

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Dottorato di Ricerca in Storia e Geografia d'Europa. Spazi, linguaggi, istituzioni e soggetti in età
moderna e contemporanea (XXIV ciclo)

**La canzone sociale in Italia e in Francia tra protesta, nazione e rivoluzione
(1830-1870)**

Tesi di dottorato presentata da Michele Toss

Relatore: prof.ssa Maria Malatesta

Relatore estero: prof. Gilles Pécout

Tesi svolta in cotutela con l'Ecole Pratique des Hautes Etudes di Parigi

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

STORIA E GEOGRAFIA D'EUROPA

Ciclo XXIV

Settore Concorsuale di afferenza: M/A3

Settore Scientifico disciplinare: M-STO/04

TITOLO TESI

LA CANZONE SOCIALE IN ITALIA E IN FRANCIA
TRA PROTESTA, NABIONE E RIVOLUZIONE (1830-1870)

Presentata da: MICHELE TOSS

Coordinatore Dottorato

Leonardo Lepetit

Relatore

Leonardo Lepetit

Esame finale anno 2012

La canzone sociale in Italia e in Francia tra protesta, nazione e rivoluzione (1830-1870)

Indice della tesi di Michele Toss

Introduzione e questioni di metodo

- | | |
|---|-------|
| 1. Gli obiettivi e la struttura della ricerca | p. 4 |
| 2. La canzone come pratica sociale: la sociabilità musicale | p. 8 |
| 3. Analisi testuale della canzone sociale | p. 13 |
| 4. Fonti | p. 21 |

Parte 1 : I luoghi e gli usi del canto sociale in Italia e Francia: diffusione e repressione

Capitolo1: La sociabilità musicale a Parigi (1830-1848) p. 24

- | | |
|---|-------|
| 1. Gli chansonniers des rues i colporteurs | p. 25 |
| 2. Diffusione e repressione del canto sociale | p. 46 |
| 3. L'atelier ed il caffè: due luoghi della sociabilità musicale | p. 74 |
| 4. Le goguettes parigine | p. 85 |

Capitolo 2: Diffusione e repressione della canzone sociale in Italia (1848-1870) p. 161

- | | |
|--|--------|
| 1. I canali di diffusione della canzone: oralità e scrittura | p. 163 |
| 2. La strada e la piazza | p. 192 |
| 3. L'osteria | p. 205 |
| 4. Fogli volanti, Manifesti, grida sediziose e scritte murarie | p. 219 |

Parte 2: La canzone sociale in Italia e in Francia : uno sguardo incrociato

Capitolo 3: La canzone sociale a Parigi (1830-1848) p. 244

1. La conquista della parola p. 246
2. Il “realismo” e la Repubblica Democratica e Sociale: «La Francia sociale» p. 267
3. L’eredità della Rivoluzione francese p. 286
4. Il carattere universale della Repubblica democratica e sociale p. 302
5. «Prolétaires \ De toutes terror»: la tematica dell’internazionalismo alla luce della spedizione francese del 1849 in Italia p. 313
6. L’immagine dell’Italia nel canto francese attorno al 1859 p. 330

Capitolo 4: Il canto risorgimentale e la costruzione della nazione italiana (1848-1870) p. 344

1. Il canto sociale e il canto risorgimentale p. 345
2. «Va fuori d’Italia, va fuori, o stranier»: l’immagine dell’Italia nel canto risorgimentale p. 350
3. L’immagine della Francia nel canto risorgimentale italiano p. 372
4. Il mito di Garibaldi nel canto risorgimentale p. 398

Conclusioni: Cantare la nazione. Un percorso museale p. 413

Fonti archivistiche p. 499

Bibliografia p. 512

INTRODUZIONE E QUESTIONI DI METODO

Gli obiettivi e la struttura della ricerca

Questa tesi di ricerca si propone di esaminare due tipologie della canzone sociale nel XIX secolo, ed in particolare attorno al 1848. Lo studio del canto nei contesti presi in esame (l'Italia e la Francia) viene analizzato attraverso due piste di ricerca parallele tra loro: da una parte si è focalizzata l'attenzione sui contenuti dei testi musicali per mettere in luce le differenti tematiche, le immagini linguistiche e le figure retoriche cantate dall'artigiano-operaio; dall'altra si è utilizzato il concetto di *sociabilité* per conoscere i luoghi di produzione, di diffusione e le circostanze d'utilizzazione della canzone. Il canto, infatti, viene analizzato non solamente come un "testo" ma anche come una "pratica sociale". Queste operazioni permetteranno di sondare più in profondità la funzione sociale svolta dalla canzone all'interno della cultura popolare e la sua importanza in quanto forma d'espressione e vettore di politicizzazione.

Nell'era della "global labour history"¹, questa ricerca intende utilizzare un approccio comparato, che consente di superare le classiche analisi di tipo nazionale, per porsi l'obiettivo di far dialogare assieme differenti contesti. La canzone sociale, intesa – secondo la definizione data da Gianni Bosio nel 1963 – come i «canti di protesta, di denuncia, di affermazione politica e ideologica, di resistenza, di contrapposizione [...] propri o in funzione delle classi lavoratrici»², rappresenta un fertile terreno di ricerca, non solamente all'interno di un singolo territorio nazionale, ma possiede un prezioso valore euristico in funzione comparativa. Interpretare il canto sia da un punto di vista testuale che come una pratica sociale, permette di creare un quadro metodologico che può essere applicato per confrontare molteplici contesti. Sarà interessante notare le declinazioni che assumeranno i contenuti dei canti politici e sociali, presenti all'interno dei vari confini nazionali, e verificare se i sistemi di circolazione, gli usi, le pratiche ed i luoghi legati alla sociabilità musicale, siano i medesimi rispetto ai differenti ambiti geografici.

¹ Christian De Vito (a cura di), *Global labour history. La storia del lavoro al tempo della globalizzazione*, Verona, Ombre corte, 2012, pp. 3-143

² Gianni Bosio, «Alcune osservazioni sul canto sociale» in *Il nuovo canzoniere italiano*, Milano, n. 4 – aprile 1963, pp. 3-10 ripubblicato in Cesare Bermani (a cura di), *Gianni Bosio, L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione "spontanee" nel mondo popolare e proletario (gennaio 1963-agosto 1971)*, Milano, Jaca Book, 1998, pp. 9-356, p. 57

I *cases studies* scelti mirano a far emergere la complessità dei problemi e delle tematiche trattate attraverso la sperimentazione di differenti fuochi d'indagine. L'analisi della canzone sociale francese prende avvio dallo studio della Parigi della prima metà dell'ottocento, ed in particolare a ridosso degli episodi del 1848; quello italiano, invece, da una ricerca più frastagliata sia dal punto di vista cronologico che geografico. A fronte di una scarsa documentazione canora, sono stati presi in considerazione gli anni dal 1848 al 1870 e, per quanto riguarda l'analisi testuale del canto, si è utilizzata gran parte della produzione musicale dell'intera penisola. Per mettere in luce gli aspetti legati alla dimensione associativa della canzone, l'analisi archivistica si è limitata al contesto milanese e a quello trentino.

La duplice utilizzazione del canto, in quanto "testo" e "pratica", consente di inserire la ricerca all'interno di un filone storiografico che dalla storia sociale si muove a quella culturale³. Da un lato l'attenzione si è focalizzata sulla contestualizzazione⁴ e sulle pratiche associative legate alla canzone; si è deciso, infatti, di mutare la scala di analisi⁵, per avvicinarsi maggiormente a quell'insieme di relazioni interpersonali, che costituirono un elemento decisivo per la diffusione del canto; dall'altra appare evidente il ricorso ad un'analisi in chiave di storia culturale, per interrogarsi sulle principali immagini, sui simboli e, più in generale, sulle rappresentazioni⁶ contenute nel testo canoro.

Questo approccio metodologico emerge anche nella struttura stessa dell'elaborato; la ricerca, infatti, si suddivide in due parti principali. Nella prima sono stati presi in considerazione i luoghi e gli usi del canto sociale in Italia ed in Francia. All'interno di questi capitoli si è analizzato il paesaggio sonoro ottocentesco, caratterizzato dai numerosi *chansonniers des rues*, dai concerti delle

³ A questo proposito sono da sottolineare le riflessioni di Axel Körner «l'histoire culturelle des mentalités et des représentations n'exclut pas celle des contextes sociaux et politiques. [...] Elle autorise également la compréhension des valeurs d'une société, de ses représentations, mais aussi de l'évolution de la sociabilité et de la vie publique, des rapports entre structures et événements, entre interprétation individuelle et perception collective. [...] Le contexte historique, essentiel pour le décodage de tels documents, ne s'arrête pas aux structures sociales. Il inclut un outillage mental, intellectuel et culturel. Les structures sociales sont plus complexes que ne l'expriment les notions de classe, de sexe ou d'ethnicité». Axel Körner, «Culture et structure» *Le mouvement social*, n.200\juillet-septembre 2002, pp. 55-63, p. 61 e 63. Un aspetto messo in evidenza anche da Pascal Ory, il quale sottolineando l'importanza della storia culturale, aggiunge «[...] qu'un texte littéraire n'existe jamais sans paratexte, sans ses paratextes.» Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, coll. Que sais-je ?, Paris, Puf, 2004, pp. 3-127, p. 14. Cfr. anche Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, «La galaxie centrale de l'histoire socioculturelle» in id., *Les courants historiques en France XIX – XX siècle. Edition revue et augmentée*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 612-633; Jacques Rougerie e Louis Hincker, «Introduction» in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n. 33\2006 <http://rh19.revues.org/document1140.html>

⁴ Edward P. Thompson, «L'antropologia e la disciplina del contesto storico» in id., *Società patrizia, cultura plebea. Otto saggi di antropologia storica sull'Inghilterra del Settecento* [a cura di Edoardo Grendi], Torino, Einaudi, 1981, pp. 251-275

⁵ Jacques Revel, *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Roma, Viella, 2006, pp. 3-347

⁶ Sul concetto di rappresentazione si rinvia alle analisi di Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Michel, 1998, pp. 2-292; Maurice Agulhon, *Les métamorphoses de Marianne. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2001, pp. 7-320; Maurice Agulhon, Annette Becker, Evelyne Cohen (a cura di), *La république en représentations. Autour de l'œuvre de Maurice Agulhon*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2006, pp. 3-431

bande cittadine, dalle manifestazioni di piazza e dai cortei, in cui l'aspetto musicale spiccava tra tutti gli altri elementi. In queste pagine, inoltre, vengono affrontate le questioni della sociabilità musicale, come l'associazionismo canoro ed i luoghi adibiti alla canzone politica (la strada, la piazza e l'osteria); una parte rilevante è consacrata allo studio delle pratiche e dei differenti utilizzi del canto, in quanto forma di comunicazione popolare. Il testo musicale si trasmetteva all'interno della popolazione sfruttando una miriade di canali di diffusione, dall'oralità alla scrittura, passando per i muri cittadini e i fogli volanti.

Nella seconda parte della ricerca il canto sociale viene analizzato da un punto di vista testuale; l'attenzione verrà focalizzata sul "discorso" e sul "linguaggio" utilizzato nei testi musicali, per far emergere le differenze dell'idea di nazione tra i due contesti presi in esame. Un'indagine critica ed approfondita sui testi consente di mettere in luce le principali tematiche che caratterizzarono i due modelli del canto attorno al 1848, come ad esempio l'internazionalismo della lotta, le questioni del lavoro, delle condizioni di vita e, più in generale, dell'emancipazione culturale dell'artigiano-operaio. Rispetto a questi temi, diffusi soprattutto nel contesto francese, verranno presi in considerazione quelli legati al processo risorgimentale e all'importanza dell'immagine di Garibaldi nei canti diffusi nella penisola italiana.

L'attenzione posta alla comparazione condurrà all'evidenziazione di punti di contatto tra le due nazioni. Il canto, infatti, costituisce un terreno privilegiato per comprendere l'immagine dell'"altro": quale immagine possedevano i lavoratori francesi dell'Italia risorgimentale? E gli artigiani italiani come percepivano la nazione francese? Il ruolo di guida nell'emancipazione degli altri popoli europei ed il carattere internazionale della nazione francese, inaugurata nel febbraio del '48, rappresentano degli elementi fondamentali per comprendere la circolazione della tematica risorgimentale all'interno del canto sociale d'oltralpe. Sono stati infatti analizzati i maggiori testi musicali in favore della causa italiana dal 1848 al 1859. Più complicata appare l'immagine della nazione francese che emerge nel canto italiano; da un'iniziale entusiasmo, in seguito all'intervento durante la Repubblica romana nel '49, agli accordi di Villafranca e alla battaglia di Mentana, si passò ad un sentimento di forte contrapposizione nei confronti della nazione "sorella".

La tesi, infine, si concluderà con un ultimo capitolo, in cui i risultati della ricerca assumeranno la forma di un percorso museale inerente alla canzone sociale nel XIX secolo tra Italia e Francia. All'interno di questo progetto di mostra multimediale verranno presentati i principali documenti d'archivio e le canzoni più caratterizzanti utilizzate nello studio; a questa documentazione si affiancheranno le immagini di una parte dei fondi iconografici depositati agli archivi della Prefettura di Parigi e del Cabinet des Estampes del Museo Carnavalet e alcune delle registrazioni canore contenute nel fondo Ida Pellegrina dell'archivio Gianni Bosio, depositato

presso l'Istituto Ernesto de Martino di Sesto Fiorentino, e del fondo Roberto Leydi versato al Centro di dialettologia e di etnografia di Bellinzona.

La canzone come pratica sociale: la sociabilità musicale

Il grande lavoro di catalogazione e raccolta del canto sociale, avviato a partire dagli anni cinquanta con il gruppo di Cantacronache⁷ e durante gli anni sessanta dalla rivista «Nuovo canzoniere italiano»⁸, diede vita ad una grande messe di pubblicazioni. Si trattava nella maggior parte dei casi di raccolte di canzoni, molte delle quali ricavate dalle numerosissime registrazioni effettuate direttamente sul campo, dalla viva voce dei protagonisti⁹, tra le quali si possono annoverare ad esempio quelle di Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*¹⁰ e Cesare Bermani, *Camicia rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina*¹¹. Questi studi costituiscono delle ricerche di fondamentale importanza, poiché riuscirono a fissare sul nastro magnetico e sulla carta quel tradizionale repertorio canoro legato all'oralità, che altrimenti sarebbe scomparso. Lo scopo dei ricercatori era di presentare l'esistenza, anche per il contesto italiano, di un vero e proprio corpus di canzoni di protesta¹². Il testo musicale, all'interno di questi lavori, era al centro dell'analisi; l'attenzione veniva infatti focalizzata sulla razionalizzazione di questo vasto patrimonio canoro, per ricostruire l'origine dei testi, le filiazioni di ogni brano e comparare le differenti versioni. Seguendo questa linea metodologica, i recenti studi del canto sociale si sono concentrati prevalentemente sull'analisi testuale del canto. Hanno messo in luce le modalità con le quali la canzone ha letto, tratto ispirazione o citato la storia del '900 ed in altri casi, hanno rappresentato «il tentativo di raccontare l'evoluzione della politica attraverso il canto».¹³

⁷ Cfr. Giovanni Straniero, Mauro Barletta, *La rivolta in musica. Michele L. Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana*, Torino, Lindau, 2003, pp.5-47; Giovanni Straniero, Carlo Rovello, *Cantacronache. I 50 anni della canzone ribelle*. L'eredità di Michele L. Straniero, Arezzo, Zona, 2008, pp. 3-160

⁸ Cesare Bermani (a cura di), *Il nuovo canzoniere italiano dal 1962 al 1968*, Milano, Mazzotta, 1978 [s.p.]

⁹ Cesare Bermani ricordava così il grande entusiasmo che circondava nei primi anni sessanta l'attività di ricerca del gruppo del «Nuovo canzoniere italiano»: «ho cominciato a usare il registratore nel 1963, utilizzandolo come un'arma bellica sui generis, con uno spirito forse meno distante di quanto non possa apparire da quello con il quale la generazione precedente aveva imbracciato il mitra. Come i partigiani avevano trovato un naturale prolungamento di loro stessi nel mitra, credo che io non saprei vivere ancora oggi senza il registratore e certo è che da quell'anno non l'ho mai più spento. Allora mi buttai letteralmente dentro la ricerca sui canti sociali, tanto che in un mese e mezzo avevo raccolto un migliaio almeno di versioni di canti. Noi del Nuovo Canzoniere Italiano facevamo ricerca con un'intensità e un accanimento che non esito a definire spaventosi. [...] Il registratore era proprio diventato una parte di noi stessi, lo utilizzavamo in tutte le direzioni, credevamo veramente al fatto che avesse innovato fundamentalmente non solo la disciplina ma la nostra vita intera». Cesare Bermani, «Le ricerche del lungo Sessantotto» in Giovanni Kezich e Antonella Motta (a cura di), *Il '68 degli etnologi*, San Michele, Annali di San Michele, n. 23\2011, pp. 29-46, 38

¹⁰ Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963, pp. 9-502

¹¹ Cesare Bermani (a cura di), *Camicia Rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina*, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1980, pp. 1-56, [ripubblicato presso Ala Bianca]

¹² «Il primo volume dei *Canti sociali italiani* è prova e testimonianza dell'esistenza di una viva tradizione politica nella nostra espressività popolare, a vari livelli e con molteplici implicazioni». Gianni Bosio e Roberto Leydi, «Nota introduttiva» in Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., pp. 9-14, p. 9

¹³ Stefano Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. XII-362

L'intento di questo progetto di ricerca è di utilizzare la canzone non solamente come un "testo" ma anche come una "pratica"¹⁴ sociale; mettere in evidenza i luoghi, le modalità, gli utilizzi ed i canali di diffusione del canto, per creare quel contesto sociale nel quale inserire i brani musicali. Si è deciso, infatti, di porre delle domande differenti alla canzone in qualità di fonte per lo storico; l'interesse non era solamente quello di scoprire "cosa si cantava", ma anche di interrogarsi sul dove e come si cantava e quali erano i vettori di circolazione del canto. Partendo da alcune riflessioni nate proprio durante quell'incredibile stagione di studi sulla canzone sociale, questo approccio si propone di intraprendere nuovi filoni di ricerca.

Integrare l'analisi testuale con questi aspetti consente di mettere in luce ciò che Ernesto de Martino chiamava «movimento scenico del pubblico»: «il testo di questi canti nella sua semplice trascrizione letteraria, non costituisce il documento folkloristico concreto [...]. Comincia a essere reale quando noi lo integriamo col canto, quando alla trascrizione letteraria noi associamo la trascrizione musicale. C'è di più [...] il documento reale non è la canzone cantata in generale, ma la canzone cantata da un determinato portatore di folklore [...] in un certo ambiente e in un dato momento, cioè la canzone accompagnata da quel movimento scenico del pubblico che fa di ogni concreto atto di produzione culturale popolare un dramma sceneggiato vivente»¹⁵. Gianni Bosio, in una lettera aperta a Roberto Leydi della metà degli anni sessanta, notava che

«l'attività di questi ricercatori è esclusivamente indirizzata alle registrazioni sul campo; ogni registrazione è quindi una *ermetica scoperta*. In questa direzione si formeranno dei tecnici, mediocri, e non dei consapevoli uomini di cultura. Bisogna strapparli dai cordoni ombelicali e avviarli nella direzione della ricerca e dell'analisi di tutte le fonti, nel quadro di una consapevolezza ideologica globale che permetta di portare fino in fondo la comprensione di questo materiale e cioè la ricostruzione di un patrimonio culturale attaccato alle persone e alla società da cui è prodotto. Nel settore del canto popolare tradizione anche le fonti *scritte dirette e secondarie* hanno un'importanza *decisiva*; il materiale raccolto dalla scuola filologica italiana è tutto da mettere a frutto se si vogliono fare dei passi veloci in avanti»¹⁶.

Per riuscire a ricostruire quel "contesto più ampio" nel quale inserire il canto sociale, appare fondamentale il concetto di sociabilità introdotto da Maurice Agulhon. Questa prospettiva, infatti, consente di focalizzare l'attenzione sulla "dimensione associativa" legata alla canzone; per "dimensione associativa" non si intende solamente l'associazionismo più organizzato, come ad

¹⁴ Cfr. Michel De Certeau, *L'invention du quotidien vol. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, pp. LIII-352; Bernard Lepetit, «Histoire des pratiques, pratique de l'histoire» in Bernard Lepetit (a cura di), *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Paris, Albin Michel, 1995, pp. 9-23, p. 13 e sgg.

¹⁵ Ernesto de Martino, «Il folklore progressivo emiliano» in *Emilia*, a. III, n. 21, Bologna, settembre 1951, pp. 251-254 citato in Cesare Berzani, *Pane, rose e libertà. Le canzoni che hanno fatto l'Italia: 15 anni di musica popolare, sociale e di protesta*, Milano, BUR, 2011, pp. XXXVIII-200, p. VIII

¹⁶ Gianni Bosio, «I canti della prima internazionale in Italia. Prime ricerche e chiarimenti nelle fonti scritte. Lettera aperta a Roberto Leydi» in *Movimento operaio e socialista*, n. 1-2, gennaio-giugno 1965, pp. 5-40, p. 19

esempio i circoli canori o le bande musicali, ma anche tutte quelle strutture di sociabilità più informali, come le riunioni nelle osterie, gli incontri sulle piazze, nelle strade, nei luoghi di lavoro o all'interno dell'ambiente familiare¹⁷.

Analizzare la canzone da questo punto di vista consente di interpretare il canto non solamente in quanto "testo", ma in maniera più generale come una pratica. Questo approccio permette di interrogarsi sulla funzione del canto all'interno della cultura popolare come forma di comunicazione e vettore di politicizzazione. A questo proposito lo studio si è rivolto all'individuazione dei differenti utilizzi della canzone sociale. Dalla documentazione di polizia emerge chiaramente come il testo musicale potesse essere cantato in pubblico ma anche affisso sui muri cittadini o distribuito come un volantino. In questo senso il canto, rispetto ad altri supporti della parola popolare (quali i pamphlet, le lettere, le suppliche), appare come una forma d'espressione molto plastica e dinamica che sapeva adattarsi alle molteplici occasioni d'utilizzo; una forma di scrittura non statica ma aperta ed in continuo mutamento.

Un'analisi che presuppone un approccio metodologico in chiave di storia comparata, in cui si mettono in luce le discrepanze ed i caratteri di uniformità, consente di leggere in maniera più approfondita i contesti presi in esame. Se da un lato, all'interno delle varie parti che compongono questo studio, emerge una somiglianza negli usi e nelle pratiche sociali legate alla canzone. Sia in Italia che in Francia, infatti, i principali luoghi della sociabilità musicale erano le osterie, le piazze e le strade cittadine. Il canto era sottoposto anche alle medesime condizioni d'utilizzo e adottava simili canali di diffusione all'interno della società. In entrambi i contesti il testo musicale veniva scritto sui muri cittadini, su fogli volanti e pezzi di carta distribuiti come veri e propri volantini. Il canto, inoltre, si diffondeva oralmente e attraverso copie manoscritte nelle differenti città prese in considerazione. Dall'altra si impone una differenza sostanziale. L'aspetto caratterizzante della sociabilità musicale nella Parigi della Monarchia di Luglio era espresso dal fenomeno delle "gouettes"; associazioni canore informali di tipo "popolare" (erano frequentate prevalentemente da un pubblico composto da artigiani e primi operai), nate nei primi decenni dell'ottocento all'interno

¹⁷ Come rilevava lo stesso Agulhon: «naturalmente, la sociabilità non si riduce al fatto di costruire e di dar vita a delle associazioni, come pensavo in modo un po' riduttivo nei miei primi tentativi su questo terreno». Maurice Agulhon, «La categoria di sociabilità» in *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, n. 1\1992, pp. 39-51, p. 46. Cfr. anche le riflessioni dello storico francese in Maurice Agulhon, «La sociabilité est-elle un objet d'histoire?», in François Etienne (a cura di), *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse (1750-1850)*, Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, 1986, pp. 13-25. Maria Malatesta, infatti, rilevava che «in seguito la sociabilità ha avuto degli sviluppi storiografici che sono andati oltre al modello fornito da Agulhon e ha assunto una portata più generale, diventando l'espressione di tutte le forme di aggregazione sociale e delle relazioni interpersonali. Agulhon stesso ha riconosciuto e anzi sollecitato l'estensione del concetto di sociabilità anche alle manifestazioni sociali minori, ai piccoli collettivi che valorizzano la dimensione del quotidiano e rivelano la densità della vita sociale nelle sue pieghe più profonde». Maria Malatesta, «Il concetto di sociabilità nella storia politica italiana dell'ottocento» in *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, n. 1\1992, pp. 59-71, p. 60. Cfr. Maria Malatesta, Giuliana Gemelli, (a cura di), *Forme di sociabilità nella storiografia francese contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 1-352

di quel vivace reseau associativo borghese analizzato da Maurice Agulhon¹⁸. Fu proprio quell'associazionismo di stampo "borghese", identificato con il "circolo", che, a partire dalla Rivoluzione francese, esplose e si diffuse rapidamente in tutta la società dell'epoca, favorendo inediti processi di fertilizzazione e di contagio tra le altre classi sociali, ed in particolare in quegli strati della popolazione più poveri. Grazie alla funzione di contatto di individui, appartenenti alla bassa borghesia e all'aristocrazia operaia (chef d'atelier e mastri operai), si diffuse nelle classi lavoratrici questo modello associativo dando vita al fenomeno delle goguettes¹⁹.

Nell'Italia del 1848, invece, non si registra un'analogia forma associativa informale così ben strutturata come quella delle goguettes francesi. Nel contesto italiano, infatti, mancava quasi del tutto quel reseau associativo così preminente nella Francia della prima metà del XIX secolo, che ebbe un ruolo determinante nella nascita di forme di sociabilità popolare, come quella d'osteria. Questo aspetto tende a confermare un "ritardo" della società ottocentesca italiana, rispetto a quella d'oltralpe. Un "ritardo" derivato da fattori economici, il processo d'industrializzazione nella penisola non era così avanzato come quello nell'esagono, e politico-culturali, condensati nella tardiva unificazione nazionale. Questi elementi conducono a mostrare una configurazione storica della borghesia italiana debole rispetto a quella francese, come sottolineava Maria Malatesta: «è difficile ritrovare nella storia politica dell'Italia ottocentesca quel carattere profondo del concetto di sociabilità che si è manifestato in Francia attraverso il legame con l'idea di democrazia e di nazione. Se la sociabilità ha assunto un valore storiografico universale in quanto espressione delle articolazioni semplici e complesse delle società contemporanee, le peculiarità insite nei vari contesti geo-politici emergono dalla comparazione dei modi con cui hanno interagito tutte le componenti di questo straordinario concetto»²⁰.

L'analisi del panorama canoro italiano preso in considerazione in questo lavoro consente di mettere in luce alcuni aspetti di complessità. Come si vedrà nel secondo capitolo, a partire dalla fine del 1847, furono numerose le riunioni canore che si organizzarono a Milano, frequentate da un pubblico variegato, appartenente alle classi sociali artigianali e borghesi, in cui si cantavano i principali inni patriottici. La trasmissione di queste canzoni risorgimentali avveniva attraverso alcune figure di contatto, come ad esempio maestri musicali e coristi, che si situavano a metà strada tra la borghesia e le classi lavoratrici. Da sottolineare, inoltre, fu l'interclassismo che avvolse il

¹⁸ Maurice Agulhon, *Pénitents et Francs-maçons de l'ancienne Provence*, Paris, Fayard, 1968, pp. 1-453 ; Id., *La repubblica nel villaggio. Una comunità francese tra Rivoluzione e Seconda Repubblica*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 7-505; Id., *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848*, Paris, A. Colin, 1977, pp. 1-105

¹⁹ All'interno del primo capitolo si analizzerà più nel dettaglio la nascita e l'evoluzione delle goguettes parigine nella prima metà dell'ottocento.

²⁰ Maria Malatesta, «Il concetto di sociabilità nella storia politica italiana dell'ottocento», cit., p. 71; cfr. Maria Teresa Maiullari (a cura di), *Storiografia francese ed italiana a confronto sul fenomeno associativo durante XVIII e XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 1-284

fenomeno bandistico italiano; al suo interno, infatti, si riunivano l'artigianato ed i ceti medi e alti per eseguire, l'uno affianco all'altro, le più diffuse arie del melodramma italiano. Questi aspetti rappresentano un elemento fondamentale, poiché costituiscono il terreno di formazione di una sociabilità canora che, nella seconda metà dell'ottocento ed inizio novecento, assumerà contorni più popolari e di "classe", come dimostrano gli studi sulla "coralità operaia"²¹. A partire dal 1848 la diffusione del discorso nazionale all'interno delle classi sociali più basse, diede vita ad alcune forme non trascurabili di sociabilità che costituirono una vera e propria forma di "apprentissage" politico e culturale. Appare quindi evidente l'importanza e la ricchezza di un'analisi che sappia far risaltare, nei differenti contesti presi in esame, la dimensione associativa legate alla canzone sociale.

I recenti studi dell'antropologia musicale²², inoltre, consentono di leggere l'importanza di questi luoghi canori in maniera più approfondita. La musica ed il meccanismo stesso del cantare assieme furono uno dei veicoli per la nascita di nuove forme d'identità e legami di solidarietà. Nella maggior parte delle occasioni di sociabilità musicale analizzate sia nel contesto francese che italiano, il canto era di tipo collettivo; alcune strofe ed i ritornelli erano infatti cantati in coro. Tutte queste manifestazioni rinviano a ciò che Thomas Turino definisce «participatory performance»²³. Le concezioni socio-politiche popolari in atto attorno al '48 parigino, ma anche la nascita e la diffusione nelle classi lavoratrici di un sentimento patriottico per il contesto italiano, si formarono anche attraverso l'interiorizzazione di queste esperienze musicali collettive; luoghi musicali che, per parafrasare Jacques Rougerie, costituirono un importante «facteur d'acculturation politique»²⁴.

²¹ Emilio Jona, Sergio Liberovici, Franco Castelli, Alberto Lovatto, *Le ciminiere non fanno più fumo. Canti e memorie degli operai torinesi*, Roma, Donzelli, 2008, pp. XXI-728, pp. 55 e sgg.

²² Tia DeNora, *Music in everyday life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. XIII-181; Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (a cura di), *The cultural study of music. A critical introduction*, New York and London, Routledge, 2003, pp. 2-368; Thomas Turino, *Music as Social Life. The politics of participation*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2008, pp. XVIII-257, Franco Fabbri, «La musica come forma dell'interrelazione sociale» in *Musica/Realtà*, n. 89\Luglio 2009, pp. 67-90

²³ «There are many forms of musical participation. [...] I am using the idea of participation in the restricted sense of actively contributing to the sound and motion of a musical event through dancing, singing, clapping, and playing musical instrument when each of these activities is considered integral to the performance » Thomas Turino, *Music as Social Life*, cit., p. 28

²⁴ Jacques Rougerie, «Le mouvement associatif populaire comme facteur d'acculturation politique a Paris de la Révolution aux années 1840: continuité, discontinuité» in *Annales historiques de la Révolution Française*, n.66\1994, pp. 493-516

Analisi testuale della canzone sociale

Agli inizi degli anni novanta, Jacques Rancière sottolineava come la storiografica dovesse progressivamente allontanarsi dagli approcci nati a partire dalle narrazioni di Jules Michelet. Se l'autore de l'«*histoire de France*», «invente l'art de faire parler les pauvres en les faisant taire, de les faire parler comme muets»²⁵, l'obiettivo dello storico d'oggi è quello di de-«territorialiser les voix perdues de l'hérésie»²⁶, restituire a quelle donne e a quegli uomini, che troppo spesso sono rimasti dei soggetti passivi nelle narrazioni storiche, i loro pensieri, le loro riflessioni e la loro voce.

All'interno di questa ricerca l'utilizzazione della canzone si propone di rispondere a queste riflessioni; il canto, infatti, diviene l'espressione di quella *history from below*²⁷, che nasce dal desiderio di capire e di dare voce direttamente ai personaggi. I versi in rima costituiscono un terreno all'interno del quale è possibile ricostruire le tematiche legate all'esperienza diretta del lavoratore, ai suoi sogni, ai desideri e ai meccanismi culturali e materiali che egli crea per intervenire e modificare la realtà circostante. Il canto consente di ottenere un accesso privilegiato alla voce dei subalterni; l'analisi delle parole, delle metafore, del contenuto simbolico utilizzate dalle classi lavoratrici all'interno dei testi musicali, rappresentano degli indizi ed una preziosa fonte per far emergere in superficie importanti aspetti del pensiero politico popolare.

Seguendo questa pista di ricerca, l'analisi della canzone sociale, diventa una componente essenziale degli studi sulla parola operaia. Queste tematiche di ricerca stanno suscitando un rinnovato interesse all'interno della storiografia europea. Il gruppo di ricerca L.I.R.E. (Littérature, idéologie, représentations au XVIII^e et XIX^e siècles), all'interno del contesto francese, ha arricchito in maniera considerevole il dibattito sulle forme di comunicazione popolare, mettendo in luce la grande importanza del canto sociale²⁸; la canzone sociale e politica francese è stata recentemente l'oggetto di un interessante lavoro ad opera di Philippe Darriulat²⁹. Questi studi prendono vita a partire dalle fondamentali riflessioni nate negli '70 attraverso le opere di Maurice Agulhon³⁰,

²⁵ Jacques Rancière, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Editions du Seuil, 1992, pp. 7-215, p. 96

²⁶ Ivi, p. 200

²⁷ Stefano Pivato, *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone sociale*, Bologna, il Mulino, pp. 3-246

²⁸ Hélène Millot, «Légitimité et illégitimité de la voix du peuple: Charles Gille et la production chansonnière des goguettes de 1848» in Hélène Millot e Corinne Saminadayer-Perrin, *1848, une révolution du discours*, Saint-Etienne, Ed. des Cahiers intempestifs, 2001, pp. 107-124 ; Hélène Millot, Nathalie Vincent-Munnia, Marie-Claude Schapira, Michèle Fontana (a cura di), *La poésie populaire en France au XIX^e siècle. Théorie, pratiques et réception*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2005, pp. 7- 765

²⁹ Philippe Darriulat, *La Muse du peuple. Chansons politiques et sociales en France 1815-1871*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 11-381

³⁰ Maurice Agulhon, *La repubblica nel villaggio. Una comunità francese tra Rivoluzione e Seconda Repubblica*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 7-505

Michelle Perrot³¹, Remi Gossez³², Jacques Rancière e Alain Faure³³ che iniziarono ad utilizzare la parola come strumento euristico per l'analisi del movimento operaio e, al tempo stesso, come nuovo campo di studio della cultura popolare.

Il rapporto tra storia e letteratura e l'uso delle fonti letterarie da parte dello storico socio-culturale assumono una valenza differente alla luce degli approcci nati, nel contesto francese dalla corrente di studi della *sociocritique*³⁴. Un filone di ricerca che suggerisce un modo di lettura del documento letterario, all'interno del quale il testo diviene il centro focale dell'analisi³⁵. Attraverso una forte interdisciplinarietà con le altre scienze sociali, la *sociocritique* cerca di allontanarsi sia dalle concezioni che affermano un'autonomia totale del documento letterario rispetto al contesto, sia da quelle che pretendono di ridurre la letteratura ad una serie di causalità esterne. Il rapporto tra il "sociale", ovvero ciò che avviene nella realtà, ed il documento si complica; quest'ultimo prende forma a partire dalle istanze mediatrici tra questi due elementi, dalle loro differenti integrazioni e dai loro continui scambi. L'attenzione, ora, è indirizzata sul processo di "testualizzazione", vale a dire sulla maniera in cui il "sociale" è inserito nel testo, in cui la storia, ma anche l'ideologia, le concezioni culturali o i fatti stessi, sono presentati e plasmati all'interno della narrazione. In Italia, a partire ad esempio dai lavori sul «discorso risorgimentale³⁶» di Alberto Mario Banti, gli scambi tra "storici" e "letterari" si fanno sempre più fecondi, come dimostrano i lavori di Carlo Ginzburg³⁷ e alcuni recenti lavori di Amedeo Quondam³⁸ e Vanni Pierini³⁹.

Dagli anni ottanta, anche in Germania si è formato un campo di studi sulla canzone popolare, come dimostrano i lavori di Rieger Dietmar⁴⁰ ma soprattutto di Axel Körner⁴¹. All'interno del variegato contesto anglo-americano spiccano gli studi che si richiamano alla corrente del *linguistic turn*, che pone al centro dell'indagine storica il linguaggio, i suoi contenuti ed i mezzi di

³¹ Michelle Perrot, *Les ouvriers en grève. France 1871-1890*, 2 voll., Paris, Mouton, 1974, pp. 3-900

³² Remi Gossez, *Les ouvriers de Paris*, La Roche-sur-Yon, Impr. Centrale de l'Ouest, 1967, pp. 1-446

³³ Alain Faure e Jacques Rancière, *La parole ouvrière 1830 – 1851*, Paris, La Fabrique, 2007 (ed. or. 1976), pp. 1-345

³⁴ Thomas Bouchet, «Présences de la littérature en histoire sociale. A propos de Balzac, de Flaubert, de Hugo» in *Le Mouvement social*, n. 200 \ juillet – septembre 2002, pp. 91-99

³⁵ Henri Meschonnic, «D'une poétique du rythme à une politique du rythme» in Jacques Neefset Marie-Claire Ropars (a cura di), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, pp. 203-228; Jacques Neefs, «L'investigation romanesque, une poétique des socialités» in Ivi, pp. 177-187

³⁶ Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, pp. XII-214

³⁷ Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 7-230; Id., *Nessuna isola è un'isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 1-227; Id., *Il filo e le tracce: vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 3-340

³⁸ Amedeo Quondam, *Risorgimento a memoria. Le poesie degli italiani*, Roma, Donzelli, 2011, pp. XXIV-335

³⁹ Vanni Pierini, *Oh mia Patria. Versi e canti dell'Italia unita. Volume primo: Nascita di una nazione (1796-1870)*, Roma, Ediesse, 2011, pp. XV-712

⁴⁰ Rieger Dietmar, *La chanson française et son histoire*, Tübingen, 1988, pp. VIII-394

⁴¹ Axel Körner, *Das Lied von einer anderen Welt. Kulturelle Praxis im französischen und deutschen Arbeitermilieu 1840-1890*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 1997, pp. 7-298

comunicazione e d'espressione popolare. *Lavoro e rivoluzione in Francia* di William Sewell⁴² e, ad un livello più metodologico, le opere di Gareth Stedman Jones⁴³ e di Patrick Joyce⁴⁴, sono fondamentali a questo proposito.

Negli ultimi anni si è assistito ad una fioritura degli studi italiani sulla canzone ad opera di Stefano Pivato⁴⁵, Piero Brunello⁴⁶, Emilio Franzina⁴⁷ e Cesare Bermani⁴⁸. Questo interesse affonda le sue radici in una fondamentale corrente di ricerca, oggi dimenticata, di studi sul canto sociale. A partire dagli anni sessanta Roberto Leydi, Gianni Bosio, Cesare Bermani e Ernesto De Martino aprirono una fertile stagione di studi storici ed etnografici. I frutti di quelle riflessioni diedero vita ad opere, quali «I canti sociali»⁴⁹ ed il contributo de «la canzone popolare»⁵⁰, entrambi curati da Roberto Leydi. Rilette alla luce delle nuove frontiere della storia socio-culturale, queste opere contengono numerosi ed attuali spunti d'indagine⁵¹.

Queste ricerche ed il clima intellettuale di quegli anni contribuirono alla formalizzazione della categoria di “canzone sociale”: «i canti di protesta, di denuncia, di affermazione politica e ideologica, di resistenza, di contrapposizione, dal periodo dell'Unità (considerando il momento *a*

⁴² William H. Sewell, *Lavoro e rivoluzione in Francia. Il linguaggio operaio dall'ancien régime al 1848*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 5-494

⁴³ Gareth Stedman Jones, «De l'histoire au tournant linguistique et au-delà. Où va l'historiographie britannique ?» in *Revue du XIX siècle*, n. 33\2006 ; Gareth Stedman Jones, *Languages of class. Studies in English working class history 1832-1982*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. VIII-260

⁴⁴ Patrick Joyce, *Vision of the people. Industrial England and the question of class 1848-1914*, New York, Melbourne, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, pp. XI- 449

⁴⁵ Stefano Pivato, *Bella ciao*, cit.; Stefano Pivato, «Inni e ballate» in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie*, sotto la direzione di M. Isnenghi, vol. I, *Fare l'Italia. Unità e disunità nel Risorgimento*, a cura di E. Cecchinato – M. Isnenghi, Torino, Utet, 2008, pp. 660-673, p. 669

⁴⁶ Piero Brunello, *Storia e canzoni in Italia: il Novecento*, Venezia, Comune di Venezia, 2000, pp. 3-422

⁴⁷ Emilio Franzina, «Inni e canzoni» in Mario Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 117-162

⁴⁸ Cesare Bermani, «I canti sociali italiani» in Roberto Leydi (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia. 2. I repertori*, Lucca, Lim Editrice, 2001, pp. 149-172, p. 150 (testo ripubblicato in Cesare Bermani, “*Guerra guerra ai palazzi e alle chiese...*”. *Saggi sul canto sociale*, Roma, Odradek, 2003, pp. 1-24). Sono da sottolineare anche le recenti pubblicazioni di Emilio Jona, Sergio Liberovici, Franco Castelli, Alberto Lovatto, *Le ciminiere non fanno più fumo*, cit.; Angela Maria Alberton, «Se vien Garibaldi soldato mi farò». Canzone popolare e mobilitazione patriottica nel Risorgimento» in *Zapruder. Storie in movimento*, n. 12\2007, pp. 27-43; *Far sentire la storia. musica, suoni, discorsi per fare, insegnare e apprendere la storia*. Atti del seminario di Formazione nell'ambito dell'XI Scuola Estiva di Arceiva, Faenza, 2005, pp. 5-190

⁴⁹ Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit.

⁵⁰ Roberto Leydi, «La canzone popolare» in *Storia d'Italia. Volume quinto. I documenti (2)*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1183-1235

⁵¹ In questi anni nacquero molti gruppi di ricerca interdisciplinare sulla canzone. A Cantacronache collaborarono tra gli altri anche Italo Calvino, Umberto Eco e Gianni Rodari; il Nuovo Canzoniere italiano fondato da Gianni Bosio e Roberto Leydi diede inizio ad un meticoloso lavoro di raccolta e di classificazione del canto popolare italiano di protesta. Queste indagini non fertilizzarono solo il terreno accademico, ma furono alla base di una vera riscoperta della canzone popolare italiana. La ricerca storica si mescolava e si arricchiva di una nuova sensibilità artistica, creando così altri canali di diffusione e trasmissione del sapere. Nacquero numerose manifestazioni canore, attività di divulgazione, circoli di cultura e spettacoli teatrali, ispirati al canto sociale italiano. La maggior parte di questi studiosi confluirono in seguito nell'Istituto Ernesto de Martino. A questo proposito si veda la promozione e la diffusione della collezione di canti sociali raccolti nei *Dischi del sole. Avanti popolo alla riscossa. Due secoli di canti popolari e di protesta civile*, a cura dell'Istituto Ernesto de Martino, febbraio – luglio 1998, pp. IV-264. 12 fascicoli con 12 CD allegati. Queste esperienze contribuirono alla nascita di alcuni spettacoli teatrali di Dario Fo, come «Ci ragione e canto» del 1966. Si veda, inoltre, l'attività musicale legata alle conferenze spettacolo dello storico Emilio Franzina

quo come il punto d'inizio convenzionale dello sviluppo capitalistico) ad oggi, propri o in funzione degli interessi delle classi lavoratrici, vengono definiti, per comodità, canti sociali: dal canto internazionalista *All'armi all'armi*, al grido dei contadini mantovani *La boje*, all'*Inno* di Turati, a *Bandiera rossa*, al *Tarlo* di F. Amodei»⁵².

Concentrando l'attenzione sui contenuti dei testi musicali, l'intento di questa ricerca, come si è già detto, è di ricostruire le principali tematiche che attraversarono il canto sociale in Francia ed in Italia durante gli anni centrali dell'ottocento. S'impone innanzitutto una riflessione sulla definizione; Gianni Bosio nel 1963 faceva riferimento al solo contesto italiano ed in particolare legava la nascita del canto sociale al decollo industriale. Per utilizzare il canto in quanto strumento di indagine in funzione comparata, la definizione necessitava di qualche modifica. L'esigenza di ricontestualizzare le parole di Bosio, viene rilevata anche da Cesare Bermani, il quale sottolineava che: «questa definizione, empirica e approssimativa, ben si attagliava a ricerche in sviluppo, sottoposte di continuo ad ampliamenti di campo, che hanno finito per inglobare anche il canto giacobino e risorgimentale, quello cattolico, quello fascista e ora anche quello della Lega padana. Si può quindi dire che l'Italia ha una ricca tradizione di canto sociale, politico e di protesta sedimentatasi già lungo tutto l'ottocento e che abbraccia territori politici e temporali oggi ben più ampi di quelli tratteggiati quasi mezzo secolo fa da Bosio»⁵³. Si è deciso quindi di far cadere i riferimenti cronologici all'unità d'Italia e a quelli legati alla sfera economica, per ottenere un soggetto di ricerca più versatile e dinamico, che potesse essere impiegato all'interno dei vari confini nazionali: «i canti di protesta, di denuncia, di affermazione politica e ideologica, di resistenza, di contrapposizione propri o in funzione delle classi lavoratrici, vengono definiti per comodità canti sociali».

La canzone sociale non è costituita esclusivamente dai canti scritti dal lavoratore stesso, ma anche da quelli che non appartengono necessariamente alla produzione popolare; all'interno delle varie parti che compongono la ricerca, infatti, verranno presi in considerazione i canti che effettivamente vennero cantati⁵⁴, all'interno dei circuiti della sociabilità musicale, dagli artigiani-operai, indipendentemente dall'origine del testo. Glauco Sanga, a questo proposito, sottolineava che «l'origine di un elemento culturale è di per sé irrilevante per giudicare della sua "popolarità": importante è l'esistenza attuale di questo elemento nella cultura popolare; appartiene alla cultura popolare cioè che è da esso adottato indipendentemente dall'origine storica»⁵⁵. Queste riflessioni, inoltre, consentono di superare il binomio e le dicotomie: cultura alta-cultura basa o subalterno-

⁵² Gianni Bosio, «Alcune osservazioni sul canto sociale», cit.

⁵³ Cesare Bermani, *Pane, rose e libertà*, cit., p. II

⁵⁴ Cesare Bermani parla, infatti, di «canti d'uso». Cesare Bermani, «Guerra guerra ai palazzi e alle chiese...», cit., p. 3

⁵⁵ Glauco Sanga, *La comunicazione orale e scritta. Il linguaggio del canto popolare*, Me/Di sviluppo, Giunti, Marzocco, Milano, 1979, pp. 6-109, p. 11

egemonico, che in passato hanno dominato il dibattito storiografico. L'uso della fonte canora permette di focalizzare l'attenzione sui fenomeni di circolazione culturale nel loro vario articolarsi tra differenti ideologie, classi sociali e mezzi di comunicazione. La storiografia attuale non considera più il popolo come un attore isolato dal resto della società, ma lo inserisce all'interno di una complessa rete d'interazione e d'interconnessioni, dove egli dialoga e stabilisce, con gli altri gruppi, delle relazioni sociali⁵⁶.

Analizzando in maniera più approfondita la definizione di “canzone sociale” emerge la grande ricchezza e complessità di aspetti che caratterizzano questo genere canoro. L'appellativo “sociale”, infatti, non deve trarre in inganno; in essa non vengono affrontate solo le questioni legate alla misera, alla protesta, alla denuncia degli squilibri del capitalismo o alle problematiche legate alle tematiche lavorative. I temi riguardanti la dimensione politica del lavoratore, la maniera con la quale egli interpreta la realtà e presenta la propria visione del mondo e, più in generale, le speranze di un avvenire differente, costituiscono degli argomenti centrali all'interno di questa categoria analitica. L'approccio comparato, inoltre, permette di far dialogare assieme differenti contesti e di indagare come questi nodi concettuali riescano ad adattarsi all'interno dei confini nazionali. Gli artigiani-operai francesi ed italiani come immaginavano la società futura durante gli avvenimenti del 1848, quali erano le loro priorità? Le diverse radici culturali nelle quali erano inseriti come influirono sulla loro capacità di immaginare una società alternativa? Un avvenimento cardine e fondante della modernità, come la Rivoluzione francese, che conseguenze ebbe sull'immaginario collettivo popolare in Italia ed in Francia? Ed ancora, come avvenne l'entrata del “popolo” all'interno dell'opinione pubblica nei due contesti presi in esame? Recentemente Alberto Mario Banti insisteva sull'importanza dell'idea di nazione, in quanto «una delle principali innovazioni registrate dal linguaggio politico europeo di inizio Ottocento», ed aggiungeva che il lemma “nazione” «tra il XVIII e il XIX secolo comincia a designare la *collettività che ha il diritto di esercitare la sovranità politica su uno specifico territorio*»⁵⁷, in Italia ed in Francia, questa collettività faceva riferimento ad una medesima idea di sovranità? Sono queste le domande che attraversano la seconda parte dell'elaborato; la canzone sociale consente di ottenere uno sguardo incrociato ed una prospettiva privilegiata per affrontare un'analisi che intenda raffrontare due contesti così differenti.

⁵⁶ Cfr. Maurice Agulhon, *La Repubblica nel villaggio*, cit.; Roger Chartier, «Histoire intellectuelle et histoire des mentalités» in id., *Au bord de la falaise*, cit. pp. 27-67; Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1976, pp. XXXI-188; Natalie Zemon Davis, *Le culture del popolo. Sapere, rituali e resistenze nella Francia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1980, pp. XVIII-376; Jacques Revel, «La culture populaire: sur les usages et les abus d'un outil historiographique» in Id., *Un parcours critique. Douze exercices d'histoire sociale*, Paris, Galaade Editions, 2006, pp. 293-313

⁵⁷ Alberto Mario Banti, *L'età contemporanea. Dalle rivoluzioni settecentesche all'imperialismo*, Bari-Roma, Editori Laterza, 2009, pp. XVIII-591, p. 138

Queste questioni assumono un nuovo significato alla luce dei mutamenti avvenuti nel tardo novecento all'interno della storiografia politica⁵⁸, dove la tematica dell'“*apprentissage politique*” non si riduce più al solo studio del voto o dei comportamenti elettorali. Il canto sociale, infatti, consente di far luce su quegli scarti, fratture e su quei lati oscuri della pratica politica che ha recentemente sottolineato Louis Hincker: «c'est (re ?) découvrir que la politique ne se résume pas à l'acte de voter ou aux seuls comportements électoraux...[...] considérer les écarts, voire les résistances à la légitimation politique, implique de retrouver le côté plus sombre de tout apprentissage: la stigmatisation des comportements devenus illégitimes»⁵⁹. Appare di fondamentale importanza, inoltre, la distinzione introdotta da Pierre Rosanvallon tra il concetto di “politica” e quello del “politico. Se lo studio della politica prende in considerazione il funzionamento delle istituzioni, analizza i risultati elettorali e mette in luce i meccanismi decisionali pubblici; “il politico” costituisce una forma dell'agire collettivo ed una modalità di pensare e di immaginare la società: «se référer au politique et non à la politique, c'est parler du pouvoir et de la loi, de l'Etat et de la nation, de l'égalité et de la justice, de l'identité et de la différence, de la citoyenneté et de la civilité, bref de tout ce qui constitue une cité au-delà du champ immédiat de la compétition partisane pour l'exercice du pouvoir, de l'action gouvernementale au jour le jour et de la vie ordinaire des institutions»⁶⁰. Lo studio del canto sociale apre quindi un terreno d'indagine innovativo ed efficace, poiché consente di rintracciare, in maniera dinamica e ad un livello «bâtard», le rappresentazioni «du vivre-ensemble»⁶¹. I testi musicali, infatti, traboccavano di piccoli ma fondamentali indizi che consentono di mettere in luce alcuni aspetti della concezione politica del lavoratore.

Dalla comparazione del canto sociale francese con quello italiano, attorno al 1848, emergeva in maniera preponderante, rispetto ad altre discrepanze che verranno analizzate più nel dettaglio nel terzo e quarto capitolo, la differenza della rappresentazione, a livello popolare, dell'idea di nazione cantata dall'artigiano-operaio. Nella Francia di quegli anni le tematiche “sociali”, legate alle problematiche del lavoro, delle condizioni di vita e, più in generale, all'emancipazione culturale dei

⁵⁸ Per il rinnovamento degli studi sulla politica popolare sono fondamentali le opere di Maurice Agulhon, «Classe ouvrière et sociabilité avant 1848» in Id., *Histoire vagabonde. Tome I: Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 17-59; Pierre Rosanvallon, *Leçon inaugurale faite le jeudi 28 mars 2002 : Chaire d'histoire moderne et contemporaine du politique*, Paris, Collège de France, 2002, pp. 1-36; Michèle Riot-Sarcey, *Le réel de l'utopie. Essai sur le politique au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1998, pp. 7-307; Louis Hincker e Jacques Rougerie, «Introduction» in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n. 33\2006, consultato in <http://rh19.revues.org/document1140.html>; André Burguière, «Retour au politique» in id. *L'école des Annales. Une histoire intellectuelle*, Paris, Odile Jacob, 2006, pp. 299-310

⁵⁹ Louis Hincker, *Citoyens-combattants à Paris, 1848-1851*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, pp. 14-350, p. 17

⁶⁰ Pierre Rosanvallon, *Leçon inaugurale faite le jeudi 28 mars 2002*, cit., p. 11

⁶¹ «Penser le politique et faire l'histoire vivante des représentations du vivre-ensemble se superposent dans cette approche. Car c'est à un niveau «bâtard» qu'il faut toujours appréhender le politique, dans l'entrelacs des pratiques et des représentations». Pierre Rosanvallon, *Leçon inaugurale faite le jeudi 28 mars 2002*, cit., p. 24

lavoratori assunsero un peso fondamentale, tanto da plasmare la nascente idea di Repubblica. Queste considerazioni si inseriscono all'interno di quelle innovative piste di ricerca che hanno permesso un rinnovamento degli studi sul '48 parigino. Quest'ultimi, infatti, consentono di utilizzare una metodologia di analisi che favorisce il superamento di una distinzione tra l'elemento "politico", circoscritto alla rappresentazione della Repubblica, e quello "sociale", inteso come il terreno dell'organizzazione e dei conflitti sociali⁶². L'obiettivo, infatti, per molti artigiani-operai era quello di far nascere una "Francia sociale", che assumeva le sembianze della Repubblica democratica e sociale, in cui l'aspetto "sociale" e quello "politico" erano condensati in un unico concetto. Le richieste di lavoro, d'istruzione, di un miglioramento concreto della vita di ogni singolo cittadino, costituivano il fondamento stesso dell'idea di nazione, e di conseguenza della Repubblica.

All'interno del contesto italiano, invece, si registra un sostanziale rovesciamento; furono le tematiche "politiche", ed in particolare l'importanza del discorso nazionale, dell'odio nei confronti dello straniero e della lotta per la liberazione e l'indipendenza territoriale, ad imporsi rispetto a quelle "sociali". In questo caso il concetto di nazione permeò il canto sociale italiano a tal punto da costituirne uno dei principali aspetti. Questa predominanza dell'aspetto "politico", all'interno del contesto italiano, derivava anche dalla natura delle canzoni che gli artigiani-operai cantavano. Nella maggior parte dei casi, infatti, si trattava di testi musicali di fattura colta o semi-colta, che successivamente vennero accolti ed utilizzati da ampi strati della popolazione più povera. Un aspetto, questo, che costituisce un altro elemento di forte differenziazione con il contesto francese, in cui gli autori dei canti appartenevano, anche se con qualche distinzione, al milieu artigianale e operaio.

A partire dagli episodi del 1848, la tipologia che emerge dall'analisi delle fonti canore italiane è quella del canto risorgimentale. Queste riflessioni, che verranno approfondite nel quarto capitolo, non intendono presentare un processo irenico del movimento risorgimentale. Lo studio testuale dei canti, che circolarono maggiormente all'intero della penisola, consente di leggere l'incontro/scontro tra le aspirazioni nazionali della nascente borghesia ed una parte delle ceti popolari urbani; più in generale, offrono un valido terreno per analizzare il grado di penetrazione all'interno delle masse popolari del discorso nazionale. Se nella Francia della Monarchia di Luglio, il

⁶² A questo proposito si possono citare i seguenti studi: Remi Gossez, *Les ouvriers de Paris*, cit.; Michèle Riot-Sarcey, *Le réel de l'utopie*, cit.; id., «Temps et histoire en débat» in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n. 25\2002, <http://rh19.revues.org/document414.html> ; Id., «De «l'universel» suffrage à l'association, ou «l'utopie» in 1848» in *1848. Actes du colloque international du cent cinquantième*, Paris, Editions Créaphis, 2002, pp. 47-57 ; id. «Comment relire le XIX^e siècle ?» in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n. 31\2005, <http://rh19.revues.org/document950.html>; Jacques Rougerie e Louis Hincker, «Introduction» in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, cit.; Jacques Rougerie, «Par delà le coup d'Etat, la continuité de l'action et de l'organisation ouvrières» in *Comment meurt une République : autour du 2 décembre 1851 (Actes du colloque tenu à l'Institut des sciences de l'homme, Lyon, du 28 novembre au 1^{er} décembre 2001)*, Paris, Créaphis, 2004, pp. 267-283

tema del lavoro rappresentava un veicolo di politicizzazione, in Italia fu proprio la questione nazionale a costituire un primo momento di presa di coscienza e di acculturazione politica.

Fonti

L'intento del progetto di ricerca è quello di analizzare il canto sociale prevalentemente sotto due punti di vista. Da una parte si effettuerà uno studio a livello testuale e dall'altra si prenderanno in considerazione le strutture di sociabilità musicale legate alla canzone. Una ricerca approfondita per reperire i testi musicali è fondamentale, ma la sola documentazione canora non consente di prendere in considerazione la sua diffusione ed il suo utilizzo all'interno delle pratiche sociali e politiche popolari. A questo proposito si cercherà di far dialogare assieme una pluralità di fonti: le memorie popolari, gli studi dell'epoca sul canto, ma soprattutto le carte di polizia conservate negli archivi.

Per il contesto francese le principali raccolte di canzoni sono depositate presso la «Bibliothèque Nationale». Si tratta di un'ampia documentazione costituita da singoli canti pubblicati su fogli volanti e da canzonieri che raccolgono testi musicali di un unico o di più autori. L'attenzione si è focalizzata soprattutto sugli chansonniers, di tendenze democratiche e repubblicane, che circolavano maggiormente all'interno dei differenti circuiti della sociabilità musicale della Parigi della prima metà del XIX secolo. Si è consultata anche la sezione francese degli archivi dell'Istituto Internazionale di Storia Sociale di Amsterdam, dove è presente una ricca collezione di documenti che coprono un arco cronologico dalla rivoluzione francese e percorrono tutto l'ottocento, in cui sono conservati alcuni interessanti testi musicali.

La memorialistica (come le autobiografie e le memorie) permettono di ricostruire spaccati di vita quotidiana in cui emerge la diffusione del canto nell'universo popolare. Un'attenzione particolare è riservata agli studi dell'epoca sulla canzone, che contengono delle fondamentali informazioni sulle strutture di sociabilità legate al canto. La documentazione archivistica, ed in particolare le carte di polizia, costituisce una fonte estremamente ricca. A questo proposito sono state consultate le serie F7 (polizia) e BB18 (Ministero degli Interni) depositate agli Archivi Nazionali e la serie Aa e Ba degli archivi della Prefettura di polizia di Parigi. Questa documentazione permette di toccare con mano la percezione delle autorità riguardo al canto ed alla sua pericolosità in quanto strumento di politicizzazione e d'espressione popolare. Di particolare interesse sono i verbali di polizia riguardo a manifestazioni, scioperi o cortei in cui emerge chiaramente la funzione svolta dalla canzone. Questi arresti, in molti casi, erano seguiti da perquisizione nelle abitazioni dove, all'interno del materiale di propaganda, spesso venivano sequestrati anche fogli volanti contenenti dei versi e delle vere e proprie canzoni. Le carte di polizia, inoltre, permettono di presentare i luoghi adibiti al canto: come le osterie, la strada, la piazza. A

questo proposito sono stati esaminati anche alcuni fondi iconografici depositi agli archivi della prefettura di Parigi e al Cabinet des Estampes del Museo Carnavalet, che contengono interessanti immagini, disegni e litografie sulla sociabilità musicale nella Parigi della prima metà del XIX secolo.

Per il contesto italiano la ricerca dei testi musicali si è basata principalmente su un'analisi approfondita dei canzonieri del tempo, come ad esempio quelli di Pietro Gori⁶³, di Achille Schinelli e Angelo Colombo⁶⁴ e del Caddeo⁶⁵. A partire dagli anni '50 e '60 del XX secolo si sono moltiplicate le ricerche sulla canzone popolare, stimulate anche dalle attività di gruppi come il Cantacronaca ed il Nuovo Canzoniere Italiano. Di fondamentale importanza sono le raccolte redatte da Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, da Lamberto Mercuri e Carlo Tuzzi, *Canti politici italiani*⁶⁶ e da Giuseppe Vettori, *Canzoni italiane di protesta*⁶⁷. Le canzoni pubblicate su fogli volanti rappresentano un'importanza documentazione; sono da citare le raccolte conservate all'archivio Roberto Leydi, parzialmente pubblicate nel volume *Tanti fatti succedono al mondo*⁶⁸, i lavori di Emilio Jona *Le canzonette che fecero l'Italia* e il volume curato da Romano Calisi e Francesco Rocchi, *La poesia popolare nel Risorgimento*⁶⁹. Sono stati presi in considerazione anche i canzonieri regionali, come ad esempio i canti veneziani presentati dal Lanzerotti⁷⁰, quelli milanesi a cura di Attilio Frescura e Giovanni Re⁷¹, quelle veneti di Luigi Marson⁷² e trentini curati da Albino Zenatti⁷³, da Silvio Pedrotti⁷⁴ e da Quinto Antonelli⁷⁵.

Oltre alle canzoni vere e proprie, pubblicate sui fogli volanti o raccolte nei vari canzonieri, l'analisi si è estesa anche ai testi musicali minori, le scritture murali, i motteggi e le satire in rima. A questo proposito sono da sottolineare, poiché particolarmente ricche di informazioni, le opere di

⁶³ Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, Firenze, Salani editore, 1883, pp. 7-685

⁶⁴ Achille Schinelli e Angelo Colombo, *Canzoniere del Popolo Italiano*, Milano, Alba, s.d. [1925 ca], pp. 2-210

⁶⁵ Rinaldo Caddeo (a cura di), *Inni di Guerra e Canti patriottici del Popolo Italiano*, Milano, Casa editrice Risorgimento, 1915, pp. XII-142

⁶⁶ Lamberto Mercuri e Carlo Tuzzi, *Canti politici italiani 1793-1945*, Roma, Editori Riuniti, (II edizione), 1973 (I edizione 1962), pp. 5-399

⁶⁷ Giuseppe Vettori, *Canzoni italiane di protesta 1794/1974 dalla Rivoluzione Francese alla repressione cilena*, Roma, Newton Compton, 1974, pp. 7-462

⁶⁸ Roberto Leydi, Paolo Vinati, *Tanti fatti succedono al mondo. Fogli volanti nell'Italia settentrionale dell'Otto e del Novecento*, Brescia, Grafo, 2001, pp. 7-80

⁶⁹ Romano Calisi e Francesco Rocchi (a cura di), *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, Roma, Milano, Napoli, Vito Bianco Editore, pp. XII-XVIII-324

⁷⁰ Angelo Lanzerotti (a cura di), *La gloriosa epopea. 1848-1849 nei canti politici dei poeti contemporanei e del popolo d'Italia*, Venezia, Ferrari, 1886, pp. 2-464

⁷¹ Attilio Frescura, Giovanni Re (a cura di), *Canzoni popolari milanesi*, Milano, Ceschina, 1939, pp. 13-372

⁷² Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, Vittorio, Tipografia Luigi Zoppelli, 1891, pp. 2-31

⁷³ Anna Pasetti, *Canti popolari trentini. Raccolti da Albino Zenatti*, Editore Lanciano, 1923, pp. XXIX-179

⁷⁴ Silvio Pedrotti, *Canti popolare trentini*, Trento, Arti Grafiche Saturnia, 1976, pp. 5-353

⁷⁵ Quinto Antonelli, *Storie da quattro soldi. Canzonieri popolari trentini*, Trento, Museo del Risorgimento e della Lotta per la Libertà, 1988, pp. 13-416

Luigi Re *La satira patriottica nelle scritte murali*⁷⁶ e di Carlo Romussi, *Le cinque giornate di Milano nelle poesie*⁷⁷. I muri delle principali città italiane a partire dal 1848 furono invasi da una miriade di scritte, piccole frasi di protesta e di semplici strofe messe in rima.

Per mettere in luce la diffusione della canzone sociale all'interno delle pratiche popolari, le ricerche archivistiche nelle carte di polizia si concentrano soprattutto all'Archivio di Stato di Trento e Milano. All'archivio di Stato di Milano oltre ai rapporti di gendarmeria conservati nel fondo della Presidenza di Governo, sono stati analizzati anche i processi politici relativi agli anni 1847-1859. Particolarmente interessanti sono i processi per affissione di manifesti e per disturbo della quiete pubblica. All'interno di questa documentazione è possibile ricostruire i differenti usi del canto; i versi in rima, infatti, potevano essere affissi sui muri cittadini come dei veri e propri manifesti ed essere cantati durante le ore notturne in strada o nelle osterie milanesi.

I fondi di polizia depositati negli atti riservati del commissariato di polizia e negli atti presidiali dei vari capitanati distrettuali e circolari dei maggiori capoluoghi trentini, costituiscono una documentazione fondamentale riguardo a sorveglianze, manifestazioni, arresti e sequestri di fogli volanti e materiale propagandistico ritenuto pericoloso. Questo tipo di analisi consente di mettere in luce i luoghi ed i vettori di circolazione del canto sociale, di conoscere quali erano le canzoni maggiormente cantate dalle classi popolari e di riportare alla luce alcune strofe o parti di canzoni dimenticate.

⁷⁶ Luigi Re, *La satira patriottica nelle scritte murali del Risorgimento. Frizzi, arguzie, motti e botte*, Brescia, Editore Giulio Vannini, 1933, pp. 12-203

⁷⁷ Carlo Romussi, *Le cinque giornate di Milano nelle poesie, nelle caricature, nelle medaglie del tempo*, Milano, Carlo Ronchi Editore, 1894, pp. V-VIII-236

PARTE 1

I LUOGHI E GLI USI DEL CANTO SOCIALE IN ITALIA E FRANCIA: DIFFUSIONE E REPRESSIONE

Capitolo 1

I luoghi della sociabilità musicale a Parigi (1830-1848)

Questo capitolo intende analizzare i luoghi della sociabilità canora popolare nella Parigi della Monarchia di Luglio. Si prenderanno in considerazione soprattutto gli spazi di produzione e di diffusione della canzone sociale, le sue modalità d'utilizzazione ed i differenti vettori di circolazione. Questa pista di ricerca permette di riflettere sull'importanza del canto non solamente come un passatempo ed un divertimento per l'artigiano-operaio; il testo musicale, infatti, costituiva anche uno strumento di politicizzazione ed una forma di scrittura popolare che attivava, sia per i contenuti che veicolava, sia per il contesto e la situazione all'interno della quale veniva consumato, processi di acculturazione e d'emancipazione sociale e politica. Lo studio del canto inteso come una "pratica sociale", inoltre, introduce una prospettiva di analisi particolarmente fruttuosa ed innovativa, poiché costringe il ricercatore ad evidenziare e far emergere l'importanza della canzone in quanto forma di aggregazione sociale. L'attenzione verrà focalizzata sulla dimensione associativa e collettiva che circondava il testo musicale: il canto in strada, in piazza, nell'atelier di lavoro, all'osteria e nelle riunioni canore chiamate *goguettes*. Una fruizione della canzone sociale che, lungi da rappresentare una pratica privata ed individuale, possedeva un carattere pubblico e partecipativo. Essa contribuiva a creare luoghi di condivisione e di scambio aperti a tutti; spazi popolari, carichi di significati politici, in cui nacquero nuove forme di unione ed inediti legami identitari.

1.1 : Gli chansonniers des rues e i colporteurs

«Assis autour de la colonne, sur le record de pierre, les ouvriers prennent l'air, la journée finie, lisent, causent. Des soldats montrent leur culotte rouge, des voltigeurs leurs épaulettes jaunes, parmi ces blouses bleues. Il fait chaud, il fait bon. Un marchand de chansons, monté sur un tabouret, entouré de monde, chante ses cahiers en s'accompagnant de la guitare. On entend le cliquetis d'une sonnette, puis : *A la fraîche, qui veut boire ?* ça et là aussi un escamoteur, le dernier des escamoteurs ! Partez muscade ! tout cela à la fois paisible et fourmillant de gens, de garçons, de filles en bonnet ou têtes nues. C'est la promenade du faubourg de Saint-Antoine»⁷⁸.

La vita quotidiana dei lavoratori era caratterizzata da una musicalità diffusa. L'artigiano-operaio era immerso in un paesaggio sonoro multiplo e complesso⁷⁹, dove la canzone ritmava ed accompagnava la maggior parte degli aspetti della sua giornata⁸⁰. L'atelier di lavoro, infatti, rappresentava uno spazio legato alla sociabilità canora; lo *chansonnier* Jules Vinçard apprese l'arte di versificare lavorando dodici ore al giorno nell'atelier di suo padre, dove spesso riceveva degli amici, con i quali si intratteneva nell'esecuzione dei componimenti musicali maggiormente diffusi⁸¹. Agricole Perduiguer, nelle sue memorie⁸², mise in luce l'importanza del canto come forma di divertimento e d'aggregazione per i lavoratori, nonché mezzo di unione tra le differenti categorie del *compagnonnage*. La canzone circolava anche nell'ambito familiare; l'operaio Martin Nadaud entrò in contatto con il canto politico proprio durante le veglie, dove parenti ed amici si riunivano per trascorrere le lunghe serate invernali⁸³.

⁷⁸ *Paris-Guide*, tomo II, Paris, A. Locroix, Verboeckhoven et C. éditeurs, 1867, pp. 906-2139, p. 1403 citato in Jacques Rougerie, «Le mouvement associatif populaire comme facteur d'acculturation politique a Paris de la Révolution aux années 1840: Continuité, discontinuité» in *Annales historiques de la Révolution Française*, n.66\1994, pp. 493-516, p. 496

⁷⁹ Per la nozione di paesaggio sonoro si veda Laure Gauthier et Mélanie Traversier (a cura di), *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIe-XIXe siècle)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008, pp. 3-360; Olivier Balajé, *L'espace sonore de la ville au XIXe siècle*, Lyon, A la croisée, 2003, pp. 11-291; Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, Presse Universitaire de France, 2000, pp. 6-184; Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, pp. 7-359

⁸⁰ Cfr. la «Sezione 1: Il paesaggio sonoro a Parigi (1830-1848)» del percorso museale ■

⁸¹ Jules Vinçard, *Mémoires épisodiques d'un vieux chansonnier saint-simonien*, Paris, E. Dentu, 1878, pp. 1-319

⁸² Agricole Perduiguer, *Mémoire d'un compagnon*, Paris, Imprimerie nationale éditions, 1992, pp. 3-528

⁸³ « [Nell'inverno del 1829] nos veillées étaient longues ; [...] Comme je lisais assez couramment, il avait toujours à offrir ma curiosité des brochures et d'anciens bulletins de la grande armée portant aux nues, les hauts faits du héros de son cœur [si riferiva alle numerose opere scritte in onore di Napoleone]. [...] Je m'étonne encore qu'un homme qui ne savait ni lire ni écrire ait pu se mettre dans sa tête les principaux événements de cette épopée impériale. Il avait apporté des chansons de Béranger et à force de me les faire lire, ma sœur et les autres jeunes filles en avaient retenu quelques-unes. Les personnes de la veillée aimaient surtout à entendre ces refrains : «Il s'est assis là, grand-mère ; grand-père, il s'est assis là». Et cet autre : «Si j'étais hirondelle, que je puisse voler, à l'Île S. Hélène j'irai me reposer». Mon père et surtout mon oncle qui avait été blessé à Waterloo criaient ce refrain comme deux sourds. Mais la chanson visant les dames de Vienne, qui, après une bataille perdue par les Autrichiens, étaient venues implorer la générosité de Napoléon, nous arrachait des cris d'admiration [...]. On le voit, en meublant ainsi mon imagination de tous ces faits militaires, mon père croyait bien avoir fait de son fils un bonapartiste, et il en fit aussitôt après la révolution de 1830, un

Questa “musicalità diffusa” si propagava rapidamente nell’ambiente cittadino, circolava nelle viuzze del centro, nelle piazze e agli angoli delle strade. Un aspetto difficilmente immaginabile oggi, in cui il rumore del traffico, delle sirene e dei clacson delle automobili, domina incontrastato nella Capitale e lo spazio adibito alla musica viene relegato sempre più alla sfera privata e individuale (soprattutto con la diffusione delle cuffie e degli auricolari collegati alle nuove tecnologie). La canzone, a quel tempo, possedeva una dimensione pubblica e collettiva:

«nombre d’ouvriers se délassent de leurs fatigue en jouant de la clarinette ou du flageolet pendant des heures entières. Aussi, il faut voir quel cercle immense s’arrondit d’ordinaire autour du moindre chanteur : c’est une foule bariolée où la blouse coudoie la redingote, où l’uniforme serre de près le tablier blanc des nourrices et des cuisinières. Il y a là des gourmets musicaux, des dilettanti experts et enthousiastes, parmi lesquels brillent au premier rang les troupiers. Le cahier de romances à la main, ils se tiennent près de l’artiste, comme un bataillon sacré, et l’accompagnent à demi-voix, en battant la mesure avec leurs têtes. Ils forment la loge infernale de cet Opéra en plein vent»⁸⁴.

Durante la prima metà del XIX secolo i quartieri più popolari erano percorsi, ad ogni ora del giorno, dalle famose canzonette e dalle grida di strada dei mestieri ambulanti⁸⁵. La città era invasa da centinaia di *chansonniers des rues*, di artisti, saltimbanchi, commedianti e suonatori che eseguivano una gran quantità di piccole operette e scenette⁸⁶. Questi mestieri costituirono, per alcuni dei cantautori popolari, un primo approccio con il mondo musicale⁸⁷; nelle memorie dello *chansonnier* Lavergne, egli ricordava che rimaneva «des heures entières sur la place du Temple, à écouter les modulations d’un orgue barbare que faisait tourner le gai Baumester, chanteur nomade de père in fils depuis 1812, et qui annonçait et débitait des productions nouvelles, en faisant remarquer aux badauds qui l’entouraient une pancarte où on lisait cette modeste épigraphe: En dépit

républicain». Martin Nadaud, *Mémoires de Léonard, ancien garçon maçon*, Bourgneuf, A. Duboueix, 1895, pp. VIII-508, p. 23-24

⁸⁴ Victor Fournel, *Ce qu’on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu libraire éditeur, 1867, pp. VII-426, p. 9

⁸⁵ Joseph Mainzer sottolineava, infatti, che i canti e le grida dei mestieri ambulanti di strada rappresentassero, per i ragazzi parigini, una prima educazione musicale. Joseph Mainzer, «Les cris de Paris» in *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, tome IV, Paris, L. Curmer éditeur, 1841, pp. 201-209, p. 206. Cfr. anche Robert Massin, *Les cris de la ville. Commerces ambulants et petits métiers de la rue*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 25-252

⁸⁶ «Ces héros inconnus de la musique et de la littérature populaire » evidenziava Victor Fournel «avait fait dans le peuple des révolutions musicales et littéraires, avant Berlioz et Victor Hugo. Nul se sait mieux qu’eux se mettre en communication d’idées, de sentiments et de langage avec la foule». Victor Fournel, *Ce qu’on voit dans les rues de Paris*, cit., p. 4. Secondo Fournel l’artista ambulante era un “filosofo”, un oratore che arringava il popolo proprio come Pericle nell’agorà greca: «toutes curieuses que soient les physionomies des chanteurs ambulants, je ne sais néanmoins s’il n’y a pas un sujet d’études plus intéressant encore dans ces orateurs et ces poètes des rues, qui cultivent sans gloire, mais non sans honneur, le grand art de la parole, et qui, chaque jour, du haut de leur tribune, haranguent le peuple en plein air, comme faisait Périclès à l’agora». Ivi, p. 48

⁸⁷ Lo chansonnier Claude Genoux, infatti, iniziò la sua carriera musicale come un artista dilettante all’interno di una compagnia di saltimbanchi e musicisti ambulanti. Claude Genoux, *Mémoires d’un enfant de la Savoie*, Paris, Albert Edmond Editeur, 1844, pp. 6-389, p. 34 e sgg.

des jaloux, des sots et des méchants, \ Le peuple avec plaisir écoute encor mes chants»⁸⁸. Le zone periferiche, infine, erano disseminate da numerosissime *guinguette*; osterie dove si poteva danzare, cantare e rilassarsi all'aria aperta. Questi «débits de boisson dansants»⁸⁹ erano presi d'assalto dai lavoratori parigini soprattutto nei fine settimana e durante i giorni di riposo.

L'importanza degli *chansonniers des rues*, dei suonatori di organetto e dei piccoli venditori ambulanti⁹⁰ è spesso trascurata negli studi sulla politicizzazione popolare⁹¹. Si soffermava l'attenzione, in particolare, sugli aspetti ludici e di intrattenimento che caratterizzava questa professione, e sui contenuti licenziosi dei testi musicali che venivano recitati durante queste occasioni. Il giornale *L'Atelier* in un articolo intitolato *Les chansons des rues* del 31 ottobre 1843⁹², si limitava a descrivere il cantautore di strada come un promotore «de mauvaises passions» e un perturbatore dell'ordine e delle morale popolare.

Nella prima metà del XIX secolo l'immagine dello *chansonnier des rues*, come degli altri mestieri ambulanti, fu oggetto di una profonda distorsione. L'iconografia dell'epoca, ad esempio, riduceva la sua figura ad un'immagine caricaturale che doveva, quasi in maniera pedagogica, infondere nella popolazione sicurezza e quiete. Era in atto un tentativo di costruire una tipologia umana e sociale che, riprendendo tematiche bucoliche e ancestrali, si avvicinava alle pittoresche e folkloristiche rappresentazione del “basso popolo”⁹³. Il cantautore di strada diveniva quindi il prototipo dell'idea di un “popolo” rispettoso, morale e virtuoso, in cui qualsiasi riferimento ad aspetti sociali e politici scompariva in nome di valori irenici che ispiravano morigeratezza, rassicurazione e moderazione. «En ce XIX siècle commençant» come sottolinea Nathalie Jakobowicz «la pérennité des figures paraît évidente. Les *Cris des Paris* servent donc essentiellement à perpétuer cette représentation d'un peuple travailleur urbain, rangé et discipliné»⁹⁴.

Accantonando queste descrizioni ed immagini da cartolina, che proponevano una visione atemporale, stereotipata ed idealizzata, emerge invece un aspetto poco conosciuto di questa

⁸⁸ Joseph Lavergne, *La Muse Plébéienne*, IV volume, Paris, Chez l'Auteur, 1866, pp. 6-180, p. 10

⁸⁹ Cfr. François Gasnault, *Guinguettes et Lorettes. Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830-1870*, Paris, Aubier, 1986, pp. 5-343

⁹⁰ Cfr. la «Sezione 2: Chansonniers des rues e colporteurs» del percorso museale ■

⁹¹ Cfr. Sophie-Anne Leterrier, «Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du “peuple” au “public”», in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n. 19\1999, pp. 89-103

⁹² «Les chansons des rues» in *L'atelier. Journal de la classe ouvrière*, 31 ottobre 1843

⁹³ Cfr. Vincent Milliot, «Les Cris de Paris ou le peuple apprivoisé», in Jean-Louis Robert et Danielle Tartakowsky, *Le Paris le peuple XVIIIe – XXe siècle*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1999, pp. 175-194. Per una riflessione più ampia, che coinvolge anche i secoli precedenti, si rimanda a Vincent Milliot, *Les «Cris de Paris» où le peuple travesti, les représentations des petits métiers parisiens ((XVI-XVIII)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, pp. 3-480

⁹⁴ Nathalie Jakobowicz, *1830. Le Peuple de Paris. Révolution et représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 9-363, p. 90

professione: quello dell'agitatore sociale e del *colporteur* di canti sediziosi⁹⁵. A questo proposito la documentazione di polizia, costituita da rapporti prefettizi, da processi verbali e dagli arresti effettuati dalla gendarmeria, depositata negli archivi della Prefettura di Polizia e negli Archivi Nazionali, permette di adottare una prospettiva privilegiata per analizzare la loro attività sovversiva. Nelle prossime pagine, quindi, si insisterà soprattutto sull'aspetto politico che permeava questi attori sociali, senza dimenticare però che una delle principali finalità, per gli artisti di strada e i musicanti ambulanti, era quella dell'intrattenimento e di far divertire lo spettatore.

All'inizio degli anni '30 dell'ottocento, secondo i dati della prefettura, Parigi contava 271 musicanti ambulanti, 220 saltimbanco, 106 suonatori di organetto a manovella e 135 cantori; cifre che saranno destinate a diminuire drasticamente durante il corso della Monarchia di Luglio⁹⁶. Questi mestieri erano strettamente controllati dalle autorità e regolamentati da severe norme di ordine pubblico. L'ordinanza del 16 febbraio 1816, disposta dal prefetto Anglès, il quale, considerando il grande aumento del numero di «*joueurs d'orgues*», che si esibivano nelle strade e nelle piazze pubbliche, e che «*ceux qui exercent cette profession donnent souvent lieu à des plaintes, soit à raison des chansons licencieuses qu'ils se permettent quelquefois de chanter, soit à raison des embarras qu'ils causent dans les rues et places où ils stationnent*»⁹⁷, obbligava i suonatori di organetto a richiedere un permesso, rilasciato dalla Prefettura, per esercitare la loro professione. Questa autorizzazione doveva essere rinnovata ogni anno, attraverso un certificato di buona condotta («*certificat de bonne vie et mœurs*») vidimato dal commissario di polizia⁹⁸. Ad ogni suonatore ambulante venne quindi consegnata una piccola targa in metallo, munita di un numero di identificazione, che doveva essere sempre ben visibile in pubblico. Anche la loro attività musicale venne strettamente controllata e limitata; nella presente ordinanza, infatti, si stabiliva che «*aucun joueurs d'orgue ne pourra chanter d'autres chansons que des ariettes ou vaudevilles extraits des pièces de théâtres représentées*». Un articolo che venne successivamente modificato tramite

⁹⁵ Challemeil e Wilhelm, nella loro opera, si soffermavano nel puntualizzare il carattere militante della professione dello *chansonnier des rues*. Nonostante reputassero che negli anni quaranta la "missione politica" di questo mestiere si fosse affievolita, rispetto al periodo della Rivoluzione Francese, essi sostenevano che: «*trouvez, je vous prie, beaucoup d'hommes politiques ou d'acteurs, qui aient joué plus de rôles que le chanteur des rues. [...] C'était une poésie à part, expressive malgré son peu de développement, mal écrite souvent, mais toujours énergique, empreinte d'un certain cachet de vérité, remplie d'un certain entrain révolutionnaire que l'on chercherait vainement dans les œuvres d'écrivains de l'époque d'un ordre plus relevé*». «*Le Chanteur des rues et le Crieur public*» in Augustin Challamel et Ténint Wilhelm, *Les Français sous la Révolution. 40 scènes et types dessinés par M. Henri Baron, gravé par M. Louis Massard*, Paris, Challamel Editeur, 1843, pp. 193-200, p. 193 e 197

⁹⁶ Cfr. *Musiciens des rues de Paris*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1997, pp. 9-141

⁹⁷ «*Ordonnance concernant les joueurs d'orgues dans les rues et places publiques*» del 4 luglio 1816 in Archives de la Préfecture de Police (A.P.P.), Serie Db, cartone n. 201

⁹⁸ L'ordinanza di polizia del 28 febbraio 1863, invece, fissò il termine per il rinnovo del permesso di suonare in pubblico non più ad un anno, bensì ogni tre mesi. Cfr. «*ordonnance concernant les saltimbanques, joueurs d'orgue, musiciens et chanteuse ambulants*» del 17 luglio 1873 in A.P.P., Serie Db, cartone n. 201

l'ordinanza del settembre 1828⁹⁹, che prevedeva che ogni suonatore di organetto potesse eseguire solo canzoni e operette che avevano ottenuto un'autorizzazione da parte dell'ufficio della prefettura di Parigi.

A partire dalla Restaurazione questi mestieri ambulanti furono sottoposti ad un aumento delle misure repressive e di controllo. Come dimostra il rapporto del 19 gennaio del 1822, in cui il prefetto di polizia di Parigi scrisse ai vari commissari di quartiere, richiamandoli ad esercitare una rigida sorveglianza sull'attività degli *chansonniers des rues*: «messieurs, j'appelle votre attention très particulière je ne dirai pas sur un abus mais sur un scandale véritable, dans les rues, les places, les carrefours, les promenades sont journellement le théâtre. Les chanteurs ambulants, et des joueurs d'orgue, ou autres instruments, chantent et colportent des chansons où le respect vers le Roi, l'attachement à la légitimité, le décence et les mœurs sont outragés plus ou moins ouvertement»¹⁰⁰. La nota del prefetto poneva l'attenzione sulla natura delle canzoni e degli stampati che venivano distribuiti in queste occasioni, che avevano come scopo quello di «pervertir l'opinion du peuple».

I cantori ambulanti ed i suonatori di strumenti erano difficilmente controllabili dalle autorità poiché si potevano spostare rapidamente all'interno della città; essi cantavano, infatti, nelle viuzze e nelle piazze ma entravano anche all'interno delle corti delle case, nei cabaret e nelle osterie parigine. Nell'aprile del 1822 il prefetto Guy Delavau, che subentrò dal dicembre 1821 a Jules Anglès, fece circolare una nota, nella quale invitata i differenti commissari di polizia della capitale ad aumentare l'impegno nella sorveglianza di questi pericolosi individui¹⁰¹. Per tentare di porre un rimedio, ad una situazione che appariva sempre più incontrollabile, il prefetto, a partire dal settembre dello stesso anno, decise di annullare tutti i permessi ottenuti per le produzioni musicali ambulanti e stabilì che ogni suonatore dovesse ripresentarsi in commissariato per ottenere una nuova autorizzazione. Egli, inoltre, ordinava che : «tout musicien ou chanteur qui s'introduirait dans les cours des maisons, dans les cafés, cabarets et autres établissements publics, sera arrêté sur-le-champ et conduit à la préfecture de police ; il sera pris envers lui telle mesure de police administrative qui sera jugée nécessaire, sans préjudice des poursuites devant les tribunaux»¹⁰².

⁹⁹ «Ordonnance concernant les saltimbanques, joueurs d'orgue, musiciens et chanteuse ambulants» del 10 settembre 1828 in A.P.P., Serie Db, cartone n. 201

¹⁰⁰ Rapporto del 19 gennaio 1822 in A.P.P., Serie Db, cartone n. 201

¹⁰¹ «Des chanteurs, des Joueurs d'Orgue vont jouer de leur instrument dans des Cabarets, des Estaminets, ou petits Cafés, chez des Traiteurs, etc. y chantent, débitent ou proposent leurs recueils, et le plus souvent des Chansons où les mœurs, le Gouvernement monarchique et la Religion sont également outragés ; [...] J'attends, Messieurs, de votre zèle et de votre activité la plus grande vigueur dans les mesures que vous prendrez, pour que la classe des individus dont il s'agit, exposée par la nature même de leur métier (l'exemple le prouve), aux suggestions de la malveillance, reste, dès ce moment, et sans pouvoir s'en écarter à l'avenir, dans les bornes de son industrie, telles que je viens de vous les faire connaître». Rapporto del 6 aprile 1822 in A.P.P., Serie Db, cartone n. 201

¹⁰² Ordonnance n. 1057 – concernant les musiciens dans les rues et places publiques (Paris, le 2 septembre 1822) in Gabriel Delessert, *Collection officielle des ordonnances de police depuis 1800 jusqu'à 1844*, tome II, Paris, Paul Dupont, 1844, pp. 2-658, p. 241

I vari commissari di polizia, preposti ad eseguire sul campo le ordinanze che venivano varate dal prefetto, dovettero affrontare una situazione che difficilmente le autorità potevano porre sotto la loro tutela. Questi mestieri ambulanti, infatti, erano contraddistinti da tradizioni, consuetudini e da pratiche molto antiche; peculiarità che faticosamente e gradualmente potevano essere sradicate dalla natura stessa di queste professioni, che si trovavano molte volte a metà strada tra la mendicizia e l'illegalità quotidiana. I commissari inizialmente adottarono una linea più moderata; gli arresti, nella maggior parte dei casi, duravano solo poche ore. Queste misure di polizia, però, si rivelarono inefficaci, per contrastare un fenomeno che iniziava ad inquietare seriamente il governo. In un rapporto del maggio 1827, il prefetto descriveva una Parigi quasi "assediate" da cantautori di strada che distribuivano senza nessun permesso «chansons dangereuses», suonatori d'organetto, saltimbanchi, *crieurs* e musicanti ambulanti che attraversavano rumorosamente, a tutte le ore del giorno, la capitale francese. Il prefetto, quindi, richiamava i commissari, dei differenti quartieri della città, ad una maggiore vigilanza e severità nel contrastare l'azione sovversiva di questi mestieri: «il est urgent de mettre fin à ces nombreux abus qui compromettent le repos et la sûreté des habitants, mais pour cela le concours et l'accord de tous les agents de l'autorité sont indispensable. [...] cette excessive indulgence a de grave inconvénient autre que l'impunité multiplié les contravention elle affaiblit le zèle des agents de l'autorité, qui si dispensent bientôt d'une surveillance sans résultat»¹⁰³.

Le ordinanze di polizia dirette a controllare e a regolamentare questi divertimenti pubblici, toccarono anche l'attività di saltimbanchi, di marionettisti, di pagliacci e di buffoni. Questi mestieri erano causa di numerosi incidenti, poiché la folla che si formava impediva la normale circolazione delle vetture; venivano accusati di essere complici e, in alcuni casi, autori di scippi e furti, che avvenivano tra le persone che si radunavano per ascoltare gli spettacoli¹⁰⁴. Venivano accusati, inoltre, di disturbo della quiete pubblica, poiché attraversavano la città muniti di tamburi e trombette per annunciare le loro produzioni. I gesti, le parole e le canzoni, che utilizzavano durante le loro recite, erano tacciate di oltraggio al pudore e alla morale pubblica. L'ordinanza dell'aprile 1828 istituiva, anche per queste professioni, l'obbligo di portare la placca di riconoscimento e di ottenere la necessaria autorizzazione, che doveva essere visionata ogni sei mesi e rinnovata annualmente, per potersi esibire nelle loro commedie di strada¹⁰⁵. Gli spettacoli ambulanti, inoltre, non potevano più svolgersi liberamente nello spazio cittadino, ma soltanto in appositi luoghi, stabiliti dalla prefettura.

¹⁰³ Rapporto del 17 maggio 1827 in A.P.P., Serie Db, cartone n. 201

¹⁰⁴ Il capo del «service de sûreté» Canler, nelle sue memorie, ricordava i numerosi furti che si svolgevano, a cavallo degli anni trenta dell'ottocento, ai danni degli spettatori che si riunivano attorno ai saltimbanchi e ai suonatori ambulanti. Louis Canler, *Mémoires de Canler*, Paris, Hetzel, 1862, pp. 2-446, p. 124

¹⁰⁵ Ordinanza del 3 aprile 1828 in A.P.P., Serie Db cartone n. 201

Gli *chansonniers des rues* ed i musicanti ambulanti, per sfuggire ai controlli della gendarmeria e per sottolineare maggiormente alcune parti delle loro canzoni che potevano contenere delle allusioni politiche, utilizzavano anche la mimica del corpo, ammiccamenti verso il pubblico e le differenti tonalità e impostazioni della voce¹⁰⁶. Fu il caso, ad esempio, di tre *musiciens ambulants*, arrestati il 21 maggio 1829, i quali, accompagnandosi con un violino, cantarono sulla piazza de l'Odeon una canzone intitolata «La Bourbonnaise». Nel processo d'arresto si leggeva: «les couplets sont pleines d'allusions que les auditeurs saisissent d'autant plus facilement que les musiciens qui la chante avec beaucoup de malice dans son accents et ses intonations»¹⁰⁷.

L'attività dei musicisti ambulanti era controllata non solo nella capitale; la sorveglianza era rigorosa anche negli altri dipartimenti francese. Il 4 dicembre del 1828, Brandicourt, un marchand de chanson, si recò alla prefettura di Beauvais, nel dipartimento de l'Oise, per ottenere il permesso di cantare una canzone in onore a Napoleone intitolata «Le petit bon homme vit encore» che, secondo il prefetto, conteneva delle allusioni «dont on ne pouvait se dissimuler le but». Qualche settimana più tardi un colporteur, chiamato Coutin, chiedeva l'autorizzazione per distribuire la canzone: «L'amour de retour en France ou le petit Bon homme vit encore»¹⁰⁸. Si trattava dello stesso canto appena citato, al quale vennero modificati, forse per eludere la sorveglianza delle autorità, il titolo e qualche verso, che rendevano le allusioni contenute nel testo meno forti e chiare. Il prefetto, in entrambi i casi, negò il permesso per distribuire la canzone ed avviò delle indagini per scoprire gli autori ed arrestare i due venditori ambulanti, che nel frattempo si erano dati alla macchia.

Con l'avvento della Monarchia di Luglio, l'attività e la produzione canora degli *chansonniers des rues*, dei musicanti e venditori ambulanti furono oggetto di un maggior controllo da parte delle autorità. Nel settembre del 1830 il prefetto inviava a tutti i commissari una nota, in cui richiamava con decisione la loro attenzione: «sur les graves inconvénients qui résultaient du colportage et de la vente des écrits licencieux et diffamatoires qui se font sur la voie publique et

¹⁰⁶ Victor Fournel descrive in questa maniera la complessa gestualità, le sfumature dell'intonazione e le movenze che caratterizzavano molti di questi mestieri: «cet homme avait les formes florissantes du Spartacus de M. Foyatier ; mais on voyait bien qu'intérieurement c'était un révolté comme lui. [...] Quoique ses deux mains fussent occupées à tenir sa guitare, il agitait la tête et le corps d'une façon si expressive, il regardait ses auditeurs avec tant d'animation, il ouvrait la bouche avec tant de véhémence, déclamaient avec tant de feu, ricanait tant de cynisme, qu'il vous fascinait malgré vous. Son éloquence populaire et brutale empoignait chaque auditeur à bras-le-corps et se faisait forcément écouter ; elle était toute pleine d'images gigantesques et d'hyperboles qui vous frappaient comme un coup de poing vigoureusement asséné sur la nuque. Il possédait surtout l'art de farcir ses discours d'anecdotes, transparentes allégories où perçait la pointe empoisonnée de ses allusions. [...] Sa voix, même dans la raillerie, avait des intonations et des rugissements superbes : sa gaieté était amère et presque effrayante». Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, cit., p. 56

¹⁰⁷ Rapporto del 21 maggio 1829 in Archives Nationales (A.N.), Serie F 7, cartone n. 6772

¹⁰⁸ La canzone è ancora contenuta all'interno del fascicolo di polizia; si segnalano, infatti, queste due strofe: «Il faut accorder notre lyre, \ Troubadours, voici l'âge d'or ; \ Nous pouvons chanter, boire et rire, \ Petit Bonhomme vit encore. [...] \ Réjouis-toi, France chérie, \ A l'aspect du fils du dieu Mars, \ Il vient régner sur la patrie \ Et des plaisirs et des beaux arts. \ Sous le Titus de notre France, \ L'Amour brave les coups du sort: \ Chantons la paix et l'abondance, \ Petit Bonhomme vit encore». Rapporto del 4 gennaio 1820 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6909

notamment aux abords du palais Royal»¹⁰⁹. All'indomani delle giornate di Luglio, tutti gli individui che distribuivano o leggevano in pubblico «des écrits imprimés», nei quali non figurava l'indicazione del nome, della professione e della dimora dell'autore o dell'editore, dovevano essere immediatamente condotti negli uffici del commissariato e gli scritti incriminati sequestrati dalle forze dell'ordine.

Nel dicembre del 1830 furono varate alcune importanti disposizioni nei confronti de «les afficheurs et les crieurs publics», che conferirono un nuovo potere di intervento alle autorità e rappresentarono una tappa fondamentale nel movimento di repressione e controllo di questi mestieri ambulanti. L'articolo 3 della legge del 10 dicembre 1830 e l'ordinanza di polizia del 9 aprile del 1831 stabiliva che «tout écrit destiné à être chanté, récité ou distribué sur la voie publique, devra être préalablement déposé chez un commissaire de police» per essere da lui visionato¹¹⁰. Il prefetto di polizia, in data 13 dicembre 1830, osservava al ministro dell'Interno che la «promulgation de la loi sur les afficheurs et les crieurs publics permettra de réprimer plus efficacement un abus dont les circonstances actuelle font pressentir les conséquences»¹¹¹. L'articolo 3, appena citato, infatti, rimase in vigore per tutto il XIX secolo e venne parzialmente modificato, rendendolo ancora più restrittivo, con l'ordinanza del 19 ottobre 1833, che prevedeva, per tutti gli scritti destinati «au colportage sur la voie publique», il deposito di un esemplare non più nei commissariati di polizia, bensì direttamente negli uffici del prefetto¹¹². Una modifica che nasceva proprio dalla volontà di limitare, in maniera decisa ed immediata, la circolazione dei numerosi pamphlet, canzoni e volantini che venivano quotidianamente distribuiti e cantati nelle vie cittadine, durante i primi anni della Monarchia di Luglio.

Alcuni arresti effettuati in questo periodo, tendono a confermare le preoccupazioni delle autorità. Il 28 ottobre 1831 vennero fermati tre *chanteurs publics*, accusati d'aver cantato, sulla piazza della Borsa, alcune strofe che contenevano allusioni ostili al re e ai ministri; nel processo verbale si leggeva: «la Police s'occupe du reste fort activement de réprimer la licence de ces chanteurs en plein vent, qui devient de jour en jour plus répréhensible»¹¹³. Il primo novembre dello stesso anno, alcuni agenti della polizia municipale arrestarono dei cantori ambulanti, poiché intonarono, indignando i passanti che si trovavano sul luogo, delle strofe in favore della

¹⁰⁹ Rapporto del 4 settembre 1830 in A.N., Serie F 7, cartone n. 12329

¹¹⁰ Ordonnance n. 1379 – concernant l'exercice de la profession d'afficheurs et de crieurs publics, et les formalités préalables à remplir (Paris, 12 décembre 1830) in Gabriel Delessert, *Collection officielle des ordonnances de police*, cit., p. 592. Un'ordinanza che andava a modificare la legge del 21 ottobre 1814, che obbligava a depositare un esemplare dello scritto che si voleva cantare o distribuire in strada solamente alla *Direction-générale de la Librairie* di Parigi. Legge de 21 octobre 1814 in A.P.P., Serie Db, cartone n. 200

¹¹¹ Rapporto del 13 dicembre 1830 in A.N., Serie F 7, cartone n. 12329

¹¹² «Arrête concernant le colportage des écrits sur la voie publique – Paris, le 19 octobre 1833» citato in Philippe Vigier, *Paris pendant la Monarchie de Juillet*, Paris, Hachette, 1991, pp. 5-607, p. 115

¹¹³ Rapporto del 28 ottobre 1831 in A.N., Série F^{1c} I/33

Repubblica¹¹⁴. Qualche settimana prima, inoltre, gli abitanti del quartiere della Cité richiesero l'intervento del commissario, poiché due *crieurs publics* (un uomo ed una donna) vendevano, «in modo da scandalizzare i passanti», alcuni esemplari di una lettera scritta dall'Arcivescovo di Parigi ai curati della propria diocesi¹¹⁵.

Il prefetto di polizia, il 14 agosto 1832, allarmato dal grande numero di cantautori e musicanti ambulanti, che recitavano e cantavano ad alta voce sulla pubblica via degli scritti sediziosi o che trattavano di argomenti politici, scrisse ai commissari di polizia invitandoli a mantenere una sorveglianza rigida e ben attiva. È interessante riportare le parole usate direttamente dal prefetto, che vedeva nel canto uno dei mezzi principali di diffusione di idee sovversive:

«On a remarqué que la plupart de les chansons étaient faites dans un très mauvais esprit et de nature à jeter[sic] de fausses alarmes à agiter l'opinion publique, et à propager des bruits inquiétants. Le texte et l'esprit de la loi du 10 décembre 1830 s'apposent formellement à la publication sur la voie publique de les sortes de production en effet il est dit par son art. 1^{er} qu'aucun écrit imprimé traitant d'objets politiques ne pourra être affiché ou placardé dans les rues, places et autres lieux publics. Il résulte nécessairement de cette disposition que le législateur à entendre prohiber sur la voie publique non seulement la lecture, mais encore le récit entier d'un texte ou du contenu de tout écrit traitant de politique, soit par la voie de l'affichage, soit par tout autre moyen, tel que celui que les chanteurs emploient pour vendre et débiter leurs chansons politiques en les chantant ou déclamant devant des rassemblements nombreux»¹¹⁶.

È interessante citare il caso di Jean Marie Batis, *chanteur* di 52 anni, arrestato il 28 giugno 1836, con l'accusa d'infrazione proprio alla legge del 10 dicembre del 1830. Venne accusato, infatti, d'aver cantato, sulla rue Neuve St. Denis, delle canzoni senza averne depositato un esemplare in prefettura per la vidimazione. Fermato ancora nel 1843 per aver cantato con un violino senza autorizzazione, nella successiva perquisizione domiciliare, gli vennero sequestrate alcune canzoni sprovviste del necessario timbro e di cui non aveva fatto pervenire una copia alla prefettura¹¹⁷.

Nel dicembre del 1831 il prefetto di polizia cercò di assestare un altro duro colpo all'attività di questi mestieri ambulanti, limitando il loro stazionamento all'interno della città. Gli *chansonniers des rues* non potevano più muoversi liberamente nello spazio urbano, un aspetto che rendeva sicuramente più difficoltosa l'azione di sorveglianza svolta dalla gendarmeria. Vennero quindi

¹¹⁴ Rapporto del 1 novembre 1831 in A.N., Série F^{1c} I/33

¹¹⁵ Rapporto del 14 settembre 1831 in A.N., Série F^{1c} I/33

¹¹⁶ Rapporto del 14 agosto 1832 in A.P.P., Serie Db, n. cartone 201

¹¹⁷ Jean Marie Batis venne arrestato altre due volte; il 29 gennaio 1833 «pour provocation au renversement du gouvernement» e il 31 marzo 1849 per aver distribuito delle raccolte di canzoni non autorizzate. A.P.P., Serie Aa, n. cartone 421 – Evénements divers 1831 à 1833

individuati poco meno di una trentina di luoghi¹¹⁸, che poi furono raddoppiati con l'ordinanza del 1860¹¹⁹, in cui essi dovevano sostare e si disposero delle fasce orarie, all'interno delle quale potevano esibirsi: dalle sei di mattina fino alle sei di sera per il periodo dal primo di ottobre al primo di aprile, mentre dalle sei di mattina fino alle nove di sera per il periodo estivo. Era in atto un vero e proprio tentativo di controllare la libera circolazione della parola popolare; gli *chansonniers des rues*, infatti, dovevano essere ben identificati, attraverso i distintivi in metallo, e relegati in precisi spazi urbani, per essere guardati a vista dalle autorità di polizia¹²⁰.

Questo processo, volto a controllare e limitare l'attività di «*crieurs, chanteurs, vendeurs et distributeurs d'écrits, dessins, lithographies, etc.*», trovò il suo culmine nell'ordinanza del 22 febbraio del 1834¹²¹. Una disposizione che andava a modificare il sistema di giudizio degli arrestati in contravvenzione. L'articolo 69 della Carta costituzionale, varata nel luglio del 1830, prevedeva che gli *chansonniers des rues*, musicanti ambulanti e *crieurs publics* venissero giudicati da una giuria della Corte d'Assise. Dal febbraio del '34, invece, la dichiarazione di colpevolezza o d'innocenza spettava direttamente ai giudici dei tribunali correzionali; le giurie, infatti, erano accusate di assolvere troppo spesso gli imputati o di infliggere pene troppo lievi¹²². Di particolare interesse, inoltre, era l'articolo III, che stabiliva che: «*les permissions accordées seront retirées à tous qui, dans l'exercice de leurs professions auraient crié, vendu, colporté ou distribué des écrits, emblèmes ou dessins qui seraient de nature à porter atteinte, soit à la morale publique, soit au respect dû à la Charte constitutionnelle et au Roi*». Un comma che precedeva di poco più di anno la legge del 9 settembre 1835, che assimilava tutti gli attacchi contro il re ed il governo, a un attentato contro la sicurezza dello Stato. Il biennio '34-'35 fu caratterizzato da un duro attacco alle libertà di stampa e di associazione, interdicensi di fatto la diffusione di opinioni repubblicane. La popolazione parigina comprese immediatamente la pericolosità di queste nuove disposizioni; già

¹¹⁸ L'ordinanza stabiliva in modo preciso lo stazionamento degli *chansonniers des rues*; si trattava soprattutto di piazze e di mercati: il boulevard de l'Hôpital, la Montaigne Saint-Genève davanti al Marché des Carmes, la piazza Saint-Sulpice vicino all'ancien Séminaire, al mercato Saint-Germain vicino alla rue Clément, alla Butte Mont-Parnasse, al carrefour de l'Observatoire, sulla Place de l'Institut, sul Quai d'Orsay vicino al quartiere de Cavalerie, al Carrefour S. Benoît, sulla Rue de Sèvres vicino all'hospice des Ménages, non poteva mancare la piazza della Bastiglia e poi sul Quai des Ormes, sulla piazza del Marché-Neuf, sulla piazza Parvis Notre-Dame, sulla rue Saint-Antoine, sulla barriera Trône, sulla piazza del Marché Popincourt, sulla rue de Vendôme, sulla piazza Boucherat, Royale e quella del Jardin de Plantes, sul Boulevard Bondy, vicino al Château-d'eau, esclusa la prima laterale, sul boulevard Bonne-Nouvelle dalla parte della rue Hauteville, escludendo le due prime laterali, sul boulevard de la Galiote ed infine sulla strada degli Champs-Élysées e sulla piazza della Madeleine, dalla parte della rue Tronchet. Ordinanza del 14 dicembre 1831 in A.P.P., Serie Db, n. cartone 200

¹¹⁹ A.P.P., Serie Db, n. cartone 201

¹²⁰ Hélène Landron coglie con precisione l'importanza di questa ordinanza: «l'ordonnance du 14 décembre 1831 est un tournant dans la législation : elle liste pour la première fois les lieux autorisés pour le stationnement des saltimbanques, musiciens ambulants et chanteurs. C'est la fin d'une certaine forme de liberté, la circulation devenant réglementée». Hélène Landron, «Le musicien de rue sous l'autorité de la police parisienne» in *Musiciens des rues*, cit., pp. 74-80, p. 79

¹²¹ Ordinanza del 22 febbraio 1834 in A.P.P., Serie Db, cartone n. 201. Cfr. anche A.N., Serie BB 18, documento n. 1353

¹²² Cfr. Philippe Vigier, *Paris pendant la Monarchie de Juillet*, cit., p. 115 e sgg.

dalla sera del 16 febbraio 1834, infatti, si formarono, in diversi quartieri di Parigi, numerosi assembramenti di persone che gridarono «Vive la République!», «A bas Louis-Philippe!» e «A bas la loi des crieurs!»¹²³.

Gli anni del 1834 e 1835 rappresentarono una netta cesura nelle politiche culturali e sociali della Monarchia di Luglio¹²⁴. I *crieurs publics* vennero messi in silenzio¹²⁵, gli *chansonniers des rues* relegati in alcuni luoghi della capitale, per essere controllati con maggior facilità, le associazioni canore come le *goguettes* – di cui si parlerà più avanti – vennero sorvegliate con più intensità, e in alcuni casi anche sciolte, ed infine, con l’obbligo del timbro per ogni stampato che si voleva cantare o distribuire sulla pubblica via, si stava reintroducendo, in maniera più sottile e subdola, la censura. Hélène Millot sostiene, infatti, che questo periodo fu caratterizzato da un “apparente paradosso”¹²⁶. Nonostante il governò avesse affermato pubblicamente la volontà di sopprimere la censura, attraverso l’articolo sette della carta costituzionale promulgata da Luigi Filippo il 14 ottobre 1830, dall’altro s’impegnava a emanare una serie di misure repressive e preventive per limitare la libertà d’espressione. Ne sono un esempio le leggi del 10 aprile 1834, che aumentavano le pene nei confronti degli accusati degli articoli 291 e 292 del codice penale, e quelle del settembre del 1835, che reintroducevano la censura per le opere drammatiche, i disegni, le litografie e le satire; a questo proposito Odile Krakovitch affermava che «la censure s’attachait désormais à la parole (le théâtre) et à l’image, et non plus à l’écrit»¹²⁷. In seguito all’attentato al re Luigi Filippo, perpetrato da Fieschi nel luglio del 1835, si assistette ad un’esacerbazione delle offensive contro la libertà di stampa ed alla nascita di una stagione di forte inasprimento della repressione sociale.

L’ordinanza del 1839 non modificava nella sostanza le misure precedentemente prese per contrastare e limitare l’attività degli *chansonniers des rues* e degli altri mestieri ambulanti, ma introduceva un elemento di riflessione. Il prefetto Gabriel Delessert, che subentrò nel 1836 a Henri Gisquet e rimase in carica fino al febbraio del 1848, stabiliva che i permessi, per esercitare questi tipi di professione, potevano essere accordati solo ai maggiorenni, che sapevano leggere e scrivere,

¹²³ Maurice Vimont, *Histoire de la Rue Saint-Denis de ses origines à nos jours*, Tome III – de la Révolution à nos jours, Paris, Les presses modernes, 1936, pp. 2-307, p. 75

¹²⁴ Cfr. anche Isabelle Backouche, *La Monarchie parlementaire 1815-1848 de Louis XVIII à Louis-Philippe*, Paris, Editions Pygmalion, 2000, pp. 11-379, p. 220 e sgg.

¹²⁵ L’editore Pagnerre, sottolineava le drammatiche conseguenze imposte dalle leggi del 1835 nei confronti del canto e del più ampio movimento di politicizzazione popolare, la canzone: «arrivait au peuple une à une, feuillet par feuillet. Grâce au nouveau projet de loi contre les crieurs publics, ce mode de publication ne sera plus possible». Citato in Philippe Luez, «Aux armes, et cætera... chansonniers politiques et sociales dans la rue», in *Musiciens des rues de Paris*, cit., pp. 69-73, p. 70

¹²⁶ Hélène Millot e Mariel Oberthür, «La poésie populaire et la chanson face à la censure et à la répression» in Hélène Millot, Nathalie Vincent-Munnia, Marie-Claude Schapira, Michèle Fontana (a cura di), *La poésie populaire en France au XIX^e siècle. Théorie, pratiques et réception*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2005, pp. 90-98, p. 91

¹²⁷ Odile Krakovitch, «La censure des spectacles sous le Second Empire» in Pascal Ory (a cura di), *La censure en France à l’ère démocratique (1848-...)*, Paris, Editions Complexe, 1997, pp. 53-76, p. 53

ai domiciliati da più di un anno a Parigi e a coloro i quali erano in grado di presentare un certificato di «bonne moralité»¹²⁸. È interessante soffermarsi brevemente sull'importanza di questo articolo, poiché in alcuni casi gli *chansonniers des rues* o i suonatori ambulanti, erano costituiti da stranieri.

Nei rapporti di polizia si faceva riferimento soprattutto ad italiani e ad inglese; come in questa nota del prefetto, datata 17 maggio 1827, in cui si leggeva: «un grand nombre d'italien, presque tout venant des états de Parme circulent dans Paris, sans permission portant un instrument à cordes et à cylindre»¹²⁹. In un'altra nota di qualche anno più tardi, del gennaio 1832, il prefetto informava il Ministro degli Interni riguardo a frequenti arrivi di stranieri, inglesi ed italiani (soprattutto parmensi e piemontesi), che si dedicavano all'attività di suonatori di strumenti musicali ambulanti, a corda o a cilindro¹³⁰.

L'esistenza nella capitale francese di numerosi giovani piemontesi, che esercitavano il mestiere del suonatore ambulante, è attestata anche da un articolo del giornale *Magasin Pittoresque* del 1846, intitolato «Un théâtre ambulante», in cui si leggeva: «qui de vous n'a rencontré au coin de quelque borne parisienne ce jeune Piémontais en haillons, avec sa haute coiffure italienne, sa planche à marionnettes, et son œil éveillé qui cherche. C'est un des membres de cette grande famille errante qui ignore chaque soir quelle sera la nourriture de lendemain [...]»¹³¹. La presenza di musicisti girovaghi provenienti dall'Italia risale già al periodo della Restaurazione; il 1 agosto 1820 venne arrestato un certo Ansaldo, nativo di Fiorenzuola vicino a Piacenza, di professione *musicien ambulante*, per aver cantato una canzone sediziosa all'interno di un Café a Cambrai. Il titolo della canzone non venne citato nel rapporto, ma il commissario allegò una copia del testo¹³². Si trattava di un canto in onore di Napoleone, che si concludeva con questi versi sovversivi: «Heureuse au sein de la victoire, \ La France étonna l'Univers, \ Un jours a causé ses revers \ Un jour peut la rendre à la gloire \ Pour son repos, pour son bonheur, \ Aux combats si Mars nous appelle, \ Un bon français

¹²⁸ Ordinanza del 19 febbraio 1839 in A.P.P., Serie Db, n. cartone 201

¹²⁹ Rapporto del 17 maggio 1827 in A.P.P., Serie Db, n. cartone 201

¹³⁰ Rapporto del 17 gennaio 1832 in A.P.P., Serie Db, n. cartone 201. Il problema degli italiani che giungevano a Parigi attraversò tutto il XIX secolo. Nel novembre del 1874 il prefetto Lécour inviava una nota al capo della polizia municipale della Capitale, contenente un indirizzo del governo italiano che, attraverso la mediazione del consolato generale, chiedeva un aiuto alle autorità parigine per stabilire il numero di minorenni che abitualmente circolavano con degli strumenti musicali; si trattava molte volte di giovani ragazzi che venivano sfruttati in questi mestieri ambulanti. La nota continuava con queste indicazioni: «dans le but de réprimer l'exploitation au point de vue de la mendicité des jeunes Italiens comme musiciens ou chanteurs ambulants, les Parlement Italien a édicté le 21 décembre 1873 une loi dont les articles 10 et 11 contiennent les dispositions suivantes. Art. 10 : ceux qui tiennent près d'eux à l'Etranger de jeunes Italiens âgés de moins de 18 ans employés à l'exercice des professions vagabondes devons, sous peine d'une amende de 100 à 500 francs, le déclarer aux représentants diplomatiques ou consulaires du royaume d'Italie ; faire rapatrier eux-mêmes à leurs frais ces jeunes gens, ou s'ils ne le peuvent faire les mètrés à la dispositions de l'ambassade ou du consulat qui pourvoira à l'exécution de la mesure dont il s'agit. Art. 11 : les représentants du Royaume d'Italie à l'Etranger devons dresser d'office une liste des mineurs italiens qui s'y trouveraient employés dans les professions vagabondes». Rapporto del 14 novembre 1874 in A.P.P., Serie Db, n. cartone 201

¹³¹ A.P.P., Serie Db, n. cartone 201

¹³² Cfr. la «Sezione 3: I fogli volanti degli *chansonniers des rues* e *colporteur*» del percorso museale ■

sera toujours fidèle, \ A la patrie à l'honneur !»¹³³. Si può citare ancora il caso di Pellegrino Bocajoli, venditore ambulante di statuette e musicante, nato a Campiano, distretto di Parma¹³⁴, che venne arrestato il 2 marzo 1820 a Nevers in Borgogna, poiché, assieme ad altre due *chansonniers ambulants*, Maximilien Thil, nato a Tournay e madame Virginie Perelle nata a Caen (dipartimento di Calvados), «ont parcouru les rues de Nevers, on chantant et distribuant des chansons dont l'effet et le but ne pouvaient être que dangereux dans les circonstances actuelles»¹³⁵. Nel rapporto inviato al Prefetto di Parigi, vi sono allegate anche alcune canzoni che vennero distribuite in quell'occasione, contenenti numerosi riferimenti al mito di Napoleone.

A livello legislativo la situazione che dovettero fronteggiare gli *chansonniers des rues*, i suonatori di strada e gli altri mestieri ambulanti, rimase pressoché inalterata per tutto il XIX secolo, come dimostrano le ordinanze del 19 ottobre 1839, del 30 novembre 1853 e del 23 febbraio 1863, che confermarono nella sostanza le precedenti disposizioni emanate in materia¹³⁶. In alcuni casi però vennero introdotte delle ulteriori limitazioni all'attività di queste professioni. Tutti gli scritti destinati al *colportage* o che venivano cantati nelle pubbliche vie dovevano portare l'indicazione del nome, della professione, del domicilio dell'autore e dell'editore, nonché la vidimazione del prefetto. L'articolo IX dell'ordinanza del '39 stabiliva che «le visa prescrit ne pourra être considéré comme approbation de l'écrit ou du dessin déposé, ou comme dispense du timbre des exemplaires des écrits ou imprimés et il n'empêchera pas la saisie des imprimés ou lithographies qui contiendraient une contravention aux lois, ou dont le dessins n'auraient pas été autorisés par le

¹³³ Rapporto del 1 agosto 1820 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6909

¹³⁴ Il Prefetto erroneamente collocava Campiano nel parmense. In realtà Campiano è una piccola frazione di Cazzano di Tramigna in provincia di Verona.

¹³⁵ Rapporto del 2 marzo 1820 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6909. Pellegrino Boscajoli fu punito con l'obbligo di lasciare la Francia entro 12 giorni dal suo rilascio. In alcune guide della Parigi degli anni quaranta spesso ci si imbatte nella descrizione di questi suonatori ambulanti stranieri; è il caso ad esempio del volume di Alexandre Privat D'Anglemont, *Paris anecdote*, in cui l'autore ci presenta la storia di un « un tzigane de la Valachie, un bohémien comme nous disons ; un Zingari, un Gypsy, comme disent les autres ». Nato a Bucarest si spostò successivamente in Germania ed arrivò Parigi per esibirsi, con la sua guzla (strumento musicale che assomiglia ad una viola), sugli Champs-Élysées. Alexandre Privat D'Anglemont, *Paris anecdote*, Paris, Les Editions de Paris, 1984 [ristampa – 1854], pp. 2-278, pp. 40-41. Particolarmente interessante è quest'altra testimonianza, fornita da Victor Fournel, che restituisce al lettore quell'atmosfera musicale che si poteva respirare in alcuni quartieri più popolari della Parigi della metà del XIX secolo: «l'autre jour, des Allemands s'étaient rassemblés dans une cour; ils étaient une douzaine, dont la moitié environ portait des instruments, tous en cuivre. Ils avaient proscrit violons, harpes, flageolets, guitares [...]. Ils exécutèrent une sorte d'hymne patriotique, que les voix de leurs camarades accompagnèrent en chœur; c'était un chant grave, majestueux, austère, où les notes montaient à flots larges et égaux vers le ciel, comme la fumée de l'encens. Il y avait surtout un cornet à pistons qui faisait des prodiges, et un trombone d'une mélancolie formidable et pourtant débonnaire [...]. Une foule immense remplissait toute la cour et s'était attroupée dans la rue. [...] L'Allemagne fournit à elle seule un large contingent à la musique de nos rues. C'est de là que viennent aussi ces nomades Orphées qui s'associent par bandes de cinq ou six, pour faire leur tout de France, et qui vont donner, à tous les coins [...] ». Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, cit., pp. 34-35

¹³⁶ A.P.P., Serie Db, cartone n. 201

Ministre de l'Intérieur»¹³⁷. L'articolo XVIII, dello stesso decreto, vietava a tutte le persone di circolare o stazionare sulla pubblica via con cartelli o segnaletiche contenenti delle «nouvelles politiques ou traitant d'objets politiques». L'articolo XX, inoltre, metteva in luce l'estrema precarietà nella quale questi individui dovettero esercitare il loro mestiere. Esso stabiliva, infatti, che le autorizzazioni potessero essere revocate non solamente tramite le sentenze dei tribunali competenti, ma anche le stesse autorità di polizia avevano la facoltà di ritirare, conformemente alle leggi e ai regolamenti in vigore, il permesso per praticare la loro professione. L'ordinanza del '53, invece, stabiliva che gli *chansonniers des rues* non potessero cantare o vendere delle canzoni senza che prima fossero state visionate, non più dal commissario di polizia, ma dirittamente dal Ministro dell'Interno; si era attuato un altro passo verso un controllo più serrato della produzione canora di questi mestieri.

Il controllo esercitato dalle autorità, nei confronti di questi mestieri ambulanti, era dovuto all'influenza che esercitava la canzone sulla popolazione operaia¹³⁸, poiché, come sottolineava Constant Arnould nel canto *Volez, mes chants*, «La chanson tue aussi bien que la balle, \ Pour des chansons on voit des rois frémir»¹³⁹. Rispetto ad altre forme della parola popolare, il canto costituiva uno strumento d'espressione che era in grado di circolare e diffondersi rapidamente. Le rime, i ritornelli ed il supporto musicale rappresentavano degli elementi fondamentali, che permettevano a chiunque di apprendere un testo canoro e successivamente ripeterlo da solo o in compagnia. Flora Tristan paragonava la forza d'attrazione esercitata dalla canzone al magnetismo: «le chant produit sur les ouvriers réunis en masse un effet extraordinaire qui tient du *magnétisme*»¹⁴⁰. Lo *chansonnier* Altaroche alla voce «chant civique» del *Dictionnaire politique* curato da Pagnerre, coglieva una delle grandi differenze tra il canto sociale e il pamphlet d'argomento politico:

¹³⁷ È interessante sottolineare che gli unici articoli esenti dal timbro del commissario erano le leggi, le ordinanze del re, della polizia, i prospetti e i cataloghi delle librerie, gli annunci relativi alle scienze e alle arti. È evidente che si voleva colpire soprattutto la diffusione di opere licenziose e politiche.

¹³⁸ Concetta Condemi, nella sua opera sui caffè-concerto parigini, metteva in evidenza la grande importanza della canzone e degli spettacoli musicali ambulanti all'interno della popolazione artigiano-operaia: «les attractions qui font appel au texte écrit, au geste, à la musique, à la parole, exercent une puissante force de persuasion : une chanson ne soit pas forcément être imprimée pour être mémorisée, et la propagande orale semble se faire plus efficacement par le biais de la chanson que par celui des textes imprimés. Débits de boissons, goguettes, bals, guinguettes et théâtres des boulevards, qui retentissent de refrains, sont les vecteurs immédiats de la diffusion de la culture et de l'information politique et sociale». Concetta Condemi, *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement*, Paris, Quai Voltaire, 1992, pp. 10-205, p. 26

¹³⁹ Constant Arnould, «Volez, mes chants. Air: Petits Oiseaux, n'allez pas à la ville; de Vive Paris; du Retour en France; ou des Trois couleurs», Dépôt chez le Citoyen HENRY, passage Choiseul, 51 [1849] in *Recueil de chansons n. 321-500*, Bibliothèque Nationale de France, segnatura Ye – 7185, foglio volante n. 341

¹⁴⁰ Citato in Edmond Thomas, *Voix d'en bas. La poésie ouvrière au XIX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2002 (éd. or. 1979), pp. 1-462, p. 50

«La chanson est, même avant le pamphlet, l'instrument le plus sûr et le plus actif de propagande ; la précision de la forme, le retour successif du refrain, la cadence mesurée du vers, la mélodie entraînante du rythme musical, sont autant de fortes saillies par lesquelles la chanson s'accroche, pour ainsi dire, à toutes les intelligences, et se cramponne à toutes les mémoires. [...] le pamphlet, soit discussion, soit conte, est un moyen de vulgarisation beaucoup moins rapide que la chanson : cela tient à ce que le pamphlet procède par déductions et preuves, tandis que la chanson procède par aphorisme et maximes. Le pamphlet est un raisonnement logique ; la chanson est un cri enthousiaste»¹⁴¹.

Altaroche metteva in evidenza la grande importanza dell'apparato musicale come uno strumento per facilitare la memorizzazione del canto. Molti testi venivano composti su dei "pont-neuf", vale a dire su arie musicali già molto conosciute¹⁴². La musica, infatti, assumeva una valenza fondamentale, poiché favoriva la circolazione della canzone tra i vari artigiani-operai.

I provvedimenti appena presentati non rimasero solo sulla carta, ma costituirono un valido strumento per colpire l'attività "sediziosa" di molti suonatori ambulanti. Le autorità di polizia limitarono sensibilmente le autorizzazioni per prodursi in pubblici spettacoli musicali. Nel 1846 i permessi rilasciati dalla prefettura furono circa duecento, ripartiti in questa maniera: cinquanta per i saltimbanchi, cinquanta per gli *chansonniers* che possedevano, inoltre, il diritto di vendere e distribuire le canzoni sulla pubblica via, cinquanta per i suonatori d'organo ed infine cinquanta per i musicanti ambulanti. Rispetto ai circa settecento individui, che svolgevano queste professioni alla vigilia della rivoluzione del Luglio 1830, la cifra complessiva si ridusse drasticamente dei due terzi¹⁴³. Appare evidente il massiccio intervento repressivo degli organi di polizia, attuato non solo tramite la non concessione delle necessarie autorizzazioni, ma anche con l'attività di controllo sul campo; come dimostra, ad esempio, l'arresto di Edmond Rouget¹⁴⁴, Louis-Hippolyte Montagne, Louis Cuvillier e Victor Bassien, avvenuto il 28 aprile 1847 nel passage de l'Ancre, mentre cantavano e distribuivano alcuni canti manoscritti che offendevano il Re. Una di queste canzoni, infatti, terminava con le seguenti parole: «Louis-Philippe, file vite, car tu files un mauvais coton»¹⁴⁵. Il *Moniteur* del 9 novembre 1847 pubblicava la sentenza con la quale venne condannato Edmond Rouget ad un anno di prigione e al pagamento di cinquecento franchi d'ammenda. Nell'articolo, inoltre, vennero citate anche le seguenti canzoni, distribuite e cantate in

¹⁴¹ Agénor Altaroche, «Chants civiques» in *Dictionnaire politique. Encyclopédie du langage et de la science politiques*, Paris, Pagnerre, 1860, pp. XXIV-944, p. 213-214

¹⁴² Cfr. Ralph P. Locke, «The music of the French Chanson 1810-1850» in Peter Bloom (a cura di), *Music in Paris in the eighteen-thirties. La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1982, pp. 431-456

¹⁴³ *Le Monde musical*, dal 23 al 30 luglio 1846, n. 30 e 31 citato in Georges Kastner, *Les Voix de Paris. Essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours*, Paris, G. Brandus et Dufour, 1857, pp. IV-171, p. 69

¹⁴⁴ Rouget, uno dei principali incolpati, aveva già subito due condanne per furto.

¹⁴⁵ A.N., Serie BB 18, documento n. 1454

quell'occasione, e che contenevano delle offese nei confronti della persona de Re: *La Préfecture de police, Tous les misères d'un peuple mal gouvernée (sic)* e *Les rois mécaniciens*¹⁴⁶.

Come si è appena visto, i musicanti ambulanti e gli *chansonniers des rues* non venivano attentamente sorvegliati solamente per i contenuti delle loro produzioni canore, ma anche in quanto venditori di scritti ritenuti pericolosi¹⁴⁷. Anche in questo caso la documentazione di polizia fornisce un punto di vista privilegiato. Le strade della Capitale, infatti, erano invase da centinaia di individui che recitavano, cantavano, gridavano e distribuivano ogni sorta di brochure, canzoni manoscritte, immagini e pamphlet politici. Il 21 dicembre 1829 venne arrestato un certo Wolf, *colporteur* che abitava nella rue de la Mortellerie, poiché vendeva sul ponte di Notre-Dame un «mouchoir sur lequel était peints des emblèmes séditions»¹⁴⁸.

L'attenzione nei confronti di questi mestieri rimase molto alta, soprattutto nei primi anni della Monarchia di Luglio. All'indomani delle *Trois Glorieuses* il prefetto informava il Ministro dell'Interno che «depuis quelque temps des colporteurs débitant dans les rues les nouvelles les plus absurdes mais propres cependant à répandre l'inquiétude dans les esprits. J'ai donné les ordres les plus positifs pour qu'un semblable abus fut sévèrement réprimé. Les arrestation qui ont déjà eu lieu me permettront peut-être de remonter jusqu'à la source de ce désordre»¹⁴⁹. In quei mesi, infatti, vennero effettuati numerosi arresti per aver distribuito sulla pubblica via «des écrits imprimés»¹⁵⁰. Il 28 ottobre del '31 venne fermato un *colporteur* sulla piazza Châtelet, poiché distribuiva una preghiera in versi intitolata «La charte républicaine», in cui per giunta non figurava l'indicazione dell'autore¹⁵¹.

Le memorie dell'operaio Joseph Benoît permettono di toccare con mano la situazione particolarmente effervescente, dei primi anni della Monarchia di Luglio: «pendant toute l'année de 1833, une propagande active et dévouée par les journaux, les brochures, répandues à profusion par

¹⁴⁶ Fernand Drujon, *Catalogue des ouvrages et dessins de toute nature poursuivis, supprimé ou condamnés depuis le 21 octobre 1814 jusqu'au 31 juillet 1877*, Paris, E. Rouveyre, 1879, pp. XXXVII-430, p. 85. Drujon, inoltre, aggiungeva: «Il faut voir, dans la *Gazette des Tribunaux*, du 11 août 1847, l'amusant compte rendu qui a été fait de cette affaire. – On y cite, avec leur orthographe trop primitive, deux couplets des *rois mécaniciens*, fort insultants d'ailleurs pour Charles X et Louis-Philippe. Les cahiers qui contenaient ces étonnantes productions ont été condamnés à la destruction».

¹⁴⁷ Martin Nadaud, nelle sue memorie, ricordava le divertenti caricature vendute dai *crieurs publics*: «d'autres crieurs nous présentaient à chaque instant des caricatures drolatiques de Louis Philippe ; on s'arrachait des mains celles que le représentaient à genoux, les mains jointes devant le bourreau de la Pologne, l'empereur de Russie. D'autres seulement risibles nous les montraient comme une grosse poire molle ; enfin, de leur côté les combattants de juillet et la jeunesse des écoles, demandaient à cor et à cri le jugement des ministres de Charles X, et même leur mise à mort». Martin Nadaud, *Mémoires de Léonard*, cit., p. 201

¹⁴⁸ Rapporto del 21 dicembre 1829 in A.N., Serie F 7, cartone n. 3883

¹⁴⁹ Rapporto del 4 novembre 1830 in A.N., Serie F7, cartone n. 12329

¹⁵⁰ Cfr. i rapporti della gendarmeria del novembre 1830. Si può citare, ad esempio, una nota dell'11 novembre, in cui si leggeva: «Ainsi que j'ai déjà eu l'occasion de le dire, les colporteurs d'écrits imprimés sont depuis plusieurs jours l'objet d'une surveillance spéciale. Les arrestation continuent et bientôt, je l'espère, la malveillance trouvera difficilement parmi les gens de cette classe, quelqu'un qui ose se prêter à ses odieuses manœuvres». A. N., Serie F 7, cartone n. 12329

¹⁵¹ Rapporto del 28 ottobre 1831 in A. N., Serie F 1c I\33

les colporteurs et les crieurs publics, avait préparé le terrain en y déposant le germe des idées démocratiques, et la Société des Droits de l'homme recrutait chaque jour des soldats qu'elle entôlait sous sa bannière pour le combat»¹⁵². Nonostante questa testimonianza si riferiva alla città di Lione, anche nella Capitale francese si respirava lo stesso clima.

Analizzando più nel dettaglio i rapporti di polizia, emerge la grande diffusione di pamphlet e di brochure a carattere politico che si distribuivano nelle piazze, nei cabaret e nelle strade. In alcuni casi le note di gendarmeria non contenevano numerose informazioni e si limitavano a segnalare all'autorità alcune persone sospette; come ad esempio questo rapporto, datato marzo 1833, in cui si leggeva: «j'ai été informé très indirectement qu'un M. Dériquene, ouvrier bijoutier, mal famé, demeurant à Belleville, avait colporté il y a 5 jours des écrits dans les cabarets et les lieux publics de la Courtille. Malgré toutes les recherches à la gendarmerie elle n'a pu se procurer aucun de ces écrits, qui annonçaient, pour le 3 avril prochain, une grande réunion ou une prise d'armes»¹⁵³. In altri casi, invece, i rapporti di polizia permettono di conoscere più nel dettaglio gli stampati che venivano venduti sulla pubblica via. L'11 settembre 1831 venne arrestato un individuo, attorno al quale si era formato un crocchio di persone sul Quaix aux Fleurs, poiché gridando «voilà le cri de guerre! Voilà le cri de guerre!» vendeva una piccola brochure “sediziosa” intitolata: *Le cri de guerre ou lettre d'un ouvrier du faubourg St. Marceau adressée à tous les ouvriers*¹⁵⁴. Nel maggio del 1833 si distribuiva a St. Denis uno scritto intitolato *Projet de Constitution*¹⁵⁵ e altre brochure in favore di Napoleone. Il mito di Napoleone perdurò per tutti gli anni della Monarchia di Luglio; il 7 ottobre del 1834, infatti, nelle strade circolava un pamphlet dal titolo *Entretien du fils de Napoléon avec un décoré de Juillet*. Nel relativo rapporto di polizia si leggeva: «cet écrit, composé évidemment dans le but de réveiller la sympathie politique pour le fils de l'ex Empereur, a été dénoncé à M. le procureur du roi et une grande quantité d'exemplaires saisie entre les mains des crieurs par les agents de la police municipale»¹⁵⁶.

Questo materiale di propaganda che veniva distribuito, non era costituito solamente da giornali, brochure e pamphlet, ma anche, come si è già presentato sopra, da canzoni, canzonette e poesie. Nell'ottobre del 1820 circolava nei dintorni di Mayenne, cittadina francese nel dipartimento

¹⁵² Joseph Benoît, *Confessions d'un prolétaire*, Paris, Editions Sociales, 1968, pp. 10-310, p. 51. Per ricostruire il contesto socio-culturale e politico nel quale analizzare l'ampia circolazione di questi scritti “sediziosi”, merita di essere riportato anche quest'altro passo delle memorie di Benoît: «cette époque [siamo negli anni '40 dell'ottocento] fut vraiment un temps d'activité et dévouement pour quelques hommes qui avaient pris au sérieux la tâche de réformer la société. Tâche ingrate s'il en fut. Les discussions publiques, les entretiens particuliers, les réunions, les lectures, absorbaient chez quelques-uns tout le temps que ne prenait pas leur travail. Cette propagande active se faisait toujours à la veillée et se prolongeait fort avant dans la nuit. L'ouvrier lyonnais n'est jamais libre avant huit heures du soir». Ivi, p. 74

¹⁵³ Rapporto del 3 marzo 1833 in A. N., Serie F 7, cartone n. 6783

¹⁵⁴ Rapporto del 11 settembre 1831 in A. N., Serie F 7, cartone n. F 1c I\33

¹⁵⁵ Rapporto del 26 maggio 1833 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6783

¹⁵⁶ Rapporto del 7 ottobre 1834 in A.N., Serie F 7, cartone n. F 1c I\33

della Loira, una canzone manoscritta intitolata *Chant nantais*, di autore sconosciuto, e che venne allegata al rapporto indirizzato al Ministro dell'Interno. Si trattava di una «chanson royale et constitutionnelle», in cui si cercava di incoraggiare i cittadini a battersi in favore della *Charte*:

«Française, aujourd'hui la Patrie	On force la Presse à se taire
Réclame l'effort de vos bras ;	En faveur, de l'humanité. (bis) [...]
Levons-nous à sa voix chérie,	La résistance est légitime.
Pour elle affrontons le trépas. (bis)[...]	Armons-nous citoyens
Armons-nous, citoyens, tous nous en fait la Loi ;	Cette charte qui nous est chère,
Marchons (bis) et combattons	Objet sacré de nos serments, [...]
Pour la Charte et le Roi. [...]	Et sous le fer des assassins
Frappé par un loi sévère,	Nous voyons succomber vos frères
Le citoyen est arrêté.	Armons-nous citoyens» ¹⁵⁷ .

François Delente et Adolphe Lecroy, due *crieurs de papiers publics*, decisero, nel novembre del 1833, di partire da Parigi e dirigersi verso Lione, per esercitare il loro mestiere di venditori ambulanti di opere repubblicane. Le relative ordinanze di polizia obbligavano i due *colporteurs* a presentarsi al commissariato di ogni capoluogo, per ottenere l'autorizzazione a distribuire, in quella zona, i loro opuscoli. In una nota del commissariato di Melay, cittadina nei pressi di Lione, indirizzata al Ministero dell'Interno, era presenta la lista di tutti gli scritti che Delente e Lecroy stavano distribuendo sul territorio francese¹⁵⁸. Vi si trovavano, ad esempio, le principali brochure, che già circolavano ampiamente nella Capitale, e che si scagliavano contro le liberticide disposizioni varate in quel periodo contro gli *chansonniers des rues* e i *crieurs publics*, come quella intitolata *Aux prolétaires, avec une caricature contre M. Persil*¹⁵⁹ e *Le procès de Delente, arrêt de la Cour royale de Paris*¹⁶⁰. Accanto a volumi, quali *La République, le Consulat, l'Empire, la*

¹⁵⁷ Rapporto del 13 ottobre 1820 in A.N. Serie F 7, cartone n. 6909

¹⁵⁸ Rapporto dell'8 novembre 1833 in A.N., Serie F 7, documento n. 6783

¹⁵⁹ Era un breve scritto firmato da Altaroche, celebre chansonnier popolare e uno dei redattori del giornale *Charivari*, in cui criticava duramente le disposizioni varate dal governo per limitare la diffusione sul territorio e controllare questa vasta produzione di giornali e opuscoli, che stavano invadendo le strade della Capitale. Egli sottolineava, infatti, la grande importanza, e quindi la pericolosità per le autorità, di quest'inedita forma di comunicazione che si stava affermando in questi anni: «dès que parurent, après la révolution de 1830, les premiers imprimés politiques vendus dans la rue, le pouvoir comprit bien quel immense parti la propagande républicaine pourrait tirer de ce nouveau mode de communication avec les classes prolétaires. Dès-lors, il dut mettre tout en œuvre pour atténuer l'effet que ces publications économiques allaient produire». Agénor Altaroche, *Aux prolétaires, avec une caricature contre M. Persil*, Paris, Auffray Imprimeur, 1833, p. 1-4 in *Feuilles populaires et documents divers 1830-1834*, Paris, EDHIS, 1974, pp. 2-316, p. 291-295

¹⁶⁰ Il titolo intero di questa breve brochure era il seguente: *Procès de Delente. Arrêt de la Cour Royale de Paris contre les prétentions de M. Gisquet, qui faisait arbitrairement arrêter les colporteurs d'écrits imprimés, sous le prétexte du timbre*, 11 octobre 1833, Paris, Imprimerie de Setier, s.d., pp. 1-4. Si trattava di un commento al processo indetto proprio contro il nostro François Delente, crieur public. Arrestato per ben due volte, venne processato e successivamente messo in libertà, poiché aveva distribuito alcuni scritti sprovvisti del timbro del commissario di polizia. Nel commento alla sentenza, l'autore si scagliava contro il prefetto Gisquet che aveva introdotto, come si è già analizzato sopra, l'obbligo di timbrare qualsiasi «imprimé» che doveva essere distribuito, cantato o recitato sulla

Restauration scritto da Père André e *Le gouvernement républicaine et le gouvernement monarchique*, comparvero anche due celebri raccolte di canzoni repubblicane stampate a Parigi, e ancora consultabili alla Bibliothèque Nationale, dal titolo *Chansons républicaines (1789-1892)* e *Chansons républicaines (1830-1833)*¹⁶¹. In quegli anni iniziava a diffondersi una letteratura di protesta che si differenziava dai testi della Bibliothèque Bleu destinate al *colportage*, nonostante utilizzasse gli stessi meccanismi e vettori di circolazione¹⁶². Nel catalogo delle opere perseguite dalle autorità dal 1814 al 1877 curato da Drujon, sono contenuti molti altri esempi di *colporteur*, arrestati per aver venduto delle canzoni “sediziose”. Si può citare il caso, ad esempio, di Barthélemy Lagier, condannato il 10 gennaio 1850 a cinque giorni di prigione, per aver distribuito, tra gli altri scritti, anche questi due sovversivi testi musicali: *Les socialistes ou Rattier aux Socialistes*, firmata da Hippolyte Demanes e il *Chant des Montagnards* di Auguste Loynel, uno dei principali chansonnier durante la Monarchia di Luglio¹⁶³.

Non venivano distribuiti solamente i canti a stampa più conosciuti e famosi – come il *Chant des Montagnards* appena citato – o le raccolte di canzoni più in voga all’epoca¹⁶⁴, ma venivano cantate e diffuse anche semplici canzonette manoscritte e satire in versi¹⁶⁵. Si trattava, in molti casi, di componimenti anonimi e di cui non ne è rimasta traccia nelle principali raccolte di canzoni politiche, depositate nelle biblioteche della Capitale. Louis-Merville Camus, correttore di bozze, venne arrestato il 5 ottobre 1837, poiché distribuiva ai passanti una canzone da lui composta che conteneva delle espressioni «outrageantes pour la personne du roi et de sa famille». In questo caso il gendarme si limitò solamente a segnalare al commissario l’arresto, senza aggiungere ulteriori informazioni sul testo¹⁶⁶. Altri rapporti di polizia, invece, contenevano lo scritto incriminato. Fu il caso, ad esempio, di un fascicolo indirizzato al prefetto di Parigi, in cui venne allegata una satira,

pubblica piazza. All’interno del testo, inoltre, si sottolineava la grande importanza dei *crieurs publics*, quali vettori di politicizzazione all’interno della popolazione operaia: «on sait avec quelle obstination M. le Préfet de police s’est attaché depuis longtemps à persécuter les crieurs publics, afin de les dégoûter de leur industrie, déjà si pénible par elle-même, et de priver, par là, le peuple du seul moyen qu’il y ait pour lui de s’instruire de ce qui l’intéresse, et de s’éclairer sur ses droits et sur ses devoirs». (p. 1)

¹⁶¹ *Chansons républicaines (1830-1833)*, Paris, Imp. de A. Mie, 1833, pp. 1-3

¹⁶² Cfr. Serge Dillaz, «Diffusion et propagation chansonniers au XIXe siècle» in *Romantisme*, n. 80\1993, pp. 57-66, p. 59 e sgg. ; Philippe Darriulat, *La Muse du peuple. Chansons politiques et sociales en France 1815-1871*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 11-381, p. 272 e sgg.

¹⁶³ Fernand Drujon, *Catalogue des ouvrages et dessins de toute nature poursuivis*, cit., p. 315

¹⁶⁴ Anche il movimento carlista utilizzava la canzone come una vera e propria forma di propaganda politica clandestina. Nel rapporto del 4 febbraio 1831, si leggeva: «la police est depuis quelques jours à la recherche des auteurs de distributions clandestines de pièces de vers séditieuses évidemment sorties de la même presse si ce n’est de la même plume. Toutes ces pièces dont plusieurs sont d’une grossièreté remarquable, appartiennent à la faction carliste. Les auteurs en seront difficiles à saisir ; ils déposent leurs feuilles sur la voie publique ou dans des lieux fréquentés et laissent aux passants le soin de la ramasser ; on a cependant recueilli quelques indices qui pourront conduire à des découverts plus importantes». Rapporto del 4 febbraio 1831 in A.N., Serie F 7, cartone n. 12329

¹⁶⁵ Cfr. la «Sezione 4: la canzone come foglio volante manoscritto» del percorso museale ■

¹⁶⁶ Rapporto del 5 ottobre 1837 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 424 – Evénements divers 1837 – 1839

distribuita nel giugno del 1832 nel dipartimento della Seine-et-Oise, intitolata *Règle du jeu de Billard*, così composta:

La Belgique nous donne la guerre ;	Les carlistes nous font au doublé ;
La France manque de touche ;	Philippe est colé sous bande ;
L'Angleterre nous fait au même ;	La république manque et fait le point ;
La Hollande nous donne le coup de bas ;	Le Cholera-morbus carambole ;
La Russie nous bloque ;	Napoléon II gagne la partie ;
Le juste-milieu se perd ;	Le peuple paye les frais et n'est pas content».

La nota di polizia si concludeva dicendo che, in alcuni esemplari, al posto di «La République manque et fait le point» si trovava scritto «La République manque et perd le point» e, al posto di «Le peuple paye les frais», vi era «les curés payeront les frais». Le autorità di polizia mantennero alta la sorveglianza, senza però rinvenire nessun altro esemplare o scoprirne l'autore¹⁶⁷.

Il 29 novembre dello stesso anno, il *sergent de ville* Rabixe arrestò, vicino al Mercato *des Innocents* a Parigi, Jacques Poupion, operaio e poi *recommandeur de faïence*, dimorante in rue de la Mortellerie n. 29, poiché distribuiva ai passanti una canzonetta sediziosa manoscritta di autore ignoto. Nel processo verbale, Poupion sostenne di averla trovata per terra e, non conoscendone il contenuto, siccome analfabeta, l'aveva mostrata in un cabaret della zona¹⁶⁸.

«À très gros, très gras et très...

Louis Philippe

Philippe l'ami de Vidoc	Et les ventrus payés ad hoc,
Le compère de Pillards,	Ont voté ces marchés baroques.
L'ami du petit Thiers [?],	Sous sa couronne de raccroc,
Contre le trône a fait un troc	Des français Philippe se moque,
De son riflard et de ses [?] ;	S'enrichit de bric et de broc ;[...]»

Nella maggior parte dei casi erano canzonette divertenti, caratterizzate da rime semplici ed immediate, ma non per questo prive di importanza per lo storico. Si può citare, infine, questa testimonianza di Victor Hugo, che immerge il lettore all'interno del paesaggio sonoro di un pomeriggio qualunque del 1848, in cui le grida dei *colporteurs* si confondevano con le canzoni e le melodie cantate da un gruppo di individui. Nel triangolo delimitato tra la Place des Victoires, dove la statua di Luigi XIV era addobbata con un grande cappello di color rosso fatto a mano, e il Palais-Royal e Saint-Eustache, nel marzo del 1848 si potevano ascoltare, a pochi passi di distanza, le grida dei venditori ambulanti intenti a distribuire gli ultimi pamphlet politici, come: *Les crimes de Louis-*

¹⁶⁷ Rapporto del 10 giugno 1832 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6783

¹⁶⁸ Rapporto del 29 novembre 1832 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 421 – Evénements divers 1831 à 1833

Philippe, Louis-Philippe a fait tuer le duc de Berry, Louis-Philippe a fait pendre le prince de Condé ed i canti di due uomini, probabilmente due saltimbanco, l'uno con la barba bianca ed il cappello rosso e l'altro con la barba nera ed il cappello rosso, che cantavano, con una bandiera tricolore in mano, in mezzo ad un numeroso gruppo di persone che applaudivano, queste strofe:

«Ah ! Quel déménagement !	En dépit de tout moquer
	Je déclare Robertville
Mais le roi bête et sot	Mauvais Français par le style
Ne songe qu'à Guizot.	Mais bon Anglais par le cœur» ¹⁶⁹ .

La testimonianza dello scrittore è confermata da quest'altro rapporto di polizia, in cui si ritrovano le stesse sonorità appena descritte. Nella serata del 30 aprile 1849 si formò sul boulevard Bonne Nouvelle un *rassemblement* sedizioso, in cui presero parte una trentina di individui appartenenti al *milieu* artigianale. Vennero arrestati, tra gli altri, un pasticcere di 18 anni, chiamato Pierre Joseph, mentre vendeva una brochure intitolata *Pourquoi voulons nous la République en misère?* e un certo Leonard Cusillier, orefice di sedici anni, poiché aveva «une petite flûte sur laquelle il jouait les airs de “la Marseillaise” et “De Drinn Drinn”»¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Victor Hugo, «Choses vues. Journal de ce que j'apprends chaque jours» in Id. *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1987, pp. 597-1340, p. 1027

¹⁷⁰ Rapporto del 30 aprile 1830 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 432

1.2: Diffusione e repressione del canto sociale

Le strade e le piazze rappresentavano un luogo di diffusione del canto non solamente per l'attività degli *chansonniers des rues* o dei *colporteur*, ma anche per la natura dinamica e multipla del supporto canoro. La maggior parte dei canti, infatti, erano stampati su manifesti le cui dimensioni variavano. Le canzoni potevano essere pubblicate sia sotto forma di volantini di piccolo taglio, sia in fogli più grandi, talvolta decorati da immagini. Questo aspetto risulta di particolare importanza, poiché il supporto materiale della canzone è un indicatore molto prezioso. Il testo musicale, essendo uno strumento di comunicazione rapido ed immediato, doveva essere facilmente affisso sui muri cittadini o distribuito, come un vero e proprio volantino, sulle vie di Parigi.

In quegli anni stava nascendo un nuovo ed innovativo modo di comunicare e di far sentire la propria voce. Il canto sociale, nella Parigi degli anni 1830-1848, rappresentava una forma di presa di parola, profondamente legata al tessuto urbano, che cresceva e si alimentava agli angoli delle strade. La canzone utilizzava luoghi che, per la loro stessa natura, erano aperti e partecipativi, e che favorivano la nascita di discussioni e di dibattiti pubblici e collettivi. Per informarsi bastava scendere in strada, passeggiare tra le viuzze del centro di Parigi, tendere l'orecchio alle grida dei *colporteur* o alle melodie degli *chansonniers des rues*¹⁷¹. I muri, come le strade e le piazze, parlavano e gridavano. Erano intrisi di un'intensa e complessa musicalità ormai perduta. Le scritte murali, i manifesti in rima affissi sui muri cittadini o gettati per la strada, le grida sulla piazza o i canti nelle vie pubbliche, costituivano, da una parte, delle differenti maniere d'espressione popolare; dall'altra racchiudevano in sé un valore simbolico particolarmente importante, poiché fungevano da canali di comunicazione orizzontali, che inevitabilmente rinviavano ad una nozione del "politico" alternativa e collettiva.

Edmond Thomas osserva che alcune canzoni di Gustave Leroy furono stampate su piccoli volantini e affissi sui muri della capitale¹⁷². Victor Bouton, nel suo studio sulle *affiches* di questo periodo, sosteneva che il canto «*Ne criez plus: À bas les communistes!*» di Pierre Lachambeaudie, venisse distribuito su un foglio volante e appeso sui muri cittadini su carta colorata di rosso¹⁷³. Analizzando i *bulletins* e i rapporti quotidiani, redatti dalla gendarmeria di Parigi e indirizzati al Ministro dell'Interno, sono state trovate delle canzoni gettate deliberatamente sui marciapiedi o agli angoli delle strade come un mezzo di propaganda politica. Il 14 novembre 1832 venne ritrovata,

¹⁷¹ Claude Genoux, nell'introduzione alla sua raccolta di canti, evocava questa particolare atmosfera che invadeva le strade della Capitale: «la rue dont l'atmosphère est, pour ainsi dire, du matin au soir, imprégnée des idées politiques et sociales du jour». Claude Genoux, *Chants de l'atelier*, Paris, Georges Dairnvael libraire, 1850, pp. 4-128, p. 5

¹⁷² Edmond Thomas, *Voix d'en bas. La poésie ouvrière au XIX^e siècle*, cit., p. 113

¹⁷³ Victor Bouton, *Curiosités révolutionnaires. Les affiches rouges*, Paris, D. Giraud, 1851, pp. 1-320, p. 157

nella periferia di Parigi vicino a Versailles nella rue St. Germain, due esemplari della canzone intitolata *La Parisienne de 1832*, «contenant des injurmes contre le Roi, la famille et le Gouvernement»¹⁷⁴. È interessante citare il ritrovamento, sulla rue de France, a Fontainebleau, di una canzone manoscritta firmata da un certo A. Dubois; la canzone, allegata al rapporto di polizia, venne definita come una: «dégoutante production»¹⁷⁵. Si trattava di una parodia del noto canto satirico *Le bon roi Dagobert*¹⁷⁶, conosciuto ancora tutt'oggi. La canzone, intitolata *Philip – Poire – Dagobert*, rappresentava una vera e propria satira in musica diretta contro il re Luigi Filippo, di cui si riportano le ultime tre strofe:

«Le gros Roi Dagobert	Près du gros Dagobert
Donne la main au petit Thiers	On ne tient pas le nez ouvert.
Le grand St. Eloi	Le grand Saint Eloi
Lui dit : «ô mon Roi	Lui dit : ô mon Roi
Faites pour votre honneur	« Votre pied devin
Pendre ce voleur»	Sent le fromage fin »
«Pardi pas !» dit le Roi	« Je m'en f... » dit le Roi
«Ce frippon le vole pour moi»	Ganneron[gagneront] pas autant que moi»

La struttura del testo rimase invariata rispetto all'originale; la canzone parodica de *Le bon Roi Dagobert* si prestava, per la sua stessa natura, a questo tipo di manipolazione popolare. Vi era, infatti, una strofa (caratterizzata da una domanda e una risposta tra il re Dagobert ed il suo consigliere St. Eloi) e un unico tema melodico, che poteva essere continuamente ripetuto all'infinito. Pierre Larousse, nel suo *Grand dictionnaire universel du XIX siècle*, informava che: «on ignore à quelle époque cette chanson burlesque a été composée. [...] D'un autre côté, il est certain qu'elle est antérieure à la Révolution de 1789 ; [...] il est probable qu'elle fut, dès l'origine, une espèce de thème sur lequel chacun s'est mis à broder. Comme on n'a généralement pas en France le respect des choses tombées, on y intercala des couplets satiriques contre Napoléon et la compagne de Russie, [...]. La chanson fut défendue par la police ; puis, au retour des Bourbons, elle reprit de plus belle »¹⁷⁷. Nella sua nota Pierre Larousse riportava 24 strofe, mentre la canzone in questione ne contava solamente otto. Oltre alle parodie satiriche nei confronti di Luigi XVI, di Napoleone I e di Napoleone III, esistette, quindi, anche una versione musicale de *Le bon roi Dagobert* che derideva e ridicolizzava il re Luigi Filippo.

¹⁷⁴ Rapporto del 18 novembre 1832 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6783

¹⁷⁵ Rapporto del 3 aprile 1835 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6783

¹⁷⁶ Dagobert I (602-638) fu un re dei Franchi e fece parte della dinastia dei Merovingi

¹⁷⁷ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX siècle*, vol. 6, Paris, 1870 alla voce «Dagobert. Chanson du roi», pp. 11-12. Cfr. anche Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, vol. 2 (de 1780 à 1860), Paris, Edition du Seuil, 1998, pp. 9-1099, p. 116

Alcuni bollettini della gendarmeria dipartimentale del giugno del 1835, informavano il Ministro dell'Interno che nei dintorni di Parigi, ed in particolare nella zona di Versailles, venivano distribuiti e gettati per terra numerosi scritti sediziosi. Erano soprattutto pamphlet legittimisti in favore di Henry V; nel rapporto si sottolineava anche l'esistenza di «un exemplaire d'une chanson des plus obscènes [...] en ayant pour titre : Le Mirliton d'Adélaïde dite Athalin, signée Hip. Bernier, rue Beaubourg n. 42 [...]. Cette chanson ne porte point de nom d'Imprimeur ; le caractère est absolument le même que celui des chansons précédemment saisies, et elle parant sortie de la même fabrique. La gendarmerie ne négligera rien pour amener la découverte de l'auteur de cet écrit»¹⁷⁸.

Le autorità di polizia prestavano molta attenzione anche ai muri della città. La canzone, infatti, poteva essere scarabocchiata direttamente sulle parete delle case¹⁷⁹. Nel rapporto della gendarmeria del 29 luglio 1828, si informava il prefetto di Polizia di aver fatto cancellare «ces vers infâmes»: « Pauvre rivièrè, \ La nuit dernière, \ J'ai vu mourir ! \ Allons demain \ A St. Germain \ Chasser au tir... \ Son souvenir !»¹⁸⁰. Il 2 febbraio del 1829 venne ritrovata e fatta immediatamente cancellare un'altra «inscription séditieuse qui avait été tracée au crayon sur le mur d'une maison, rue des trois bornes»¹⁸¹. Si può citare ancora il caso di un'iscrizione sovversiva ritrovata sui muri di due case della rue de Rivoli, al n. 30 e 46¹⁸²; anche in questo caso, però, le informazioni contenute nel rapporto di polizia non consentono di conoscere le esatte parole della scrittura murale.

I muri cittadini, inoltre, non ospitavano solamente questi tipi scritte murali, ma anche numerosi *placard* e *affiche*. Nel rapporto della gendarmeria di polizia di Parigi del 1 maggio 1829 si leggeva: «dans le faubourg St. Antoine un écrit séditieux a été affiché contre le mur d'une maison; il a été de suite arraché par un inspecteur de police»¹⁸³. I manifesti, come le scritte murali, incutevano timore nelle autorità, poiché favorivano il formarsi di gruppi di individui che si raccoglievano attorno allo scritto, per commentarlo assieme. Le *affiches* sediziose, infatti, contribuivano a rendere pubblico, visibile ed immediato il dissenso nei confronti del governo. Raggruppati attorno a questi scritti, gli operai discutevano tra loro guardandosi in faccia, si confrontavano, condividevano assieme le loro emozioni e sentimenti. Potevano successivamente contarsi ed organizzarsi concretamente; in alcuni casi, l'opposizione e la rabbia montava rapidamente, dando vita a piccoli cortei spontanei o al lancio di grida sediziose.

¹⁷⁸ Rapporto 10 giugno 1835 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6783

¹⁷⁹ Cfr. la «Sezione 5: la canzone scritta sui muri delle città» del percorso museale ■

¹⁸⁰ Rapporto 29 luglio 1828 in A. N., Serie F 7, cartone n. 6772. Nonostante nel rapporto di polizia questi versi vengono definiti come infami, non si è potuto scoprire il loro reale significato.

¹⁸¹ Rapporto 2 febbraio 1829 in A.N., F 7, cartone n. 3883. Nel rapporto però non viene riportata per intero l'iscrizione in questione.

¹⁸² Rapporto del 26 settembre 1831 in A.N. Serie F 1c I/33

¹⁸³ Rapporto del 1 maggio 1829 in AN., F 7, cartone n. 3883

Tra la fine di ottobre e l'inizio del novembre 1828, furono affissi sui muri del quartiere del faubourg St. Antoine alcuni scritti sediziosi, per protestare contro l'aumento del prezzo del pane. Sulla parete di una casa, nella rue St. Nicolas, venne ritrovato un *petit placard*, in cui vi era il ritratto, fatto a mano, di Carlo X con in basso la seguente scritta: «Vive Napoléon! Guerre et mort à Charles 10 et aux prêtres qui veulent nous faire mourir de faim». Immediatamente si formarono capannelli di persone, intenti a commentare lo scritto appena affisso. Il commissario infatti, nella sua nota informativa indirizzata al prefetto, sottolineava che: «plusieurs ouvriers réunis auprès de cette affiche y avaient applaudi en disant: “qu’il fallait bien en finir, mourir pour mourir, puisqu’ils n’avaient pas d’ouvrage”»¹⁸⁴. Le affissioni di manifesti e scritti dello stesso tipo continuarono anche nei giorni seguenti, sulla rue de Charonne e sulla rue de la Charanton. Su uno di questi si leggeva: «Eglise à vendre, curé à pendre, prêtre à d'égrainer pour faire des lampions pour l'arrivé du jeune Napoléon. Le pain à douze sous la levé et la tête de Charles X»; mentre un altro scritto affisso sulla rue St. Marguerite recitava: «Eglises à vendre, Curés à pendre, ventres à vendre. La tête de Charles 10. Le pain à 12 sous la lire»¹⁸⁵. È interessante sottolineare come questi due ultimi manifesti erano scritti in rima, un aspetto che potrebbe far pensare all'esistenza di una canzonetta o di una filastrocca popolare. Il 4 novembre, sulla rue St. Antoine, venne rinvenuto anche un quarto manifesto dove vi era scritto: «Charles X, une fois, deux fois, dix, en bas»¹⁸⁶. Il relativo rapporto di polizia evidenziava che «diverses personnes de notre arrondissement nous ont assuré les avoir lus, nous pourrions fournir leurs noms et demeures à la première réquisitions s'ils ont besoin».

Questi manifesti furono all'origine di un dibattito che stava coinvolgendo, non solamente gli operai di tutto il faubourg St. Antoine, ma anche quelli del quartiere Saint-Martin e Saint-Marceau¹⁸⁷. Le autorità disposero una rigida sorveglianza nei confronti dei comizi improvvisati che si formavano attorno a questi scritti, ma anche ai discorsi che nascevano nei cabaret e negli atelier di lavoro. Le indagini avviate dal commissario furono particolarmente zelanti ed approfondite; in un rapporto vennero trascritte le riflessioni di un operaio, fatte ad alta voce in un'osteria, il quale affermava: «qu’il fallait se réunir pour marcher sur les Tuilières, demander de l'ouvrage et du pain; qu'on ne craignait pas la troupe, parce qu'une partie était gagnée». Un altro, più risuluto, proponeva di entrare «dans les fabriques à Machines à vapeur pour les briser, où il a des mécaniques» e di andare «chez les maîtres qui nous ont réduit à ne pouvoir plus vivre nous et nos enfants en diminuant chaque jours nos journées». Nei giorni seguenti i controlli di polizia aumentarono,

¹⁸⁴ Rapporto del 21 ottobre 1828 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6772

¹⁸⁵ Rapporto del 23 ottobre 1828 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6772

¹⁸⁶ Rapporto dell'8 novembre 1828 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6772

¹⁸⁷ Nel rapporto il commissario di polizia sottolineava che gli stessi scritti furono ritrovati anche nei quartieri di Saint-Martin et Saint-Marceau

soprattutto a causa di una sollevazione popolare che avvenne di fronte ad un panificio nel quartiere St. Antoine, in cui i lavoratori protestarono energicamente contro l'aumento del prezzo del pane.

Anche durante il periodo della Monarchia di Luglio numerose furono le *affiche* sediziose che tappezzarono i muri della Capitale. Tra l'ottobre ed il dicembre del 1830, in molti quartieri di Parigi, vennero affissi numerosi scritti, riguardanti il processo indetto contro quattro ex ministri di Carlo X, accusati di alto tradimento. Il processo venne seguito con profondo interesse da tutta la popolazione operaia, poiché rappresentava un'occasione, per la Monarchia del re Luigi Filippo, di chiudere definitivamente i legami con il precedente governo e avviare una nuova stagione politica e sociale. I bollettini quotidiani redatti in quel periodo descrivevano una situazione molto caotica nei quartieri; in ogni angolo delle strade si formavano gruppi di individui intenti a leggere gli ultimi scritti affissi sui muri¹⁸⁸. Il rapporto di polizia del 16 ottobre sottolineava che: «[...] Les placards manuscrits continuent à inonder les quartiers les plus populaires de Paris ; ces écrits prennent même un caractère de violence assez marqué. C'est tantôt le peuple qui demande la mort, le peuple qui condamne, tantôt les victimes de juillet qui attendent vengeance et dont les mânes pourront être satisfaits que lorsque les têtes de leurs meurtriers rouleront sur l'échafaud. Viennent ensuite des menaces non seulement contre les prisonniers de Vincennes mais encore contre les juges qu'on accuse de vouloir les sauver». La nota del prefetto si concludeva con queste parole, che permettono di ben delineare l'importanza e la diffusione di queste affiche nei quartieri più popolari di Parigi: «les officiers de police, sans autorité sur les masses exaspérées, ne peuvent invoquer le concours de la garde nationale qui refuse de les soutenir et sont obligés d'user des plus grands ménagements pour faire disparaître ces affiches. On a remarqué que dans quelques quartiers plusieurs chandelles allumées par les habitants servaient à en faciliter la lecture pendant toute la soirée»¹⁸⁹.

Molte volte questi manifesti sediziosi erano scritti in rima. Fu il caso ad esempio di una *affiche* che conteneva una *gravure* ed una romanza intitolata *Le retour du Pèlerin*¹⁹⁰, affissa in tutta Parigi tra l'ottobre ed il novembre del 1831; la si ritrovò, infatti, nella Place Maubert e sui muri della Piazza della Bourse. La scarsa documentazione, contenuta nelle carte di polizia degli archivi della prefettura e degli archivi nazionali, purtroppo non permette di presentare nel dettaglio questo utilizzo del canto sociale che, stando ai seguenti esempi, doveva avere un'ampiezza sicuramente

¹⁸⁸ «Les affiches les plus menaçantes sont placardées dans divers quartiers de la Capitale ; des groupes nombreux les lisent avec avidité [...]». Rapporto del 13 ottobre 1830 ; due giorni dopo, il prefetto scriveva : «Malgré la surveillance exercée dans tous les quartiers les placards manuscrits relatifs aux ex-ministres s'y multiplient à tel point qu'il devient impossible de les faire disparaître tous, et même dans certains cas, on ne pourrait tenter de les détruire sans occasionner du trouble». A.N., Serie F 7, cartone n. 12329

¹⁸⁹ Rapporto del 16 ottobre 1830 in A.N., Serie F 7, cartone n. 12329

¹⁹⁰ «La police a été avertie la nuit dernière vers deux heures, qu'on avait placardé dans Paris un grand nombre d'exemplaires de la gravure intitulée Le retour du Pèlerin, avec la Romance qui l'accompagne. Des nombreux agents se sont répandus immédiatement dans la Capitale et ont en effet trouvé sur les murs beaucoup de ces gravures qu'ils ont enlevées et apportées au bureau de la police Municipale». Rapporto dell'8 novembre 1831 in A.N., Serie F 1 c I/33

maggiore¹⁹¹. Il 28 settembre 1835 venne arrestato, per la seconda volta¹⁹², Louis-Merville Camus, correttore di bozze, accusato di “scritti incendiari”. Aveva affisso sul muro di un’abitazione in rue de la Colombe, qualche verso da lui composto, in cui faceva l’elogio di Fieschi, il principale protagonista dell’attentato del 28 luglio 1835 alla vita del re Luigi Filippo¹⁹³. Si può citare anche il caso di Eloi Perard, operaio di 30 anni, che venne arrestato il 22 gennaio 1835 con l’accusa di «*Placards séditieux*»; nel processo verbale si leggeva: «arrêté hier[...] un individu qui placardait sur le mur entre la rue de Jérusalem et la Préfecture de police une demi feuille de papier blanc, sur laquelle étaient écrits ces mots: «A bas Philippe c’est intrigant gorgé d’or»¹⁹⁴. Il 20 maggio dello stesso anno, all’esterno della porta di una caserma del dipartimento della Seine-et-Marne, venne attaccato da ignoti questo scritto in rima che «a pour bien d’exciter à la haine et au mépris du gouvernement et même à la révolte» :

«Quel changement, ô ciel ! sous un sceptre de plomb	Des révolutions arboré le signal.
Le français abattu, courbe humblement son front.	C’est trop longtemps, français, courber obéissantes,
Il ne se souviens plus qu’il fut vainqueur et libre,	Sous un joug odieux, vos têtes triomphantes
Que ses aigles volaient du Nièmes au Tibre	C’est trop longtemps, plongé dans un lâche sommeil,
Et qu’il a le premier, brisant un joug fatal,	D’un long ressentiment, enchaîner le réveil» ¹⁹⁵ .

Si trattava di alcuni versi di una romanza intitolata *La France en 1816*, scritta dal professor del collège Charlemagne Collache, pubblicata per la prima volta nel 1830¹⁹⁶ e successivamente nel 1831, all’interno di una raccolta di canzoni dal titolo *La Lyre nationale. Souvenirs poétiques de la Révolution de 1830*¹⁹⁷. Nonostante l’autore o gli autori di questa affissione rimasero sconosciuti, ed in conseguenza non si è in grado di sapere quali furono le loro motivazioni, è interessante sottolineare il paragone che si creava tra il 1815 e 1835. I primi anni della Monarchia di Luglio, infatti, vennero associati al periodo conservatore e reazionario della Restaurazione; ancora una volta: «i francesi, sconfitti, sono costretti a piegare umilmente la testa sotto il giogo di uno scettro di piombo».

Per comprendere la grande versatilità del canto, che gli permetteva di adattarsi alle differenti circostanze d’utilizzo, l’analisi delle note di polizia e dei processi verbali, contenuti nell’archivio della Prefettura, costituisce una fonte preziosa. Gli arresti, nella maggior parte dei casi, erano seguiti da perquisizioni nelle abitazioni, dove, all’interno del materiale di propaganda, spesso venivano

¹⁹¹ Cfr. la «Sezione 6: la canzone come volantino politico» del percorso museale ■

¹⁹² Venne arrestato la prima volta il 5 ottobre 1837, per aver distribuito ai passanti una sua canzone con contenuti oltraggiosi verso la persona del re e della sua famiglia.

¹⁹³ Rapporto 28 settembre 1835 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 424 – Evénements divers 1837 – 1839

¹⁹⁴ Rapporto del 22 gennaio 1835 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 424 – Evénements divers 1837 – 1839

¹⁹⁵ Rapporto 20 maggio 1835 in A. N., Serie F 7, cartone n. 6783

¹⁹⁶ Collache, *La France en 1816*, Paris, chez les marchands de nouveautés, 1830, pp. 2-15

¹⁹⁷ *La lyre nationale. Souvenirs poétiques de la Révolution de 1830*, Paris, chez l’éditeur, 1831, pp. 2-280

sequestrati anche fogli volanti contenenti dei versi o vere e proprie canzoni. A partire da questo tipo di documentazione è possibile ricostruire l'ampia circolazione che il canto possedeva nella popolazione artigiano-operaia¹⁹⁸.

Tra le brochure, le lettere, le litografie e le armi che le autorità di polizia rinvenivano nelle abitazioni degli arrestati, vi erano anche poemi e canzoni repubblicane. Tra i molti episodi che si potrebbero citare, vi è quello d'Hadot-Désage, "prolétaire" di 30 anni, arrestato il 12 aprile 1834 con l'accusa di «provocation à des crimes et des délits». Nella perquisizione, i gendarmi sequestrarono una canzone dedicata ad un «communard de la garde nationale»¹⁹⁹. Il 20 giugno 1837 Alphonse Bianchi, studente di diritto di 22 anni, Louis Antoine Gargot, studente di medicina della stessa età, Pierre Grimaud, sarto di 21 anni, Achille Testelin, studente di medicina e Jean Cordier, di 23 anni, furono fermati con l'imputazione di complotto e detenzione di munizioni da guerra; nei rispettivi alloggi furono ritrovati cartucce, pistole, fucili, munizioni e una canzone repubblicana²⁰⁰. Louis Claude Vinceneux, «peintre en bâtiments» di 31 anni, venne arrestato il 12 maggio 1836 per complotto, nel processo verbale si leggeva: «[...] des chanson séditionnaires sont les seuls objets qui aient été trouvés dignes d'être saisis»²⁰¹.

Alcuni rapporti di polizia contenevano delle informazioni più dettagliate, riguardo sia alle canzoni sequestrate, che agli altri materiali di propaganda. Nella perquisizione ai danni di Joseph Introzzi, «peintre en bâtiment» di 30 anni, venne ritrovata una canzone dal titolo «Nous sommes citoyens»²⁰². Henry Leconte, studente in farmacia di 24 anni, fu arrestato per «incitation à commettre des délits» e nella sua stanza i gendarmi sequestrarono una brochure intitolata «Société des droits de l'homme» ed una canzone manoscritta, che cominciava con queste parole: «Républicains l'avenir est à nous»²⁰³. Nella abitazione di Charles François Ponthier venne trovato un canto scritto a mano intitolato «Propagande, nouvelle Marseillaise en six couplets»²⁰⁴.

Charles Chevé, studente di diritto di 19 anni, venne arrestato il 10 giugno 1832, con l'accusa di aver disarmato un posto di blocco; fu identificato, infatti, come uno dei partecipanti al tentativo

¹⁹⁸ Cfr. la «Sezione 7: la canzone come materiale di propaganda» del percorso museale ■

¹⁹⁹ Rapporto del 12 aprile 1834 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 422 – Evénements divers 1834

²⁰⁰ Rapporto del 20 giugno 1837 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 424 – Evénements divers 1837 – 1839

²⁰¹ Rapporto del 12 maggio 1836 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 425 – Evénements divers 1840 – 1848. Si può citare ancora il caso di Jean Veinant, tornitore di 20 anni, fermato in virtù di un mandato di cattura. Nella perquisizione domiciliare vennero ritrovate alcune pistole ed una raccolta di canzone repubblicane. Rapporto del 4 giugno 1836 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 423 – Evénements divers 1835 à 1836

²⁰² Rapporto del 12 aprile 1834 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 422 – Evénements divers 1834

²⁰³ Rapporto del 20 ottobre 1833 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 422 – Evénements divers 1834

²⁰⁴ Rapporto del 14 aprile 1834 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 422 – Evénements divers 1834. A questo proposito si può citare anche il processo verbale ai danni di Michel Victorin Laurentin, operaio smaltatore, accusato di complotto, nel quale si leggeva: «il a été saisi ce matin au domicile de M. Michel que l'on poursuivait pour l'exécution d'un mandat [...] : 1° un paquet de dix-huit cartouches [...] à l'usage du fusil de chasse ; 2° vingt sept autres cartouches [...] ; 3° document qui atteste qu'il fait partie d'une association pour l'instruction gratuite du peuple [...] ; 6° un écrit intitulé *Esquisse politique dans les intérêts de la Belgique et de la France* [...] ; 7° un écrit intitulé *le Chansonnier patriotique* ; 8° [...] » Rapporto del 20 novembre 1832 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 421 – Evénements divers 1831 à 1833

insurrezionale del 5 e 6 giugno 1832. Al momento della perquisizione, vennero sequestrati: un manoscritto intitolato *La Repubblica*²⁰⁵, poema antimonarchico in sei canti, una circolare dell'associazione franco-polonense e una canzone repubblicana²⁰⁶. Nel processo verbale contro Etienne Riduet, arrestato il 14 novembre 1832 con l'accusa di complotto contro il governo, si leggeva: «perquisition faite dans la malle du M. Riduet on y a saisi: 10 exemplaires de la déclaration des droits de l'homme et du citoyen; un exemplaire de la chanson *la Républicaine*; un autre exemplaire d'une chanson ayant pour titre *Les adieux de la liberté à la France*; un exemplaire du *Nouveau Chansonnier de la liberté*[...]»²⁰⁷. Una canzone con lo stesso titolo venne sequestrata cinque anni più tardi nell'abitazione di Elio Perard, operaio di 32 anni, arrestato per associazione illegale²⁰⁸. Più interessante ancora è la perquisizione svolta ai danni di Louis Philippe Rozière, commesso cartolaio di 23 anni, arrestato per «provocation à commettre des delits» il 20 dicembre 1833. I gendarmi rinvennero tre esemplari di uno scritto intitolato «Société des Droits de l'homme Paris 24 novembre 1833», una lettera firmata «Louis Decayon au citoyen Rozière, au café des deux portes boulevard St. Denis, dimanche à 9 heures», una canzone dal titolo *Chanson Patriotique*²⁰⁹, cinque esemplari di uno stampato intitolato «Cours public d'histoire de France depuis 1789 jusqu'en 1830», due Dichiarazioni dei diritti dell'uomo e del cittadino della Société des Droits de l'Homme, uno scritto «Des droits de l'homme» dell'Associazione dei lavoratori, una brochure che portava il seguente titolo «Réflexions d'un ouvrier tailleur sur la misère des ouvriers en général»²¹⁰, una canzone intitolata «La Plébéienne», un «bonnet rouge, forme phrygienne», un fucile e delle munizioni²¹¹.

²⁰⁵ Una canzone che portava lo stesso titolo, nel giugno del 1832, venne condannata dalla Corte d'Assise della Senna alla distruzione, il suo autore a 15 mesi di prigione e a un'ammenda di 500 fr., gli editori a sei mesi di carcere e a un'ammenda di 2000 fr. Fernand Drujon, *Catalogue des ouvrages et dessins*, cit., p. 276

²⁰⁶ Rapporto del 10 giugno 1832 in A.P.P., Seria Aa, cartone n. 421 – Evénements divers 1831 à 1833

²⁰⁷ Rapporto del 14 novembre 1832 in A.P.P., Seria Aa, cartone n. 421 – Evénements divers 1831 à 1833

²⁰⁸ Rapporto del 5 maggio 1837 in A.P.P., Seria Aa, carton n. 424 – Evénements divers 1837 à 1839

²⁰⁹ Potrebbe trattarsi della stessa canzone che venne condannata nel 1820, nella relativa sentenza si leggeva: «Chanson Patriotique, par Ch. Alex Poulet, fils, Paris, 1820. Par arrêt de la Cour d'assises de la Seine, du 12 juin 1820, Charles Alex poulet, fils, demeurant chez son père, quai des Augustins, n. 9, a été déclaré coupable de provocation à la désobéissance aux lois et à la guerre civile, par la publication d'une chanson imprimée et mise en vente, et condamné à 6 mois de prison et 3.000 fr. d'amende. Le même arrêt a ordonné que les exemplaires de cet écrit, qui ont été saisis, et ceux qui pourraient l'être ultérieurement, seraient supprimés et détruits». Fernand Drujon, *Catalogue des ouvrages et dessins de toute nature poursuivis*, cit., p. 80.

²¹⁰ Si tratta del celebre pamphlet dell'operaio Grignon, che aveva come titolo completo: «Réflexion d'un ouvrier tailleur sur la misère des ouvriers en général, la durée des journées de travail, le taux des salaires, les rapports actuellement établis entre les ouvriers et les maîtres d'ateliers, la nécessité des association d'ouvriers comme moyen d'améliorer leur conditions», pubblicato nel 1833. È uno dei testi analizzati anche in Alain Faure e Jacques Rancière (a cura di), *La parole ouvrière 1830 – 1851*, Paris, La Fabrique, 2007 (éd. or. 1976), pp. 1-345

²¹¹ Rapporto del 20 dicembre 1833 in A.P.P., Seria Aa, cartone n. 422 – Evénements divers 1834. Si può presentare, infine, questa lunga lista di brochure, pamphlet, canzoni e giornali, sequestrati all'interno di un baule durante una perquisizione fatta il primo agosto 1850, in cui si evince chiaramente l'ampia circolazione del canto e la sua importanza come vettore di politicizzazione. Vennero infatti ritrovati: 22 numeri del Journal de l'organisation du travail (dal 2 al 24 giugno 1848), diversi manoscritti politici, uno studio intitolato «1852 = La République rationnelle», un esemplare «Le socialisme démasqué», un manoscritto intitolato «Socialistes & économistes de l'ordre public ; Révolution de Février,

La canzone, oltre a costituire un'efficace strumento di propaganda politica, come si è appena messo in luce, circolava nelle vie parigine, all'ombra dello sguardo della polizia. La strada, infatti, rappresentava uno spazio privilegiato per la diffusione di questo strumento d'espressione popolare²¹². Durante gli anni della Restaurazione il mito di Napoleone risuonava non solo nelle strade e piazze della Capitale, ma anche nelle altre città francesi. Ad Angers, nel dipartimento del Maine-et-Loire, vennero arrestati Bousse e Loret, due *garçons boulangers*, per aver intonato, nella sera del 27 agosto, alcune canzoni che avevano come ritornello: «Vive Napoléon !»²¹³. Il 2 luglio dello stesso anno venne arrestato un certo Rabant, *compagnon* sellaio, per aver cantato in uno stato d'ubriachezza, alcune canzoni sediziose il cui ritornello era: «il reviendra Napoléon, Napoléon reviendra encore, car il n'est pas mort». Raban, inoltre, si mise a gridare al gendarme che stava effettuando l'arresto queste parole: «tous les royalistes sont des voleurs et des brigands»²¹⁴.

Le canzoni che furono le protagoniste degli arresti per aver cantato dei canti sovversivi, durante il periodo della Monarchia di Luglio, non erano più legate al mito di Napoleone. Nella maggior parte dei casi venivano utilizzati i principali canti nati durante la rivoluzione francese, come la Marsigliese, il *Chant du Départ* e la Carmagnola²¹⁵. Joseph Dru, fondatore di cucchiari di 25 anni, venne arrestato il 26 maggio 1833, poiché aveva cantato sulla rue de Vaugirard, nelle prime ore della sera, il *Chant du Départ* con altri amici che si diedero alla fuga all'arrivo dell'ispettore²¹⁶. Aver intonato la stessa canzone costerà un arresto a Gabriel Audonnet di 32 anni; nel rapporto di polizia si leggeva: «arrêté avant hier à 11 1\2 du soir dans la rue du Contrat Social où, de compagnie avec Deschamps et Tosani, il troublait le repos public en chantant la chanson dite du Départ»²¹⁷. Nel gennaio del 1841 vennero fermati due calzolai poiché cantavano a squarciagola,

Événements de Mai et de Juin, 1848», 9 numeri del «Nouveau Monde» di Louis Blanc, il primo volume delle opere di Fourier, 5 numeri de «Le Salut du peuple. Journal de la science sociale», 6 numeri de «Journal de la Presse», il giornale «La Voix du Peuple, février 1850», «La République, 10 juin 1849», «Droit», «Révolution démocratique et sociale, 3 juin 1849» e «La Démocratie pacifique» del 12 giugno 1849, due canzoni manoscritte dedicate al «représentant Boichot» ed una canzone a stampa intitolata «La Résurrection sociale». Rapporto del 1 agosto 1850 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 430 – Événements divers 1848. È interessante sottolineare che in data 29 dicembre 1849, Louis Charles Durand fu condannato a sei mesi di prigione e 50 franchi d'ammenda, in qualità di editore della raccolta di canzoni «Le peuple et l'armée ou Boichot ou les deux sergents». Al cui interno vi erano due canzoni, l'una intitolata «Boichot aux femmes du peuple», firmata da Alexandre Gruérin e l'altra «Les Socialistes ou Rattier aux Socialistes» di Hippolyte Demanes, condannate poiché «contenant des provocation non suivies d'effet à la guerre civile, des excitations à la haine et au mépris des citoyens les uns contre les autres et des attaques au principe de la propriété». Non è da escludere che fossero proprio questi due canti, quelli sequestrati dalla polizia durante la perquisizione appena presentata. Fernand Drujon, *Catalogue des ouvrages et dessins de toute nature poursuivis*, cit., p. 315

²¹² Cfr. la «Sezione 8: la canzone in strada» del percorso museale ■

²¹³ Rapporto del 20 ottobre 1820 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6909

²¹⁴ Rapporto del 2 luglio 1820 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6909

²¹⁵ Il 5 maggio 1835, si formò nei pressi della Porta Sant Martin, un piccolo assembramento di giovani e di ragazzi in cui, tra le grida di «Viva la Repubblica», furono intonati proprio i canti della Marsigliese, du Départ e della Carmagnola. Rapporto del 5 maggio 1835 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6783. [Per ascoltare la «Carmagnole»: file Audio, traccia 1 del CD allegato ►]

²¹⁶ Rapporto del 26 maggio 1833 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 423 – Événements divers 1835 à 1836

²¹⁷ Rapporto del 25 ottobre 1834 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 422 – Événements divers 1834

«en état d'ivresse», sulla pubblica via *La Marseillaise*²¹⁸. Un gruppo di sei individui, tutti appartenenti al milieu artigianale, furono condotti dal commissario per aver cantato, in rue de Montreuil all'una di notte, una canzone che aveva come ritornello la seguente strofa: «Vive la République! À bas les Avis, à bas les potentats!»²¹⁹. Il 3 maggio 1842 venne arrestato Henry Barbet, tipografo di 23 anni, accusato d'aver cantato canzoni sediziose, come ad esempio la Marsigliese e *Chant du Départ*²²⁰; Barbet il giorno seguente si scusa con il prefetto, adducendo lo stato d'ebbrezza nel quale si trovava²²¹.

Durante i giorni ed i mesi successivi agli avvenimenti del febbraio 1848, le strade della capitale furono invase da rumorosi e allegri spettacoli pubblici e scenette improvvisate, che coinvolsero un gran numero di persone. Victor Hugo, testimone di quelle giornate, annotava nel suo diario alla data 26 febbraio 1848: «un homme à collier de barbe noire, fardé comme un comédien, debout sur une borne, faisait le signe de la croix sur le boulevard et chantai au milieu de la foule une chanson intitulée *Prière républicaine*»²²². Il 6 aprile dello stesso anno, passeggiando sulla rue Sainte-Anastase, incontrava un gruppo di uomini e donne che, con un «violon en tête, sautait et dansait en poussant toutes sortes de cris de joie[...]. Un gamin criait: vivent les propriétaires qui font grâce de leur terme aux locataires!»²²³. Quest'altra testimonianza del romanziere, datata marzo 1849, è particolarmente interessante, poiché permette di entrare in contatto con universi sonori difficilmente intelligibili allo storico: «on crie dans les faubourgs un nouveau journal: *La république rouge*. En même temps des chansons. La plupart des malheureux ouvriers, sans travail et sans pain, chantent des chansons contre tous les hommes qui sont ou qui ont été au sommet des affaires ou de l'Etat. Les hommes des faubourgs applaudissent particulièrement cette fin de couplet sur le maréchal Soult: Puisque \ Et toi qui fus grand maréchal de France, \ Nous te r'tenons pour ferrer nos chevaux»²²⁴.

La canzone rappresentava, inoltre, la protagonista della maggior parte dei cortei e delle manifestazioni pubbliche. I rapporti di polizia relativi a queste occasioni, infatti, contenevano numerosi espliciti riferimenti all'utilizzo del canto: «[nell'agosto del 1830] 150 garçons boulanger se sont réunis pour demander une augmentation de prix. Rien d'alarmant s'est manifesté dans ce rassemblement et ceux qui le composaient se sont séparés après avoir chanté plusieurs chansons nationales. Hier, vers 11 heures du soir, une colonne d'environ 600 jeunes gens portant des torches,

²¹⁸ Rapporto del 19 gennaio 1841 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 426 – Evénements divers 1848

²¹⁹ Rapporto dell'8 maggio 1835 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 424 – Evénements divers 1837 à 1839

²²⁰ [Per ascoltare il «Chant du Départ»: file audio, traccia 2 del CD allegato ►]

²²¹ Rapporto del 3 maggio 1842 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 426 – Evénements divers 1848

²²² Victor Hugo, *Choses vues*, cit., p. 1014

²²³ Victor Hugo, *Choses vues*, cit., p. 1031

²²⁴ Victor Hugo, *Choses vues*, cit., p. 1203. Il maresciallo Soult, ministro della guerra sotto il governo di Luigi Filippi, fu particolarmente inviso al partito repubblicano e agli operai, poiché fu uno dei responsabili della repressione delle insurrezioni lionese del 1831 e del 1834.

et la plupart armés des sabres ont parcouru plusieurs quartiers, après avoir traversé les passages des panorama Vivienne et Colbert, ils se sont dirigés sur le palais royal et sont revenus dans la galerie Colbert, où ils se sont arrêtés pour chanter des chansons patriotiques»²²⁵.

Tra i vari canti che sono stati fino ad ora citati, la Marsigliese²²⁶ fu sicuramente quello maggiormente intonato dai lavoratori. Il canto di Rouget de Lisle, composto nel 1792 con il titolo *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, ebbe, per gran parte del XIX secolo, un'immagine piuttosto ambigua nell'opinione pubblica francese. Divenuto inno nazionale, attraverso il decreto della Convenzione nel 26 messidoro anno III (14 luglio 1795), fu in seguito interdetto sotto Napoleone I, poiché richiamava alla mente le pericolose idee giacobine del periodo rivoluzionario²²⁷. Successivamente la Marsigliese, all'orecchio delle autorità imperiali, costituì «le chant de la liberté et du patriotisme républicain»²²⁸. Il popolo, invece, la elesse inizialmente come il simbolo della libertà e della Repubblica, per divenire in seguito un grido di ribellione e di protesta. Gli anni dal 1830 al 1848, rappresentarono il periodo in cui la Marsigliese si distanziò maggiormente dalle cerimonie ufficiali di palazzo, per invadere le strade parigine, ed assumere quel carattere sedizioso, che inquietava le autorità di polizia, «*La Marseillaise*, en effet, donne le ton, le *la* de la révolution telle que l'imagination, le courage et le sens populaire avaient crû la réaliser»²²⁹.

All'indomani delle giornate del Luglio 1830, dove per altro tutta la popolazione parigina scese in strada al canto della Marsigliese²³⁰, il componimento musicale di Rouget de Lisle venne utilizzato in numerose manifestazioni politiche indette dai differenti lavoratori; come quelle avvenute il 3 giugno 1831: «un rassemblement composé d'une cinquantaine de jeunes gens a eu lieu hier soir sur la place du Châtelet. Il se sont séparés après avoir chanté la marseillaise»²³¹. In una lettera del prefetto di polizia Gisquet inviata ai giornali *Constitutionnel*, *Courrier Français* e *La Tribune*, in occasione del secondo anniversario delle “Tre Gloriose”, si leggeva: «[...] Le 28 juillet 1832, vers 10 h du soir, un rassemblement d'à peu près 10 individus se forma dans le faubourg St. Denis, d'où il se dirigea sur le marché des Innocents, en faisant retentir l'air de chants républicains, auxquels se mêlèrent les cris de : A bas Louis Philippe ! A bas le juste milieu ! Vive la République !

²²⁵ Rapporto del 24 agosto 1830 in A.N., Serie F 7, cartone n. 12329

²²⁶ [Per ascoltare «La Marsigliese»: file audio, traccia 3 del CD allegato ►]

²²⁷ Cfr. Frédéric Robert, «Du mouvement des idées autour de la Marseillaise de sa naissance (1792) à sa résurrection (1830)» in Michelle Biget, *Vie musicale et courants de pensée 1780-1830. actes du colloque tenu à l'Université de Haute-Normandie du 20 au 24 octobre 1986*, Institut de musicologie, Mont-Aignan, 1988, pp. 141-160, p. 159

²²⁸ Louis Fiaux, *La Marseillaise. Son histoire dans l'histoire des français depuis 1792*, Paris, Fasquelle Editeur, 1918, pp. 2-428, p. 195

²²⁹ Ivi, p. 210

²³⁰ A questo proposito si può citare il famoso quadro di Delacroix «La Liberté chantant *La Marseillaise* sur les barricades en entraînant le peuple à la bataille de Juillet».

²³¹ Rapporto del 3 giugno 1831 in A. N., Serie F 7, cartone n. 12329

[...] Au 11h près du Panthéon [...] ils chantaient la Marseillaise, dont chaque couplet était suivi de nouveaux cris séditieux»²³².

È interessante citare quest'altro rapporto di polizia, redatto il 3 giugno del 1832 dalla gendarmeria dipartimentale di stanza a St. Cloud, poco fuori Parigi, in cui emerge tutta l'ambiguità delle autorità di fronte al canto della Marsigliese: «hier vers les 3 à 4 heures de relevée, 5 individus, [...] acteurs aux théâtre de la banlieue, se promenèrent dans la gare de St. Cloud, s'arrêtèrent au fer à cheval, près du factionnaire et se mirent à chanter la Marseillaise, bien que ce chant soit toléré comme national, le factionnaire les invita à se retirer et à aller chanter plus loin, sur leur refus, l'un d'eux le plus mutin, fut arrêté et conduit devant M le Chef de la Police de sûreté, qui le remis en liberté après l'avoir interrogé»²³³. Se da una parte la Marsigliese costituiva il canto nazionale, e per questo non si poteva impedire di cantarla, dall'altra intonare le parole di Rouget de Lisle iniziava ad assumere un carattere sedizioso e di contestazione, che doveva essere immediatamente represso e controllato.

Le testimonianze di polizia legate al canto della Marsigliese sono abbastanza numerose per gli anni 1832 e 1833. Il 15 ottobre 1833, le autorità arrestarono una ventina di persone, appartenenti quasi tutte al *milieu* artigianale, con l'accusa di assembramento sedizioso: «a l'arrive de la force armée sur la place de la bourse des chansons républicaines, telles que le chant du Départ, la Carmagnole et autres, furent chantées.[...]»²³⁴. A questo proposito si può citare l'arresto, avvenuto l'8 ottobre 1833, di Louis Fesq, tornitore di 22 anni, e Gabriel Verry, intarsiatore di 20 anni, entrambi appartenenti alla *Société des droits de l'homme*, che furono accusati di grida sediziose. Nel processo d'arresto si leggeva: «après une banquet de 70 personnes qui a eu lieu avant-hier soir rue de l'Oseille n. 9, les convives se promenèrent sur les boulevards en chantant des chansons prohibées, telles que le *chant du Départ*, la *Marseillaise* et autres; ils s'arrêtèrent su le boulevard St. Martin, où plusieurs montèrent dans un tabouret en proférant les cris de *Vive la République ; Mort à Louis Philippe !*»²³⁵.

Ben presto il governo del re Luigi Filippo, il quale egli stesso cantò in più d'una occasione pubblica il noto canto, comprese la pericolosità di quelle rime²³⁶. La Marsigliese, infatti, iniziava ad

²³² A.P.P., serie Aa, cartone n. 421 - Evénements divers 1831 à 1833

²³³ Rapporto del 3 giugno 1832 in A. N. Serie F 7, cartone n. 6783. Michel Vovelle, a questo proposito, sottolinea che : «on s'étonne moins que le pouvoir de Louis-Philippe, né des barricades, comme on le lui reprochera, mais en quête d'une légitimité moins populaire, tisse avec *La Marseillaise* un rapport ambigu». Michel Vovelle, «La Marseillaise» in Pierre Nora (sous la direction de), *Les lieux de la mémoire. Vol. 1 – la République*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 85-138, p. 103

²³⁴ Rapporto 15 ottobre 1833 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 421 - Evénements divers 1831 à 1833

²³⁵ Rapporto dell'8 ottobre 1833 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 421 - Evénements divers 1831 à 1833

²³⁶ Nell'introduzione alla raccolta di canzoni repubblicane, pubblicata nel 1835, si denunciava questa tendenza delle autorità della Monarchia di Luglio di prendere le distanze dalla Marsigliese: «l'année dernière, [le gouvernement] faisait traquer par ses assommeurs les patriotes qui chantaient *la Marseillaise*, que Louis-Philippe écorchait lui-même si agréablement en 1830, sur le balcon du Palais-Royal. Cette année, il n'est pas un théâtre de Paris qui osât permettre à

associarsi sempre più alle grida di contestazione alla Monarchia di Luglio. Nonostante non vennero mai ufficialmente interdette, le strofe di Rouget de Lisle furono ufficiosamente messe al bando, come emerge da una lettera di La Fayette indirizzata ad un suo amico, nella quale sosteneva che «on interdit maintenant de chanter *La Marseillaise* et *La Parisienne* qu'on chantait si bien en 1830»²³⁷. A partire dal luglio 1833, infatti, si rese palese la scissione tra il governo orleanista e la Marsigliese; d'ora in avanti quei versi divennero un vero e proprio canto sedizioso²³⁸. Le ragioni di questa frattura sono ben comprensibili, inoltre, alla luce delle riflessioni di Théodore Muret, riprese anche da Frédéric Robert: «*La Marseillaise* [sotto la Monarchia di Luglio] n'était pas ce qu'il fallait à la bourgeoisie. Ce chant de 1792 était trop tapageur, trop vigoureux dans son allure. Cet hymne qui animait et guidait les armées de la démocratie, dans leurs batailles contre l'Europe monarchique, dépassait le diapason de la révolution nouvelle, qui n'avait renversé un roi que pour en faire un autre, et qui ne voulait nullement renouveler la lutte colossale de sa devancière»²³⁹.

Le critiche e le prese di distanza nei confronti della Marsigliese, non coinvolsero solamente l'establishment della Monarchia di Luglio, anche alcuni settori della “società civile” iniziarono ad esprimere l'insofferenza verso questo componimento musicale. All'indomani delle giornate di Luglio, i seguaci di Saint-Simon, pervasi da un sentimento di riconciliazione tra le classi e di pace sociale, non potevano identificarsi con il messaggio di odio e di violenza contenuto in molte di quelle strofe. Versi come «Allons, enfants de la Patrie, \ Le jour de gloire est arrivé! \ Contre nous de la tyrannie, \ L'étendard sanglant est levé, (bis) \ Entendez-vous dans les campagnes \ Mugir ces féroces soldats ? \ Ils viennent jusque dans vos bras \ Egorger vos fils, vos compagnes ! \ Aux armes, citoyens \ Formez vos bataillons \ Marchons, marchons ! \ Qu'un sang impur \ Abreuve nos

son orchestre de jouer *le Chant du Départ*, cette ode historique qui conduisit assez souvent nos armées à la victoire pour mériter la réprobation de ceux qui ne veulent d'armée que contre l'intérieur, et de victoires que sur les citoyens». *Les Républicaines. Chansons populaires des révolutions de 1789, 1792 et 1830*, Tome premier, Paris, Editeur Pagnerre, 1848, pp. 1-108, p. 2

²³⁷ Louis Fiaux, *La Marseillaise*, cit., p. 212. In alcune manifestazioni popolari di questo periodo, venne cantata anche la celebre canzone intitolata *La Parisienne*, composta nel 1830 da Casimir Delavigne, il cui ritornello suonava così: «En avant, marchons \ Contre les canons; \ A travers le fer, le feu des bataillons, \ Courons à la victoire (bis)». Lo stesso canto, infatti, lo si ritrova anche nei rapporti di polizia del 17 settembre 1830 o del 7 ottobre dello stesso anno, in cui i capi di una coalizione di operai maniscalchi (circa 500-660 persone) si riunì in un'osteria sul Quai de Gèvres n. 6 e si diresse negli atelier del quartiere St. Antoine, St. Marceau e faubourg St. Germain per indurre gli operai a cessare il loro lavoro. In seguito si diressero al Champ de Mars e, all'arrivo della Garde Nationale, furono costretti a disporsi su due file e condotti in Prefettura, «ils n'ont opposé aucune résistance et même pendant le trajet ils n'ont point cessé de chanter *La Parisienne*». A.N., Serie F7, cartone n. 12329

²³⁸ Cfr. Michel Vovelle, *La Marseillaise*, cit., p. 109 e sgg. Amédée Roussillac, redattore del giornale radicale lionese *Précurseur de Lyon* e nel 1848 candidato repubblicano all'Assemblea Costituente, scriveva nel maggio 1833 questa canzone, in cui emergeva la conflittualità che ruotava attorno alla Marsigliese: «Je n'aime pas la chanson... \ Mais, aussi, ne vous déplaît, \ J'aime très-peu le Bourbon \ Qui chanta la *Marseillaise*. \ A bas, à bas la chanson, etc». Amédée Roussillac, «La Mélaphobie. Ais : Ah ! le bel oiseau, maman» in Id., *Chansons républicaines*, Carpentras, Imprimerie de L. Devillario, 1848, pp. 6-55, p. 22

²³⁹ Théodore Muret, *L'histoire par le théâtre*, Edition Amyot, 1865, t. III, p. 14 citato in Frédéric Robert, *La Marseillaise*, Paris, Imprimerie Nationale, 1989, pp. 9-367, p. 59

sillons !» erano incongruenti con i principi di cui essi si facevano porta-parola. Michel Chevalier nel settembre del 1830, pochi mesi dopo le *Trois Glorieuses*, scriveva:

«Cet hymne de sang, ces imprécations atroces témoignent non du danger de la patrie, mais de l'impuissance de la poésie libérale ; poésie sans inspiration hors de la guerre, de la lutte ou de la plainte ; qui se complait à l'ombre des cyprès et des saules pleureurs, au milieu des tombeaux, dans le silence de la solitude ; qui s'enivre à contempler les batailles sanglantes, qui s'arrête au spectacle des fléaux, des tortures, et de désespoir ; poésie vivant de colère, de haine et d'égoïsme, pour qui l'amour social et les affections générales sont un poison mortel, qui sait également écraser à coups de canons, brûler à petit feu et tuer à coups d'épingles, mais qui n'a point en porté du ciel ce feu divin qui vivifie»²⁴⁰.

La Marsigliese, secondo l'opinione del movimento saint-simonista, costituiva un inno di guerra, nato in un particolare momento della storia francese, e non era più adatto ad incarnare quel messaggio collettivo e condiviso che doveva guidare una società, che voleva lasciarsi alle spalle le esperienze rivoluzionarie, ed incamminarsi verso un avvenire migliore. Anche la poesia, come le altre forme d'arte, doveva farsi carico di questo cambiamento; numerosi furono quindi i tentativi di “riscrivere” il testo della Marsigliese²⁴¹. L'eco «militariste et chauviniste» doveva lasciare spazio ad un linguaggio «imagé et pacifiste», come quello de *La Marseillaise pacifique*, nel cui ritornello si cantava: «Plus de sang!!! Plus de sang!!! Humains, embrassez-vous, \ Bientôt, l'âge de Dieu va luire enfin pour tout [...] \ Terre! La discorde inhumaine \ Assez dévora tes enfants»²⁴².

Nonostante queste critiche e l'atteggiamento ostile del governo, i lavoratori ed il popolo parigino continuarono a far risuonare le strofe de *La Marseillaise* nelle strade e nelle piazze della capitale. Durante un assembramento di giovani (dai 10 ai 17 anni), avvenuto nella sera del 21 maggio 1835 nei pressi della Porta di St. Martin, venne intonata la Marsigliese²⁴³ o ancora in una manifestazione del 10 novembre 1841, in cui circa 150 individui si misero a cantare la Marsigliese

²⁴⁰ Michel Chevalier, «La Marseillaise» in *L'organisateur. Journal de la doctrine saint-simonienne*, Paris, n. 4\anno II, sabato 11 settembre 1830. La stessa riflessione la si ritrova anche nella penna di un altro celebre saint-simoniano, Emile Barrault; il quale, sottolineando le tematiche di odio e di violenza che permeavano *La Marseillaise*, insisteva sulla sua inadeguatezza concettuale nell'affrontare i nuovi problemi socio-economici nati dalla Rivoluzione Francese. Cfr. Ralph P. Locke, *Les Saint-Simoniens et la musique*, Liège, Mardaga, 1992, pp. XVI-493, p. 234 e sgg. (in particolare il capitolo «Vinçard et la chanson saint-simonienne»)

²⁴¹ Non solo La Marsigliese era al centro di questa nuova rielaborazione saint-simoniana. Anche il “pericoloso” *ça ira* venne modificato ed il ritornello «ça ira, ça ira les aristocrates à la lanterne!» si trasformava in «ça viendra, ça viendra! espérance, persévérance! ça viendra, ça viendra, ça viendra! tout le monde un jour nous aimera». È interessante ricordare che questo nuovo adattamento, scritto dallo *chansonnier* Jules Vinçard, fu duramente contestato dai lavoratori che parteciparono ad uno dei molti spettacoli musicali offerti dai seguaci di Saint-Simon. I cantanti, infatti, furono costretti a scappare inseguiti dalla folla ostile e minacciosa. Cfr. Jules Vinçard, *Mémoires épisodiques d'un vieux chansonnier saint-simonien*, cit., p. 85 e sgg.

²⁴² *La Marseillaise pacifique* citato in Ralph P. Locke, *Les Saint-Simoniens et la musique*, cit., p. 244

²⁴³ Rapporto del 21 maggio 1835 in A.N., serie F 7, cartone n. 6783

sulla piazza di Notre-Dame²⁴⁴. Lo stesso canto lo si ritrova anche durante i tentativi insurrezionali del 1839; il 5 aprile, tra le ore sei e sette di sera, una «bande d'individus vêtus de blouses» si portò in piazza de la Concorde dove, prima di dirigersi verso il boulevard Saint-Martin, cantarono La Marsigliese e la Carmagnola²⁴⁵. Louis Fiaux, riprendendo una testimonianza di Raspail, arrestato nel 1833 e rinchiuso nella prigione di Sainte-Pélagie, ci informa sulla nascita, proprio in quegli anni, dell'usanza della «prière du soir»: «pour protester ils avaient introduit dans la prison l'usage de ce qu'ils appelaient *la prière du soir*. A la tombée de la nuit tous les prisonniers politiques se réunissaient dans la cour, autour d'un drapeau tricolore, et là, d'une voix unanime, ils chantaient les hymnes de la Révolution, *la Marseillaise* surtout. [...]»²⁴⁶.

Durante le giornate del febbraio 1848, *la Marseillaise* ritornò a risuonare liberamente nelle strade e nelle piazze parigine. A questo proposito le testimonianze archiviste sono numerose, e tutte concordi nel presentare il canto della Marsigliese come colonna sonora di queste giornate e dei mesi successivi. In un passo della relazione del prefetto Gabriel Delessert, inviata al Ministero dell'Interno per informarlo sugli avvenimenti del 22 febbraio, si leggeva:

«toutefois à partir de cette heure [10 du soir], la circulation devient plus active sur les boulevards : plusieurs bandes d'individus en blouse et quelques gardes nationaux en uniforme et le sabre au côté, venant du côté de la Bastille, se dirigent vers la Madeleine. D'autre part, un attroupement d'environ mille individus, composé d'étudiants et d'ouvriers la plupart fort jeunes, qui s'était formé sur la place du Panthéon, se met en marche vers onze heures, au chant de la Marseillaise, et, descendant le quartier latin par la rue des Grès, la rue Dauphine, il arrivent au pont-neuf, et, suivant la rue de la Monnaie, la rue du Roule, il prennent la rue St. Honoré qu'ils suivent dans toute sa longueur. De temps en temps ce groupe pousse les cris de : Vive la réforme ! A bas Guizot ! En passant devant la colonne, ils crient : Vive Napoléon ! L'arrivée de ces attroupement sur la place de la Madeline rend la foule tellement compacte sur ce point que le voitures sont obligées de rebrousser chemin. [...]»²⁴⁷.

Il linguaggio burocratico e impersonale, utilizzato nei rapporti di polizia, non riesce a dipingere il panorama di quelle giornate in tutta la sua complessità. Le emozioni ed i sentimenti, che

²⁴⁴ Rapporto del 10 novembre 1841 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 426 - Evénements divers 1848

²⁴⁵ Maurice Vimont, *Histoire de la Rue Saint-Denis de ses origines à nos jours*, cit., p. 77

²⁴⁶ Louis Fiaux, *La Marseillaise*, cit., p. 212. Questa usanza canora è testimonianza anche da Proudhon, il quale durante il suo soggiorno a Sainte-Pélagie nel 1849, ricordava che: «tous les soirs, se souviendra-t-il avec émotion, une demi-heure avant la fermeture des cellules, les détenus se groupaient dans la cour et chantaient la *prière* ; c'était un hymne à la liberté attribué à Armand Marrast. Une seule voix disait la strophe et les quatre-vingt prisonniers reprenaient le refrain, que répétaient ensuite les cinq cents *malheureux* détenus dans l'autre quartier de la prison. Plus tard ces chants furent interdits, et ce fut pour les prisonniers une véritable aggravation de peine. C'était de la musique *réelle*, réaliste, appliquée, de l'art *en situation*, comme le chant à l'église, les fanfares à la parade, et aucune musique ne me plaît davantage». Pierre - Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, p. 256 – 257 in Gaetano Manfredonia, *La chanson anarchiste en France des origines à 1914. « Dansons la Ravachole ! »*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 1997, pp. 5-445, p. 77

²⁴⁷ A.N., Serie BB 30, documento n. 296

si respiravano nelle strade e durante quelle manifestazioni, raramente riescono ad emergere da questo tipo di documentazione. Alcune testimonianze letterarie, invece, permettono di arrivare là dove si interrompono le carte di polizia, e restituire l'atmosfera di quelle situazioni, per trasformare gli aspetti più ineffabili ed impalpabili in parole scritte. Queste fonti introducono un elemento nuovo nell'analisi della canzone durante queste manifestazioni politiche di strada: l'importanza della sfera emozionale²⁴⁸. Il canto, ed in particolare quello della Marsigliese, suscitava profondi sentimenti di gioia ed allegria, ma permetteva anche di dar sfogo alla rabbia e alla protesta. Induceva, inoltre, come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo, processi di condivisione e favoriva la nascita di forme di unione. Attraverso il canto collettivo ci si sentiva partecipi ed uniti assieme agli altri. Philippe Darriulat, nel suo studio dedicato al canto sociale nel XIX secolo, coglie con attenzione la complessa funzione della Marsigliese all'interno di queste differenti manifestazioni degli artigiani-operai. Essa favoriva la nascita di quel sentimento di condivisione e di appartenenza, che non si declinava solamente a livello di "classe sociale", ma anche in senso "nazionalistico": «la *Marseillaise* [est] devenue le chant de la révolte, du rejet des autorités, l'expression d'une volonté collective d'imposer, y compris par la rébellion, un point de vue. En retour cette chanson permet de créer un lien invisible entre ceux qui protestent aux mêmes accents, elle devient un identifiant de la révolte populaire et favorise ainsi un rapprochement entre la gauche républicaine et les populations mobilisées autour de revendications économiques et sociales. De ce point de vue elle participe bien à une certaine politisation, à une «nationalisation» de la contestation²⁴⁹.

La contessa Marie d'Agoult, sotto lo pseudonimo di Daniel Stern, testimone di quelle giornate concitate, evocava in questa maniera la sera del 22 febbraio: «quel est ce chant bien connu qui se rapproche, vibre, éclate? C'est *La Marseillaise*, entonnée à pleine poitrine par une colonne de sept cents étudiants qui débouchent sur la place en deux rangs serrés, dans l'attitude la plus résolue. La vue de ces jeunes gens aimés du peuple et le fiers accents de l'hymne révolutionnaire font tressaillir la multitude. Une acclamation de surprise et de joie électrise l'atmosphère. Deux fois, les étudiants font le tour de l'église en échangeant avec les ouvriers des paroles de haine contre le gouvernement»²⁵⁰. Se il prefetto Caussidière, nelle sue memorie, parlava di un «veritable

²⁴⁸ Un aspetto messo in luce anche dalle recenti correnti della musicologia: «when music made its first appearance in western literature 2800 years ago, its effects were primarily described in terms of their potential for emotion». Marcel Zentner, Klaus R. Scherer, «Emotions aroused by music: an empirical analysis» in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Annales Suisses de Musicologie, Annuario Svizzero di Musicologia*, n. 28\29, Bern, 2010, pp. 13-29, p. 13. Cfr. Anche Ruth Finnegan, «Music, Experience, and the Anthropology of Emotion» in M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (edit by), *The cultural study of music. A critical introduction*, New York and London, Routledge, 2003, pp. 181-192

²⁴⁹ Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 218

²⁵⁰ Danier Stern, *Histoire de la révolution de 1848*, tome I, Charpentier, Paris, 1862, p. 167 in Maurizio Gribaudo e Michèle Riot-Sarcey, *1848 la révolution oubliée*, Paris, La découverte, 2009, pp. 1-257, p. 24

délire!»²⁵¹, questa testimonianza di Heinrich Heine permette di comprendere tutta la potenza “emotiva”, che suscitava il canto della Marsigliese negli uomini e nelle donne del tempo:

«Je n'ai pas encore pu vous écrire à propos des événements des trois grandes journées de Février, car j'avais la tête tout étourdie. Sans arrêt le tambour, les coups de fusil, *La Marseillaise*. Cette dernière, l'hymne qui ne cesse pas, faillit me rompre la cervelle, et, hélas la gueusaille d'idées la plus dangereuse pour l'Etat, que j'y tenais emprisonnée depuis des années, a fait irruption de nouveau. Pour réprimer dans une certaine mesure le tumulte qui se levait dans mon cœur, je fredonnais de temps en temps à part moi quelque pieuse mélodie du pays natal, [...] – mais en vain ! Le chant gaulois du diable recouvrait en moi tous les airs du meilleur aloi. J'ai peur que la démoniaque et criminelle musique n'arrive bientôt à vos oreilles, vous éprouverez de la même façon son pouvoir de séduction»²⁵².

In seguito alla Rivoluzione del Febbraio 1848, *La Marseillaise* ritornava ad essere la protagonista anche delle cerimonie ufficiale e delle numerose feste pubbliche. L'operaio Norbert Truquin, nelle sue memorie, riferiva di aver partecipato ad uno dei molti festeggiamenti attorno all'“albero della libertà”, in cui venne intonata a gran voce da tutti il pubblico la nota canzone di Rouget de Lisle. Il prete, che officiava la cerimonia, dopo aver benedetto l'“albero” in nome di Gesù, che aveva cacciato i mercanti dal Tempio, terminò il suo discorso con il grido di: «Vive la République démocratique et sociale ! que répétèrent avec enthousiasme tous les assistants. La musique jouait *La Marseillaise*. On avait dressé des tables sur lesquelles on but du vin et on mangea du saucisson jusqu'à dix heures du soir, tout en causant et en chantant, et l'on se sépara gaiement en répétant le même cri qu'avait proféré le prêtre à la fin de son discours»²⁵³.

L'ambiguità, che caratterizzò il canto della Marsigliese nella prima metà del XIX secolo, si rese nuovamente palese nei mesi e nelle settimane che precedettero l'insurrezione del giugno '48. Progressivamente, infatti, il canto si scostò dalle manifestazioni e cerimonie ufficiali intrise di sentimenti di riconciliazione e di unione, per ritornare aldilà della barricata, ed imporsi come un

²⁵¹ «Grand nombre de citoyens plus ou moins armés, et encore dans l'ivresse d'un succès obtenu sans effusion du sang, se promenaient dans les cours, aux cris de : Vive la liberté ! Vive la République ! et au chant de la *Marseillaise*. Le coup d'œil était vraiment pittoresque ; c'était un véritable délire !» Marc Caussidière, *Mémoires de Caussidière, ex-préfet de police et représentant du peuple*, Paris, Michel Lévy frères, 1849, vol. I, pp. 1-300 – vol. II, pp. 1-282, p. 65. A questo proposito si può citare anche questo passaggio: «le chant des *Girondins* et le chant des *Montagnards*, mêlés ensemble dans les fêtes, étaient comme le présage d'une fusion de tous les intérêts et de toutes les nuances, qui allait détruire pour longtemps les haines et les divisions. Paris respirait librement. Dans tous les quartiers, on plantait des arbres de la liberté. [...] Des musiques militaires, des chœurs d'artistes donnèrent aussi leur concours à la splendeur de ces cérémonies populaires». Ivi, p. 186

²⁵² Heinrich Heine, datato 3 marzo 1848 apparso su *Allgemeine Zeitung*, del 9 marzo 1848 citato in Frédéric Robert, *La Marseillaise*, cit. p. 68

²⁵³ Norbert Truquin, *Mémoires et aventures d'un prolétaire à travers la révolution*, Paris, Maspero, 1977, pp. 3-278, p. 67

canto sedizioso e contestatario. Nelle giornate del giugno, infatti, gli operai intonarono in più d'una occasione il celebre canto²⁵⁴.

Accanto a *La Marseillaise* le classi popolari utilizzarono molte altre celebri canzoni; oltre alla già citata *La Parisienne*, non si deve dimenticare il famoso coro de *Le Chant de Girondins*²⁵⁵, tratto dall'opera *Le Chevalier de Maison-Rouge*, d'Alexandre Dumas e d'Auguste Maquet. Messa in scena per la prima volta il 3 agosto 1847 al *Théâtre Historique*, divenne una delle rappresentazione teatrali più viste durante la Monarchia di Luglio. Ripetuta per ben 134 volte in quattro mesi, ebbe quasi centocinquanta mila spettatori; un parigino su sette assistette a questa straordinaria opera²⁵⁶. Questo canto costituì uno dei componimenti musicali maggiormente diffusi durante le giornate del febbraio '48. Vincent Robert, nel suo articolo, cerca di interrogarsi sulle motivazioni del successo del Coro dei Girondini. Anche in questo caso emerge l'importanza della sfera emozionale che circondava questi testi musicali. Nonostante il contenuto non fosse esplicitamente rivoluzionario, il poderoso supporto musicale che accompagnava il coro e la particolare «mise en scène» dell'opera, rappresentarono i principali elementi che colpirono le classi popolari accorse a teatro: «à défaut d'être vraiment révolutionnaire, l'hymne nouveau était en effet propre à enthousiasmer les foules, à recréer la communion que les hommes du temps attendaient du théâtre autour de valeurs largement partagées, et ce qui est plus important, à la pérenniser hors de la salle»²⁵⁷. Gourdon De Genouillac, testimone di quegli avvenimenti, annotò la colonna sonora delle principali manifestazioni e dei numerosi cortei che attraversarono la Parigi di quel tempo, in cui spicca, tra gli altri, proprio il coro dei Girondini:

«Du 23 février au 23 juin 1848, on chanta nuit et jour, sans interruption, et les oreilles des Parisiens se souvinrent longtemps du fameux refrain : «Mourir pour la patrie !». Gens de tout l'âge, de tout sexe et de toute condition chantaient à l'unisson : «Par la voix du canon d'alarme, \ La France appelle ses enfants. \ Allons ! dit le soldat, aux armes ! \ C'est ma mère, je la défends. \ Mourir pour la patrie ! (bis.) \ C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie. (bis.)». Nous l'avons dit, on chantait beaucoup à cette époque ; on s'était habitué à al vie en plein air, à l'existence dans la rue, et aussitôt la formation des ateliers nationaux, ceux qu'on appelait alors les réactionnaires s'amuserent à remplaces

²⁵⁴ «A mon retour à la rue Saint-Antoine, je trouvai notre ami le fondeur, entouré d'une trentaine de gamins qui chantaient en chœur *La Marseillaise* ; je me joignis à eux. «Le gouvernement n'est composé que de réacteurs qui veulent notre sang», s'écria le fondeur, «mais il faut le vendre cher !». Norbert Truquin, *Mémoires et aventures d'un prolétaire*, cit., p. 73

²⁵⁵ [Per ascoltare «Le chant de Girondins»: file audio, traccia 4 del CD allegato ►]

²⁵⁶ Vincent Robert, *Le temps des banquets. Politiques et symbolique d'une génération (1818-1848)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, pp. 8-431, p. 336 e sgg.; Philippe Chauveau, *Les Théâtres parisiens disparus 1402-1986*, Paris, Edition de l'Amandier, 1999, pp. 9-586, p. 371 e sgg. ;

²⁵⁷ Vincent Robert, «Théâtre et révolution à la veille de 1848. Le Chevalier de Maison-Rouge» in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 186-187\2011, pp. 30-41, p. 41

le vers : «*Mourir pour la patrie*» par celui-ci : «*Nourri par la patrie, \ C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie*»²⁵⁸.

Lo studio di De Genouillac è di particolare interesse, poiché permette di avvicinarsi maggiormente alle numerose canzoni che vennero cantate in quei giorni. Oltre al Coro dei Girondini, alla Marsigliese e al famoso *Chant du départ*, - «malheur au bourgeois qui avait le sommeil léger; il lui fallait chaque fois attendre, pour d'endormir, que Messieurs les Patriotes en eussent fini avec «*Mourir pour la patrie, Qu'on sang impur abreuve nos sillons*» et «*Le peuple souverain s'avance*»²⁵⁹ - gli operai della Capitale si riversarono in strada intonando le strofe de *Le Peuple est Roi !* di Hippolyte Tassin ed il celebre *Le chant des soldats* di Pierre Dupont : «Nous n'en finirons pas si nous voulions consigner ici les innombrables chants «patriotiques» qui se disputaient le vogue. Depuis le *Peuple est roi* dont l'agaçant refrain se glissait partout: «*Que ce cri, germe qui féconde \ Chez les tyrans sème l'effroi \ Et s'envole à travers le monde \ Le peuple est roi (bis)*». Jusqu'aux fameux: «*Les peuples sont pour nous des frères \ Des frères, des frères \ Et les tyrans des ennemis*». Jamais refrain de la rue ne fut plus populaire,[...] on ne pouvait à cette époque faire un pas hors de chez soi sans entendre un ivrogne hurler avec frénésie: «*Des frères, des frères...*»²⁶⁰.

Oltre a questi celebri testi musicali, che saranno analizzati più nel dettaglio nel prossimo capitolo, tra le classi lavoratrici avevano una grande diffusione una miriade di strofette, canzonette e ritornelli²⁶¹. Un canto sociale “minore”, molte volte divertente, satirico ed allegro, che nasceva e circolava nelle numerose occasioni di sociabilità musicale popolare: all'interno dell'atelier²⁶², negli incontri sulla piazza, agli angoli delle strade, al cabaret o durante la lotta sulle barricate²⁶³.

²⁵⁸ Gourdon De Genouillac, *Les refrains de la rue de 1830 à 1870. Recueillis et annotés*, Paris, E. Dentu éditeur, 1879, pp. 1-106, p. 74. La grande diffusione del ritornello del canto dei *Girondins* è attestata anche da questa testimonianza di Victor Hugo. Nel suo “diario”, alla data 6 aprile 1848, annotava questo curioso episodio: «Un marmot de trois ans chantait *Mourir pour la patrie*. Sa mère lui demande : «Sais-tu ce que c'est que cela mourir pour la patrie ?» «Oui», dit l'enfant, «c'est se promener dans la rue avec un drapeau». Victor Hugo, *Choses vues*, cit. p. 1031

²⁵⁹ Gourdon De Genouillac, *Les refrains de la rue*, cit., p. 74

²⁶⁰ Ivi, p. 76

²⁶¹ Gourdon De Genouillac, a questo proposito, sottolineava la grande difficoltà nel riuscire a portare in superficie questo panorama musicale, ma soprattutto evidenziava l'immediatezza e l'estemporaneità che contraddistingueva queste strofette: «Si la chanson des rues était considérée comme le thermomètre de l'esprit public, il serai juste de reconnaître que cet esprit-là subit des variations aussi brusque qu'inexplicables. A des très-rares exceptions près, le refrain à la mode, dont les oreilles parisiennes sont rebattues, n'est ni le résultat d'un fait politique, ni une satire ; encore moins un enseignement. Il naît on ne sait comment et s'envole soit du théâtre, soit de l'ateliers, soit de la rue. C'est le plus souvent, un couplet banal qu'une heureuse phrase musicale met en évidence ; quelquefois c'est un vers burlesque qui prête au double sens ; enfin ce n'est la plupart du temps qu'un mot, une rime, que sais-je ! quelque chose d'indéfinissable, d'explosible comme la foudre, de prompte comme l'éclair et surtout communicatif comme la mauvais air. [...] [Le refrain] disparaît sans laisser aucune trace, pour faire place à un autre qui, li aussi, passionnera le peuple le plus spirituel de la terre pendant l'espace d'un caprice et rentrera dans l'oubli éternel». Ivi, p. 7-8

²⁶² L'operaio Norber Truquin, nelle sue memorie, ci informava, ad esempio, che Constant, suo collega di lavoro di tendenze comunista - venne soprannominato, infatti, *Cabet*, poiché era solito leggere a voce alta ai suoi amici il *Voyage en Icarie* - veniva deriso in atelier con questo ritornello: «les jeunes, pour le bafouer, chantaient ce refrain qu'ils répétaient à chaque instant : «*Coupons-le, partageons-le !* ». Il ne put plus y tenir et leur dit un jour : «Tas d'ignorants,

La documentazione di polizia, in molti casi, non contiene notizie sufficienti per conoscere alcune di questi testi musicali poco noti. Questa nota, infatti, si limitava ad informare il Ministero dell'Interno e quello dell'Istruzione pubblica, che il 24 marzo del 1833 gli studenti del *Collège Royal* di Versailles si misero a danzare e a cantare delle «chansons révolutionnaires», attorno ad una grossa palla di neve alla quale diedero la forma di una pera (chiaro riferimento al re Luigi Filippo)²⁶⁴. Un attento osservatore, come Victor Hugo, offre, invece, un ricco panorama sonoro della Parigi della prima metà del XIX secolo. Lo scrittore francese, il 28 luglio 1843, passando dalla rue de la Tour-d'Auvergne, vide un ragazzo intento a chiamare il suo cane con un fischio, e gridando: «Hé! Guizot!»; il cane accorse verso il suo giovane padrone, che proseguì cantando questa cantilena: «Guizot, Gui, gui, gui, gui, zo, zo»²⁶⁵. Questa stessa canzonetta la si ritrova anche in un'altra nota del romanziere, datata 6 aprile 1848, in cui si leggeva: «Sous les arcades de la Place Royale, les ouvriers jouent à la bigoche en chantant : «A bas Gui \ A bas Zot \ A bas Gui Gui \ A bas Zot Zot \ Gi Gui Gui \ Zot Zot Zot \ A bas Guizot !»²⁶⁶. Il ministro Guizot, infatti, rappresentava uno dei personaggi maggiormente derisi della Monarchia di Luglio. Tra le molte canzoni che si potrebbero citare, si segnalano, ad esempio, il canto «Dialogue entre Philippe et Guizot»²⁶⁷, «Au citoyen Guizot»²⁶⁸ di Eugène Baillet o «Philippe et Guizot» di Théodore, da cui sono stati tratti i seguenti versi:

Le petit Guizot	Même tout renversé,
L'autre jour en faisant la lippe,	Et Paris, que le diable emporte,
Dit : je suis un sot,	Qu'il va nous mettre à la porte...
Et toi qu'en penses-tu, Philippe,	Mon vieux Philippeau,

la plupart d'entre vous finiront leurs jours dans des dépôts de mendicité!». Norbert Truquin, *Mémoires et aventures d'un prolétaire*, cit., p. 52

²⁶³ Poche sono le fonti e le testimonianze che si soffermano sulla barricata in quanto a luogo musicale. Oltre alle già citate canzoni più conosciute, come La Marsigliese e il *Chant du départ*, furono cantate anche alcuni componimenti meno famosi. Victor Hugo sentì intonare dagli insorti, sulle barricate del 25 febbraio '48, queste strofe, che richiamano alla mente gli avvenimenti del 1793: « Mais on dit qu'en quatre-vingt-treize, \ Il vota la morte de Louis seize. \ Ah ! ah ! ah ! oui vraiment, \ Cadet-Roussel est bon enfant ! \ Le citoyen Egalité \ Veut qu'on l'appelle majesté. \ Ma foi, cela me paraît drôle, \ Lui qui dansait la Carmagnole ! \ Ah ! ah ! ah ! oui vraiment, etc»²⁶³. Victor Hugo, *Choses vues*, cit. p. 1028. Alcuni episodi che si svolsero sulle barricate, inoltre, furono alla base della nascita di alcune canzonette popolari. È il caso della canzoncina per bambini, conosciuta ancor'oggi, ed intitolata: «Encore un carreau de cassé, V'lò Vitrier qui passe!». La sua origine risale alle giornate del luglio 1830, ed in particolare alle barricate che vennero elevate nella rue St. Denis. A causa dei violenti scontri, provocate dalle schioppettate dei soldati che rispondevano al lancio degli insorti di pietre e sampietrini, sia da dietro le barricate che dai tetti e dalle finestre, andarono in frantumi numerosi vetri delle finestre delle case che si affacciavano lungo la via. Da qui nacque la seguente filastrocca: «Encore un carreau de cassé, V'là Vitrier qui passe! \ Encore un carreau de cassé, V'là Vitrier qui passe! \ V'là Vitrier qui passe! V'là Vitrier qui passe! \ V'là Vitrier qui passe! V'là Vitrier qui passe! \ V'là Vitrier qui passe!». Maurice Vimont, *Histoire de la Rue Saint-Denis*, cit., p. 53

²⁶⁴ Rapporto del 24 marzo 1833 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6783

²⁶⁵ Victor Hugo, *Choses vues*, cit. p. 837

²⁶⁶ Ivi, p. 1031

²⁶⁷ Anonimo, «Dialogue entre Philippe et Guizot. Air : ça vous coup' la gueule à quinze pas» in *La Voix du Peuple ou les Républicaines de 1848. Recueil de Chants populaires, démocratiques et sociaux depuis la Révolution de Février*, Paris, Durand, 1848, pp. 1-325, p. 177

²⁶⁸ Eugène Baillet «Au citoyen Guizot» in *La Voix du Peuple ou les Républicaines de 1848*, cit., p. 130

Nel canto «L'apprenti menuisier», pubblicato sullo stesso numero del giornale musicale *Le Républicain lyrique*, si trovavano queste altre strofe dedicate a Guizot: «Au diable Philippe et Guizot ! \ Et en avant dansons la carmagnole, \ Les tyrans ont fait la cabriole, \ La liberté nous sourira, \ Et le vieux coq nous chantera»²⁷⁰.

Un canto sociale che era costituito anche dalle numerose grida sediziose, che potevano essere urlate durante le manifestazioni, i cortei e gli assembramenti, oppure essere scandite tra una strofa e l'altra di un canto, per infondere maggior veemenza nell'atto stesso del cantare. Le urla, come sostiene Arlette Farge, «possèdent un enjeu politique»: «la voix n'est pas qu'une émanation de la gorge et du larynx, elle est l'arme dont disposent les sujets du roi pour s'opposer aux autorités, faire barrage aux injonctions qui paraissent les plus insupportables. Mélodie de l'âme et de l'esprit, puissance sonore venue de chaque être, la voix se fait signal. Elle emprunte les ressorts qui lui sont les plus intimes pour résister, être présents face à ce qui survient. La voix est outil d'importance beaucoup plus aujourd'hui où elle ne s'entend en général que collectivement à travers les manifestations. Ici, les voix sont des prises de position et d'insertion brutale dans un monde désapprouvé»²⁷¹. Rispetto alla canzone sociale, che aveva un carattere più collettivo ed aggregante, alcune di queste manifestazioni vocali, nonostante avessero un'ampia circolazione nella popolazione operaia, costituivano una forma d'espressione individuale e personale. Oltre alle celebri e diffuse grida di «Vive la République», «Vive la liberté», «à bas Louis Philippe», dall'analisi della documentazione di polizia, conservata nell'archivio della Prefettura di Parigi, emergono altri slogan, che spesso vengono ignorati, come i seguenti: «mort aux sergents de la ville», «à bas la censure», «à bas les mouchards ! Ce sont des canailles», «Vive les ouvriers de Lyon», «c'était hier la fête de roi mais dans trois ou quatre jours il y en aura une autre»²⁷². Numerosi, infatti, furono gli arresti per aver proferito queste urla che, soprattutto nei momenti di grande effervescenza e contestazione popolare, divenivano una presa di parola pubblica e condivisa, che si frapponessa tra la canzone e gli schiamazzi estemporanei.

²⁶⁹ Théodore, «Philippe et Guizot, air de Madame Grégoire (Béranger)» in *Le Républicain lyrique. Journal des chanteurs*, n. 1\luglio 1848

²⁷⁰ Anonimo, « L'apprenti menuisier. Air : Au diable les leçons» in *Le Républicain lyrique*, cit.

²⁷¹ Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard, 2009, pp. 9-311, p. 109-110

²⁷² Tutte queste grida rientravano all'interno delle classificazioni introdotte da Kestner, il quale sosteneva che «le cri collectif, en temps de révolution, procède avec une grande variété dans ses applications, mais avec une singulière uniformité dans ses formules. On pourrait le définir ainsi : la combinaison des mots *vive* et *à bas* avec les noms qui désignent tantôt une des idoles de la popularité, tantôt une de ses victimes. [...] L'émission de la voix humaine, sous l'empire des émotions politiques, a quelque chose d'âpre, de fougueux, de désordonné. Les organes sont faux et criards, quelquefois rauques et sourds, comme si la haine et l'ambition, de même que la peur, avaient pour effet de serrer le gosier». Georges Kastner, *Les Voix de Paris*, cit., p. 70

Tra queste tipologie di grida, una delle più famose, durante tutta la Monarchia di Luglio, era rappresentata da questa espressione: «Des lampions! Des lampions!». A differenza dei precedenti motti che sono stati presentati, questo grido non aveva un immediato scopo politico. Il messaggio che si voleva lanciare non era diretto ad esprimere il proprio consenso alla Repubblica o la contrarietà al governo del re Luigi Filippo. Veniva urlato durante i cortei serali o notturni, in cui i dimostranti chiedevano a gran voce agli abitanti di illuminare le finestre delle proprie abitazioni, in segno di partecipazione e di adesione alla manifestazione. Le grida di «Des lampions! Des lampions!», infatti, furono talmente popolari e diffuse durante la Monarchia di Luglio, che divennero nel gergo colloquiale, impiegato ancora tutt'oggi, una vera e propria aria musicale. Victor Hugo annotava nel suo diario alla data 11 dicembre 1848, questa testimonianza: «Le peuple des faubourgs chante sur l'air des lampions: Viv' Raspail! Viv' Raspail!»²⁷³. Questo grido, o più precisamente quest'aria musicale, accompagnò gran parte delle forme di protesta dagli anni trenta dell'ottocento fino ai giorni nostri; la si sentì risuonare durante le manifestazioni del maggio francese e nei cortei studenteschi a Parigi del 2005-2006. Recentemente, inoltre, venne impiegata anche in altri contesti sociali, come ad esempio negli stadi di calcio o durante la coppa del mondo di Rugby del 2008.

Queste urla in realtà non costituirono un'aria musicale vera e propria; non possedevano, infatti, una musica, delle note ed una melodia. Esse rappresentavano, invece, una particolare scansione ritmica, forse una delle più antiche, come sostiene lo storico Jean-Claude Bologne²⁷⁴. Una divisione ritmica costituita prevalentemente da tre sillabe, in cui la prima e la terza vengono accentuate, per ottenere un accento forte sulla prima sillaba, uno debole sulla seconda e ancora uno forte sulla terza: des-lam-pions! oppure le più attuali grida di «on va gagner» o «on est le champions» cantate sulla medesima "aria".

Una delle prime testimonianze dell'uso di questa particolare melodia ritmica, viene fornita da Maurice Vimont; il 5 novembre 1827 a Parigi venne sciolta la camera dei Deputati e furono indette le elezioni, che si svolsero il 17 novembre. Il 18 sera iniziarono già a circolare i primi risultati, che davano come favoriti per la vittoria il partito liberale e la popolazione scese nelle strade di Parigi a festeggiare. Le manifestazioni, che si svolsero nella Rue Saint-Denis, Saint-Martin e nelle viuzze laterali, come la rue Guérin-Boisseau, furono particolarmente rumorose e partecipate:

«vers 8 heures du soir, non loin du passage du Grand Cerf, il aperçut une bande d'hommes en guenilles commandée par un individu armé d'un bâton. On criait à tue-tête: les lampions! Les lampions! Ils continueront leur route, et bientôt l'homme au bâton désigna une maison (n. 239) dont

²⁷³ Victor Hugo, *Choses vues*, cit. p. 1125

²⁷⁴ Cfr. Jean-Claude Bologne, «Sur l'air des lampions. Une allusion historique» trasmissione radiofonica andata in onda sul *Canal Académie*, il 12 ottobre 2008

plusieurs fenêtres n'étaient pas illuminées. A ce signal s'élevèrent des cris forcenés : «Mort aux Villelistes²⁷⁵, mort aux Jésuites ! Mort aux Bigots !» avec accompagnement : «les lampions !» répétés en fausset par les gamins. Bientôt ces mêmes hommes se mirent à casser les carreaux de cette maisons ; les gamins les imitèrent. Les habitants, craignant une nouvelle invasion de la populace, s'empressèrent d'illuminer les fenêtres au milieu des huées et des sifflets des spectateurs. L'homme au bâton et sa troupe remontèrent la rue ; [...]»²⁷⁶.

La popolarità di questo grido percorse tutto il periodo della Monarchia di Luglio, per poi esplodere durante gli anni della Seconda Repubblica. Georges Kastner, nel suo studio pubblicato nel marzo del 1857 sulle grida nelle epoche rivoluzionarie, si riferiva in questa maniera all'“aria des lampions!”: «[...] chaque soir, en suivant les boulevards, tantôt vers les portes Saint-Martin et Saint-Denis, rendez-vous ordinaire des chefs de barricades, tantôt vers l'hôtel-de-ville, [...]. Là il eut entendu modulés, ou plutôt hurles, sur toutes les tons, des vivat grotesques, des appels sinistres, et plus souvent encore ce bizarre refrain : *Des lampions ! des lampions !* qu'une troupe d'ouvriers, en revenant de l'hôtel-de-ville, après la manifestation du 7 mars, fit entendre pour la première fois, le soir, vers neuf heures, dans la rue Saint-Honoré, afin que les habitants de cette rue eussent à illuminer on gré, mal gré, les façades de leurs maisons. [...] De ce moment, le cri : *Des lampions ! des lampions !* eut une vogue immense ; il devint le signal obligé de toute illumination réclamée par l'émeute triomphant»²⁷⁷. A questo proposito si potrebbero citare numerose altre testimonianze di quel periodo; Gourdon de Genouillac, nei mesi successivi al febbraio '48, descrisse i lavoratori parigini mentre percorrevano le strade, accompagnando il ritornello de *Le chant des soldats* di Pierre Dupont, al celebre grido di «des lampions!»: «on ne pouvait à cette époque faire un pas hors de chez soi sans entendre un ivrogne hurler avec frénésie: «Des frères, des frères...». Les soirs on s'endormait aux accents de cette scie monotone, accompagnée par l'air des *Lampions* que le rappel qui se battait à tout propos avait fait naître par esprit d'imitation. Comme l'enthousiasme populaire ne faisait que croître pendant les premiers jours de la Révolution, des bandes de voyous parcouraient les rues, aussitôt le soir venu, pour réclamer des bourgeois, l'illumination de leurs fenêtres, en chantant : Des lampions ! Des lampions !»²⁷⁸. Una delle maggiori particolarità di questa scansione ritmica era quella di potersi applicare a numerosi altri slogan. Sempre nel '48 alcuni operai scesero in piazza gridando «Poléon! Poléon!» (contrazione del nome di Napoleone) e «nous rest'rons» (l'afèresi utilizzata, rimanda alla traduzione di: “noi restiamo”, inteso nel senso di restare in piazza e in strada per protestare); nel gennaio del 1849, infine, una folla immensa arrivò sulla

²⁷⁵ Si riferisce ai sostenitori del presidente del consiglio Jean-Baptiste de Villèle

²⁷⁶ Maurice Vimont, *Histoire de la Rue Saint-Denis*, cit., p. 37

²⁷⁷ Georges Kastner, *Les Voix de Paris*, cit, p. 74

²⁷⁸ De Genouillac Gourdon H., *Les Refrains de la rue*, cit., p. 77

piazza della Bastiglia dove vennero intonate «d'une seule voix sur l'air étrange *des lampions*» queste parole : «Les Cosaques \ ou la rouge»²⁷⁹.

Analizzare la canzone, non solamente come un testo, ma anche come una pratica sociale, significa interrogarsi sulla sua diffusione, prendere in considerazione le circostanze del suo utilizzo ed i differenti luoghi legati al canto sociale. Rispetto agli articoli dei primi giornali operai, che stavano nascendo proprio in questo periodo²⁸⁰, ai pamphlet politici²⁸¹, agli almanacchi e ai volumi di critica sociale, il testo musicale, come si è già visto, rappresentava una forma della parola popolare molto dinamica e mutevole. Poteva, infatti, essere scritto sui muri o su volantini e pezzi di carta, che successivamente venivano lasciati agli angoli delle strade o affissi sulle pareti delle case. Poteva essere distribuito sulla pubblica via, tramite i molti *colporteur* e *crieurs publics*, o cantato direttamente in strada dagli *chansonniers des rues*. La canzone si alimentava e contemporaneamente sfruttava i molteplici luoghi della sociabilità popolare ed i differenti canali di comunicazione utilizzati dall'artigiano-operaio. Sistemi di scambio di informazioni, che stimolavano un dibattito dove tutti potevano intervenire, e che non si basavano su forme d'esclusione e di elitarismo, ma erano orizzontali, partecipativi e diffusi. La canzone, inoltre, per la sua natura ibrida a metà strada tra lo scritto e l'oralità, costituiva una tipologia della parola popolare molto plastica e flessibile, che sapeva adattarsi alle differenti condizioni d'utilizzo. Eugène Sue, nell'introduzione alla raccolta di canzoni di Savinien Lapointe nel 1844, sottolineava che «sans doute, l'homme du peuple n'apprend pas un libre par cœur, mais il apprend une chanson..., parce qu'il a mille occasions de la chanter, c'est à l'heure du repos, c'est en travaillant, c'est à la table, c'est en marche... ; puis ce qu'il chante, d'autres l'apprennent en l'écoutant, le répètent, cela se répand avec une incroyable facilité»²⁸². Attraverso le fonti letterarie e archivistiche, si cercherà di tracciare la circolazione e le varie utilizzazioni di un'altra canzone poco conosciuta, ma che aveva una notevole diffusione tra gli artigiani-operai.

Il 30 marzo 1848, Victor Hugo, percorrendo un boulevard della Capitale, intese cantare da un ragazzino di sette anni, «avec mille gestes et mille contorsions folâtres», questi versi: «La tête tranchée \ Et le poing coupé ! \ Vengeons-nous ou mourons !». Hugo continuava la nota con queste

²⁷⁹ Victor Hugo, *Choses vues*, cit. p. 1182

²⁸⁰ Alain Faure e Jacques Rancière (a cura di), *La parole ouvrière 1830 – 1851*, Paris, La Fabrique, 2007 (éd. or. 1976), pp. 1-345 ; Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981, pp. 7-451 ; Jacques Godechot (a cura di), *La presse ouvrière, 1819-1850 : Angleterre, Etats-Unis, France, Belgique, Italie, Allemagne, Tchécoslovaquie, Hongrie*, Paris, Librairie du Labyrinthe, 1966, pp. VII-312

²⁸¹ William H. Sewell, *Lavoro e rivoluzione in Francia. Il linguaggio operaio dall'ancien régime al 1848*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 5-494

²⁸² Eugène Sue, «Préface» in Savinien Lapointe, *Une voix d'en bas : poésies*, Paris, Imp. Blondeau, 1844, pp. I-XVI, p. XXXV

parole: «les noms de Louis-Philippe et de Guizot revenaient dans la chanson. Après chaque refrain, il faisait sauter sa casquette par-dessous la jambe et la rattrapait en l'air de grands éclats de rire»²⁸³.

Queste versi fanno un parte di un canto molto diffuso nella Parigi della Monarchia di Luglio. In un cabaret della rue du Quai d'Orsay, vennero arrestati, il 26 febbraio 1834, i fratelli Contesene per aver cantato queste due strofe: «En avant braves chiffonniers, marchons les premiers, braves chiffonniers, marchons à la victoire» e l'altra: «Philippe a trahi son serment, ce n'est plus notre Roi, ce n'est plus qu'un tiran[sic.], aux armes, vengeons nous ou mourons»²⁸⁴. La stessa canzone venne intonata anche da una decina di individui, artigiani e studenti, in un *marchand de vin* il 27 dicembre 1834; nel rapporto di polizia, infatti, il gendarme annotò il seguente ritornello, che ricordava da vicino la canzonetta citata da Hugo: «Louis Philippe aura la tête tranchée»²⁸⁵. Il primo agosto 1835 venne arrestato René Décle, tessitore di 37 anni, nella perquisizione domiciliare le autorità di polizia gli sequestrarono una canzone dal titolo *Le serment trahi*, probabilmente si trattava della stessa canzone, poiché conteneva delle offese alla persona del Re²⁸⁶.

Questo canto però ebbe un'ampia circolazione anche al di fuori della capitale francese; in un cabaret nel dipartimento della Seine-et-Marne, venne arrestato un certo Millon, venditore di maiolica e di nastri, poiché il primo giugno 1835 assieme ad una decina di individui, cantava delle canzoni sediziose, che avevano come ritornello queste strofe: «le Roi aurait le poing coupé comme ayant faussé son serment» e «appel aux armes»²⁸⁷. La stessa canzone la ritroviamo, infine, anche in un estratto di una sentenza pubblicata sul giornale *Gazette des Tribinaux*. Il 28 aprile 1839, in un *café* di Cognac, venne intonata una canzone dal titolo *Philippe a trahi ses serments*, «dans cette chanson, contenant des offenses envers le roi et des attaques contre l'inviolabilité de sa personne, on remarquait les paroles suivantes : «Philippe a trahi ses serments, \ Il n'est plus notre roi, \ Il n'est plus qu'un tyran ; \ Il mérite d'avoir le poing coupé, \ La tête tranchée : \ Aux armes, vengeons-nous, \ Vengeons-nous ou mourons ! ». Les deux prévenus alléguèrent leur état d'ivresse et furent acquittés par le jury de la Charente, le 10 août suivant»²⁸⁸.

Tranne poche variazioni, appare evidente che si trattava sempre dello stesso canto. Il testo musicale, quindi, rappresentava uno strumento d'espressione e di comunicazione privilegiato, poiché era in grado di rispondere alle differenti esigenze dell'operaio-artigiano. Claude Genoux sottolineava così la grande versatilità del canto: «ce genre de littérature peut se cultiver en toute position ; une fois l'air choisi, l'ouvrier fait ses couplets partout où il se trouve : dans la rue, chez lui

²⁸³ Victor Hugo, *Choses vues*, cit. p. 1029

²⁸⁴ Rapporto del 26 febbraio 1834 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 422 – Evénements divers 1834

²⁸⁵ Rapporto del 27 dicembre 1834 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 422 – Evénements divers 1834

²⁸⁶ Rapporto del 1 agosto 1835 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 423 – Evénements divers 1835 à 1836

²⁸⁷ Rapporto del 1 giugno 1835 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6783. Millon, inoltre, poiché sospettato di aver distribuito degli scritti repubblicani, subì anche una perquisizione domiciliare, che non portò a nessun risultato.

²⁸⁸ Fernand Drujon, *Catalogue des ouvrages et dessins de toute nature poursuivis*, cit. p. 317

(s'il en a un), à l'atelier, tout lieu lui est indifférent pour écrire ; il lui arrive même souvent de ne faire aucun frais de bureau : sa mémoire lui tient lieu de tout»²⁸⁹. Come si è appena visto, la canzone poteva essere cantata in strada e all'osteria; le strofe potevano essere intonate o scritte su fogli volanti e conservate in casa. Il canto, inoltre, poteva essere condiviso in maniera collettiva, si cantava assieme in un cabaret parigino, oppure singolarmente nei vari momenti di riposo personale²⁹⁰. Si potevano, inoltre, modificare alcune parole, aggiungere altre strofe o intonare solamente il ritornello. Questa pista di ricerca, inoltre, permette di prendere in considerazione il ruolo della canzone all'interno delle pratiche popolari, non solamente come strumento di divertimento, ma anche come una forma di comunicazione e un vettore di politicizzazione²⁹¹.

Gli anni che seguirono gli avvenimenti del luglio 1830, furono considerati, dagli operai che animarono la partecipazione popolare alla sollevazione che rovesciò il trono di Charles X, come un tradimento del nuovo governo alle aspirazioni di cambiamento degli artigiani-operai. Le strofe appena presentate, come molte altre canzoni che vennero composte in quel periodo – che si analizzeranno nel prossimo capitolo –, sottolineavano con forza questo aspetto. Charles Gille, infatti, scriveva: «Quand des martyrs de Thermidor \ Tomba la tête, \ Adieu notre conquête. \ Juillet fut trompeur effort, \ D'autres jours périrent encor, \ Prépare tes habits de fête. \ Le grain semé tôt ou tard germera, \ La liberté dans tes murs reviendra. [...]»²⁹². Questo sentimento di “trahison”, però, non permeava solamente il canto sociale di quel periodo, ma rappresentava uno degli argomenti maggiori delle conversazioni e dei discorsi quotidiani dei lavoratori, che nascevano nei differenti luoghi della sociabilità informale, come la strada, la piazza, il cabaret e l'atelier di lavoro.

²⁸⁹ Claude Genoux, *Chants de l'atelier*, Paris, Georges Dairnvaell libraire, 1850, pp. 4-128, p. 6

²⁹⁰ Charles Gille, in *Les Mineurs d'Utzel*, coglieva con precisione al grande versatilità del canto: «Ce chant vole de bouche en bouche \ De la taverne à l'atelier, \ Il remue, intéresse et touche \ Tout ce qui porte tablier. \ Le soir, en passant dans la rue, \ Qui l'entend se dit, l'âme émue : \ C'est le chant des mineurs d'Utzel, \ Chant fraternel». Charles Gille, «Les Mineurs d'Utzel. Air des moissonneurs» in *La Voix du Peuple ou les Républicaines de 1848. Recueil de Chants populaires, démocratiques et sociaux depuis la Révolution de Février*, Paris, Durand, 1848, pp. 1-325, p. 33

²⁹¹ Maurice Tournier, a questo proposito, si chiedeva: perché studiare la parola operaia nel 1848 attraverso la canzone? «Parce que tout le monde chantait à l'époque, parce que la protestation et les espoirs populaires s'exprimaient par la chanson, parce que c'est elle qui circulait le mieux, dans les ateliers et à la sortie des usines, sur les places de marché, au fond des hottes des colporteurs, dans des cabarets migratoires ou clandestins, c'est elle que la police avait eu le plus de difficulté à traquer durant la Restauration et la Monarchie de Juillet. [...] Bref, la chanson est un tract oral. Moins ennuyeux et mieux partagé que nos tracts d'aujourd'hui ! plus directement fédérative ou meurtrière. Elle rythme le travail ; chez la «mère», elle est au cœur des réunions compagnonniques ; elle court les «sociétés populaires», tout en commentant les événements, en fédérant les groupes, en se moquant des puissants, en se faisant l'écho des souffrances et des espérances». Maurice Tournier, «Peuple chansonnier, Peuple chansonné à Paris, en 1848» in José das Candeias Sales, *O estudo da civilização helenística: conceitos, temas e tendências. Homenagens: des(a)fiando discursos*, Lisboa, Universidade Aberta, 2005, pp. 643-657, p. 643

²⁹² Charles Gille, «Paris espère. Air: Amis, chez nous la gaîté renaîtra (Béranger)» in Herbert Schneider, *La république clandestine (1840-1856). Les chansons de Charles Gille*, Hildesheim, Zurich, New York, G. Olms, 2002, pp. 1-371, p. 64

In un rapporto della gendarmeria di Parigi del 20 ottobre del 1831 si leggeva: «les conversations de la classe ouvrière [che si tengono sulla place de Grève²⁹³] étaient hier assez hostile. Elle reprochait au gouvernement de tromper le peuple en lui faisant des promesse de travaux qui jamais ne se réalisaient»²⁹⁴. Le autorità di polizia, infatti, prestavano una grande attenzione all’“umore” popolare, alle discussioni, alle chiacchierate e alle opinioni che si scambiavano i lavoratori. Una sorveglianza che, in molti casi, portava all’arresto della persona incriminata con l’accusa di «mauvais propos». Frédéric Boudin, un artigiano di 17 anni, che si trasferì a Melun, un comune fuori Parigi, venne arrestato, in un marchand de vin, per «avoir tenu des propos horribles contre le Roi»; aveva sostenuto, infatti, che «le Roi était une canaille, un Brigande ; qu’il méritait la mort comme son père ; qu’il voulait les venger sur le peuple français ; que s’il y avait une émeute à Paris, il y courrait comme républicain !»²⁹⁵. Nella vicina città di Perthes, nel febbraio del ’37, fu fermato un falegname, poiché, in presenza di altri individui in un cabaret, aveva detto: «qu’il était Républicain et s’en faisait honneur, que Louis Philippe n’était pas digne d’être Roi, qu’avant 3 ans il ne serait plus sur le trône ; que si les républicains ne tuaient pas le roi avant 3 ans, ce serait à son tour à le faire»²⁹⁶. Si possono citare ancora questi due esempi ; il 15 settembre 1841 venne arrestato Albert Gachelin, terrazziere di 21 anni, poiché durante un assembramento indetto contro il governo, che si svolse sulla piazza du Châtelet, si mise a gridare: «à bas le traître du roi Louis Philippe !»²⁹⁷. L’anno seguente, nel luglio del 1842, venne fermato Gruelle Arnoult, sarto di 21 anni, con l’accusa di «propos séditieux», per aver gridato in rue St. Antoine: «le Roi Philippe est incapable de nous gouverner, c’est une lavette, il aime trop d’argent»²⁹⁸.

Le canzoni sequestrate dall’autorità di polizia o cantate nei cabaret e direttamente in strada, costituivano una parte di una più ampia letteratura di protesta popolare²⁹⁹. Il canto si inseriva all’interno di quello iato tra le «“cris séditieux” relevés par les commissaires de police et les dissertations qui dorment à la Bibliothèque Nationale»³⁰⁰. Ancor prima dei giornali, della radio, della televisione, di internet, di facebook e di twitter, il canto rappresentava uno dei tanti indicatori dell’opinione pubblica dei lavoratori. La canzone sociale, per i suoi contenuti, per i luoghi che utilizzava per diffondersi e per le differenti circostanze d’uso, era al centro di un profondo e denso

²⁹³ Attuale piazza dell’Hôtel de Ville, uno dei luoghi principali di reclutamento della manodopera durante tutta la prima metà del XIX secolo

²⁹⁴ Rapporto del 20 ottobre 1831 in A.N., Serie F 1c I/33

²⁹⁵ Rapporto del 21 luglio 1836 in A.N., Serie F 7, cartone 6783

²⁹⁶ Rapporto del 19 febbraio 1837 in A.N., Serie F 7, cartone 6783

²⁹⁷ Rapporto del 15 settembre 1841 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 426 - Evénements divers 1848

²⁹⁸ Rapporto del 15 luglio 1842 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 426 - Evénements divers 1848

²⁹⁹ Robert Darnton, *Poetry and the Police. Communication Networks in Eighteenth-Century Paris*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2010, pp. 2-224, p. 135

³⁰⁰ Cf. Jacques Rancière, «Introduction» in Alain Faure et Jacques Rancière (a cura di), *La parole ouvrière 1830-1851*, cit., p. 20

sistema di comunicazione popolare³⁰¹; essa formava un tassello di quel «communication network», di cui parla Robert Darnton. La scarsa documentazione in possesso, purtroppo non permette di ricostruire i vari vettori di circolazione del canto; il testo musicale appare piuttosto come una forma d'espressione carsica. Ad esempio non si è in grado di stabilire, almeno per il momento, come il canto de *Philippe a trahi ses serments* sia riuscito a diffondersi tra i vari artigiani-operai. Poteva essere stato manoscritto e successivamente fatto circolare tra i lavoratori; oppure attraverso il passaparola e l'apprendimento mnemonico, si è trasmesso all'interno dei luoghi della sociabilità popolare.

La canzone sociale sfruttava, e contribuiva ad alimentare, un reseau d'informazione e di comunicazione, che per molti aspetti si fondava ancora sull'oralità³⁰². Come sottolinea Arlette Farge, la voce formava il “cemento” della società popolare, delle assemblee e dello spazio pubblico: «Le XVIII siècle est un siècle où la parole, la voix, le cri, [si potrebbe aggiungere anche il canto, soprattutto per il XIX secolo], la lecture orale, la conversation rapide, sont, dans les classes populaires peu lettrées, les véhicules essentiels de la communication, du monde du travail, qu'il soit urbain ou rural, du lien avec le roi, l'Eglise et la justice. L'homme et la femme sont «de paroles» et non d'écrits, même si ces derniers interviennent dans leur vie quotidienne»³⁰³. Una riflessione che in parte può essere applicata anche alla Parigi della prima metà del XIX secolo.

Dopo aver messo in luce l'importanza della strada e di alcuni vettori di circolazione del canto sociale, come gli *chansonniers des rues* e i musicanti ambulanti, l'analisi dei luoghi della sociabilità musicale, nella Parigi della Monarchia di Luglio, si soffermerà nella descrizione dell'atelier di lavoro, come spazio musicale per l'artigiano-operaio.

³⁰¹ Un aspetto messo in luce anche nell'articolo di Serge Dillaz, il quale affermava che «au XIXe siècle, la chanson, en tout cas, à la fois par les thèmes abordés et par son mode de diffusion, continue à jouer un rôle essentiellement informatif auprès d'une population en voies d'alphabétisation durant les journées de février-juin 1848 par exemple, les chansons militantes, devenues vecteurs idéologiques, sont proposées dans la rue sous forme de feuillets in-12, avant d'être réunies partiellement dans *La voix du peuple*, éditions de 1848 et 1849, ou dans les livraisons mensuelles du *Républicain lyrique*, journal édité par la librairie Durand 32, rue Rambuteau». Serge Dillaz, *Diffusion et propagation chansonniers au XIXe siècle*, cit., p. 58

³⁰² A questo proposito Philippe Darriulat sosteneva che : «une chanson est faite pour être chantée. Même lorsqu'elle est écrite, voire imprimée, sa finalité est toujours d'être entendue. Cette affirmation qui semble évidente nous indique clairement que l'oralité est dans la nature même de ce média». Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 26

³⁰³ Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, cit., p. 14

1.3: L'atelier ed il caffè: due luoghi della sociabilità musicale

L'atelier di lavoro rappresentava un luogo al centro di un complesso reseau relazionale. In un'epoca in cui gli artigiani-operai lavoravano dodici – tredici ore al giorno e dormivano, quasi in collettività, nelle camere degli hotel, dei garni o in piccole stanze in affitto, l'atelier, come il cabaret, costituiva uno degli spazi privilegiati della sociabilità operaia³⁰⁴. «En l'absence des contremaîtres, on racontait des histoires, des pièces de théâtre; des loustics improvisant une chaire s'amusaient à prêcher ; le temps passait gaiment»³⁰⁵, così l'operaio Truquin descriveva l'atmosfera che, in alcuni momenti, si poteva respirare sul luogo di lavoro.

Gli artigiani-operai mentre svolgevano le loro mansioni, o nelle pause, discutevano assieme, si confrontavano e commentavano i fatti del giorno³⁰⁶. In alcuni atelier si introdusse l'usanza di leggere collettivamente, e ad alta voce, i principali giornali e pamphlet, per dare la possibilità di partecipare al dibattito anche a coloro che non sapevano né leggere né scrivere³⁰⁷. Un luogo di incontro, inoltre, che contribuì in maniera decisiva al processo di politicizzazione popolare. Nelle memorie di Joseph Benoît emerge un interessante spaccato di vita quotidiana del lavoratore, che permette di comprendere la grande importanza di questo spazio di sociabilità, in quanto luogo di confronto e di crescita culturale e politica per l'artigiano-operaio:

«Qu'on se figure vingt ou trente personnes de toutes les âges et tous les sexes réunies dans un atelier de tisseurs et placées dans tous les coins restés libres par les intervalles qui séparent les métiers, et cette assemblée éclairée par une ou deux lampes d'ouvriers projetant une clarté douteuse et tout à fait insuffisante, formant une demi-obscurité, et l'on aura le tableau de ces réunions où des âmes avides venaient chercher des consolations à leurs maux par des espérances que la discussion faisait naître, ou des connaissances sur les faits sociaux et sur les causes qui engendraient le mal. D'autres fois, ces assemblées avaient lieu dans l'atelier d'un plieur, pièce toujours vaste et pouvant contenir un plus grand nombre d'auditeurs. Plus d'une fois, dans ces assemblées, j'ai vu des orateurs populaires, des ouvriers, captiver l'auditoire par leur parole facile et vraiment éloquente. La peinture des maux présents et le tableau d'une félicité future dans la société transformée, ont plus d'une fois arraché des

³⁰⁴ Cfr. Maurice Agulhon, «Classe ouvrière et sociabilité avant 1848» in Id. *Histoire vagabonde. Tome I : Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 60-97, p. 63 e sgg.

³⁰⁵ Norbert Truquin, *Mémoires et aventures d'un prolétaire à travers la révolution*, cit., p. 51

³⁰⁶ Queste discussioni probabilmente furono favorite anche dalle piccole dimensioni di molti atelier parigini; gli artigiani-operai erano costretti a lavorare in pochi metri quadrati, come dimostra questa testimonianza di Benoît: «l'atelier où nous sommes contient quatre métiers et occupe un ouvrier, une ouvrière, un apprenti, de plus le chef d'atelier qui occupe lui-même un métier, sa femme et ses enfants. En tout, sept personnes qui vivent dans une même pièce, longue de sept mètres et large trois. Au-dessus des métiers et dans la même pièce, une ou deux soupentes où couchent les enfants et les ouvriers, et à côté de l'atelier deux petites pièces servant de cuisine et de chambre à coucher pour le chef d'atelier et ses jeunes enfants». Joseph Benoît, *Confessions d'un prolétaire*, Paris, Editions Sociales, 1968, pp. 10-310, p. 69

³⁰⁷ L'operaio Truquin, nelle sue memorie, ricordava ad esempio la lettura de *Voyage en Icarie* di Cabet

larmes de regret et de douleur, comme aussi ce tableau enivrant de bonheur a fait couler des larmes de joie et d'espérance»³⁰⁸.

L'atelier di lavoro rappresentava un luogo ideale per i *colporteur* e venditori ambulanti, dove potevano distribuire, all'ombra delle autorità di polizia, numerosi pamphlet, brochure e canzoni. Esso costituiva, infatti, uno dei differenti canali di diffusione delle idee politiche durante la Monarchia di Luglio. Questa testimonianza di Martin Nadaud è, a questo proposito, indicativa: «des porteurs de librairie passaient dans les ateliers et nous vendaient en brochures, l'histoire de la Bastille et une foule d'autres écrits, hardis, révolutionnaires, qui nous montraient bien le néant des grandeurs royales en même temps qu'ils nous apprenaient qu'à toutes les périodes de nos annales historiques, les rois d'accord avec le clergé, s'étaient toujours montrés ennemis de nos libertés et de tous nos droits politiques»³⁰⁹. La natura politica degli scritti che si diffondevano tra i lavoratori emerge anche da questa preziosa testimonianza del poeta Heinrich Heine. Il 30 aprile 1840, visitando gli atelier del faubourg Saint-Marceau, rimase colpito dai numerosi libri che circolavano al loro interno, «j'y trouvai plusieurs nouvelles éditions des discours de Robespierre et des pamphlets de Marat, dans des livraisons à deux sous, l'histoire de la révolution par Cabet, le libelle envenimé de Cormenin, la doctrine et la conjuration de Babeuf par Buonarroti, etc. écrits qui avaient comme une odeur de sang»³¹⁰.

Tra le opere appena descritte da Heine, una considerevole quantità era costituita dalle numerose canzoni repubblicane e popolari, distribuite tramite fogli volanti o in raccolte collettive. Un rapporto di polizia, datato 12 settembre 1829, avvertiva il prefetto che uno dei mezzi impiegati dagli «agents de la faction ennemie du gouvernement», per propagandare la memoria di Napoleone ed instillare pericolose idee sovversive tra la popolazione operaia, era quello di far cantare nei cabaret e negli atelier di lavoro le canzoni di Béranger, ed in particolare il canto de *Les souvenirs du peuple*³¹¹. Nell'aprile del 1833, il commissario di polizia informava il Ministero dell'Interno di Parigi che un certo Boudin, segatore di pietre, si aggirava nei cantieri, inaugurati per la costruzione del mercato cittadino, distribuendo delle canzoni agli operai³¹². Durante gli anni venti e per tutta la Monarchia di Luglio, una pratica diffusa degli *chansonniers des rues* era quella di recarsi negli atelier di lavoro, per svolgere la loro attività di suonatori e cantori ambulanti, e allietare così la giornata lavorativa. Le autorità di polizia, infatti, esercitavano una rigida sorveglianza sugli spostamenti di questi individui e sulle loro produzioni musicali. Il commissario , in un una nota

³⁰⁸ Joseph Benoit, *Confessions d'un prolétaire*, cit., p. 74

³⁰⁹ Martin Nadaud, *Mémoires de Léonard, ancien garçon maçon*, cit., p. 264

³¹⁰ Heinrich Heine, *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, Paris, Michel Levy éditeurs, 1855, pp. XV-420, p. 29

³¹¹ Rapporto del 12 settembre 1829 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6772

³¹² Rapporto del 26 aprile 1833 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6783

indirizzata al prefetto, sottolineava che «dans les cours de maison connus pour renferment des manufactures ou fabriques, il y vient des chanteurs ambulants qui ne manquent point d'entonner la complainte favorite. Du nombre de ces chanteurs que j'ai remarqué, deux hommes dont un joue du violon et l'autre de la clarinette, ils sont toujours ensemble, il y a aussi une femme d'une trentaine d'année qui marche à l'aide d'une béquille, ils vont assez régulièrement les samedis matin dans la cour du n. 114 faubourg St. Martin»³¹³.

Oltre alle strade e alle piazze, anche l'atelier di lavoro rappresentava un luogo legato alla sociabilità musicale³¹⁴. Jules Vinçard, nelle sue memorie, sosteneva di aver imparato l'arte di versificare lavorando nello studio di suo padre. Durante le sue mansioni, infatti, si intratteneva spesso con Marchand, un artigiano che lavorava nello stesso studio: «c'est à l'atelier, en accomplissant notre tâche de douze heures par jour, frappant, limant, burinant, qu'il aidait aux progrès de ma compréhension. Je ne puis me rappeler sans être ému les longues journées où chacun de nous racontait ce qu'il avait lu la veille aux heures de repas ou à celles prises sur le sommeil. Tout cela nous montait la tête ; mon camarade, à qui l'étude était familière, s' imagine d'apprendre les règles de la versification ; puis, au bout de très-peu de temps, il réussissait aussi bien dans l'art de rimer qu'il l'avait fait dans l'étude de la musique. Il m'engagea à l'imiter, me donne des bouts rimés à remplir, et fit tant, qu'enfin, sans m'en douter, j'acquis la faculté de m'exprimer en vers tant bien que mal, mais plus correctement que je ne l'aurais fait en prose»³¹⁵.

Se da un lato l'atelier fungeva come uno spazio legato al lavoro manuale, dove, in molti casi, si perpetuava lo sfruttamento economico dell'artigiano-operaio³¹⁶, dall'altro costituiva un luogo in cui si potevano instaurare inedite relazioni sociali, che favorirono processi di acculturazione e di emancipazione³¹⁷. Era un luogo, inoltre, profondamente musicale, permeato da rumori metallici e sordi, causati principalmente dalla tipologia stessa del lavoro che veniva praticato al suo interno, ma anche da melodiose canzoni intonate dagli stessi artigiani-operai. Nella biografia

³¹³ Rapporto del 12 settembre 1829 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6772

³¹⁴ Cfr. Philippe Darriulat, *La Muse du peuple. Chansons politiques et sociales en France 1815-1871*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 11-381, p. 231 e sgg. L'importanza del luogo di lavoro in quanto "spazio" musicale è una tematica che si ritrova anche in alcune ricerche degli anni settanta sul canto popolare. Cfr. ad esempio Sandro Portelli, «Sempre si canta, pure sul cantiere. La lotta della Tecnedile» in *Il nuovo canzoniere italiano. «Cultura di base in fabbrica»*, terza serie, n. 2, Milano, Edizioni Bella ciao, 1975, p. 59-65

³¹⁵ Jules Vinçard, *Mémoires épisodiques d'un vieux chansonnier saint-simonien*, Paris, E. Dentu, 1878, pp. 1-319, p. 23

³¹⁶ A questo proposito Charles Guerre definiva l'atelier come «galère» dove regnava l'industria; nel canto «Le droit au travail» si leggeva: «Dans l'atelier, galère où règne l'industrie, \ Tant que j'aurai des bras je veux rester rameur ; (bis.) \ Aux impuissants le droit au pain de la patrie, \ C'est le droit au travail que réclame mon cœur !». Charles Guerre, «Le droit au travail» in *La voix du peuple*, cit., p. 315

³¹⁷ Lo chansonnier e artigiano Jules Vinçard aveva costruito una piccola stanzetta attigua al suo atelier di lavoro, dove «je travaillais seul et m'appartenais davantage qu'au milieu des conversations et des chants des ouvriers ; je pouvais m'y entretenir librement avec les quelques amis qui venaient me rendre visite, et causer avec eux sans interrompre ma besogne». Ivi., p. 97

dello *chansonnier* popolare Joseph Lavergne, nato a Parigi nel gennaio del 1820 in pieno faubourg Sain-Antoine da una famiglia di artigiani, si leggeva:

«[...] bientôt on le faisait entrer chez son oncle en qualité d'apprenti tourneur en bois. On se demandera sans doute quel rapport il pouvait exister entre cette profession et celle de savoir tourner les phrases. C'est ce que je vais tâcher d'expliquer. Au milieu d'un vaste atelier qui tremblotait sous le bruissement des puissantes machines qui façonnent en rond, et près desquelles un amas d'ouvriers chantent, notre timide gars regardait avec un grand étonnement tous ces éclats de bois qui, imprégnés d'une mélodique et joyeuse chanson, jaillissaient sous la gouge et le ciseau des travailleurs. Quelques jours après, appuyant lui-même sur la pédale du métier, il se hasardait à mêler son timbre grêle à l'enivrant chorus de ses compagnons, dans l'espoir de faire connaissance avec les refrains de Panard, de Gouffé, de Dauphin et d'Emile Debraux, - ces rois de la chanson ! Nourri de leurs couplets militants et grivois, qui valaient bien ceux de notre époque, notre petit bonhomme allait et venait dans les corses que réclamait son devoir d'apprenti, toujours chantant et fredonnant»³¹⁸.

Anche per lo *chansonnier* Eugène Baillet, l'atelier di lavoro costituì una delle prime esperienze musicali; l'immersione all'interno di un ambiente così vivace, dal punto di vista sonoro, ebbe delle fondamentali ripercussioni sulla vita stessa del cantautore. Con gli occhi e le orecchie di oggi, risulta abbastanza difficoltoso riuscire ad immaginare un ambiente lavorativo, che offrisse un paesaggio sonoro così ricco e variegato:

«A six ans, je retenais les couplets que chantaient des blanchisseuses chez qui je demeurais avec mes parents. C'était un atelier gai ; il y avait là des jeunes filles qui chantaient les romances en vogue. Elles prolongeaient souvent la note finale et je trouvais cela bien joli. Mais il y avait aussi parmi ce groupe une certaine mère Nicolas. Oh ! celle-là, ce n'était pas des romances qu'elle chantait, oh non ! je l'ai compris plus tard, mais les pires gaudrioles de nos pères. [...] A douze ans, c'était l'usage dans la classe ouvrière, j'entrai en apprentissage – dans la bijouterie. – Comme si cela eût été choisi pour moi, mon patron était chanteur. Il agrémentait les heures de travail en nous faisant entendre les refrains du XVIII siècle, qu'il tenait de son père, ou ceux du commencement du XIX, qu'il avait appris par amour de la chanson. Il avait une jolie voix de baryton, dont il se servait adroitement, et la plupart des gentils couplets qu'il chantait, pendant les longues veillées d'hiver surtout, me sont encore présents à la mémoire après plus de cinquante ans»³¹⁹.

Alcune canzoni, inoltre, sembrano essere state composte per essere cantate negli atelier di lavoro. Il ritornello del canto di Victor Rabineau, *La chanson du tonnelier*, si prestava proprio a quest'ipotesi; un testo musicale che poteva essere utilizzato come un accompagnamento ritmico al lavoro del bottaio: «Apprêtons la tonne \ Au fond du caveau: \ La vigne nous donne \ Un enfant

³¹⁸ Joseph Lavergne, *La Muse Plébéienne*, IV volume, Paris, Chez l'Auteur, 1866, pp. 6-180, p. 8-9

³¹⁹ Eugène Baillet, *Chansons et petits poèmes avec préface: Fragments de l'histoire de la goquette*, Paris, L. Labbé éditeur, 1885, pp XXVIII-260, p. VI

nouveau. \ Pan ! pan ! pan ! pan ! la douve et le cerceau \ Pan ! pan ! pan ! pan ! vont lui faire un berceau. \ Il faut un nid au jeune vin, \ Un berceau pour l'enfant divin \ Frappons ! qu'il entre avec effort ; Pan ! pan ! pan ! pan ! tonneliers, frappons fort. \ Pan ! frappons fort»³²⁰. Un aspetto, questo, messo in luce anche da Dario Fo, nel suo spettacolo *Ci ragiono e Canto*; il quale metteva in evidenza la grande importanza della canzone in quanto forma di sincronizzazione dei movimenti in ambito lavorativo. Alcuni canti, infatti, possedevano una funzionale scansione ritmica e respiratoria, che favoriva alcune mansioni collettive svolte dai lavoratori³²¹.

L'atelier, in conclusione, era un luogo musicale, dove i canti dei lavoratori, sia quelli con un contenuto politicamente impegnato sia quelli più divertenti e licenziosi, si mescolavano ai rumori causati dalle macchine e dagli attrezzi di lavoro³²². A questo proposito, merita di essere riportata, nella sua integralità, la testimonianza di Heinrich Heine, che descriveva in questa maniera gli atelier del quartiere di Saint-Marceau. Il poeta, richiamandosi al modello dell'atleta greco per riferirsi agli artigiani-operai, riusciva a cogliere le peculiarità di questi luoghi musicali, che costituirono una culla per l'avvento delle idee repubblicane:

«j'entendis chanter des chansons qui semblaient été composées dans l'enfer, et dont les refrains témoignaient d'une fureur, d'une exaspération qui faisaient frémir. Non, dans notre sphère délicate, on ne peut se faire aucune idée du ton démoniaque qui domine dans ces couplets horribles ; il faut les avoir entendus de ses propres oreilles, surtout dans ces immenses usines où l'on travaille les métaux, et où, pendant leurs chants, ces figures d'hommes demis-nus et sombres battent la mesure avec leurs grands marteaux de fer sur l'enclume cyclopéenne. Un tel accompagnement est du plus grand effet ; de même que l'illumination de ces étranges salles de concert, quand les étincelles en furie jaillissent de la fournaise. Rien que passion et flamme, flamme et passion ! Comme un fruit de cette semence, la république menace de sortir tôt ou tard du sol français»³²³.

³²⁰ Victor Rabineau, *Les filles du hasard. Chanson*, Paris, l'auteur, 1860, pp. IV-171, p. 74. A questo proposito Joseph Mainzer sottolineava come il canto accompagnasse spesso il lavoro degli artigiani-operai: «en désigne souvent la nature, en marque presque toujours le mouvement et la cadence ; le travail est en quelque sorte le diapason sur lequel il se module, et plus celui-là a de rudesse, plus devient indispensable la mélodie qui l'accompagne. Les travaux qui exigent des efforts fatigants, et qui doivent être exécutés avec ensemble, ne manquent jamais d'être secondés par une sorte de chant mesuré dont le rythme, fortement accentué, sert à diriger tous les travailleurs vers le même but. C'est de cette manière que partout s'exécutent les manœuvres des matelots ; les maçons ne sauraient hisser une pierre de taille, ni les charpentiers une pièce de bois, sans chanter leur ho !... hop !» Joseph Mainzer, «Les cris de Paris» in *Les Français peints par eux-mêmes*, cit., p. 202

³²¹ *Ci ragiono e canto*, Spettacolo Teatrale diretto da Dario Fo, 1966 ora in DVD, Milano, Fabbri, 2010

³²² Un aspetto messo in luce anche da queste strofe di Hachin, nella sua canzone intitolata *Les chants de l'atelier* : «Le jour paraît et la forge s'allume ; \ Gais au travail, forgerons et limeurs, \ Que nos chansons et le bruit de l'enclume \ De ce quartier réveillent les dormeurs ! [...] \ Du pauvre toit une lyre sonore \ Chasse, en vibrant, cet ennui passager : \ Disons les vers que notre France adore. \ Chantons par cœur Débraux et Béranger. \ Eux comme nous s'endormaient sur le paille \ Atteints des maux qu'ils nous font oublier.[...]». Edouard Hachin, «Les chants de l'atelier. Air: du Carnaval de Béranger» in Charles Gille e Charles Regnard, *La chanson de nos jours. Chansons populaires contemporaines*, vol. 2, Paris, Eyssautier éditeur, 1843, pp. 3-319, p. 79

³²³ Heinrich Heine, *Lutèce*, cit., p. 29

L'importanza delle strutture di sociabilità informale, come il cabaret e le osterie, all'interno del movimento d'emancipazione popolare è una tematica che ha appassionato molti storici; si pensi ad esempio alle fondamentali riflessioni di Maurice Agulhon³²⁴ o agli studi di Jacques Rougerie³²⁵. Queste analisi hanno messo in luce la complessa funzione esercitata da questi spazi popolari nella vita quotidiana dell'artigiano-operaio.

Lo sguardo delle autorità e delle élite dell'epoca si limitava a considerare le osterie e le mescite di vino come luoghi dediti al vizio, all'alcolismo ed alla corruzione morale, nonché politica e sociale, del lavoratore³²⁶. Le circolari di polizia descrivevano questi luoghi come «des foyers de propagande politique», i cabaret divenivano «le rendez-vous des repris de justice, d'individus tarés, vivant de prostitution et de vol»³²⁷. Le note della gendarmeria, inoltre, insistevano soprattutto nel denunciare il disordine che regnava al loro interno; essi favorivano le «mauvais passions» ed erano le cause principali di disturbo della pubblica quiete.

Allontanandosi da queste descrizioni, emerge una realtà differente e più composita³²⁸. Flora Tristan, negli anni '40, affermava che «dans l'état actuel des choses, le cabaret est le TEMPLE de l'ouvrier, c'est le seul lieu où il puisse aller. L'église il n'y croit point; au théâtre, il n'y comprend rien»³²⁹. Le bettole, in effetti, erano al centro di una profonda rete di relazioni sociali; l'operaio Norbert Truquin si recava al cabaret per cercare nuove amicizie, per divertirsi, per informarsi sui prezzi e sulle condizioni di lavoro nei differenti atelier o semplicemente per svagarsi dopo una lunga giornata lavorativa con un bicchiere di vino³³⁰. Simone Delattre sostiene che «la boutique du marchand de vin est un lieu d'échanges, d'amusement, mais aussi un élément indispensable dans la structure horaire et alimentaire des existences populaires, en un temps où la cellule familiale n'est

³²⁴ Maurice Agulhon, «Les chambrées en basse Provence: histoire et ethnologie» in Id., *Histoire vagabonde. I Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris, Editions Gallimard, 1988, pp.17-59; Id., «Classe ouvrière et sociabilité avant 1848» in Id., *Histoire vagabonde. Tome I*, cit., pp. 60-97

³²⁵ Jacques Rougerie, «Le mouvement associatif populaire comme facteur d'acculturation politique a Paris de la Révolution aux années 1840: Continuité, discontinuité» in *Annales historiques de la Révolution Française*, n.66\1994, pp. 493-516

³²⁶ Nathalie Jakobowicz, nel suo studio, mette in evidenza che «on retrouve ici la figure récurrente d'un «mauvais peuple», sale, ivre et bagarreur. Tout les récits de l'époque insistent sur le manque de responsabilité des hommes du peuple qui consomment de manière frénétique ce mauvais vin qui leur est servi abondamment. [...] A travers ces représentations se font jour tous les préjugés sur les classes populaires: l'irresponsabilité, l'inconstance, l'imprévoyance. L'oisiveté qui règne en ces lieux s'oppose au travail, vertu fondamentale de l'époque». Nathalie Jakobowicz, *1830. Le Peuple de Paris*, cit., p. 66 e 67

³²⁷ A.P.P., Serie Ba, cartone n. 884 – Débits de boissons Divers (Lois, Ordonnances, etc.)

³²⁸ Cfr. la «Sezione 9: osterie e cabaret» del percorso museale ■

³²⁹ Citato in Edmond Thomas, *Voix d'en bas. La poésie ouvrière au XIX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2002 (éd. or. 1979), pp. 1-462, p. 79

³³⁰ «Rien n'est plus abrutissant que le travail dans un local étroit, quoi qu'il paraisse être plus libre. L'ouvrier en chambre respire toute la journée les émanations malsaines du charbon et de l'huile nauséabonde qu'il chauffe; une famille entière est ainsi à demi asphyxiée dans un espace de quelques mètres carrés. Pour échapper à cet isolement qui lui pèse, l'ouvrier va chercher la société au cabaret; là il s'informe des prix donnés pour les façons, des conditions du travail; il boit sa bouteille en chantant quelques couplets, puis il rentre dans son infect taudis». Norbert Truquin, *Mémoires et aventures d'un prolétaire à travers la révolution*, cit., p. 50

pas encore close sur elle-même et où la «porosité» du temps de travail est encore forte (la journée est très longue, mais on peut y manager des temps de pause, recueillis par le cabaret du coin). C'est peut-être en s'attardant là jusqu'à des heures très avancées de la nuit que l'on peut se donner l'illusion de la liberté et de l'impromptu»³³¹. Erano in questi luoghi che gli artigiani-operai, nella maggior parte delle occasioni, trascorrevano il "Saint Lundi"; una pratica molto radicata nelle classi popolari, in cui i lavoratori si rifiutavano di andare al lavoro il lunedì, per trascorrere la giornata in famiglia, riposarsi in compagnia nelle osterie del quartiere o in quelle poste nelle periferie della Capitale³³². Più in generale questi luoghi fungevano da spazi popolari in cui l'artigiano-operaio poteva trovare una sorta di rifugio e stabilire forme di legami d'amicizia e di solidarietà³³³.

La figura del locandiere era al centro di una fitta rete di relazioni, sia economiche che sociali; egli, oltre alla professione di "commerciante" svolgeva un ruolo centrale nella vita del lavoratore. Laurent Clavier sottolinea come «le rôle de ces établissements dépasse largement le simple débit de boisson; les marchands de vins identifient et sont identifiés au-delà de leur strict voisinage et de leur classe sociale. Cette capacité est indispensable à leur fonction bien connue de crédateurs, de «banquiers du peuple»³³⁴. *Marchands de vins, gargotiers et logeurs*, infatti, prestavano regolarmente del denaro e facevano credito. In molti casi l'attività possedeva alcune camere da affittare, vi erano delle ampie stanze all'interno delle quali si potevano consumare i pasti giornalieri, svolgere delle riunioni o degli incontri canori.

Il discorso politico rappresentava un aspetto fondamentale che caratterizzava questi spazi di sociabilità popolare. Le autorità di polizia esercitavano una rigida sorveglianza in questi luoghi; in cui l'operaio-artigiano poteva liberamente esprimere le proprie opinioni sul governo, discutere e confrontarsi con gli altri lavoratori. Le mescite di vino svolsero una funzione determinante nei processi di politicizzazione e d'emancipazione popolare. Martin Nadaud nelle sue memorie ricordava un piccolo cabaret in fondo alla rue Saint-Antoine:

«il y avait dans le bas de la rue St. Antoine, une petite maison, sorte de crèmerie qui avait pour enseigne : *Au café Momus*. Le chef de cet établissement était un vieux soldat qui sortait de la garde

³³¹ Simone Delattre, *Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2000, pp. 11-675, p. 148

³³² Robert Beck, «Apogée et déclin de la Saint Lundi dans la France du XIX siècle» in *Revue d'histoire du XIX siècle*, n. 29\2004, pp. 153-171. Più in generale si veda Edward P. Thompson, «Tempo e disciplina del lavoro» in Id., *Società patrizia e cultura plebea. Otto saggi di antropologia storica (a cura di Edoardo Grendi)*, Torino, Einaudi, 1981 (l'articolo è stato recentemente ripubblicato dalla casa editrice et. al nel 2011)

³³³ Charles Gille metteva in versi l'importanza dell'osteria per il lavoratore parigino: «Environs-nous, amis, \ Sans souci \ Ni remord, \ Demain dans le travail nous puiserons la mort. \ Par des destins contraires, \ Poussés vers le malheur, \ Au cabaret, mes frères, \ Noyons notre douleur. \ Arrose notre veille, \ Bouteille \ Vermeille, \ Usons tous les moyens \ Pour dompter, Cérusiens, \ Le poison qui sommeille». Charles Gille, «Chant des Cérusiens. Air : de l'auteur» in Herbert Schneider, *La république clandestine (1840-1856). Les chansons de Charles Gille*, Hildesheim, Zurich, New York, G. Olms, 2002, pp. 1-371, p. 266

³³⁴ Laurent Clavier, «"Quartier" et expériences politiques dans les faubourg nord-est parisien en 1848» in *Revue d'histoire du XIX siècle*, n. 33\2006, pp. 121-142

impériale, le brave Bulot. [...] Cette maison était devenue un lieu de rendez-vous pour les vrais patriotes ; bonapartistes et républicains y fraternisaient ensemble. [...] il y avait toujours quelques bons et courageux citoyens pour entamer des discussions politiques, hardies et très intéressantes. Ce souffle révolutionnaire que nous respirons au café Momus nous empêchait de perdre l'espoir de voir un jour la réalisation de notre rêve, c'est-à-dire l'avènement de la République»³³⁵.

In alcune osterie si leggevano ad alta voce i principali giornali dell'epoca per favorire una presa di coscienza collettiva ed intavolare discussioni dove tutti potevano partecipare³³⁶. Le spie e i *mouchard* spesso si infiltravano all'interno di questi luoghi, per sorvegliare da vicino le attività "sediziose" ed i discorsi "sovversivi". Questi individui, in molti casi, fungevano da agenti provocatori, che fomentavano il dissenso nei confronti delle autorità e spingevano i lavoratori a firmare fasulle petizioni o a partecipare a fantomatiche associazioni politiche³³⁷.

I timori delle forze dell'ordine erano in parte giustificati; analizzando la documentazione di polizia, infatti, si evince come molti degli arresti venivano effettuati proprio in questi luoghi. La sera del 12 giugno 1838, Nicolas Joseph Langlors, cesellatore di 18 anni, Etienne Bary, orefice della stessa età, Pierre Dugrospé³³⁸, cesellatore di 24 anni e Alexandre Cormmerson, orefice di 28 anni, furono arrestati nel cabaret del signor Marcadel, situato in rue St. Martin 4, per aver svolto una riunione politica illegale; sul tavolino furono sequestrati dei documenti, alcuni dei quali erano intitolati «*Société des droits de l'homme*», una delle più importanti e attive associazioni repubblicane al tempo della Monarchia di Luglio³³⁹. Nell'agosto del 1833 vennero condotti al Commissariato di polizia Jail Efrahem, calzolaio, Victor Barbot, tintore, Charles Bousseau, impiegato, Benjamin Andron, ebanista, Jean Claude Delon, commerciante e altri individui con

³³⁵ Martin Nadaud, *Mémoires de Léonard, ancien garçon maçon*, cit., p. 150-151

³³⁶ A questo proposito è interessante riportare quest'altro passo delle memorie di Nadaud: «beaucoup d'ouvriers de différents métiers se trouvaient dans ces parages, et à l'heure des repas, nous faisons foule chez le même marchand de vin. On tomberait dans une grande erreur aujourd'hui, si on s'imaginait que le peuple d'alors était indifférent aux questions politiques. Si on raisonnait un peu de bric et de brac, on pensait juste, néanmoins. Le génie de la France qui est ait de bon sens, ne prenait le change à chacun des coups funestes que Louis-Philippe est ses ministres portaient à la Révolution de 1830. On devinait que leur politique de juste milieu n'avait d'autre but que d'endormir la nation, afin de consolider plus vite la dynastie. Comme de nos jours on vendait les journaux dans les rues. Tous les matins on me demandait dans la salle du marchand de vin, de lire à haute voix le *Populaire de Cabet*. [...] et en tenant à haute voix des conversations à un nombre considérable d'ouvriers chez le marchand de vin où nous prenions nos repas. Cela me valut l'honneur d'être enregistré et couché sur les dossier de la préfecture de police. Le vieux mot de la police « homme dangereux » se trouvait à toutes les pages de ces rapports». Martin Nadaud, *Mémoires de Léonard, ancien garçon maçon*, cit., p. 90 e 228

³³⁷ La pratica di utilizzare spie e agenti provocatori è un'usanza ben radicata all'interno della polizia della Capitale. Il capo del «service de sureté» Canler, nelle sue memorie, riportava alcuni di questi complotti appositamente orditi: «Vers 1816, un agent de police nommé Scheltein fomentait des complots dans les cabaret, entre autres chez un marchand de vins faisant le coin de la rue de la Calandre et de la Barillerie et pourtant pour enseigne : *Au sacrifice d'Abraham*. Scheltein avait rencontré Pleignier, Tolleron, Carbonneau et autres [che vennero successivamente arrestati], tout attachés au souvenir de l'Empereur, par conséquent n'aimant pas les Bourbons. Ce misérable les avait encouragés, en leur disant que l'état de choses ne pouvait durer plus longtemps et que le renversement de la monarchie de 1814 était inévitable». Louis Canler, *Mémoires de Canler*, cit., p. 87

³³⁸ Pierre Dugrospé venne arrestato anche nel settembre del 1840 per aver tenuto dei discorsi sediziosi in un cabaret alla Villette. Rapporto del 27 settembre 1840 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 425 - Evénements divers 1837 à 1839

³³⁹ Rapporto del 12 giugno 1838 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 421 - Evénements divers 1831 à 1833

l'accusa di «provocation à des crimes et délits». Nel relativo processo verbale si leggeva: «[...] arrêtés dans une salle au 1^{er} étage de l'établissement du M. Perdereau, marchand de vin (rue des hospitalières), assis autour d'une table dans le but évident de s'occuper de politique et de prendre des mesures hostiles au gouvernement. Les M. Barbot, Rousseau, Andron, Delon, et Bondée font partie de la société des droits de l'homme. Sur la table étaient une écriture, une plume et un papier mentionnant une décision prise le 1^{er} aout. [...] Les M. Baudée et Gauchot ont dit qu'ils ne s'étaient associés aux dénommés que pour passer la soirée et boire avec eux»³⁴⁰. François Nicol Herbuleet fu arrestato la sera del 21 febbraio 1834 con l'accusa di complotto, si trovava al caffè «Les deux Portes», situato sul boulevard St. Denis, in compagnia di altri individui mentre si occupava d'intrighi politici³⁴¹.

A quest'epoca gli arresti effettuati in questi luoghi non avvenivano solamente per motivi legati all'organizzazione di scioperi, di complotti o di insurrezioni, anche l'accusa d'aver cantato canti sediziosi poteva comportare il fermo per qualche giorno. Le osterie della Capitale, infatti, costituivano uno dei luoghi principali legati alla sociabilità musicale. Le canzoni che venivano intonate non erano esclusivamente legate all'aspetto politico; si cantavano anche delle romanze o dei canti legati alla tradizione per rilassarsi e trascorrere il proprio tempo in compagnia.

Le leggi emanate il 30 novembre 1830, interdicevano ai proprietari di caffè e ad altri stabilimenti pubblici di ricevere dei cantori, musicisti e di far eseguire delle canzoni, declamazioni o concerti senza previa autorizzazione del prefetto. Dalla documentazione di polizia legata al canto sociale, emerge che, in alcuni casi, si trattava di occasioni canore estemporanee, in cui la canzone si mescolava al grido sedizioso e costituiva un atto di ribellione verso le autorità. Accadeva spesso che un artigiano-operaio entrasse in un cabaret per trascorrere la serata in compagnia ed in seguito, grazie anche alla consumazione di bevande alcoliche, iniziasse ad esternare, attraverso il canto di ritornelli o di alcune strofe di canzoni, la propria contrarietà e dissenso verso la società dell'epoca. Nonostante appaia evidente l'aspetto politico che contraddistingueva queste manifestazioni canore, si deve sottolineare che non si è in presenza di una forma di canto organizzato e strutturato, come quello delle goguettes; piuttosto questi arresti si avvicinavano a comportamenti improvvisati, occasionali e spontanei. Come sottolinea Philippe Darriulat: «avant 1848 il s'agit d'actes non prémédités, faits spontanément par des hommes, souvent en état d'ébriété, qui témoignent ainsi d'un évident goût pour la provocation. Le chant s'apparente alors au cri séditionnel, il ne signifie pas l'appartenance à un quelconque réseau organisé mais témoigne de sentiments que l'alcool aide à exprimer. Bien évidemment, ces faits ont une signification politique. [...] Mais, dans ces conditions,

³⁴⁰ Rapporto del 22 agosto 1833 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 421 - Evénements divers 1831 à 1833

³⁴¹ Rapporto del 21 febbraio 1834 in A.P.P., Serie Aa, cartone n. 422 - Evénements divers 1834

le «chant séditieux» appartient au registre de la démarche individuelle plus qu'à celui de l'acte organisé. Il est plus frondeur que militant»³⁴².

Durante il periodo della Restaurazione, la maggior parte degli arresti legati al canto di protesta nelle osterie, aveva come protagonista, come si è già visto, la figura di Napoleone. In un cabaret a Cosne-Cours-sur-Loire, a sud di Parigi, alcuni marinai che stavano bevendo iniziarono a cantare una canzone che aveva il seguente ritornello: «Chassons, chassons l'esclavage, vive, vive Napoléon»³⁴³. Jean Baptise Godard, giornaliero di Cambrai, in uno stato alterato da bevande alcoliche, venne condotto in commissariato per aver cantato all'interno di un'osteria una canzone sull'aria della Marsigliese che conteneva queste parole: «Le jour de gloire est arrivé»³⁴⁴. In seguito alla rivoluzione del Luglio 1830, le strofe e le canzoni che vennero intonate all'interno di questi spazi di sociabilità popolare mutarono il loro contenuto. L'immagine di Napoleone venne sostituita con il canto della Marsigliese e le altre canzoni di protesta di quel periodo, e con versi che richiamavano, seppur in maniera confusa, le idee repubblicane.

In un rapporto dell'aprile del 1833, della gendarmeria dipartimentale di St. Denis, si leggeva: «dans la nuit du 24 au 25 courant, le poste de la gendarmerie nationale de la Maire de St. Denis, a arrêté le Monsieur Mulot et Lecoq, ouvriers imprimeurs en cette ville, prévenus d'avoir insulté le fonctionnaire de ce poste; avoir chanté, dans un cabaret, des chansons contre le roi et cherché à enrôler pour la société des droit de l'homme»³⁴⁵. Si possono citare nuovamente gli esempi già presentati, come gli arresti nel dicembre 1834 per aver intonato in un *marchand de vin*, una canzone che aveva come ritornello queste parole: «Louis Philippe aura la tête tranchée»; oppure i versi intonati in un cabaret, nel febbraio 1834, della rue du Quai d'Orsay, dai fratelli Contesene: «En avant braves chiffonniers, marchons les premiers, braves chiffonniers, marchons à la victoire» e l'altro: «Philippe a trahi son serment, ce n'est plus notre Roi, ce n'est plus qu'un tiran[sic.], aux armes, vengeons nous ou mourons». Il 13 maggio 1839 quattro artigiani affittarono una camera al primo piano di un cabaret, situato in rue des Grands Dégrés n. 5, per festeggiare il compleanno di uno di loro. Ad un certo punto della serata, una pattuglia di gendarmeria, passando sotto le finestre della camera, intesero alcune canzoni repubblicane (nel processo verbale vennero riportate queste parole che componevano il ritornello: «bons républicains») ed arrestarono i quattro individui³⁴⁶. Il giorno seguente, il sarto Jean Eugène Lampens, venne fermato per insurrezione, nel processo verbale si leggeva: «arrêté hier à 2 heures du matin par une patrouille de gardes nationaux qui le surprit avec le M. Luintyn aussi arrêté, chantant tous deux des chansons séditieuses, sans qu'ils

³⁴² Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 209

³⁴³ Rapporto del 21 dicembre 1819 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6909

³⁴⁴ Rapporto del 22 settembre 1820 in A.N., Serie F 7, cartone n. 6909

³⁴⁵ Rapporto del 27 aprile 1833 in A.N., Serie F 7, cartone 6783

³⁴⁶ Rapporto del 13 maggio 1839 in A.P.P., Seria Aa, cartone n. 425 - Evénements divers 1837 à 1839

soient indignés autrement [...]»³⁴⁷. Sempre lo stesso giorno vennero arrestati due sarti per aver cantato in un *marchand de vin* delle canzoni contro il governo. Si deve sottolineare, infine, la condotta più o meno complice dei proprietari di questi luoghi. Molti di loro, infatti, presero parte alle barricate del febbraio e del giugno 1848³⁴⁸.

Anche gli stessi testi musicali mettevano in evidenza lo stretto legame che univa l'osteria al canto sociale. Charles Gille cantava:

«A leurs chants d'indépendance	Courez donc à la goguette
Un peuple enfant s'éclairait,	Joyeux faiseurs de chansons,
La chanson devint puissant	Dans un coin l'amour vous guette,
En trônant au cabaret. [...]	Le peuple attend vos leçons ;
La chanson mêle au cortège	Mais faites qu'il utilise
Ses refrains du cabaret. [...]	Les instants qu'il y perdrait,
Le grand peuple se réveille	Et que l'ouvrier s'instruise
Aux refrains du cabaret. [...]	Aux refrains du cabaret» ³⁴⁹ .

I caffè, le osterie e le mescite di vino costituirono dei luoghi musicali di fondamentale importanza all'interno della vita quotidiana dell'artigiano-operaio; come si è appena evidenziato non solo esso fungeva da spazio di divertimento e di svago, ma giocò un ruolo principale nel processo di crescita culturale e politica per il lavoratore. Il legame che univa il canto sociale alle osterie dev'essere analizzato in maniera più approfondita. Un rapporto che non si esauriva esclusivamente con gli arresti che sono stati presentati; questi luoghi, infatti, furono i protagonisti della nascita di strutture di sociabilità più organizzate, come le goguettes che si svilupparono nella Parigi della prima metà del XIX secolo, in cui la manifestazione canora da gesto estemporaneo e spontaneo, assumeva le vesti di un'associazione musicale informale.

³⁴⁷ Rapporto del 14 maggio 1839 in A.P.P., Seria Aa, cartone n. 425 - Evénements divers 1837 à 1839

³⁴⁸ Cfr. Maria Grazia Meriggi, *L'invenzione della classe operaia : conflitti di lavoro, organizzazione del lavoro e della società in Francia intorno al 1848*, Franco Angeli, Milano, 2002, pp. 1-324, p. 256

³⁴⁹ Charles Gille, «Histoire de la chanson. Air: du cabaret de Romponneau, du même auteur» in *La chanson de nos jours*, vol. 1, cit., p. 95

1.4: Les goguettes parigine

La goguette rappresentava uno dei più importanti e celebri luoghi della sociabilità musicale popolare della Parigi della prima metà del XIX secolo³⁵⁰. Secondo Pierre Brochon l'etimologia del nome "goguette" deriverebbe dal verbo "goguer" che significava «manger gloutonnement, se rassasier» e da "gogue" che designava il sanguinaccio. Da queste due parole, ai tempi di Rabelais, si passò al verbo "goguer" («faire bombance») e "faire goguette" e "gogueter" che significava «se donner du bon temps, s'amuser»³⁵¹. Ad una prima analisi emerge chiaramente come la goguette indicava una modalità di trascorrere il tempo libero, una forma di divertimento che poteva assumere anche i caratteri carnevaleschi della gozzoviglia e dell'esagerazione.

Il «Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle» di Pierre Larousse, alla voce goguette, portava la seguente definizione: «disposition à rire; pointe de vin.[...] Festin où règne la liberté.[...] Nom que le peuple de Paris donne à des sociétés chantantes qui tiennent leurs séances dans des cabarets»³⁵². Se da una parte si utilizzava nuovamente il campo emozionale per designare una goguette, ed in particolare si faceva riferimento ad un "sentimento" e ad uno "stato d'animo" incline alla risata e al divertimento, causato probabilmente dal vino; dall'altra iniziava a farsi largo la sua importanza in quanto forma di sociabilità popolare. In questo caso però il suo significato rimaneva quasi sospeso. Poteva essere considerata, in maniera generale, come un "banchetto", un incontro conviviale in cui regnava la libertà, oppure poteva rappresentare, più nello specifico, una forma di unione più strutturata, «une société» appunto, legata alla musica e alla canzone, che si riuniva nei cabaret parigini.

La definizione data dallo chansonnier Eugène Imbert, invece, scendeva ancora più nel particolare, introducendo importanti elementi di riflessione: «mais d'abord, qu'est-ce qu'une goguette? Partout où plusieurs personnes des deux sexes se réunissent périodiquement pour chanter, il y a goguette. [...] une goguette est une réunion plus ou moins licite de voyous beuglant à tue-tête la chanson à boire, écorchant la romance sentimentale, ou encore hurlant le chant démocratique»³⁵³. La goguette rappresentava una forma di sociabilità musicale informale. Una riunione canora, composta da uomini e da donne, che aveva un rapporto ambiguo con l'autorità. Se da un lato si distingueva dall'associazione vera e propria, veniva impiegato infatti il termine di

³⁵⁰ Cfr. la «Sezione 10 : le goguettes parigine» del percorso museale ■

³⁵¹ Pierre Brochon, *Béranger et son temps*, Paris, Editions sociales, 1956, pp. 8-176, p. 9 ; cfr. anche Pierre Brochon, *La chanson sociale de Béranger à Brassens*, Paris, Les éditions ouvriers, 1961, pp. 10-117, p. 13 e sgg.

³⁵² Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 17 vol., Paris, Larousse, 1867-1890, p. 1350

³⁵³ Eugène Imbert, *La goguette et les goguettiers. Etude parisienne. 3^{me} Edition, augmentée*, Paris, 1873, pp. 1-121, p.

“riunione”, contemporaneamente prendeva le distanze anche dall’incontro improvviso e casuale, poiché si sottolineava il carattere periodico e di continuità che possedevano questi incontri. Rispetto alla definizione del *Grand dictionnaire universel*, quella d’Imbert metteva in evidenza un altro importante elemento. Lo scopo di queste forme di unione non risiedeva solamente nella convivialità dello stare assieme; esse erano caratterizzate anche dall’aspetto politico. La produzione musicale delle goguettes, infatti, appariva sostanzialmente ampia e variegata, in cui le tematiche legate al divertimento si mescolavano con quelle politiche.

Si partirà proprio da questa definizione per presentare, in tutta la sua complessità, la nascita e l’evoluzione delle goguettes parigine. Attraverso l’analisi dei meccanismi di funzionamento, dei suoi caratteri peculiari, dei luoghi dove avvenivano questi incontri, del loro arredo e della loro ubicazione spaziale all’interno del tessuto urbano, si cercherà di mettere in luce il terreno dal quale presero vita queste forme di associazionismo informale. Un campo di formazione indeterminato, fluido e dinamico, costituito da una combinazione di differenti apporti. Questi incontri canori, lunghi da rappresentare delle pratiche associative esclusivamente operaie, come una parte della memoria storica che si formò a partire dalla seconda metà dell’ottocento tendeva a far prevalere³⁵⁴, possedevano delle radici culturali profonde che riprendevano forme dell’associazionismo borghese e alcuni aspetti legati alla massoneria, alle corporazioni, alle società di mutuo soccorso, ai riti e ai culti carnevaleschi e alla tradizione comica popolare. L’intento delle prossime pagine è quello di muoversi in un questo intricato e complesso dedalo per far emergere alcune caratteristiche di fondo delle goguettes parigine; aspetti che non devono essere presi singolarmente ed isolati, ma calati all’interno di un variegato tessuto sociale in cui numerosi fattori si influenzavano vicendevolmente. Si stabiliranno quindi delle connessioni e delle filiazioni, non tanto per semplificare ma per complicare³⁵⁵, avvicinandosi maggiormente alla realtà viva, il panorama di questi incontri canori.

Lo sviluppo di questa forma associativa consente di scorgere alcuni aspetti della complessa rete di relazioni sociali nella quale il popolo era immerso³⁵⁶. Maurice Agulhon ha mostrato che il

³⁵⁴ Cfr. Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 235 e sgg.

³⁵⁵ Sono da sottolineare le riflessioni della corrente di studi della microstoria, che riducendo la scala d’analisi a livello “micro” permette di prendere in considerazione la complessità del tessuto sociale. Jacques Revel, infatti, si chiedeva: «pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ?» Jacques Revel, «Histoire au ras du sol» in Giovanni Levi, *Le pouvoir au village. L’histoire d’un exorciste dans le Piémont du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1989, pp. I-XXXIII, p. XXIV. Cfr. Jacques Revel (a cura di), *Giochi di scala : la microstoria alla prova dell’esperienza*, Roma, Viella, 2006, pp. 3-347; Carlo Ginzburg e Carlo Poni, «Il nome e il come: scambio ineguale e mercato storiografico» in *Quaderni storici*, n. 40 \ 1979, pp. 181-190; Eduardo Grendi, «Micro-analisi e storia sociale» in *Quaderni storici*, 1977, pp. 506-520

³⁵⁶ L’analisi in chiave di sociabilità è particolarmente fruttuosa poiché permette di considerare le “classi popolari” all’interno di una complessa rete relazionale; come sottolinea Maria Malatesta: «ponendosi agli antipodi delle interpretazioni in chiave di isolamento sociale, Agulhon iscrive le classi ed i gruppi all’interno di un sistema di vasi comunicanti, ne documenta la comunicazione e la contiguità attraverso l’analisi dei loro processi imitativi [...]». Maria Malatesta, «Il concetto di sociabilità nella storia politica italiana dell’ottocento» in *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, n. 1\1992, pp. 59-71, p. 60

fenomeno associativo ottocentesco si basava su un processo di imitazione inter-sociale³⁵⁷; anche la nascita degli incontri parigini seguì questo andamento. La goguette era un'associazione canora, di tipo popolare, imitazione delle associazioni bacchiche e letterarie borghesi, come il caveau³⁵⁸. I primi caveau nacquero a partire dagli anni venti del XVIII secolo; nel 1729 infatti Antoine Gallet, Alexis Piron, prestigioso autore drammatico e Charles Panard, anch'egli drammaturgo e chansonnier, diedero vita alla Société du Caveau. Il nome derivava dall'insegna del ristorante nel quale si ritrovarono; nel carrefour Buci, in pieno quartiere Saint-Germain, poco distante dal Café Procope, vi era un ristorante che si chiamava "Le Caveau", le sale poste al primo piano furono il luogo in cui queste riunioni canore iniziarono a muovere i loro primi passi. Esse si svolgevano come degli incontri gastronomici frequentati da borghesi, scrittori, accademici e notabili, in cui, al termine dei pranzi o delle cene, ogni partecipante intonava delle canzoni. Come per i circoli analizzati da Agulhon, i Caveau rispondevano alle caratteristiche tipiche dell'associazionismo borghese che prendeva vita da una sociabilità informale legata al tempo libero. In questo caso non era il gioco delle bocce, degli scacchi, la lettura del giornale o le corse ai cavalli, ma il canto di canzoni bacchiche, divertenti e amoroze a costituire lo scopo di queste riunioni amicali.

La Rivoluzione Francese rappresentò l'elemento detonatore per lo sviluppo di queste forme associative canore. Il modello della *Société du Caveau* rimase inalterato anche per gli incontri nati tra la fine del '700 e l'inizio dell'800. Molte di queste associazioni pubblicarono le raccolte di canzoni che venivano cantate al loro interno. In alcuni casi furono proprio queste pubblicazioni all'origine della formazione degli incontri canori; come ad esempio per *Les Dîners du Vaudeville*,

³⁵⁷ Cfr. Maurice Agulhon, *Pénitents et Francs-maçons de l'ancienne Provence*, Paris, Fayard, 1968, pp. 1-453; Id., «La sociabilité est-elle un objet d'histoire?», in François Etienne (sous la direction de), *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse (1750-1850)*, Paris, Ed. Recherche sur les civilisation, 1986, pp. 13-25; Id., «Les chambrées en basse Provence : histoire et ethnologie» in Id., *Histoire vagabonde. I Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris, Editions Gallimard, 1988, pp.17-59; Id., «Classe ouvrière et sociabilité avant 1848» in Id., *Histoire vagabonde. Tome I*, cit., pp. 60-97; Id., *La repubblica nel villaggio: una comunità francese tra Rivoluzione e Seconda Repubblica*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 7-505; Id., «La categoria di sociabilità» in *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, n. 1\1992, p. 39-51; Id., *Il salotto, il circolo e il caffè. I luoghi della sociabilità nella Francia borghese (1810-1848)*, Roma, Donzelli, 1993, pp. XVI-126; Maria Malatesta, Giuliana Gemelli, (a cura di), *Forme di sociabilità nella storiografia francese contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 1-352; Maria Teresa Maiullari (a cura di), *Storiografia francese ed italiana a confronto sul fenomeno associativo durante XVIII e XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 1-284; Maurizio Ridolfi, «La ricezione di Maurice Agulhon in Italia» in *Contemporanea. Rivista di storia dell'800 e del '900*, n. 1\gennaio 2002, pp. 203-212

³⁵⁸ Nicholas Brazier, «Notice sur la chanson» in Id., *Chansons nouvelles*, Paris, Rossignol, 1836, pp. 2-37; Louis Couailhac, «Les sociétés chantantes» in *Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique*, II volume, Paris, Maescq, 1843, pp. 1-418, pp. 241-259; Arthur Dinaux, *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes. Leur histoire et leurs travaux*, tome I-II, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867, pp. 2-459; pp. 2-410; Henri Avenel, «Préface» in Id., *Chansons et chansonniers*, Paris, Marpon et Flammarion, 1890, pp. 1-20; Pierre Brochon, *Béranger et son temps*, cit., p. 8; Id., *La chanson sociale de Béranger à Brassens*, cit., 10 e sgg.; Brigitte Level, «Poètes et musiciens du Caveau» in *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, n. 41\1989, pp. 161-176; Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX siècle*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 3-311; Claude Duneton, *Histoire de la chanson française. Vol. 2 De 1780 à 1860*, Paris, Ed du Seuil, 1998, 1-1099; Hélène Millot, Nathalie Vincent-Munnia, Marie-Claude Schapira, Michèle Fontana (sous la direction de), *La poésie populaire en France au XIX^e siècle. Théorie, pratiques et réception*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2005, pp. 7- 765, p. 74 e sgg.; Philippe Darriulat, *La muse du peuple*, cit., p. 252 e sgg.

associazione formata da un gruppo di chansonniers che ruotarono attorno al *Théâtre du Vaudeville*, fondato a Parigi nel 1792, e nata a partire dall'omonima raccolta di canzoni che periodicamente veniva pubblicata.

L'associazione canora borghese più conosciuta, durante questo periodo, fu quella de *Le Caveau moderne*, chiamata inizialmente *Rocher de Cancale*, dal nome del ristorante dove avvenivano gli incontri. Uno dei membri fondatori, Pierre Capelle, libraio e cantautore, descrisse così la nascita de *Le Caveau Moderne*: «[...] nos réunions épicuriennes furent organisées: un engagement fut fait et signé le 20 décembre 1805. On y décida que les séances ou, pour mieux dire les dîners auraient lieu, tous les 20 du mois, au *Rocher de Cancale*, qui n'était alors qu'un modeste cabaret, où l'on ne mangeait guère que des huîtres [...]»³⁵⁹. Il Caveau quindi si distanziava da una sociabilità di tipo informale, legata al desiderio di condividere assieme una passione, quella del canto, tramite la stipulazione di un "engagement". Un patto costituito da un regolamento, che poteva essere scritto in versi o in prosa e che stabiliva la frequenza e le modalità di questi incontri. Essi, inoltre, rappresentavano una forma di sociabilità esclusiva e di tipo maschile, in cui le donne non erano ammesse. Il secondo articolo de *Les dîners du vaudeville* recitava: «Ce sera par an douze fois, \ Sans sa femme et sans son amie; \ Le jour sera le deux du mois, \ L'heure sera deux et demie»³⁶⁰; lo stesso concetto veniva ribadito anche in quest'altro statuto in cui si leggeva: «A nos banquets nous n'admettons \ nos femmes ni celles des autres»³⁶¹. Un aspetto che illustrava chiaramente una delle caratteristiche di "modernità" individuate da Agulhon del circolo borghese³⁶².

Queste associazioni, che possedevano «quelque chose de para-maçonnique dans la conception»³⁶³ e che erano presiedute da un *comité d'administration* formato da un presidente, un vice-presidente, un segretario, un tesoriere e da due *maîtres des cérémonies*, non erano aperte al pubblico. I membri, i quali si differenziavano tra *honoraires*, *titulaires* (quest'ultimi possedevano il diritto di voto) e *associés*, venivano eletti per cooptazione. Il *Caveau moderne*, inoltre, prevedeva la possibilità di invitare al massimo due visitatori per ogni riunione, che dovevano essere però

³⁵⁹ Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, cit., p. 303

³⁶⁰ Arthur Dinaux, *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes*, cit., vol. II, p. 266

³⁶¹ Brigitte Level, *Le Caveau, société bachique et chantante à travers deux siècles, 1726-1939*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1988, pp. 3-347, p. 134 citato in Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, cit., p. 305

³⁶² «Non abbiamo ancora spiegato del tutto perché il circolo sia moderno; rimane infatti da parlare del suo aspetto più significativo (sicuramente quello più borghese): il circolo si contrappone al salotto come una forma di sociabilità esclusivamente maschile contrapposta a una sociabilità che include uomini e donne. [...] La civiltà «borghese» del XIX secolo era profondamente «maschilista»; e questa società, improntata a un'estrema disparità culturale tra i due sessi creò, adattò o favorì una struttura di sociabilità adeguata a questo carattere». Maurice Agulhon, *Il salotto, il circolo e il caffè*, pp. 68-69

³⁶³ Louis Trénard, «Les caveaux lyonnaises sous l'Empire» in Id., *Lyon, de l'Encyclopédie au préromantisme: histoire sociale des idées*, Paris, Puf, 1958, pp. 625-654, p. 643. Louis Trénard, nel suo studio, analizzò i Caveau lionesi dell'inizio ottocento, in cui una decina di amici si ritrovavano assieme per trascorrere una «soirée amicale» cantando assieme e dandosi dei nomi ispirati alla massoneria.

presentati un mese prima tramite una lettera firmata dal presidente, dal segretario e dal *maître des cérémonies*. Questo carattere elitario derivava da due ragioni ben precise: da una parte si voleva preservare quell'atmosfera amicale di intimità e familiarità che contraddistingueva questi incontri; dall'altra vi era una difficoltà di tipo pratico. Le riunioni, come si è già detto, avvenivano in salette private dei ristoranti, che non erano predisposte ad accogliere un elevato numero di persone. I partecipanti a queste cene epicuree mediamente non superavano le venti unità. Si era in presenza, infatti, di "restaurant à cabinet", stanze di piccola e media grandezza che contenevano una tavola, delle sedie e alcune poltrone, dove l'attività principale era quella di banchettare e cantare in compagnia. Nella maggior parte dei casi, per far parte di questi sodalizi borghesi, veniva richiesta una quota; l'articolo sedici dello statuto della *Société du Caveau* stabiliva che ogni membro doveva versare annualmente una somma di dodici franchi. Per partecipare alle serate organizzate dalla *Société de l'Harmonie* si chiedeva un contributo di cento luigi, mentre, in altri casi, l'organizzazione degli incontri gastronomici e canori veniva finanziata tramite gli abbonamenti alla rivista musicale che si pubblicava contemporaneamente.

I canti che venivano intonati durante le riunioni del Caveau si svolgevano al termine delle copiose cene negli esclusivi ristoranti e caffè parigini. Si trattava prevalentemente di *Vaudeville*³⁶⁴, canzoni leggere e divertenti che riprendevano le stesse tematiche protagoniste delle commedie spiritose e bacchiche, che iniziarono a diffondersi nella Capitale a partire dalla fine del '700. Si deve sottolineare che il termine *Vaudeville* derivava proprio dal nome del teatro *Théâtre du Vaudeville*, che dal 1792 proponeva questo nuovo genere di musica. Non fu affatto un caso che proprio gli autori che ruotarono attorno a queste nuove opere diedero vita nel 1796 alle già citate riunioni de *Dîners du Vaudeville*. Dopo il dessert, infatti, i partecipanti a questi incontri si producevano in canti, spesso in base a dei «mots-donnés», vale a dire a tematiche scelte a caso secondo la circostanza. Gli argomenti affrontati erano soprattutto di tipo epicureo: «On ch'ante le vin, \ L'amour et la gaieté \ Rions, chantons, aimons, buvons, \ Voilà tout notre morale»³⁶⁵. I temi politici erano spesso ignorati per lasciare spazio ad improvvisazioni più licenziose e conviviali; l'articolo IV, del regolamento de *Dîners du Vaudeville* stabiliva: «Chant libre au genre érotique, \ Moral, critique \ Et bouffon; \ Mais jamais de politique, \ Jamais de religion, \ Ni de mirliton»³⁶⁶.

³⁶⁴ Genere musicale che sarà alla base della produzione musicale del café-chantant. Cfr. Franco Fabbri, *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, Utet, 2008, pp. 4-247, p. 20 e sgg.

³⁶⁵ Pierre Capelle, «Le vin, l'amour et la gaité. Air de la Première Ronde du départ pour Saint-Malo» (1809) in Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, cit., p. 302

³⁶⁶ Arthur Dinaux, *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes*, cit., vol. II, p. 263. Nell'introduzione alla raccolta di canzoni de *Les Enfants du Caveau* si leggeva: «De la philosophie toujours consolante, de la gaieté sans licence, telles sont les nuances caractéristiques des chansons et des pièces NON POLITIQUE qui composent le Recueil que nous annonçons». Un aspetto che viene ribadito anche nelle stesse canzoni: «Vous le savez, la politiques, \ Est chez nous bannies à toujours... \ Des chansons, mais point de discours!». Ramond Aîné, «Le Temps. Air: De Château Chinon» in *Les Enfants du Caveau*, Paris, Au bureau central d'imprimerie et de librairie, 1834, pp. 2-107, p. 18

Analizzare questi incontri canori e gastronomici borghesi anche da un punto di vista spaziale è particolarmente interessante, poiché la loro dislocazione nella città permette di introdurre un elemento di riflessione. Come si è già detto le prime riunioni del *Caveau* si svolsero nell'omonimo ristorante gestito da Landelle, carrefour Bussy, nell'aristocratico faubourg Saint-Germain, a due passi dal Caffè Procope, ma a partire dalla fine del '700 e per tutto il XIX secolo, i membri di questi circoli canori si spostarono nella zona più alla moda attorno alla rue Saint-Honoré e al Palais-Royal nella rive-droite. I *Dîners du Vaudeville* si riunirono chez Brignot, passage Marigny³⁶⁷, e nel già ricordato *Rocher de Cancale*, situato sulla rue Montorgueil all'angolo con la rue Mandar a pochi passi dal Palais-Royal. La stessa zona venne utilizzata anche per i banchetti canori dell'*Enfants du Caveau*; se ne registrarono, infatti, chez Grignon, passage Vivienne³⁶⁸, chez Champaux, place de la Bourse e nel ristorante gestito da Pestel in rue Saint-Honoré. L'associazione dei *Soupers de Momus*, di cui fecero parte alcuni membri del Caveau, si riuniva nel ristorante *La Grande Taverne de Londres*, rue de Richelieu, dove si potevano gustare i piatti dello chef Antoine Beauvilliers, autore di una rinomata guida culinaria³⁶⁹; nel quartiere de la *place de Vendôme*, invece, si radunava la *Société de l'Harmonie*.

La zona principalmente interessata da questi circoli ruotava attorno al Palais-Royal³⁷⁰ che, prima ancora dei *boulevards*, in questo inizio di XIX secolo, costituiva il centro della vita mondana e borghese della capitale. Mercier nel suo *Tableau de Paris* lo descriveva in questi termini:

«point unique sur le globe. Visitez Londres, Amsterdam, Madrid, Vienne, vous ne verrez rien de pareil: un prisonnier pourrait y vivre sans ennui, et ne songer à la liberté qu'au bout de plusieurs années... On l'appelle *la capitale de Paris*. Tous s'y trouve; mais mettez là un jeune homme ayant vingt ans et cinquante mille livres de rente, il ne voudra plus, il ne pourra plus sortir de ce lieu de féerie... Ce séjour enchanté est une petite ville luxueuse, renfermée dans une grande; c'est le temple de la volupté, d'où les vices brillants ont banni jusqu'au fantôme de la pudeur: il n'y a pas de guinguette dans le monde plus gracieusement dépravée»³⁷¹.

Battezzato Palais-Egalité durante la Rivoluzione Francese, quest'area cittadina era caratterizzata da lussuosi caffè e ristoranti dove borghesi, banchieri e commercianti si davano appuntamento in prestigiosi circoli e club. Sarà interessante comparare questa spazialità urbana con quella occupata dalle goquettes, che si diffusero durante la Restaurazione e la Monarchia di Luglio.

³⁶⁷ Nei pressi dell'attuale Palais de l'Élysée

³⁶⁸ Sébastien Mercier riguardo alla rue Vivienne sosteneva che: «il a y plus d'argent dans cette seule rue que dans tout le reste de la ville; c'est la poche de la capitale». Citato in Eric Hazan, *L'invention de Paris: il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil, 2002, pp. 11-462, p. 48

³⁶⁹ Antoine Beauvilliers, *L'art du cuisinier*, 2 vol., Paris, Pilet, 1814, pp. 3-388, pp. 5-376

³⁷⁰ Cfr. Simone Delattre, *Les douze heures noires*, cit., p. 151 e sgg.

³⁷¹ Citato in Mercier, *Tableau de Paris*, Eric Hazan, *L'invention de Paris*, cit., p. 30

Se, come sottolinea lo stesso Agulhon, il *Caveau* ed i salotti canori, che si svolgevano in fastose e ricche case private e che riproducevano le tradizionali dinamiche aristocratiche d'ancien régime³⁷², rappresentavano una coppia antitetica, i circoli borghesi e le prime goguettes parigine, invece, formavano «gli elementi differenziati di una medesima realtà globale»³⁷³. A partire dalla Restaurazione, infatti, iniziarono a diffondersi numerose associazioni canore simili agli incontri del *Caveau* che presero il nome di goguettes. Le riunioni borghesi si svolgevano come delle cene, al termine delle quali venivano intonate delle canzoni leggere e divertenti, le goguettes parigine tendevano ad abbandonare quest'aspetto, per introdurre delle unioni basate piuttosto sul ballo³⁷⁴, sul divertimento dello stare assieme e legate alla consumazione alcolica³⁷⁵. I banchetti gastronomici, dei rinomati ristoranti cittadini, progressivamente lasciarono il passo ad una forma di sociabilità d'osteria, pubblica ed informale³⁷⁶; i luoghi adibiti a queste riunioni canore “popolari” erano costituiti da cabaret, marchand de vin e caffè.

³⁷² Nei primi decenni dell'ottocento una parte della borghesia liberale continuava ancora ad utilizzare queste aristocratiche forme di sociabilità musicale legate al salotto. A questo proposito sono particolarmente interessanti le descrizioni e le atmosfere evocate da Kracauer, il quale descriveva in questa maniera un salotto musicale borghese durante la Monarchia di Luglio: «tutti questi salotti avevano un'ambizione massima: offrire intrattenimenti musicali. La musica era in voga: quindi tutti si lanciavano sulla musica quasi per costrizione maniacale. [...] quello che colpiva a prima vista era il lusso straordinario esibito specialmente dalla borghesia. Questi finanzieri, agenti di borsa e commercianti diventavano sempre più ricchi e guadagnavano terreno anche in politica: ora volevano avere il denaro e il potere. E come potevano godere di tutti i loro averi se non mettendoli bene in mostra? I ceti superiori erano ormai contagiati dalla mania di andare alla ricerca degli effetti più palpabili, anche perché lo sfoggio aumentava il credito. Si faceva a gara per esibire le carrozze più belle, e gli appartamenti erano addobbati come altrettante camere del tesoro. Poiché l'oro era l'unità di misura decisiva, tutte le pareti e i mobili, per quanto fattibile, erano indorati. Quando di sera si accendeva il lampadario, che da solo costava dai dodici ai quindicimila franchi, la sala era tutto uno scintillio e uno sfavillio. Pesanti cortine mitigavano la freddezza di questo splendore senza diminuirne lo sfarzo. Spesso si vedevano persino otto o nove tende in una sola stanza, e il numero di quei paramenti favolosi la diceva lunga sulle disponibilità dei padroni di casa». Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, Casale Monferrato, Marietti, 1984, pp. 5-305, p. 44 e 46. Maurice Agulhon, nel suo studio, soffermava l'attenzione sull'importanza simbolica da attribuire all'atto di «ricevere» in casa delle persone, «“ricevere” significa disporre di quest'ampia possibilità di accoglienza, resa tale dall'insieme di due elementi: l'apertura al pubblico – sia pure nei limiti di un certo livello sociale – e il carattere comunque privato, per non dire familiare, della casa in cui si riceve». Maurice Agulhon, *Il salotto, il circolo e il caffè*, cit., p. 30. Appare evidente la grande differenza con i circoli borghesi che prendevano vita, invece, da una sociabilità pubblica da caffè.

³⁷³ Maurice Agulhon, *Il salotto, il circolo e il caffè*, cit., p. 76

³⁷⁴ La pratica del ballo era un'usanza diffusa nelle goguettes nate nei primi decenni dell'ottocento; ne sono un esempio gli incontri de *Les Epicuriens*, *Les soutiens de la Gaité française* e *Les soutiens d'Appolon* dove, come si legge in un rapporto di polizia, «l'on y chante et l'on y danse alternativement». Rapporto dell'agosto del 1827 in Archives Nationales (A.N.), Serie F 7, n. 6700, fascicolo n. 28. Le goguettes della Monarchia di Luglio potevano essere munite anche di alcuni strumenti musicali, come ad esempio il piano o la chitarra; nella goguettes de l'*Assommoir*: «un piano placé un peu en avant du bureau était là pour accompagner les chanteurs ou chanteuses qui voulaient bien se faire entendre. Le pianiste se nommait Eugène Petit; il doublait son talent de pianiste de celui de chanteur [...]. Etre accompagnateur dans une goguettes n'est pas un travail facile, car la plupart des chanteurs ignorent la musique et, chantant agréablement, croient qu'ils chantent juste. Hélas! pauvre Petit! à chaque changement de tonalité il regardait son chanteur et le suivant plus de l'œil que de l'oreille». Eugène Baillet, *Chansons et petits poèmes avec préface: Fragments de l'histoire de la goguettes*, Paris, L. Labbé éditeur, 1885, pp. XXVIII-260, p. XV-XVI

³⁷⁵ Eugène Imbert, nel suo studio sulla goguettes, definiva il vino come «le nectat de la goguettes». Eugène Imbert, *La goguettes et les goguettiers*, cit., p. 21 e sgg.

³⁷⁶ In alcune delle goguettes della Restaurazione vi era ancora l'usanza di consumare un frugale pasto prima di cantare. Durante le riunioni canore de *Pinsons* veniva servita una zuppa e alla goguettes de *Les amis de la gloire* venivano intonati dei canti al termine di una veloce cena. In un rapporto di polizia datato 24 agosto 1821 si definiva così lo scopo

Mentre il *Caveau* era formato da una clientela che faceva parte dell'alta borghesia, le goguettes che nacquero nei primi decenni dell'ottocento erano contraddistinte da un pubblico più complesso e variegato al suo interno. Un aspetto, questo, particolarmente interessante, poiché permette di toccare con mano l'importanza che ebbero queste tipologie associative nello sviluppo delle goguettes della Monarchia di Luglio. Esse, infatti, rappresentarono uno stadio intermedio di una sociabilità non esclusivamente borghese, ma non ancora prettamente popolare e nemmeno operaia. Alcune di queste goguettes erano formate da una clientela che potrebbe essere definita "piccolo borghese"; la «société *Amis du terrier des Lapins du midi*», che si riuniva ogni giovedì nella zona di Montrouge, era composta «d'une trentaine de chef de famille tenant tous quelques chose, soit par leur fortune, leur état ou leur commerce»³⁷⁷. La goguette de *Les 12 Apôtres* era «en grande partie composée de poètes et d'écrivains distingués»³⁷⁸ oppure *Les soutiens des Muses* che erano frequentati prevalentemente da autori, scrittori e compositori di operette comiche. Numerosi, inoltre, furono gli ex-militari che presero parte a questi incontri canori. Più in generale il pubblico appariva composito ed eterogeneo, in cui si mescolavano assieme strati appartenenti alla piccola borghesia, ex-militari e all'aristocrazia operaia. Nel rapporto del 12 febbraio 1819 del prefetto Anglès si leggeva: «ces réunions dites de Sans-gêne, des Sans soucis, des Enfants de la folie et de la Goguette, ont été l'objet d'une surveillance spéciale dont je crois devoir mettre les premiers résultats sous les yeux de votre Excellence. [...] Elles se composent en partie d'anciens militaires ou employés aux armées et en partie de bourgeois ou d'artisans aisés qui trouvent dans ces réunions des moyens de s'amuser et de se distraire»³⁷⁹. La goguette de *Pinsons*, inoltre, era composta «d'anciens militaires, de chefs ouvriers et ouvriers de fabriques et Manufactures des faubourg St. Antoine, du Temple et St. Martin»³⁸⁰.

La varietà di pubblico, che emerge dall'analisi della documentazione di polizia relativa alle goguettes dei primi decenni dell'ottocento, rappresenta un aspetto fondamentale, poiché permette di delineare le differenti tappe del mutamento subito da questa forma di sociabilità canora. Non è un'ipotesi azzarda, infatti, supporre che proprio gli chef d'atelier e gli "operai", dotati di una certa stabilità economica, costituirono gli intermediari verso le classi più popolari di questa struttura associativa. L'importanza dell'artigianato e dell'aristocrazia operaia è stata più volte messa in luce negli studi sul movimento operaio³⁸¹ ed in quelli sull'associazionismo³⁸². La goguette de *Sans-Souci*

di alcuni di questi incontri canori: «le but unique de l'une de ces réunions est de manger, boire et se divertir». Rapporto del 25 agosto 1821 in A.N., Serie F 7, n. 6700

³⁷⁷ Rapporto del 19 agosto 1818 in A.N., Serie F 7, n. 6700

³⁷⁸ Rapporto del 14 novembre 1818 in A.N., Serie F 7, n. 6700

³⁷⁹ Rapporto del 12 febbraio 1819 in A.N., Serie F 7, n. 6700

³⁸⁰ Rapporto del 16 gennaio 1819 in A.N., Serie F 7, n. 6700

³⁸¹ Si possono citare gli ormai classici lavori storiografici di Edward P. Thompson, *Rivoluzione industriale e classe operaia in Inghilterra*, 2 voll., Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 3-452 e pp. 2-419, Id., *Società patrizia, cultura plebea*.

che si riuniva il lunedì sera presso l'osteria di Armitix, nella rue Saint-Martin, era composta «en partie des chefs des ouvriers des quartiers St. Martin et du Temple»³⁸³; una composizione sociale analoga caratterizzò anche la più famosa *La mère goguette*, nata nel 1818, che teneva i suoi incontri canori in un cabaret del Boulevard du Temple: «elle se composait d'ouvriers aisés, tous braves gens et joyeux compères, qui, leur semaine achevée, venaient chercher un délassement dans la chanson»³⁸⁴. Furono proprio queste riunioni, composte da piccolo borghesi, artigiani e lavoratori, che costituirono il modello principale dal quale presero vita le goguettes della Monarchia di Luglio. Un "modello", inteso in senso agulhoniano, che indusse un processo di "imitazione cosciente" a livello inter-sociale³⁸⁵. Come sostiene Maria Malatesta l'«oggetto dell'eredità è la forma, ossia la modalità di associazione, che consente ad altre associazioni di sorgere ed occupare il vuoto lasciato dalle precedenti. [...] L'imitazione non è il segno di un comportamento passivo giacché nell'appropriazione della forma associativa [...] emerge la creatività del nuovo attore sociale che immette nella vecchia struttura funzioni e contenuti diversi»³⁸⁶. Le goguettes che nacquero a partire dagli anni venti e trenta, infatti, utilizzarono le stesse forme di sociabilità appena descritte non in maniera passiva, ma modificandone i contenuti, radicalizzando alcuni aspetti e abbandonandone altri³⁸⁷.

Otto saggi di antropologia storica sull'Inghilterra del settecento, Torino, Einaudi, 1981, pp. XXXVI- 388 e di William Sewell, *Lavoro e rivoluzione in Francia. Il linguaggio operaio dall'ancien régime al 1848*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 5-494

³⁸² Maurice Agulhon, infatti, parlando delle influenze subite dal modello associazionistico in Provenza, sostiene come «dalla borghesia [si passi] all'artigianato (frazione del «popolo » ma non «ignorante», classe attiva, socievole che imitava la borghesia e giungeva talora ad amalgamarsi ad essa) e dall'artigianato [si arrivi] al popolo rude ed ignorante dei coltivatori». Agulhon Maurice, *La repubblica nel villaggio* cit. p. 223. Cfr. anche Maurice Agulhon, *Classe ouvrière et sociabilité avant 1848*, cit., p. 79 e sgg.

³⁸³ Rapporto del 15 dicembre 1818 in A.N., Serie F 7, n. 6700

³⁸⁴ Louis Couailhac, *Les sociétés chantantes*, cit., p. 248

³⁸⁵ «Quando una pratica sociale, radicata all'interno della borghesia, viene riprodotta nelle classi popolari, dobbiamo pensare che sia stato il popolo ad *imitare* quel che vedeva fare ai notabili, oppure che una medesima soluzione si sia più semplicemente ripresentata – *mutatis mutandis* – perché «le stesse cause producono gli stessi effetti?» Dal momento che qualche caso di imitazione si è verificato, abbiamo avuto la tendenza a generalizzare nei nostri primi lavori questo processo, a spese dei fattori sociologici meno coscienti. La questione è aperta. Aggiungiamo, *cum grano salis*, che il termine *modello* consentirebbe di evitare questa discussione perché la sua accezione normale comprende l'idea dell'imitazione cosciente, mentre un'accezione filosofica recente richiama piuttosto l'idea di uno schema astratto, in grado di interpretare situazioni effettivamente distinte tra loro». Maurice Agulhon, *Il salotto, il circolo e il caffè*, cit., p. 114-115

³⁸⁶ Maria Malatesta, «Il concetto di sociabilità nella storia politica italiana dell'ottocento», cit., p. 61-62

³⁸⁷ A questo proposito è interessante sottolineare l'importanza della "teoria dell'articolazione" introdotta dal musicologo Richard Middleton riprendendo le analisi di Stuart Hall. «Secondo Stuart Hall «non esistono "culture" totalmente separate [...] [non vi sono – riflette Middleton – canzoni di successo "borghesi" o canzoni folk "proletarie", commedia musicale "piccolo borghese" o rock'n'roll "della classe operaia"] associabili, in un rapporto storico fisso, "all'insieme" di una classe specifica – anche se esistono formazioni culturali di classe». [...] il miglior approccio è quello che «tratta la sfera di forme e attività culturali come un campo in continuo cambiamento [...] osserva le relazioni che dividono costantemente questo campo in formazioni dominanti e subordinate [...] [e] il *process* con cui questi rapporti di dominio e subordinazione sono articolati». Successivamente Middleton si chiede: «Come avviene l'appropriazione di forme e pratiche musicali da parte di particolari classi sociali? Hall usa il termine "articolare" e anche altri autori, riallacciandosi a Gramsci, parlano di un "principio di articolazione". La questione è che, mentre gli elementi culturali non sono direttamente, eternamente o esclusivamente legati a fattori specifici economicamente determinati come la classe sociale, essi *sono* tuttavia determinati in definitiva, da quei fattori attraverso l'azione di principi articolatori che

Durante la Restaurazione cominciarono a formarsi degli incontri canori caratterizzati da un pubblico più “popolare”, artigianale e operaio. Fu il caso, ad esempio, de *La Petite Goguette*, «cet établissement ne présente point encore de réunion organisée, ceux qui le fréquentent offrent un mélange d’ouvrier ébénistes, ciseleurs, marchands de meubles», oppure della goguette presieduta dal celebre chansonnier Emile Debraux, nel relativo rapporto di polizia del 1821 si leggeva : «cette réunion est peu nombreuse, elle se compose de quelques ouvriers, monsieur du plus bas genre, qui passent pour être assez mal disposés en opinion politique»³⁸⁸. In questo periodo iniziarono a riunirsi anche gli *Amis de la gloire*, composti da falegnami, fabbri, vetrai e imbianchini³⁸⁹. Una nota di polizia dell’agosto del 1827 descriveva in questa maniera il pubblico che prendeva parte a *Les Hermites de Bonne nouvelle*: «cette société, d’environ 50 membres, se réunis tous les samedis elle n’est composée que d’ouvriers d’un genre commun aux quels se réunissent des femmes publiques», mentre i partecipanti de *Les Joyeux amis du plaisir* erano «en général cordonniers et tailleurs»³⁹⁰. Appare evidente, infatti, come a partire dalla fine degli anni venti iniziava ad emergere una forma di sociabilità sempre più differenziata a livello sociologico, caratterizzata prevalentemente da un pubblico composto da artigiani-operai.

Questo aspetto contraddistinse soprattutto le goguette della Monarchia di Luglio, le quale divennero uno spazio d’incontro canoro di tutte le classi lavoratrici³⁹¹. Queste associazioni informali favorirono la creazione di forme d’unione non più fondate sull’appartenenza ad un mestiere, come era il caso del *compagnonnage* o delle *guinguette* parigine; esse tendevano, al contrario, ad un universo più ampio ed omogeneo, «c’est-à-dire une condition, voire déjà une classe sociale»³⁹². Se i balli delle guinguette delle periferie erano riservati ai differenti «corps de

sono legati alla classe sociale. Questi principi combinano elementi preesistenti in nuovi schemi e vi aggiungono nuove connotazioni». Richard Middleton, *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 7-414, p. 26. Le citazioni di Hall sono tratte da Stuart Hall, «Notes on deconstructing “the popular”» in R. Samuel (a cura di), *People’s history and socialist theory*, London, pp. 227-240, pp. 238 e 235

³⁸⁸ Rapporto 24 agosto 1821 in A.N., Serie F 7, n. 6700

³⁸⁹ Cfr. Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, cit., p. 449

³⁹⁰ Rapporto dell’agosto del 1827 in A.N., Serie F 7, n. 6700

³⁹¹ Berthaud descriveva in questa maniera il pubblica che prendeva parte alle goguette della Monarchia di Luglio: «c’étaient pourtant des ouvriers, pauvre braves gens que l’on dit si turbulents, si barabres encore. Ils avaient achevé leur pénible journée, et ils s’en étaient venus chanter à la goguette pour se reposer un peu. Ils buvaient en chantant, [...]. C’étaient des hommes en blouses, en vestes, aux mains dures, aux visages noircis par le travail et la sueur ; c’était la richesse et la force de Paris, les bras qui construisent, pétrissent le pain, travaillent l’or et la soie, bâtissent les églises, et qui, un jour de soleil, renversent les croix et font des révolutions ! [...] étaient aussi des ouvrières, laborieuses abeilles, se levant à l’aube du jour pour composer un miel qui ne leur appartiendra pas ; c’étaient des femmes habillées d’indienne et coiffées de bonnets ou de madras à dix-neuf sous ; pauvres femmes, jolies sans le savoir, bonnes et honnêtes par habitude ; charmantes créatures prédestinées comme les fleurs des champs, et condamnées à naître et à mourir pour le plaisir du riche, dans les buissons ; [...]». Louis-Agathe Berthaud, «Le goguettier» in *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, tome IV, 1841, pp. 313-322, p. 317

³⁹² Hélène Millot, «Légitimité et illégitimité de la voix du peuple: Charles Gille et la production chansonnière des goguettes de 1848» in Hélène Millot et Corinne Saminadayer-Perrin, *1848, une révolution du discours*, Saint-Etienne, Ed. des Cahiers intempestifs, 2001, pp. 107-124, p. 113 ; cfr. anche Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 286 e sgg. ; Axel Körner, *Das Lied von einer anderen Welt. Kulturelle Praxis im französischen und deutschen Arbeitermilieu 1840-1890*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 1997, pp. 7-298

métier»³⁹³, in cui si prolungavano le forme di solidarietà che nascevano nei singoli atelier, le riunioni canore popolari rappresentavano un luogo dove tutti i lavoratori potevano prendervi parte. In una stessa goguette si riunivano, infatti, fabbri, falegnami, sarti, muratori, imbianchini, calzolai o facchini; essa si rivolgeva ad un gruppo sociale inclusivo e non più esclusivo, in cui tutti i lavoratori erano liberamente ed indistintamente ammessi. Uno spazio popolare all'interno del quale iniziarono a prendere forma nuovi legami di solidarietà, fondati non tanto sul mestiere che si faceva ma poiché si condivideva una stessa condizione sociale. A questo proposito Berthaud sottolineava: «qu'il existe entre les goguettiers, qui appartiennent pourtant à tous les corps d'état, une fraternité réelle et bien entendue. Ils s'aiment sincèrement, ils s'entraident sans ostentation»³⁹⁴.

Questa differente composizione, rispetto alle riunioni canore borghesi, non si esauriva solo dal punto di vista della classe sociale ma si declinava anche a livello di genere. Il *Caveau* rappresentava una sociabilità prettamente di tipo maschile, anche per questo aspetto le goguette della Restaurazione costituirono un periodo intermedio, dalla natura ibrida e variegata. Se in un rapporto di polizia sulle *Sociétés Lyrico-Bachique* del 31 marzo 1820 si affermava che questi incontri erano caratterizzati esclusivamente dalla presenza maschile dove «les femmes ne sont point admises dans le local des séances»³⁹⁵, dall'altra le stesse fonti di polizia presentavano una realtà più multiforme.

Le riunioni di alcune goguette, infatti, erano divise in due sedute; nella prima potevano parteciparvi le donne ed i bambini, mentre la seconda era riservata agli uomini, «il existe chez le M. Mouvot, limonadier près et hors la barrière de la Chopinette n. 16, une société qui se réunit tous les dimanches, mais ouvertement, sous le titre *des admirateurs de la valeur français*, elle est composée de 50 à 60 personnes tous artistes ou artisans, ces derniers presque tous Bijoutiers ; ils amènent avec eux en ces jours les leurs femmes et leurs enfants»³⁹⁶. Les hommes viennent seuls tous les premiers lundis de chaque mois»³⁹⁷. Agli incontri canori, chiamati *Ami du terrier des Lapins*, erano ammesse solo le donne che avevano un qualche legame di parentela con i membri dell'associazione, anche se il relativo rapporto di polizia sosteneva che poche erano le donne che prendevano parte alle riunioni, a causa del troppo fumo che invadeva la sala. In altre goguette, invece, non si registrava nessuna discriminazione sessuale per quanto riguarda il pubblico che poteva accedervi. Era il caso

³⁹³ Gasnault nella sua opera sui balli e sulle guinguette metteva in luce che «à la différence de la goguette, réunion de chanteurs et forme d'association qui a pu favoriser l'émergence d'une conscience de classe, la guinguette incarne une forme traditionnelle de sociabilité [...] elle n'accepte pas vraiment le tout-venant [et] n'est pas le lieu où s'ébauchaient de nouvelles fraternités». François Gasnault, *Guinguettes et Lorettes. Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830-1870*, Paris, Aubier, 1986, pp. 3-343, p. 40-41

³⁹⁴ Louis-Agathe Berthaud, *Le goguettier*, cit., p. 315

³⁹⁵ Rapporto del 31 marzo 1820 in A.N., Serie F 7, n. 6700

³⁹⁶ In alcuni casi le goguette della Restaurazione, ma soprattutto quelle della Monarchia di Luglio, erano aperte anche ai bambini e ai ragazzi, probabilmente figli degli stessi partecipanti.

³⁹⁷ Rapporto 24 agosto 1821 in A.N., Serie F 7, n. 6700

ad esempio de *les Elèves de Bacchus* composta da «46 personnes, tant hommes que femmes» o della goguette *Les enfants de la grappe* «cette société se réunissait tous les dimanches et lundis, cour St. Martin n. 29 ; elle était assez nombreuse, attendu que les dames y étaient admises»³⁹⁸. Emile Debraux ironicamente metteva in versi l'apertura verso un pubblico così variegato, che comprendeva perfino le forze dell'ordine, delle goguette degli anni venti: «Puisqu'ici l'on admet les belles, \ Puisqu'ici doit entrer l'Amour, [...] \ A chacun la porte est ouverte... \ Entrez amis de la justice, \ Franc buveur, chansonnier charmant; \ Entrez même, agent de police; \ Mais comportez-vous décemment»³⁹⁹.

Anche nelle goguette che nacquero durante la Monarchia di Luglio le donne, generalmente, erano ammesse⁴⁰⁰; a questo proposito si possono citare gli incontri de *Les amis des dames*, particolarmente seguiti da un pubblico femminile⁴⁰¹. In questo periodo iniziarono a riunirsi *Les gais pipeaux*, goguette esclusivamente femminile all'interno della quale gli uomini erano ammessi solo in qualità di visitatori⁴⁰². Il comitato direttivo che presiedeva questi incontri, infatti, era composto solamente da donne. Marc Fournier descrisse così una serata di questa goguette femminile attorno al 1848:

«Au fond de la salle s'élève le bureau. Ce bureau est occupé par quatre dames, un bol de vin chaud, quatre litres à douze, et un nombre de *coupes* à l'avenant, car, ce que j'ai peut-être oublié de vous dire, c'est que cette séance, consacrée à l'honneur des dames, est présidée par la plus belle moitié du genre humain. En considération de la solennité, nombre de goguettes ont envoyé leur députation, et chacun de ces députations se distingue par un petit drapeau [...]. La maîtresse des chants, petite brune au regard batailleur, s'éclaircit la voix d'un verre de vin chaud, et faut ses lèvres d'un air formidablement exercé. «Mes amis», dit-elle, «la parole est en premier à madame Paméla, et en second à nos braves compagnons du *Cormoran*». [...] Madame Paméla a un nom de guerre parmi les gais buveurs ; ils l'appellent *la Faridondaine*. Quand elle se prend, la divine folle, à débiter ses couplets, c'est un délire, c'est un fièvre par les auditeurs. On l'accompagne de la voix, du geste, du choc des verres et des battements de mains. On s'agite, on trépigne, on boit, on se grise, on devient fou»⁴⁰³.

³⁹⁸ Rapporto dell'agosto del 1827 in A.N., Serie F 7, n. 6700

³⁹⁹ Pierre Brochon, *Béranger et son temps*, cit., p. 17

⁴⁰⁰ Si ha notizia solo di una goguette, le *Banquet du jeudi*, durante la Monarchia di Luglio in cui le donne non erano ammesse. Cfr. Eugène Baillet, *Chansons et petits poèmes*, cit., p. XXVI

⁴⁰¹ Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 243

⁴⁰² Louis Couailliac descrive in questa maniera le origini culturali di questa particolare goguette: «il fallait bien que la chanson reçût aussi le contrecoup de ce grand mouvement d'émancipation du sexe féminin, qui a si profondément remué dans ces derniers temps les boudoirs et les ateliers de couturières. Les besoins d'une société chantante exclusivement recrutée dans les rangs de la plus belle moitié du genre humain se faisait généralement sentir. On fonda les Gais Pipeaux». Louis Couailliac, *Les sociétés chantantes*, cit., p. 257

⁴⁰³ Marc Fournier, «Goguettes et sociétés chantantes II» in *Paris chantant. Romances, chansons et chansonnettes contemporaines*, Paris, Lavigne éditeur, 1845, pp. 15-18, p. 15-16

Gli incontri canori non rappresentavano solamente un luogo che coinvolgeva tutti gli artigiani-operai della Capitale, in cui, tranne poche eccezioni, le donne erano ammesse, ma possedeva anche un'apertura di tipo internazionale:

«Venez, venez, du fond de la Russie,	Venez, venez, la gâité nous seconde,
Venez Anglais, Allemands et Danois,	A nos banquets vous serez bien reçus,
Venez Prussiens, habitants d'Italie ;	Venez, venez, des quatre coins du monde
Vous Espagnols, Saxons et Bavaois ;	Aux desserts de Momus» ⁴⁰⁴ .

Le goguette, inoltre, erano difficilmente paragonabili con il Caveau per quanto riguarda il carattere elitario di questi incontri canori ed il numero di partecipanti. Ad una prima analisi le riunioni degli anni dieci e venti appaiono meno esclusive rispetto a quelle più borghesi. In un rapporto di polizia, datato 19 agosto 1818, inerente alla goguette *Ami du terrier des Lapins*, si leggeva: «il n'est point difficile de se faire agréés, il suffit d'être présenté par trois membres qui répondront du récipiendaire»⁴⁰⁵. Si poteva essere ammessi alle serate de *Les Soutiens des Muses* solo se muniti di una carta d'invito e si diventava membri dopo aver svolto un noviziato di un mese. In alcuni casi, invece, la partecipazione a queste associazioni musicali era più difficoltosa, forse per evitare, visto il tenore delle canzoni che venivano cantate, l'intrusione di spie o di agenti di polizia: «l'âme de la société *Les enfants de l'amitié* est difficile attendu qu'il faut y être présenté pour des personnes bien connues et que l'on exige à la porte l'exhibition des cartes d'entrée»⁴⁰⁶.

Se le cene negli esclusivi ristoranti della capitale erano formate al massimo da una trentina di persone, le riunioni popolari della Restaurazione, ma soprattutto quelle nate durante la Monarchia di Luglio, erano seguite da un numero maggiore di partecipanti. La goguette de *Ami du terrier des Lapins* era formata da circa ottanta-cento individui, mentre quella de *Les Epicuriens* era composta anche da cento-cinquanta membri. «[la goguette detta *Sans-gêne*] se réunit dans un Caveau où l'on arrive qu'en traversant la salle du Rez-de-chaussée du Restaurateur et où ne peuvent entrer que les adeptes. La séance qui s'ouvre à 8 heures se prolonge jusqu'à onze heures ; le nombre des membres augmente de jour en jour, et il est aujourd'hui de 120 à 125»⁴⁰⁷. Da questa descrizione emerge che se da un lato continuavano a perdurare alcuni caratteri d'esclusività, dall'altra si assistette ad un processo caratterizzato da un progressivo allargamento del numero dei membri di questa forma di sociabilità canora.

⁴⁰⁴ L.-T. France, «Les Desserts de Momus. Air: du Lancier polonais» in *La goguette, chansonnier de table et de société*, Paris, Imprimerie de Petit, 1834, pp. 6-480, p. 386

⁴⁰⁵ Rapporto del 19 agosto 1818 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁴⁰⁶ Rapporto dell'agosto del 1827 in A.N., Serie F 7, n. 6700. Per far parte delle riunioni de *Sans-gêne* «il fallait être connu pour avoir servi les précédens gouvernements et ne point avoir manifesté de la joie à la rentrée de la famille des Bourbons». Rapporto del 13 ottobre 1818 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁴⁰⁷ Rapporto del 27 aprile 1819 in A.N., Serie F 7, n. 6700

Di tutt'altro tenore furono le goguettes della Monarchia di Luglio, dove il pubblico poteva liberamente prendervi parte⁴⁰⁸. Si pensi, ad esempio, che la sala dove si riunivano *Les Infernaux* conteneva fino ad un massimo di trecento persone. I caratteri elitari e d'esclusività, che caratterizzarono gli incontri borghesi e aristocratici, vennero sostituiti con una sociabilità di tipo orizzontale. Per partecipare agli appuntamenti canori, che si svolgevano come delle riunioni informali, non era richiesto il pagamento di una quota. Questi incontri si alimentavano anche da forme di unione spontanee e casuali; i legami d'amicizia o di conoscenza che si formavano al cabaret o sui luoghi di lavoro potevano successivamente prolungarsi e consolidarsi nelle serate alle goguettes.

Le sale dove avvenivano le riunioni canore popolari erano spesso decorate con stemmi appesi ai muri che portavano le seguenti iscrizioni: «Hommage aux visiteurs! Respect au beau sexe! Honneur aux arts!». All'interno di alcune goguettes si poteva trovare anche una statua del Coq gaulois o il busto del re Luigi Filippo, quest'ultimo esibito probabilmente per depistare il controllo di polizia⁴⁰⁹. Il resto della sala era occupato da numerosi tavoli apparecchiati con bicchieri e bottiglie di vino vendute a prezzi modici. Questo elemento permette di riflettere su un'altra differenza, forse già intuita, tra il *Caveau* e la goguette. L'alto numero di partecipanti, infatti, non poteva essere contenuto nelle piccole stanze private degli esclusivi ristoranti parigini. I luoghi scelti per queste nuove forme di sociabilità canora erano cabaret, *marchand de vin* e *traiteur*, che disponevano di ampie sale adibite ad accogliere un'affluenza di pubblico così numerosa⁴¹⁰.

A causa di queste esigenze logistiche e della nuova composizione sociale, le goguettes occuparono una spazialità urbana completamente differente rispetto agli incontri precedentemente analizzati. Se tra la fine del settecento ed inizio ottocento la sociabilità canora dell'alta borghesia era radicata nel faubourg Saint-Germain ma soprattutto attorno al Palais-Royal, la geografia delle

⁴⁰⁸ Eugène Baillet a questo proposito sosteneva: «à la Goguette on recevait tout le monde; il suffisait, pour chanter à son tour, de donner son nom au bureau». Eugène Baillet, *Chansons et petits poèmes*, cit., p. II

⁴⁰⁹ La descrizione svolta da Eugène Baillet della goguette de *Les amis de la vigne*, che si riunivano in un cabaret a Ménilmontant durante la Monarchia di Luglio, consente al lettore di entrare all'interno di questi luoghi canori popolari: «cette Goguette était une des plus fréquentées et des plus écussonnées. Les drapeaux tricolores qui flottaient autour des écussons frappaient les yeux dès qu'on entrerait dans cette salle basse et grande. La consommation y était buvable, chose rare à la Goguette. Le buste du roi Louis-Philippe décorait le fond de la salle, mais sans aucun drapeau ; on devinait que cet emblème était là comme laisser-passé. A part les « Hommage aux dames, silence et respect, honneur à Béranger », et autres légendes bien senties, des écussons portaient des noms d'auteurs amis». Eugène Baillet, *Chansons et petits poèmes*, cit., p. XXII

⁴¹⁰ È interessante sottolineare che le goguettes utilizzarono i cabaret e i *marchand de vin*, poiché essi rappresentavano dei luoghi che abitualmente e quotidianamente gli artigiani-operai utilizzavano per incontrarsi, consumare i pasti durante la giornata e trascorrere il proprio tempo in compagnia. In questo senso si può affermare che le riunioni canore popolari si formarono a partire da quelle reti di sociabilità che nacquero all'interno dei caffè e delle osterie. Simone Dellatre ricordava che la parola "cabaret", nella prima metà del XIX secolo, non indicava ancora «un lieu où se donne un spectacle, mais un débit de bissons plutôt modeste où l'on peut aussi manger, à toute heure, en famille ou avec ses compagnons d'atelier, de chantier. Cette étroite insertion du cabaret dans l'ordinaire des jours explique la forte densité de ces établissements dans les rues du Paris laborieux, et l'impression d'omniprésence qui en ressort». Simone Delattre, *Les douze heures noires*, cit., p. 148

riunioni popolari divenne più articolata. Una spazialità che rispecchiava non solo il cambiamento di pubblico che frequentava quegli incontri, ma si inseriva in un processo di trasformazione urbana che stava coinvolgendo tutta la Capitale.

Le nuove rielaborazione storiografiche, che pongono la prima metà del XIX secolo al centro della loro indagine, sono particolarmente fruttuose. Maurizio Gribaudi sostiene che «gli anni della Restaurazione e della Monarchia di Luglio costituiscono forse uno dei periodi più aperti e dinamici della Parigi contemporanea»⁴¹¹. Questi anni contribuirono in maniera fondamentale a far emergere un nuovo concetto di *modernité*⁴¹² e a trasformare Parigi nella «Capitale del XIX secolo»⁴¹³. I grandi *boulevards*, i *passages*, lo sviluppo dei mezzi di trasporto come la ferrovia e l'*omnibus*, la nascita di nuove figure sociali come il dandy, il *flâneur* o il bohemien, ma anche i luoghi di divertimento e del tempo libero come i teatri, i cabaret e le osterie vengono analizzati attraverso nuovi approcci, nati a partire da un intenso dialogo tra la disciplina storica e le altre scienze sociali come l'urbanistica, l'antropologia e la letteratura⁴¹⁴.

Questi studi si sono concentrati soprattutto sulla nascita di una nuova spazialità urbana⁴¹⁵, sulla nozione di quartiere⁴¹⁶, sulla maniera in cui i contemporanei del tempo, sia le classi borghesi o aristocratiche che popolari, interpretavano i luoghi che frequentavano abitualmente e sulle relazioni che qui vi stabilivano⁴¹⁷. Nelle prossime pagine ci si addenterà all'interno di uno "spazio cittadino", inteso come «il luogo in cui forme inedite di socialità spontanea e di socialità volontaria

⁴¹¹ Maurizio Gribaudi, «Forme, continuità e rotture nella Parigi della prima metà dell'ottocento», *Quaderni Storici*, n. 2\2007, pp. 393-431, p. 393

⁴¹² Hazel Hahn, «Du flâneur au consommateur: spectacle et consommation sur les Grands Boulevards, 1840-1914», *Romantisme*, n. 4\2006, pp. 67-78 ; Karen Bowie (a cura di), *La modernité avant Haussmann: formes de l'espace urbain a Paris, 1801-1853*, Paris, Editions Recherches, 2001, pp. 5-408

⁴¹³ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle. Exposé* in Id., *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 373-402 ; Walter Benjamin, *Opere Complete. IX I «Passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 2-1182

⁴¹⁴ Cfr. ad esempio Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 3-603; il numero intitolato «Les Grands Boulevards» della rivista *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n. 4\2006

⁴¹⁵ Andrea Lanza, *L'abolizione del proletariato ! Il discorso socialista fraternalista, Parigi 1839-1847*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 3-285 (cfr. soprattutto il capitolo «Gli spazi del discorso socialista fraternalista: città e sfera pubblica»); Eric Hazan, *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil, 2002; Id., *Paris sous tension*, Paris, La Fabrique, 2011, pp. 9-123; Maurizio Gribaudi, *Forme, continuità e rotture nella Parigi della prima metà dell'ottocento*, cit.; Alain Faure parla di conquista dello spazio delle classi popolari, Alain Faure, «Un peuple dans sa ville ou le cours d'une longue recherche», *Genèses*, n. 1\2001, pp. 92-105 e Casey Harison introduce il concetto di «revolutionary space», Casey Harison, «The rise and decline of a revolutionary space: Paris's place de Grève and the stonemasons of Creuse 1750-1900», *Journal of Social History*, n. 2\2000, pp. 403-436

⁴¹⁶ Laurent Clavier, Louis Hincker, Jacques Rougerie, «Juin 1848. L'insurrection» in Jean-Luc Mayaud (a cura di), *1848. Actes du colloque international du cent cinquantième, tenu à l'Assemblée nationale à Paris, les 23-25 février 1998*, Paris, Creaphis, 2002, pp. 123-140 ; il numero «Relations sociales et espace public» della *Revue d'histoire du XIXe siècle*, Paris, 33\2006 ed in particolare Jacques Rougerie e Louis Hincker, «Introduction» e l'articolo di Laurent Clavier, «"Quartier" et expériences politiques dans les faubourg nord-est parisien en 1848»; Alain Faure, «Le local: une approche du quartier populaire (Paris 1880-1914)» in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, n. 2\1993, pp. 489-502; Haim Burstin, «Per la definizione di un faubourg parigino fra la fine dell'Ancien Régime e la Rivoluzione» in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, n. 2\1993, pp. 317-331; Haim Burstin, *Une révolution à l'œuvre. Le faubourg Saint-Marceau 1789-1794*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, pp. 5-923

⁴¹⁷ Barrie Michael Ratcliffe, Piette Christine, *Vivre la ville. Les classes populaires à Paris (1ere moitié du XIX siècle)*, Paris, La Boutique de l'histoire éditions, 2007, pp. 2-584

cominciano a prendere forma, il luogo dell'associazione e delle identità multiple. Il luogo reale dei dolori ordinari e delle scoperte quotidiane, il luogo metaforico della solitudine moderna e di inediti legami sociali, il luogo dell'irruzione di nuovi attori nell'arena pubblica e il luogo del ripiegamento individualistico e del disimpegno civico»⁴¹⁸.

La grande trasformazione urbanistica che viveva la capitale francese in quegli anni⁴¹⁹ iniziava lentamente a delineare una Parigi divisa in due: una di tipo borghese posta a ovest ed una più operaia ad est⁴²⁰. I quartieri del centro, caratterizzati fin dal Medioevo da una certa promiscuità sociale, si svuotarono dell'elemento borghese e aristocratico; era in atto, in questo periodo, uno spostamento della popolazione "ricca" dal centro verso i nuovi e lussuosi quartieri in costruzione nel nord e nell'ovest, posti nel I, nel II e nel X arrondissement, come quelli del faubourg Saint-Germain, Saint-Honoré, Champs-Élysée e nel quartiere Chaussée d'Antin⁴²¹. Nasceva la Parigi dorata dei grandi *boulevards*, dei *passages*, dei teatri e dei caffè all'aperto⁴²²; una città dedita al piacere e sospesa in un tempo quasi fantastico:

«chi si perdeva nei passages poteva credere di essersi smarrito attraverso una breccia aperta nel tempo e di essere finito senza accorgersene in una grotta delle favole. Ma la breccia subito si richiudeva. Brillavano marmi, rispondevano decorazioni dorate, e i fiori, le pistole, le bocchette, le leccornie illuminate dalla luce artificiale dietro i cristalli delle vetrine apparivano come altrettanti tesori. Qui più che altrove la città dispiegava la sua capacità di tramutare le cose. Rapito al cielo e alla terra si apriva qui un regno che sembrava distaccato da tutte le contingenze naturali e, come il teatro, offriva la possibilità di illusioni meravigliose»⁴²³.

In questo periodo si affermava, inoltre, una nuova classe sociale, quella borghese, che vedeva in Luigi Filippo, le «Roi citoyen», un garante che assicurasse loro protezione e che non interferisse troppo con il nascente sviluppo industriale ed in politica interna⁴²⁴. Una borghesia che,

⁴¹⁸ Andrea Lanza, *L'abolizione del proletariato !*, cit., p. 85

⁴¹⁹ Cfr. François Loyer, *Paris XIXe siècle. L'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987, pp. VIII-478 (soprattutto il capitolo «Le nouveau Paris sous la restauration et la Monarchie de Juillet», 66-160)

⁴²⁰ Jean-Dominique Goffette sostiene che: «ce faisant, la présence, au nord-ouest, de la haute bourgeoisie et à l'est des classes populaires, signale que les rapports de force parisiens ne se situent plus, comme sous la Restauration, entre la Chaussée d'Antin et le faubourg Saint-Germain, mais bien plutôt entre les possédants et le peuple qui n'a rien [...]». Jean-Dominique, «D'un imaginaire à l'autre : boulevards balzaciens, boulevards flaubertiens» in *Romantisme*, n. 4\2006, pp. 33-42, p. 35

⁴²¹ Eric Hazan, *L'invention de Paris*, cit., p. 146 e sgg.; Maurizio Gribaudi, *Forme, continuità e rotture nella Parigi della prima metà dell'ottocento*, cit. (soprattutto la parte *L'espansione tumultuosa della rive droite*). Dal 1785 al 1860 Parigi era suddivisa in dodici arrondissement, in tutto l'intervento si farà riferimento a questo tipo di divisione.

⁴²² Maurizio Gribaudi, *Forme, continuità e rotture nella Parigi della prima metà dell'ottocento*, cit., p. 394 e sgg.

⁴²³ Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, Casale Monferrato, Casa Editrice Marietti, 1984, pp. 1-305, p. 25

⁴²⁴ Charles Boudelaire descriveva così i costumi della "gioventù dorata" e la società che in quegli anni prendeva vita: «l'esprit seul était surexcité, le coeur n'avait aucune part dans le mouvement, et la fameuse parole: *enrichissez-vous*, légitime et vraie en tant qu'elle implique la moralité, la niait par ce seul fait qu'elle ne l'affirmait pas. [...] L'histoire de la jeunesse, sous le règne de Louis-Philippe, est une histoire de lieux de débauche et de restaurants». Charles

grazie alle sue rendite, poteva rilassarsi al Jockey Club e distrarsi sui boulevards: «si alzavano a mezzogiorno, facevano colazione, sbrigavano alcune visite, verso le quattro comparivano sul boulevard, si scambiavano chiacchiere e ritornavano a casa per prepararsi per la sera, quando incominciava per loro la vita vera»⁴²⁵.

Accanto a questa Parigi stava nascendo un'altra città dal volto quasi contrapposto; una Parigi artigianale, dinamica, frenetica, lontana dalle pittoresche immagini da cartolina⁴²⁶ e che non corrispondeva pienamente alla visione stereotipata di immoralità e sporcizia che emergeva dalla analisi degli igienisti del tempo⁴²⁷. Una Parigi "popolare" in cui il V, il VI, VII e l'VIII arrondissement, ed in particolare i quartieri du Temple, del Marais e del Faubourg St. Antoine, rappresentavano il cuore industriale della Capitale francese durante la prima metà del XIX secolo. Nel quinto arrondissement, ad esempio, sono presenti 6.078 imprese (è il quarto arrondissement per numero di imprese) che occupano 43.638 operai (è il primo arrondissement per numero di operai), mentre nel VI sono presenti 10.324 imprese (è il primo arrondissement per numero di imprese) che occupano 37.988 operai (è il terzo arrondissement per numero di operai)⁴²⁸. È interessante sottolineare che nella maggior parte dei casi, quasi i 3/4 di queste imprese, erano costituiti da piccoli atelier.

L'analisi di alcuni dati statistici può rendere più chiara la situazione dell'industria manifatturiera parigina. Essa era caratterizzata prevalentemente da un estremo frazionamento delle sue imprese; il numero totale degli stabilimenti ammontava a 64.816, 7.117 dei quali impiegavano più di dieci operai, 25.116 occupavano da 2 a 10 operai ed i restanti 32.583 lavoravano in proprio o possedevano al massimo un solo operaio⁴²⁹. È evidente la grande importanza del piccolo atelier come struttura portante dell'industria parigina. Un numero rilevante di lavoratori, nonostante rimanesse sempre subordinato alle dure leggi del mercato, era sostanzialmente indipendente dal padrone. Risulta difficile, infatti, distinguere il salariato dal padrone, poiché entrambi lavoravano

Baudelaire, «Notice sur Pierre Dupont» in Pierre Dupont, *Chants et chansons (poésie et musique)*, vol. I, Paris, chez l'éditeur, 1851, pp. 1-8, p. 2

⁴²⁵ Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, cit., p. 62

⁴²⁶ Cfr. Nathalie Jakobowicz, *1830. Le Peuple de Paris. Révolution et représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 9-363

⁴²⁷ Cfr. «Introduction. Repenser les classes populaires du Paris de la première moitié du XIX siècle» in Barrie Michael Ratcliffe, Piette Christine, *Vivre la ville*, cit., p.p. 11-49 ; Maurizio Gribaudi, *Forme, continuità e rotture nella Parigi della prima metà dell'ottocento*, cit.

⁴²⁸ I dati statistici sono stati ripresi da *Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de Commerce pour les années 1847-1848*, Paris, Chambre de Commerce de Paris, 1851, pp. 1-361

⁴²⁹ Louis Chevalier, sostiene che nel 1849 il 10,98% delle fabbriche occupavano più di 10 operai; il 38,75% delle fabbriche da 2 a 10 operai; 50,25% delle fabbriche occupavano solo 1 operaio. Louis Chevalier, *La formation de la population parisienne au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, pp. 11-312, p. 77

nelle stesse condizioni ed erano sottoposti agli stessi rischi⁴³⁰; si registra al contrario un'opposizione più netta tra il fabbricante, il grosso costruttore, ed i numerosi chef d'atelier⁴³¹.

L'inclinazione al frazionamento delle imprese, così generale nella Parigi della prima metà del XIX secolo, era incoraggiata anche da una grande divisione della filiera lavorativa e dalla conseguente creazione di numerose specializzazioni degli operai. La transizione risultava dunque molto semplice; ogni lavoratore, acquistando anche poche quantità di materia prima, poteva lavorare nel proprio domicilio o in piccoli atelier indipendenti e diventare così un piccolo produttore o associarsi ad altri lavoratori, dando vita ad un'associazione operaia, fenomeno che si sviluppò soprattutto dopo il febbraio '48. Questa situazione rappresentava la tipica condizione del settore dell'arredamento, ed in particolare degli ebanisti; i quali, specializzandosi nella fabbricazione degli stessi mobili, comperavano dai rivenditori di legno, nella maggior parte dei casi a credito, la materia prima necessaria per fabbricare in proprio, e successivamente vendere al dettaglio, i loro manufatti. Tendenza che si rispecchia anche sulla media generale dell'occupazione a Parigi: 150.953 operai maschi lavoravano negli atelier, 31.453 nelle proprie abitazioni (i cosiddetti *ouvrier en chambre*), mentre i restanti 22.519 in fabbriche di medie dimensioni; le operaie di sesso femminile si ripartivano in questa maniera: 63.929 all'atelier e 48.803 *en chambre*. Se la maggior parte dei lavoratori del settore dell'edilizia lavorava in piccole fabbriche che potevano accogliere da 2 a 10 operai, il divario si restringeva nell'industria metallurgica ed in quella dell'arredamento, si contavano infatti 2.232 atelier di mobili che contenevano al massimo 1 operaio e 2.603 piccole imprese da 2 a 10 lavoratori, per arrivare, infine, al settore dell'abbigliamento in cui i piccoli atelier ammontavano a quasi 19.000 unità contro 8.547 fabbriche di medie dimensioni.

L'estremo frazionamento e l'esistenza di numerosi piccoli atelier comportavano un'altra caratteristica dell'industria parigina: quella dell'ambiguità tra il settore prettamente industriale e quello commerciale⁴³². Nella Parigi del 1848 questi due ambiti si mescolarono fino a confondersi completamente, poiché i piccoli atelier erano dediti sia alla produzione di manufatti sia alla loro vendita al dettaglio. Alla base dell'economia della capitale francese, infatti, vi era il sostentamento del commercio locale, essa soddisfaceva quasi esclusivamente il mercato interno cittadino⁴³³. Un mercato in forte espansione che doveva tenere il passo sia della grande crescita demografica che Parigi stava affrontando in quel periodo – la popolazione raddoppiò, passando da 713.966 individui nel 1817 a 1.053.897 nel 1846 – ma anche della nascita di un nuovo commercio esclusivo, incentrato sulle merci di lusso esposte nei *passages*. I bisogni quotidiani dei cittadini permisero alle

⁴³⁰ Cf. *ivi*

⁴³¹ Cf. Remi Gossez, «Diversité des antagonismes sociaux vers le milieu du XIXe siècle» in *Revue économique*, 3\1956, pp. 439-458, p. 451 e sgg.; William Sewell, *Lavoro e rivoluzione in Francia*, cit., p. 473

⁴³² *Ivi* p. 75 e sgg.

⁴³³ *Ivi* p. 105 e sgg.

grosse imprese, poste in periferia, di essere in relazione con il commercio di consumazione attraverso l'intermediario di migliaia di piccoli laboratori artigianali. Tutto un popolo laborioso preparava i differenti prodotti che venivano poi venduti al dettaglio per i bisogni quotidiani; come nell'industria dei cappelli, dove le boutique che vendevano i cappelli erano poste proprio accanto agli atelier dove venivano fabbricati.

L'industria parigina era dunque molto radicata sul territorio, ogni arrondissement soddisfaceva le differenti esigenze dei propri cittadini-consumatori, cercando di portare l'industria direttamente nelle strade sotto casa. È la Parigi delle piccole e tortuose viuzze del centro, del nord e dell'est, in cui si celavano migliaia di piccoli laboratori. Maurizio Gribaudi, attraverso la descrizione delle differenti attività artigianali che popolarono nel 1836 *Rue de Greneta*, fa rivivere questa complessità del tessuto sociale del centro cittadino: «sui duecento metri della vecchia strada sono registrati quattro affittacamere, cinque fabbricanti di pettini e cinque ebanisti, una decina di artigiani di oggetti preziosi e ninnoli e poi chincaglieri, fabbricanti di casse in legno, commercianti di passamanerie, cartonai, ottici, specchiali, un oste e un dentista. Benché questa via possa essere stata assimilata, come il resto del quartiere a una cloaca a cielo aperto, intravediamo già, soltanto da questi dati, un mondo perfettamente organizzato intorno alla produzione di una gamma di prodotti che necessitano del concorso di diversi mestieri»⁴³⁴.

Questo breve excursus economico permette di mettere in luce due aspetti principali. Il primo consiste nel conoscere, più nel dettaglio, il pubblico che frequentava le goguettes nate durante il periodo della Restaurazione e della Monarchia di Luglio. Un pubblico che inevitabilmente era formato, come si è visto dai rapporti di polizia, da *chefs d'atelier*, da piccoli commercianti ed artigiani che, anche se in alcuni casi potevano godere di una certa indipendenza finanziaria, vivevano comunque sempre sull'orlo della precarietà e della miseria. Una "classe sociale" molto fluida, variegata, dai confini estremamente labili e porosi che si muoveva tra la piccola e piccolissima borghesia e la massa indistinta dei lavoratori. L'analisi del tessuto economico, inoltre, è indispensabile per delineare quel contesto urbano all'interno del quale posizionare, a livello geografico, queste forme di sociabilità canora popolare. La mappa delle goguettes, infatti, ricalcava, nella maggior parte dei casi, la Parigi laboriosa appena descritta⁴³⁵, che per molti aspetti resta ancor'oggi sconosciuta. Prima ancora dei concerti punk e del rock alternativo, che si svolsero abusivamente nelle strade, nelle piazze, nei giardini e nei locali della Belleville della fine degli anni settanta⁴³⁶ e delle rime incendiare del rap, che dal Bronx americano iniziarono a diffondersi nelle

⁴³⁴ Maurizio Gribaudi, *Forme, continuità e rotture nella Parigi della prima metà dell'ottocento*, cit., p. 412

⁴³⁵ I dati in possesso sono ancora abbastanza parziali; da un lato a causa della scarsità di informazioni, dall'altro queste riunioni canore popolari si spostavano spesso da un locale all'altro, aspetto che complica ulteriormente la possibilità di ricostruire una precisa geografia.

⁴³⁶ Rémi Pépin, *Rebelles. Une histoire du rock alternatif*, Edition Hugo et Compagnie, 2007, pp. 1-265

banlieue parigine durante gli anni ottanta⁴³⁷, la canzone sociale di questo periodo, sia per i suoi contenuti – che si analizzeranno nella seconda parte – sia per i luoghi che utilizzò per diffondersi, rappresentò, come sottolinea Darriulat⁴³⁸, una forma d'arte urbana. Queste riunioni, infatti, possedevano un profondo e stretto legame con la città; la quale costituì lo spazio all'interno del quale esse si formarono e si diffusero.

Lontano dai boulevard, non si registrarono, infatti, nessun incontro incoro nei caffè dei *boulevard des Italiens, des Capucins, des Poissonnière* o *Bonne-Nouvelle*⁴³⁹, le goguettes privilegiarono i locali ubicati nel centro, nel V, VI, VII e VIII arrondissement e nelle periferie della Capitale, soprattutto nelle zone di Belleville, Couronne e Ménilmontant. Questa geografia rimase pressoché inalterata durante tutta la prima metà del XIX secolo⁴⁴⁰.

Numerose furono le goguettes che si riunirono attorno alla porta Saint-Denis e Saint-Martin. Gli incontri de *Les soutiens de Momus* avvenivano nell'osteria della *rue della Lune* al numero 32, mentre pochi metri più in là, al numero 40 chez Brisedou, si svolgevano le riunioni de *Les Hermites de Bonne Nouvelle*. Anche la *rue du faubourg Saint-Martin* era spesso frequentata dalle riunioni canore; qui si riuniva, infatti, la goguette de *Lapins* e poco più lontano gli *chefs des ouvriers* dei quartieri Saint-Martin e du Temple si davano appuntamento chez Armitix per cantare assieme il lunedì sera. Durante la Monarchia di Luglio questa stessa strada venne utilizzata anche dai membri della *Lice chansonnière* e da quelli de *Les Gais Pipeaux*, incontri frequentati prevalentemente da un pubblico femminile. Rimanendo nei quartieri più industriosi non si può non citare la *rue des Marait-du-Temple* dove si riunirono tre goguettes: chez Demoney, marchand du vin al numero 64, vi

⁴³⁷ Sul rapporto tra la musica rap e la città si veda: Giuseppe “u.net” Pipitone, *Bigger than hip hop. Storie della nuova resistenza afroamericana*, Milano, Cox18 Books, 2006, pp. 7-189 (in particolare capitolo I: «Hip hop e contesto urbano postindustriale» e capitolo II: «The Street is Polical»); Giuseppe “u.net” Pipitone, *Renegades of funk. Il Bronx e le radici dell'hip hop*, Milano, Agenzia X, 2008, pp. 7-237; Hugues Bazin, *La cultura hip hop*, Nardò, Besa, 2007, pp. 3-285; Pierfrancesco Pacoda (a cura di), *Potere alla parola. Antologia del rap italiano*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 1-208; David Foster Wallace, Mark Costello, *Il rap spiegato ai bianchi*, Roma, Minimum fax, 2000, pp. 7-188; George Lapassade e Philippe Rousselot, *Rap il furor del dire*, Lecce, Bepress, 2009, pp. 7-195; Jeff Chang, *Can't stop Won't stop. L'incredibile storia sociale dell'Hip-Hop*, Milano, Shake Editioni, 2009, pp. 11-451

⁴³⁸ «Deux éléments méritent d'être mis en relief: l'affirmation de la chanson comme un art urbain et l'assimilation de la chanson populaire à une chanson ouvrière». Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 286

⁴³⁹ Vi furono però alcune goguettes che si riunirono, probabilmente solo per alcune serate, sul *boulevard du Temple*. Fu il caso ad esempio della goguette *Sans-gêne*, composta in prevalenza da ex-militari e da un pubblico borghese, che si ritrovava, a partire dal 1818, chez Genri, ristorante posto sul boulevard du Temple vicino alla rue d'Angoulême (attuale rue Jean-Pierre Timbaud). I membri della celebre *Mère Goguette*, frequentata inizialmente da «ouvriers aisés», iniziarono ad incontrarsi «tous les samedi soirs, au boulevard du Temple, du reste elle change assez souvent de domicile». Dal 1837 al 1841 anche la prestigiosa *Lice chansonnier* aveva stabilito la sua sede al *Café du Capucin*, boulevard du Temple numero 26. È interessante sottolineare, inoltre, che proprio il Boulevard du Temple rappresentava in quel periodo uno dei boulevard più “popolari”; Balzac nel 1844 scriveva a questo proposito: «c'est le seul point de Paris où l'on entend les cris de Paris, où l'on voit le peuple grouillant, et ces guenilles à étonner un peintre, et ces regards à effrayer un propriétaire. Feu Bobèche, l'une des gloires de ce coin... Son compère s'appelait Galimafrée. Martainville a écrit pour ces deux illustres saltimbanques les parades qui faisaient tant rire l'enfant, le soldat et la bonne, dont les costumes émaillent constamment la foule sur ce célèbre boulevard». Citato in Eric Hazan, *L'invention de Paris*, cit., p. 111

⁴⁴⁰ Gli indirizzi delle goguettes, tranne dove indicato, sono stati presi dai rapporti di polizia che formano il fascicolo “Goguettes” contenuto in A.N., Serie F 7, n. 6700

erano *Les amis de la gaité* e *Les disciples de la gaité*, mentre i membri de *Les Enfants de la Folie*, di «idées libérales exaltées lesquelles tendues au républicanisme»⁴⁴¹, si incontravano in un osteria vicina, al numero 8. Nel sesto arrondissement, in due laterali de la *rue du Temple*, si radunavano i membri de *Les Epicuriens, rue de Vendôme*⁴⁴², mentre l'osteria l'*Assommoir, rue de la Petite-Corderie* vicino al Marché du Temple, era il quartier generale di tre famose goguettes che rimasero in vita fino al 1858: *L'Assommoir*, *Les Enfants du Temple* e *Les Lapiniers*⁴⁴³.

Molte delle goguettes degli anni venti e della Monarchia di Luglio si incontravano nelle osterie nei pressi de *Les Halles*. «Passer du Palais-Royal aux Halles, c'est passer du quartier le plus récent de l'Ancien Paris, le plus élégant aussi et le mieux préservé, à un autre qui est tout son contraire»⁴⁴⁴, con queste parole Eric Hazan descrive il quadrilatero compreso a ovest dal Palais-Royal, a est dalla *rue Saint-Denis*, a sud dalla *rue Saint-Honoré* e a nord dalla *rue de la Grande-Truanderie*. A cavallo della fine del XVIII secolo e per tutta la prima metà del XIX secolo, fino ai lavori di demolizione di Baltard nei primi anni 50 dell'ottocento, queste strade furono considerate tra le più rumorose di Parigi:

«mais pénétrez, si vous en avez l'audace, dans ce qu'on nomme le carreau des Innocents: tout change; c'est un pêle-mêle de maraîchers, de porteurs, de paysans, de revendeurs de fruits et de légumes, de forts de la halle, d'inspecteurs, de sergents de ville, de cuisiniers. Les jurons s'entrechoquent; les cris se répondent d'un bout à l'autre du marché; les hommes, les chevaux, les charrettes, se croisent, se heurtent, s'injurient. Puis de tous les cabarets d'alentour partent des chansons grossières, des cliquets de bouteilles brisées, des bruits de chocs de verres, des interpellations bizarres, des propos nauséabonds. Tous les timbres de la voix humaine, depuis les plus aigus jusqu'aux plus graves, se confondent pour former le tapage le plus assourdissant que jamais oreille humaine ait pu supporter. Votre nerf olfactif n'est pas affecté moins désagréablement. Il y a là des émanations si multiples, des mélanges d'odeurs si hétérogènes, que vous tombez bientôt dans un état très voisin de l'apoplexie»⁴⁴⁵.

«Du reste» - continuava la descrizione di Privat D'Anglemonet che accompagnava il lettore all'interno di quelle strade - «il faut avoir exploré les environs de cet immense bazar végétal pour se faire une idée de toutes les misères et de tous les vices qui dévorent et dégradent une partie de la population. Rassemblez toutes vos forces, assurez, en philosophe, chez les marchands de vin et surtout chez les liquoristes qui ont la permission d'ouvrir leur bouges pendant toute la nuit. Chacun de ces cabarets a sa physionomie, sa réputation, ses *excentrics*, ses habitués, ses fidèles, qui ne vont

⁴⁴¹ Rapporto del 15 dicembre 1818 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁴⁴² Attuale rue de Beranger

⁴⁴³ Cfr. Eugène Baillet, *Chansons et petits poèmes*, cit.

⁴⁴⁴ Eric Hazan, *L'invention de Paris*, cit., p. 146

⁴⁴⁵ Alexandre Privat D'Anglemonet, *Paris anecdote*, Paris, Les Editions de Paris, 1984 [ristampa - 1854], pp. 2-278, p. 164

guère autre part»⁴⁴⁶. Furono proprio questi locali, i luoghi dove si svolsero alcune delle riunioni canore più famose. Nell'osteria del signor Louche, nella *rue de la Tonnellerie* al numero 95, si riunirono ben tre goguettes. La domenica era riservata a *Les soutiens de la gaité française*, riunione canora, presieduta da un sarto di nome Dufraime, dove si poteva anche ballare; al giovedì sera l'imbianchino Cheron celebrava gli incontri de *Les Amis de la vigne*, mentre il venerdì si riunivano *Les enfans de silène* il cui presidente era un certo Hubere, di professione idraulico. Anche *Les disciples d'Épicure* e *Le Gymnase lyrique*, prima di trasferirsi in un marchand de vin al numero 8 della *rue du faubourg Poissonnière*, utilizzarono questa stessa osteria per i loro incontri. Le vie limitrofe, inoltre, diedero ospitalità a molte altre associazioni canore. Durante gli anni venti si riunirono alcune goguettes nella *rue Jean Jacques Rousseau*, nella *rue de la Comtesse-d'Artois*, quest'ultima formata soprattutto da operai orefici, ed in un'osteria della *rue des Lavandières*, situata più a sud verso la *place du Châtelet*.

L'importanza di questa zona, come luogo di ritrovo degli incontri musicali, perdurò anche durante il periodo della Monarchia di Luglio; numerose furono le goguettes che vennero organizzate proprio in queste strade, come ad esempio *Les Amis de la Tonne*. La celebre goguette *Les Infernaux*, in cui si riunivano operai e studenti di medicina e di diritto, «tenait alors leur sabbat sous les Piliers des Halles, chez un marchand de vin nommé Lacube»⁴⁴⁷; successivamente si dovettero trasferire in un cabaret più ampio situato nella vicina *rue de la Grande Truanderie*, a causa dell'elevato numero di partecipanti. Un'osteria della stessa strada, infine, diede ospitalità a *Les Animaux*, una delle goguettes popolari più famose durante la Monarchia di Luglio, fondata da Charles Gille⁴⁴⁸.

Un altro dei luoghi principali dove si riunirono le goguettes di questo periodo fu la zona tra la *rue Saint-Denis* e *Saint-Martin*, cuore dei numerosi tentativi insurrezionali che videro la luce durante gli anni trenta dell'ottocento. Celebri, infatti, furono le barricate della *rue Saint-Martin* e *rue de la Verrerie* vicino alla chiesa Saint-Merri durante gli episodi del 6 giugno 1832⁴⁴⁹; altrettanto famose furono le barricate erette nell'aprile del 1834, nella *rue Beaubourg*, *de Montmorency*, *aux Ours* e *Grenier-Saint-Lazare* che si conclusero con il drammatico massacro della *rue Transnonain*⁴⁵⁰. Quelle stesse vie, ed in particolare *rue du Bourg-l'Abbé*, *rue Greneta* et più a est verso la *rue du Temple*, *rue des Quatre-fils*, *rue Poitou* e *de Bretagne*, furono le protagoniste inoltre dell'insurrezione guidata da Blanqui e Barbès nel maggio del 1839. A partire dalla fine degli anni venti numerosi incontri canori ruotarono attorno a questi luoghi. *Les amis de la gloire* si riunivano

⁴⁴⁶ Ivi, p. 165

⁴⁴⁷ Louis-Agathe Berthaud, *Le goguettier*, cit., p. 318

⁴⁴⁸ Eugène Baillet, *Chansons et petits poèmes*, cit., p. IX e sgg.

⁴⁴⁹ Cfr. Thomas Bouchet, *Le roi et les barricades. Une histoire des 5 et 6 juin 1832*, Paris, Seli Orslan, 2000, pp. 7-221

⁴⁵⁰ Eric Hazan, «Paris romantique : les pauvres et leurs quartiers» in Id., *Paris sous tension*, Paris, La fabrique, 2011, pp. 65-92, p. 68 e sgg.

in un'osteria in *rue Guerin-Boissou*, *Les 12 Apôtre* in *rue Grenetat* e *Les Elèves de Bacchus* nella vicina *rue Bourg l'Abbé*. Le *goguette* de *Les soutiens de la Marotte* e *Les Amis de la Bouteille* dividevano il cabaret al numero otto della *rue aux Ours*. La *goguette* de *Les Templiers*, molto frequentata durante la Monarchia di Luglio, ebbe la sua sede principale nella *rue Saint-Martin*; gli incontri de *Les Soutiens des Muses* avvenivano chez Bretry, marchand de vin della *Cour Batave* e quelli de *Les disciples d'Appollon* venivano organizzati nella già citata *rue Beaubourg*. Alcune riunioni canore si svolgevano nelle industriose vie cittadine poste più a est, nei pressi della *rue du Temple*. I membri della *Grande goguette* si davano appuntamento in inverno in un'osteria della *rue de Poitou*; al numero quaranta della *rue Michel-le-Comte*, invece, si incontravano tre *goguette*: *Les amis bienfesans*, *L'ami de la constance* e *Les Lapins du terrier du Nord*, quest'ultima particolarmente sorvegliata poiché sospettata di essere una copertura per un'associazione clandestina.

Il centro parigino, la zona tra la *Place du Châtelet*, *Place de l'Hôtel de Ville* e la *Place de la Bastille*, rappresentava un altro importante spazio legato alla sociabilità musicale popolare. Gran parte del IX arrondissement, infatti, era occupato da un'infinità di garni, piccole osterie e stamberghe, nelle quali era ammassata la popolazione operaia, soprattutto legata al settore dell'edilizia⁴⁵¹. Il quartiere dell'Arcis, un dedalo di piccole viuzze e stradine che venne completamente stravolto dagli interventi del barone Haussman, fu uno dei quartieri più densamente popolati. Questa zona di Parigi, rispetto agli arrondissement più manifatturieri appena presentati, era dedita piuttosto al settore commerciale; presentava le cifre d'affari meno elevate ed era

⁴⁵¹ Cfr. *Statistique de l'industrie à Paris*, cit., 202 e sgg.; Louis Chevalier, *La formation de la population parisienne au XIXe siècle*, cit.; Id., *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2007 (prima edizione 1958), pp. XXVIII-566. Vi erano principalmente tre tipologie di *logement* per i lavoratori della Parigi della prima metà del XIX secolo: la «*maison meublée*», l'«*hôtel*» ed il «*garnis*». Solo una piccola percentuale poteva aspirare ad avere una propria abitazione, la maggior parte della popolazione operaia, infatti, si divideva tra gli *hôtels* ed i *garnis*. Queste due tipologie d'alloggio erano sostanzialmente simili; l'*hôtel* era un edificio diviso in camere, con un ufficio che fungeva da reception, delle chiavi per le camere, un personale di servizio ed i proprietari dovevano sottostare alle ordinanze di polizia, tenere dei registri e, in generale, dovevano rispettare tutte le regolamentazioni della professione. I *garnis*, invece, erano molto più informali, un proprietario di un edificio affittava parte della propria casa, una camera o intere stanze nelle quali l'operaio si poteva insediare per mesi, una settimana o solamente per una nottata; spesso i *garnis* erano gestiti da osti, da proprietari di cabarets e *marchands de vin*. Le cronache e le statistiche del tempo insistevano soprattutto sulle pessime condizioni di igiene, venivano descritti come luoghi miserabili, sporchi e pericolosi. Vi erano due tipologie di camere da affittare: la «*chambrée*» o il «*cabinet*». Le *chambrées* erano delle camere collettive, in cui potevano stare contemporaneamente anche 20 posti letto (era la tipologia tipica degli operai impiegati nel settore edile); i *cabinets*, invece, erano delle minuscole stanzette (di pochi metri quadrati, spesso erano sprovviste di finestre) adibite per una sola persona. Cfr. Alain Faure, Claude Lévy-Vroelant, *Une chambre en ville. Hôtels meublés et garnis à Paris 1860-1990*, Paris, Creaphis édition, 2007; Alain Faure e Sain Paycha, *Garnis et meublés à Paris et dans sa région (1850 – 1996) Grandeur et décadence d'un hébergement ambigu. Vol. I - L'évolution quantitative du secteur de la fin du 19e siècle à nos jours Le système du garni parisien au 19e siècle et dans le premier 20e siècle*, PUCA du ministère du logement, Paris, juin 1999, <http://www2.urbanisme.equipement.gouv.fr/puca2/dal/dtl/agar0.htm>; Alain Faure, *Comment se logeait le peuple parisien à la Belle Époque*, «*Vingtième Siècle. Revue d'histoire*», n. 64\1999, pp. 41-52; Jean Pierre Flamand, *Loger le peuple. Essai sur l'histoire du logement social*, Paris, La découverte, 1989 (per il peridio 1830-1848 cfr. il capitolo 1830-1894: *le péril en la ville*, 19-84)

all'ultimo posto per numero di imprese e per numero di operai. Rappresentava, inoltre, una dei luoghi più poveri della Capitale: «devant l'Hôtel de Ville, dans l'intervalle qui séparait l'ancienne place du Châtelet et l'espace irrégulier qualifié de place de Grève, l'œil était affligé par d'horribles cloaques nommés rue de la Tannerie, de la Vieille-Tannerie, de la Vannerie, de la vieille Place aux Veaux, Saint-Jérôme, de la Vieille-Lanterne, des Teinturiers. Cette dernière était si peu large que la façade vermoulue d'une des maisons en pans de bois hourdé de plâtre, qui la bordaient, essaya vainement de s'abatre : elle ne put que s'appuyer sur celle de la maison opposée. Et quelle population habitait là !»⁴⁵².

Queste stesse strade vennero utilizzate dalla goguette di Charles Gille, costretta a spostarsi da un cabaret all'altro, per sfuggire ai controllo delle autorità di polizia. I primi incontri avvennero nel 1841 chez Bacquet, un marchand de vin della *rue Saint-Germain-l'Auxerrois*, successivamente si trasferirono sul *Quai de Gevres*, poi in *rue de la Tixéranderie* ed infine, prima di lasciare il centro cittadino per dirigersi verso la periferia dove verranno sciolti dalla polizia nel 1847, si riunirono in un cabaret della *rue de la Vannerie*. La spazialità occupata da questa goguette ricalcava la Parigi più drammatica e povera, caratterizzata da viuzze e stradine sporche e malsane, dove perfino l'aria faceva fatica a circolare. Ma se si abbandonano per un istante queste descrizioni, fondate sul paradigma dominante che interpretava quei luoghi secondo lo schema «vecchi quartieri – morbosità – immoralità»⁴⁵³, emerge un aspetto importante. Questi intricati labirinti di strade, così disprezzati dalla letteratura igienista e temuti dalle autorità, costituirono «un'alterità»⁴⁵⁴ a livello politico, sociale e culturale. Furono luoghi che giocarono un ruolo fondamentale, poiché rappresentarono gli spazi della conquista di una parola operaia ed il terreno di formazione di un'opinione pubblica popolare. All'interno dei maleodoranti cabaret parigini, i lavoratori si riunivano assieme, si confrontavano, discutevano, facevano politica e, naturalmente, cantavano. Un territorio complesso e composito, all'interno del quale si concretizzava la nascita di «uno spazio pubblico democratico» ed in cui si faceva palese l'«irruzione operaia»⁴⁵⁵ nella società.

La Parigi più popolare e misera non era racchiusa solamente tra la *place Châtelet* e quella dell'*Hôtel de ville*, ma si prolungava fino alla *place de la Bastille*. Una zona divisa tra il quartiere de l'Hôtel de Ville e quello de l'Arsenal. In questa porzione di città si trovava una delle strade più drammaticamente e tristemente conosciute a causa dell'elevato tasso di mortalità, quella della *rue de la Mortellerie* (ora *rue Hôtel de Ville*). Louis-René Villermé, nel suo studio *La mortalité dans les divers quartiers de Paris* pubblicato alla fine degli anni venti del XIX secolo, comparava i dati

⁴⁵² Georges Eugène Haussmann, *Mémoires*, Paris, Guy Durier, 1979 [prima edizione 1890], p. 27-28 citato in Eric Hazan, *Paris sous tension*, cit., p. 69

⁴⁵³ Maurizio Gribaudo, *Forme, continuità e rotture nella Parigi della prima metà dell'ottocento*, cit., 408

⁴⁵⁴ Ibidem

⁴⁵⁵ Andrea Lanza, *L'abolizione del proletariato !*, cit., p. 100

statistici della mortalità della sola *rue de la Mortellerie* con quelli dell'intera *Ile de Saint-Louis*, uno dei quartieri più aristocratici della Capitale: «comparons maintenant la rue de la Mortellerie, l'une de celles où les plus de pauvre sont entassés dans des logements étroits, sales, obscurs et mal aérés, avec les quatre quais de l'île Saint-Louis, où en général, les logements sont de spacieux appartements et les habitants à leur aise. La population de la première est de 4267, et celle des quatre quais réunis 1576. Nous trouvons pour résultats de sept années et onze mois 1050 décès à domicile pour la rue de la Mortellerie, et 241 pour les quais de l'île Saint-Louis»⁴⁵⁶. Rispetto ad una popolazione che ammontava più del doppio, si registrava una mortalità maggiore di quasi quattro volte; appare evidente le drammatiche condizioni sociali e abitative nelle quali migliaia di lavoratori erano costretti a vivere.

All'interno di queste strade iniziarono a riunirsi alcune goguette incontrare negli archivi della polizia; *Les amis du Plaisir*, di cui non si hanno altre informazioni tranne il suo indirizzo, si ritrovava proprio in un osteria al numero 134 della *rue de la Mortellerie*, pochi passi di distanza, nella trattoria chez Auguste, *rue Pourtour St. Gervais*, si riuniva *Le Banquet d'Anacréon*, il cui rapporto di polizia sottolineava che «cette réunion qui est très nombreuse et qui teint deux ou trois séances par mois, peut être considérée comme une de celles animées de plus mauvais esprit ; elle ne se compose, en partie, que de militaires de l'ancienne armée et l'on remarque parmi ses membres une telle exaspération qu'il ne peuvent être considérés que comme des hommes dangereux»⁴⁵⁷. Ad un centinaio di metri di distanza, in *rue Saint-Antoine*, prima di arrivare nella piazza della Bastille, si davano appuntamento quattro goguette: *L'Ami de la Gaité*, *La Grande Goguette*, quella *Des Accacias* e *La petite goguette*, frequentata da cesellatori e operai del settore del mobilificio che si incontravano nei pressi della *Place Royale* (attuale *Place des Vosges*).

Anche nell'intricato reticolo di viuzze dell'isola della Cité, un altro dei quartieri più poveri della Capitale, si riunivano alcune goguette. A partire dalla fine degli anni venti gli incontri canori de *Les soirées françaises* e de *Les bergers de syracuse*⁴⁵⁸ avvenivano in un caffè sul *Quai de la cité*, mentre durante la Monarchia di Luglio la goguette chiamata *Le sacrifice d'Abraham* si ritrovava in un osteria di fronte al *Palais de Justice*. Un tessuto urbano difficilmente immaginabile oggi, a causa degli interventi di Haussman che rasero al suolo gran parte della zona, il quale ricordava nelle sue memorie: «je longeais l'ancien Palais de justice, ayant à ma gauche l'amas ignoble de tapis francs

⁴⁵⁶ Louis René Villermé, *La mortalité dans les divers quartiers de Paris. Présentation de Maurizio Gribaudo et postface d'Eric Hazan*, Paris, La fabrique, 2008, pp. 7-125, p. 81

⁴⁵⁷ Rapporto dell'agosto del 1827 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁴⁵⁸ Goguette fondata nel 1804, inizialmente composta da poeti e musicisti che si riunivano in cabaret a Ménilmontant.

qui déshonorait naguère la Cité, et que j'eus la joie de raser plus tard, de fond en comble – repaire de voleurs et d'assassins, qui semblaient là braver la Police correctionnelle et la Cour d'assises»⁴⁵⁹.

Le fonti consultate hanno permesso di individuare solo pochi incontri canori sulla rive gauche. La goguette *Petit-tambour* si riuniva in un'osteria sul *Quai de la Tournelle*, che si affacciava sulla Senna tra la zona della Cité e dell'île Saint-Louis; mentre dagli anni venti gli *Enfans de la Syrène* si incontravano la domenica ed il lunedì sulla *rue Mouffetard*. Una strada, come quella della Mortellerie, tristemente nota a causa della grande miseria e delle pessime condizioni abitative della popolazione che qui vi alloggiava⁴⁶⁰. La *rue Mauffetard*, infatti, tagliava a metà il quartiere Saint-Marcel, nel XII arrondissement⁴⁶¹. Un quartiere che, se da un lato possedeva un'importante tradizione combattiva e rivoluzionaria⁴⁶², dall'altro era spesso associato alla miseria, alla sporcizia e alla povertà; a questo proposito Mercier descriveva così questa porzione di Parigi: «[c'est] le quartier où habite la populace de Paris, la plus pauvre, la plus remuante et la plus indisciplinable. Il y a plus d'argent dans une seule maison du faubourg Saint-honoré, que dans tout le faubourg Saint-Marcel... pris collectivement. C'est dans ces habitations éloignées du mouvement central que se cachent les hommes ruinés, les misanthropes, les alchimistes, les maniaques, les rentiers bornés, et aussi quelques sages studieux, qui cherchent réellement la solitude, et qui veulent vivre absolument ignoré et séparés des quartiers bruyants des spectacles. [...] Il est, dans ce faubourg, plus méchant, plus inflammable, plus querelleur, et plus disposé à la mutinerie, que dans les autres quartiers»⁴⁶³.

La geografia delle goguette parigine si fondava su una complessità di aspetti; gli incontri canori si svolsero non solo negli arrondissement più industriali (come il V, VI, VII) ma anche nei quartieri più popolari, caratterizzati da zone di alta densità di popolazione e con la maggior concentrazione di lavoratori, come il IX arrondissement (quartiere dell'Arcis, de l'Hôtel de Ville e della Cité). Un'analisi che conferma le riflessioni di Simone Delattre; il quale, nella sua opera sulle dodici ore notturne di Parigi, sosteneva che «le petit peuple parisien donne la préférence à des distractions de proximité, entretenant ainsi une relative dissémination de l'activité nocturne à la

⁴⁵⁹ Georges Eugène Haussmann, *Mémoires*, cit., p. 47 citato in Eric Hazan, *Paris sous tension*, cit., p. 66. La prefettura di Parigi al quel tempo alloggiava proprio nel quartiere della Cité, in rue de Jérusalem.

⁴⁶⁰ Louis-Villermé comparando i dati della mortalità infantile tra la rue Mouffetard e quelli del più borghese faubourg Saint-Honoré, metteva in luce come nella prima vi era un tasso di mortalità infantile quasi il doppio rispetto a quello che si registrava nella seconda. Louis René Villermé, *La mortalité dans les divers quartiers de Paris*, cit., p. 75 e sgg.

⁴⁶¹ Nonostante rappresentasse un arrondissement discretamente industriale, erano presenti, infatti, 5.100 imprese (è il sesto arrondissement per numero di imprese) che accoglievano, prevalentemente nel settore della preparazione delle pelli, del cuoio e nella fabbricazione delle coperte di lana e di cotone, poco meno di 17.500 operai (è l'ottavo arrondissement per numero di operai), il XII costituiva uno degli arrondissement dove era domiciliata la maggior parte della popolazione operaia

⁴⁶² Haim Burstin, *Une révolution à l'œuvre. Le faubourg Saint-Marceau 1789-1794*, cit. ; Eric Hazan, *L'invention de Paris*, cit., p. 202 e sgg.

⁴⁶³ Eric Hazan, *L'invention de Paris*, cit., p. 194

surface de la ville – dans les quartiers populaires, les pas de l'ouvrier semblent le mener assez machinalement le soir au «cabaret du coin», et plus exceptionnellement à l'autre extrémité de la ville»⁴⁶⁴. Come si è visto, una gran parte delle goguette era dislocata proprio nei pressi delle zone dove alloggiavano gli artigiani-operai. Questa spazialità si alimentava, oltre che dall'elemento "economico" e del "domicilio", anche da forme di sociabilità legate al divertimento.

Le zone periferiche a questo proposito rappresentarono uno dei luoghi simbolo dell'allegria e della distrazione popolare. I lavoratori, soprattutto durante i fine settimana, e molto spesso anche il lunedì, si dirigevano in massa verso le "barriere", dove trascorrevano il loro tempo libero ballando, bevendo e cantando assieme nei numerosi cabaret ed osterie. Un'usanza molto radicata nelle classi popolari; Emile Souvestre, nelle sue «Confessioni di un operaio», ricordava che da ragazzo si recava spesso con la sua famiglia «hors barrière»: «nous allions nous attabler dans quelque grande salle pleine de gens qui buvaient en criant, et qui passaient souvent aux coups. Je me rappelle encor les efforts de ma mère et les miens pour empêcher le père de prendre part à ces querelles»⁴⁶⁵. James Rousseau, in *Nouveau tableau de Paris au XIX siècle* pubblicato nel 1835, sottolineava che : «les barrières sont exclusivement dévolues à ce que j'appellerai le peuple, [...] : les ouvriers de tous les états vont passer leurs jours de repos à la barrière de leur quartier, sûrs de trouver là du vin à bon marché et de plaisirs sans façons. [...] Il faut en excepter cependant le dimanche et le lundi. Ces jours-là, on ne peut pas se faire une idée, quand on n'y a pas assisté, du tumulte qui règne à la barrière pendant douze heures, depuis midi jusqu'à minuit. C'est là que le peuple trouve son plaisir, son délassement, son bonheur ; il s'impose des privations toute le semaine pour pouvoir aller le dimanche à la barrière. Là passent toutes ses économies, tout l'argent qui, mis de côté, pourrait lui faire un petit capital pour ses vieux jours»⁴⁶⁶.

Questi luoghi erano completamente tappezzati da numerosi cabaret, marchand de vin e trattorie dotate di ampie sale al primo piano e di grandi giardini, dove le classi popolari si davano appuntamento soprattutto durante il periodo estivo. La consumazione del vino risultava quasi dieci volte superiore rispetto alla quantità bevuta all'interno delle mura, poiché le bevande alcoliche, che non erano sottoposte a tassazione, costavano meno. A Belleville si registrava la maggior concentrazione di osterie; i *débîts de boisson* ammontavano a circa 469 che costituivano il 43 % delle attività commerciali (alla Villette se ne contavano 237 che rappresentavano il 47,5 % delle attività legate al commercio), quasi un esercizio su due fungeva da un caffè, un cabaret o da

⁴⁶⁴ Simone Delattre, *Les douze heures noires*, cit., p. 146

⁴⁶⁵ Emile Souvestre, *Confessions d'un ouvrier publiées par Emile Souvestre*, Paris, Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1864, pp. 1-287, p. 17

⁴⁶⁶ James Rousseau, «Les Barrières et les Guinguettes» in *Nouveau tableau de Paris au XIXe siècle*, tome V, Paris, Madame Charles-Béchet éditeur, 1835, pp. 279-307, p. 281

un'osteria⁴⁶⁷. Nella maggior parte dei casi, essi erano situati proprio al di là dei grandi boulevard periferici; vi era, infatti, una certa continuità spaziale tra la Capitale ed i centinaia di locali situati alle "barrière". L'atmosfera che qui si respirava era carica di allegria, di divertimento e di libertà; la canzone esercitava una funzione fondamentale durante questi incontri amicali: «le repas dure plus de deux heures, non comme des affamés, mais comme des gens qui s'amuse. Puis vinrent les chansons à boire et les rondes de tables. Les femmes criaient des airs surannés, et les hommes écoutaient. Ces chants étaient pour la plupart composés d'une multitude de mots bizarres, espèce d'argot à l'usage de certains chansonniers de ces derniers temps. Ils avaient un caractère de liberté absolue, et leur idiome grossier rendait facilement toutes leurs idées. Ce langage est précis, énergique, et se fait parfaitement comprendre»⁴⁶⁸.

Non si possono non ricordare a questo proposito due delle più celebri osterie parigine di quel tempo: quella di Ramponeau e di Desnoyers ubicate nella zona de La Courtille⁴⁶⁹, a Belleville. La seguente descrizione permette di entrare all'interno di questi luoghi del divertimento degli artigiani-operai, che possedevano caratteristiche simili agli incontri canori:

«Nous voici arrivés à la fameuse Courtille, par laquelle, entre cent guinguettes, on arrive sur la hauteur de Belleville. Dans cette large et longue rue, empire éternel de la joie, on distingue la grande guinguette de l'immortel Desnoyers, et quelques autres dont les salles immenses se remplissent l'hiver de milliers de familles, et les jardins en été, de danseurs et de danseuses qui n'ont pas reçu les leçons des professeurs du Conservatoire. Là il n'est question ni des Grecs, ni des Jésuites, ni de l'Espagne, ni de la Sainte-Alliance, ni de la République d'Haïti. On n'y songe qu'à bien boire, à bien manger, à danser, etc... C'est un spectacle vraiment curieux dans la soirée d'un beau dimanche du printemps ou de l'été. Tout est confondu dans la rue de Paris, depuis la barrière jusqu'au près de l'entrée du bourg. Ouvriers, bourgeois, militaires, hommes décorés, femmes en bonnet, femmes en chapeau, marchands de fruits, de petits pains, tout circule, tout monte ou descend confusément, sans se presser, sans se heurter ; et chacun cherche, sans être troublé, l'enseigne de la guinguette où l'on vend du bon petit vin à dix ou douze sous le litre, ou quinze sous la bouteille, du bon veau, de l'excellent gibelotte de lapin, de l'oie, soit en daube, soit rôtie, etc.»⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ Gérard Jacquement, *Belleville au XIXe siècle du faubourg à la ville*, Paris, Edition de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales & J. Touzot, Paris, 1984, pp. 10-452, p. 85

⁴⁶⁸ Alexandre Privat D'Anglemont, *Paris anecdote*, cit., p. 196

⁴⁶⁹ Questa zona di Belleville, che si trovava proprio accanto al boulevard, è spesso ricordata per la famosa "Discesa de La Courtille" durante il martedì grasso di Carnevale, dove gran parte della popolazione vi prendeva parte, trasformandosi in una delle feste più caotiche e seguite dell'anno: «Ah ! la descende de la Courtille, c'étaient là les véritables bacchanales du peuple français ! Quelle cohue, quelle mêlée ! que de cris, que de bruit ! des pyramides d'hommes et de femmes grimpés sur des calèches, s'apostrophant d'un côté de la rue à l'autre, toute une ville dans une rue. Aussi quelles poussées, quelles orgies ! [...] C'était une folie, une frénésie, nous le voulons bien ; mais c'est de cela qu'on pouvait dire, sans criante d'être taxé d'exagération, que *tout Paris y était*. [...] C'était la bacchanale moderne ; on en parlait tant et tant qu'on venait de province et de l'étranger pour y assister». Alexandre Privat D'Anglemont, *Paris anecdote*, cit., p. 204

⁴⁷⁰ Legrand d'Aussy, *Vie publique et privée des Français*, Paris, 1826 citato in Alfred Delavau, *Histoire anecdotique des barrières de Paris*, Paris, Dentu, 1865, pp. 4-301, p. 149

La popolarità dell'osteria di Desnoyers emerge anche dall'analisi archivistica; nel rapporto di polizia del 16 marzo 1836 si leggeva: «demain jeudi 17 du courant, une réunion de chanteurs de 4 à 500 personnes des deux sexes aura lieu à la courtille, chez le sieur Desmoyers, marchand de vin, traiteur, depuis 6 heures du soir, jusqu'à 11 heures»⁴⁷¹. Nonostante la riunione fosse stata autorizzata dal Maire di Belleville, poiché ebbe la garanzia dagli organizzatori che nessuna canzone politica venisse intonata, una brigata di gendarmeria venne inviata sul posto per sorvegliare attentamente il buon svolgimento dell'incontro canoro. Di tutt'altro tenore, invece, fu il rapporto datato 31 marzo 1836 in cui la gendarmeria di Belleville informava il Prefetto di Parigi riguardo un ballo non autorizzato indetto dagli *Ami Réunis* nell'osteria di Desnoyers. Vennero infatti arrestati una ventina di persone «coupables d'injures et de rébellion envers la force publique»⁴⁷².

Le zone periferiche rappresentavano, inoltre, uno dei luoghi privilegiati per le guinguette parigine. In queste cabaret – Gasnault li definisce «débit de boissons dansant»⁴⁷³ - ci si riuniva, si mangiava, si beveva e si ballava assieme il cancan o il *chahut*, accompagnati da un'orchestra formata da un violinista, un clarinetista e da un flautista; anche se, in alcuni casi, si poteva danzare al solo suono di un violino o di un tamburo⁴⁷⁴. A questo proposito James Rousseau sottolineava «mais on ne va pas à la barrière seulement pour boire et manger : ce qui surtout y attire du monde, ce sont les bals. Il n'est pas une barrière où il n'y ait au moins cinq ou six endroits où l'on danse ; il y a des bals dans les jardins, dans les salons, dans les cours et jusque dans les boutiques»⁴⁷⁵.

Furono proprio questi luoghi periferici a costituire una delle zone maggiormente interessate dal fenomeno delle goguette. Marius Boisson, nel suo studio dedicato agli incontri canori popolari, sosteneva che «le quartier général de la goguette en 1843 était situé entre la barrière de Belleville et celle des Amandiers»⁴⁷⁶. Le fonti di polizia analizzate confermano questa tesi⁴⁷⁷; a questo proposito gli esempi che si potrebbero citare sarebbero molti. A partire dalla fine degli anni venti si riunivano a Ménilmontant *Les nourrissons de Bacchus*, *Les enfants de la folie* e *L'Anacréon*. Durante la

⁴⁷¹ Rapporto del 16 marzo 1836 in A.N., Serie F 7, n. 6783

⁴⁷² Rapporto del 1 aprile 1835 in A.N., Serie F 7, n. 6783. All'interno del fascicolo è ancora contenuto l'invito da presentare per partecipare al banchetto e al ballo.

⁴⁷³ François Gasnault, *Guinguettes et Lorettes*, cit., p. 30

⁴⁷⁴ Ivi, p. 38

⁴⁷⁵ James Rousseau, *Les Barrières et les Guinguettes*, cit., p. 294

⁴⁷⁶ Marius Boisson, *Charles Gille ou le Chansonnier pendu (1820-1856)*. (*Histoire de la goguette*), Paris, Peyronnet et Cie éditeurs, 1925, pp. 1-63, p. 54

⁴⁷⁷ Oltre la zona est di Parigi anche altre barriere furono teatro di questi incontri canori. Le goguette de *Les Grognards* e de *Les épicuriens* si riunivano a La Villette, *Les Frileux* si incontravano in un cabaret della Barrière Poissonnerie mentre *Les enfants de la butte* e *Les amis de l'avenir*, dove, come si legge in un rapporto di polizia, «la soirée se passa en chants patriotiques et les personnes qui ne faisaient pas partie de cette réunion y était pareillement admises sans difficulté» [Rapporto di polizia del 24 aprile 1832 in A.N., Serie F 7, n. 6783], avevano la loro sede a Montmartre. Anche nelle zone periferiche a sud di Parigi si registrarono numerosi raduni canori; *Les Joyeux amis du plaisir* si davano appuntamento in un cabaret nei pressi della barrière du Maine e gli incontri de *Les amis du terrier des lapins* avvenivano nella pianura di Montrouge.

Monarchia di Luglio *Les amis de la vigne* si installarono in un cabaret al numero 15 della Chaussée Ménilmontant; pochi passi più in là, al numero 19, vi erano gli incontri de *Les amis du siècle* presieduti dallo chansonnier Dalés Aîné. Risalendo ancora la strada fino al numero 35, si incontrava un piccolo salone nel quale, nel 1848, Eugène Baillet fondò *Les Ménestrels républicains*⁴⁷⁸, lo stesso luogo venne utilizzato qualche anno più tardi dai *Les Enfants de la Lyre*. Gli incontri de *Les Petits Momus* e de *Les amis de la treille* avvenivano alla Barrière des trois couronnes; Gustave Leroy riunì in un'osteria in *rue de couronnes* 44 una numerosa compagnia di cantori che si diede il nome di *Les Inséparables*, il commissario di Belleville inviava ad ogni riunione un agente per controllare il tenore delle canzoni che si cantavano. Le riunioni de *Les altérés* si svolgevano in un cabaret della *rue de l'Orillon*, vicino al boulevard de Belleville. Molte erano le goguettes che si stabilirono nell'omonima barriera, come ad esempio *L'épée royale* e *Le lièvre et le lapin*. Gli appuntamenti canori de *La grande goguette* si svolgevano in inverno in *rue de Poitou* ed in estate, approfittando degli spazi all'aperto, in un grande salone a Belleville. Durante gli anni quaranta gli incontri de *Les Joyeux* avvenivano a L'île de la l'amour, *Le Pilleur* avevano la loro sede principale in un osteria dietro il teatro di Belleville, dove a partire dal 1842 venne fondata la goguette de *Le banquet du jeudi* e poco più lontano, sul *boulevard de la Chopinette*, si incontravano *Les insects*. Non fu un caso che proprio queste zone di Parigi costituirono i punti principali della geografia delle goguettes popolari; esse rappresentavano, infatti, le barriere frequentate soprattutto dalla popolazione operaia dei quartieri du Temple, Saint-Antoine ed in parte da quelli di Saint-Martin e Saint-Denis, che costituivano il cuore industriale della Capitale. Non si ha, invece, notizia di incontri canori popolari avvenuti nelle periferie del più aristocratico faubourg Saint-Germain o alla Barrière du Roule, al termine della rue du faubourg Saint-Honoré; «il est bien certain que les barrières du faubourg Saint-Germain sont plus tranquilles, plus décentes, plus distinguées, si je puis me servir ici de cette expression, que les barrières de l'autre côté de la Seine»⁴⁷⁹.

Nell'immaginario popolare questi luoghi non venivano associati solamente al divertimento e all'allegria; le grandi sale dei cabaret, dei *traiteur* e dei marchand de vin delle periferie erano al centro anche di un profondo *reseau* politico e sociale. I lavoratori parigini, infatti, soprattutto durante il periodo della Monarchia di Luglio, si davano appuntamento in questi spazi con lo scopo di unirsi e discutere assieme dei principali problemi che quotidianamente incontravano sul luogo di lavoro. «[...] ces sortes de réunion ont fréquemment lieu. Je donne néanmoins des ordres pour

⁴⁷⁸ «Ce président de dix-huit ans groupa vite autour de lui tous les auteurs et amateurs du temps. Pierre Dupont, Barillot, Christian Sailer et toute la Goguette contemporaine formèrent une réunion des plus suivies, et pendant toute une année, les échos des bosquets répétèrent les plus brûlantes chansons de cette brûlante époque». Eugène Baillet, *Chansons et petits poèmes*, cit., p. 23

⁴⁷⁹ James Rousseau, *Les Barrières et les Guinguettes*, cit., p. 281

qu'une surveillance extraordinaire soit exercée sur ce point»⁴⁸⁰, così si concludeva un rapporto di polizia riguardo una riunione di 150 operai che si svolse nell'agosto del 1832 alla Villette nella casa della Mère des compagnons charpentiers. Durante questi incontri si organizzavano scioperi, casse di mutuo soccorso e si stabilivano strategie collettive per esprimere maggiore forza e compattezza durante le lotte sociali.

In alcuni casi i rapporti delle autorità non contenevano molte informazioni e si limitavano semplicemente a segnalare l'esistenza di queste riunioni: «Paris le 27 août 1833 - Une réunion de 150 ouvriers de différents états devoir avoir lieu le 25 courant, chez le M. Guérin, traiteur, barrière de Montparnasse»⁴⁸¹ oppure come la nota datata 20 maggio 1833: «hier, un réunion de 45 ouvriers de différents états, se disant républicain et s'appelant citoyens, a eu lieu chez le M. Pourrimes, traiteur, à la Chaumière d'Eté, à Belleville, aucun chanson séditieuse n'a été chantée par ces individus qui se sont retirés paisiblement après leur repas à 7 heure du soir»⁴⁸².

In altri casi, invece, la documentazione di polizia è più esaustiva e particolareggiata; un aspetto, questo, che permette di conoscere i contenuti ed il tenore di quelle riunioni operaie, come quella avvenuta il 10 giugno 1833: «[...] une réunion de 150 ouvriers doreurs sur métaux a eu lieu hier à la Barrière des Amandiers, chez le M. Pommier. Leur but était de se concerter pour obtenir de leurs chefs d'atelier 2 heures de diminution de travail, sur 12 qu'ils font journellement. Ils sont convenus d'abandonner leurs travaux si on n'adhérait pas à leur proposition et de punir ceux d'entre eux qui les continueraient»⁴⁸³. Questi incontri, inoltre, venivano sempre sorvegliati dalle autorità di polizia, poiché temevano che anche gli operai degli altri settori potessero imitare i loro compagni ed organizzarsi, creando così un effetto domino sulle altre professioni. In conclusione di una nota della gendarmeria, che informava il prefetto su una riunione di 300-350 operai carpentieri avvenuta nel settembre del 1833, si leggeva: «ces réunions méritent l'attention du gouvernement: les charpentiers en cessants leur travaux peuvent compromettre beaucoup d'autres profession»⁴⁸⁴. Si possono citare ancora ad esempio gli incontri degli «ouvriers chapeliers» avvenuti nel gennaio del 1834 con l'autorizzazione del commissario di polizia di Belleville, chez Grivet, marchand de vin a La Courtille, per «se concerter sur les moyens à prendre pour secourir ceux d'entre eux qui tomberaient malades on manqueraient d'ouvrage»⁴⁸⁵. Nel rapporto di polizia del 4 novembre 1833 vi era la seguente nota: «Hier, vers midi, une réunion d'une centaine d'ouvrier imprimeurs et compositeurs, a eu lieu à la rotonde, Chaussé du Maine, a fin de nommer une commission, pour se

⁴⁸⁰ Rapporto del 24 agosto 1832 in A.N., Serie F 7, n. 6783

⁴⁸¹ Rapporto del 27 agosto 1833 in A.N., Serie F 7, n. 6783

⁴⁸² Rapporto del 20 maggio 1833 in A.N., Serie F 7, n. 6783

⁴⁸³ Rapporto del 10 giugno 1833 in A.N., Serie F 7, n. 6783

⁴⁸⁴ Rapporto del 12 settembre 1833 in A.N., Serie F 7, n. 6783

⁴⁸⁵ Rapporto del 5 gennaio 1834 in A.N., Serie F 7, n. 6783

réunir en plus grande nombre lundi, 11 du courant, et se concerter pour demander une augmentation de salaire. Le bon ordre n'a pas été troublé et à 1 heure ils se sont séparé paisiblement»⁴⁸⁶.

Alcuni esercizi commerciali, come quello di Pommier, barrière des Amandiers, erano al centro di un intenso reticolo di riunioni sia operaie, che repubblicane e saint-simoniane. Il rapporto di polizia del 18 marzo 1833 informava il Prefetto di un ballo in cui parteciparono 390-400 uomini e donne, tutti sain-simoniani, organizzato presso l'osteria gestita da Pommier; qualche mese dopo, il 5 maggio, sempre nello stesso luogo, si segnalava la presenza di una riunione composta da 4-500 «républicains». 250 operai «monteur en bronze» si diedero appuntamento chez Pommier il 3 febbraio 1834 con lo scopo di formare una cassa di mutuo soccorso destinata «à soulager ceux d'entre eux qui manqueraient d'ouvrage ou tomberaient malade»⁴⁸⁷.

Le barriere erano al centro di un profondo ed articolato *reseau* di relazioni politiche, sociali e culturali; questi stessi luoghi erano utilizzati dai lavoratori per trascorrere il proprio tempo libero in compagnia, per divertirsi, cantare assieme ma anche per fare politica ed organizzarsi⁴⁸⁸. L'analisi spaziale risulta quindi fondamentale per comprendere la variegata natura ed il complesso terreno di formazione dal quale presero vita questi incontri musicali popolari. L'elemento canoro, quello del divertimento e della politica rappresentarono, come si mostrerà tra breve, gli ingredienti principali delle goguettes parigine.

Se da un lato, come si è già detto, esse costituirono delle imitazioni delle associazioni borghesi come il *Caveau*, dall'altro per comprendere il loro sviluppo è necessario sottolineare la rete delle numerose forme di associazionismo informale nella quale l'operaio era immerso: i balli alle giunguette, le riunioni operaie e la sociabilità d'osteria. Un complesso tessuto sociale e relazionale nel quale l'artigiano-operaio era profondamente e quotidianamente inserito. Le goguettes, infatti, facevano parte e contemporaneamente si alimentavano di questi differenti meccanismi di unione, molte volte informali e duttili, in cui il limite tra la vera e propria associazione e l'incontro casuale era molto labile. In un rapporto di polizia del 24 agosto del 1821 si leggeva: «se réunirent d'habitude tantôt un jour tantôt un autre, des artisans ou mêmes marchands sous le titre de société des lapins du terrier du midi, si toutefois on peut appeler société une réunion de Buveurs qui lorsque le vin les échauffe chantent en plein air des chansons plus ou moins grivoises, mais qui ne songent nullement à s'occuper de politique»⁴⁸⁹. Per designare questi incontri, dalla fisionomia così

⁴⁸⁶ Rapporto del 4 novembre 1833 in A.N., Serie F 7, n. 6783

⁴⁸⁷ Rapporto del 2 febbraio 1834 in A.N., Serie F 7, n. 6783

⁴⁸⁸ Questo intreccio relazionale che contraddistingueva le osterie delle "barriere", viene messo in evidenza anche da Alain Faure: «tout comme à Paris, les cabarets et les marchands de vin extra-muros abritaient les sociétés chantantes populaires, centres souvent de propagande républicaine ou bonapartiste, les réunions des métiers en grève, les sièges des sociétés de résistance, les syndicats de l'époque». Alain Faure, *Paris carême-prenant. Du Carnaval à Paris au XIXe siècle 1800-1914*, Paris, Hachette, 1978, pp. 8-176, p. 17

⁴⁸⁹ Rapporto del 24 agosto 1821 in A.N., Serie F 7, n. 6700

indeterminata, astratta e sfuggente, una parte della documentazione di polizia era costretta ad utilizzare il termine di “riunione”, come in quest’altra nota della gendarmeria: «les 14 et 15 [avril 1833] une réunion composée d’hommes et de femme, a eu lieu la soirée, chez le Monsieur Padoux, M. de vin, Barrière de Montparnasse. Cette réunion était présidée par un individu portant une écharpe rouge. On a chanté fou paisiblement et à onze heures du soir, tout le monde s’était retiré. L’ordre le plus parfait n’a pas cessé de régner»⁴⁹⁰.

Le goguette non possedevano uno statuto e neppure dei membri fissi⁴⁹¹; specialmente quelle che si diffusero durante la Monarchia di Luglio rappresentavano delle “riunioni”, degli incontri pubblici in cui ognuno poteva liberamente prendervi parte. Questo carattere “non istituzionale” ed informale mal si conformava con la legislazione relativa all’associazionismo e creava non pochi grattacapi all’autorità di polizia. Se le goguette nate nei primi decenni dell’ottocento furono inizialmente tollerate; Jules Vinçard nelle sue memorie ricordava, infatti, che questi incontri in principio godevano di una certa libertà e autonomia: «c’était en 1818, alors que s’établissaient dans plusieurs quartiers de Paris des Sociétés chantantes, autrement dites *gouquettes*. Elles fonctionnaient librement, sans autre autorisation que celle tacite du commissaire de police. [...] Ce qu’il y a de positif, c’est que la plus grande indépendance était laissée à ces réunions, toutes composées d’ouvriers ; [...]»⁴⁹². Successivamente le autorità vennero chiamate a legiferare e ad assumere una posizione chiara nei confronti di queste riunioni canore popolari, per tentare di porre un freno ad un fenomeno in piena espansione che stava assumendo proporzioni sempre maggiori.

Jules Anglès, prefetto di polizia di Parigi dal settembre del 1815 al dicembre 1821, non tardò ad intervenire e tramite la circolare del 15 febbraio 1820, ma soprattutto con quella del 25 marzo dello stesso anno, dava precise linee guida ai vari commissari di polizia per fronteggiare l’ormai dilagante diffusione delle goguette popolari.

«Depuis quelque temps» – annotava Anglès – «il s’est formé dans des cafés et estaminets, et chez des marchands de vin, des réunions de faiseurs de chansons qui, entre eux et souvent devant les consommateurs étrangers à leur société, chantent des leurs œuvres ou celles de leurs confrères. Ces réunions dans des lieux publics de consommation qui prennent le nom de *Gouquette*, se composent d’un certain nombre d’habitues, sont dirigées par un ou plusieurs de ces mêmes habitues, ont quelquefois un président, des vice-présidents, un secrétaire, etc. et, en un mot, ont toutes, plus ou moins, des formes d’association. [...] Ces réunions dites *Gouquettes*, qui toutes prennent des titres insignifiants en apparence, sont composés d’individus animés en général d’un très-mauvais esprit. Dans la plupart, on

⁴⁹⁰ Rapporto del 17 aprile 1833 in A.N., Serie F 7, n. 6783

⁴⁹¹ L’ambiguità nel definire una goguette, veniva dipanata con questo ossimoro: «Dans un cabaret tout près d’ la barrière, \ Où d’ mauvais picton s’ vend jusqu’à huit sous, \ S’ trouve un’ société sans sociétaire. \ Composé d’ chanteurs qu’euqu’ fois un peu soûls». «Physiologie de la goguette. A la barrière. Air : de la Gouquette» in *La chanson de nos jours*, vol. 1, cit, p. 255

⁴⁹² Jules Vinçard, *Mémoires épisodiques d’un vieux chansonnier saint-simonien*, cit., p. 24

chante des chansons, on lit des poésies où, à la ferveur et sous le voile de l'allégorie, le Gouvernement, la religion, les mœurs sont également outragés, les choses et les personnes également menacées, attaquées. Des lieux consacrés au public uniquement pour la consommation qu'il vient y faire, sont transformés en véritables *Clubs* où se manifeste hautement l'esprit le plus contraire à l'ordre et à la tranquillité»⁴⁹³.

Secondo il prefetto queste riunioni canore, che si svolgevano all'interno di locali pubblici e che erano gestite da un comitato direttivo e possedevano dei membri più o meno abituali, dovevano essere considerate come delle vere e proprie associazioni (si impiegava infatti le espressioni di «formes d'association» e di «véritables cercles») e conformarsi quindi alla normativa in materia. Le goguettes non erano più viste come dei "semplici" incontri che si organizzavano nelle osterie, ma divenivano delle associazioni e dei circoli; assumevano quel carattere d'"ufficialità" e di "formalità" che permetteva alle autorità di polizia di utilizzare tutta una serie di codici penali, altrimenti inefficaci perché inapplicabili, per perseguire, e successivamente reprimere, queste forme di unioni musicali. La manipolazione effettuata da Anglès appare evidente; questo cambio di prospettiva rappresentò il primo vero e proprio attacco diretto contro il movimento delle goguettes. Se prima d'allora esse erano nel complesso tollerate, anche se venivano sempre seguite con una certa attenzione dalle autorità, ora la situazione divenne più complicata.

L'importanza di queste circolari fece scalpore anche per la risonanza che ebbero nell'opinione pubblica. A pochi mesi della loro pubblicazione, il cantautore Béranger scrisse *La Faridondaine ou la conspiration des chansons* che aveva come sottotitolo: «instruction ajoutée à la circulaire de M. le Préfet de Police concernant les réunions chantantes appelées goguettes» in cui si cantava: «Ecoute, mouchard, mon ami, \ Je suis ton capitaine ; \ Soi gai pour tromper l'ennemi, \ Et chante à perdre haleine. \ Tu sais que monseigneur Anglès \ La faridondaine, \ A peur des couplets : \ Apprends qu'on en fait contre lui, Biribi, \ Sur la façon de barbari, \ Mon ami. [...] \ De préfet ce sont les leçons : \ Tu les suivras sans peine. \ Si l'on ne prend garde aux chansons \ L'anarchie est certaine [...]»⁴⁹⁴. L'azione del prefetto Anglès, che come si vedrà costituì un punto di riferimento per tutte le successive iniziative intraprese per la repressione del movimento delle goguettes, venne ricordata anche dal celebre chansonnier Charles Gille. In occasione della chiusura nel 1847 della goguette de *Les Animaux*, da lui fondata e che gli costò una detenzione di quattro mesi nella prigione di Sainte-Pélagie, compose la canzone *Lettre à un fonctionnaire public à propos de la fermeture d'une société de chant. Au préfet qui a fait fermer notre goguette*, che conteneva questa divertente strofa dedicata ad Anglès: «Traquant comme un bête fauve \ La pauvre muse à Béranger \ Le préfet Anglès devient chauve \ Et perd le boire et le manger. \ Malgré ton penchant tyrannique, \

⁴⁹³ Circolare di polizia del 25 marzo 1820 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁴⁹⁴ Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, cit., p. 448

Peux-tu mettre dans tes prisons, \ La poésie et la musique ? \ Monseigneur, prends garde aux chansons»⁴⁹⁵.

Nella circolare del marzo del 1820, il prefetto Anglès citava gli articoli 291, 292 e 294 del codice penale, preposti a legiferare sulle modalità di costituzione di un'associazione. L'articolo 291, che entrò in vigore a partire dal 1810 e che rimase in vita per quasi un secolo, prevedeva che ogni associazione formata da più di venti individui dovesse richiedere l'autorizzazione al governo per riunirsi: «nulle association de plus de vingt personnes, dont le but sera de se réunir tous les jours ou à certains jours marqués pour s'occuper d'objets religieux, littéraires, politiques ou autres, ne pourra se former qu'avec l'agrément du gouvernement, et sous les conditions qu'il plaira à l'autorité publique d'imposer à la société. Dans le nombre de personnes indiqué par le présent article, ne sont pas comprises celles domiciliées dans la maison où l'association se réunit»⁴⁹⁶. Seguiva l'articolo 292 che stabiliva la dissoluzione di ogni associazione riunita senza l'autorizzazione e un'ammenda per i direttori o gli amministrazione che organizzavano tale unione; una pena che poteva essere aggravata in base all'articolo 293: «si, par discours, exhortations, invocations ou prières, en quelque langue que ce soit, ou par lecture, affiche, publication ou distribution d'écrits quelconques, il a été fait, dans ces assemblées, quelque provocation à des crimes ou à des délits, la peine sera de cent francs à trois cents francs d'amende, et de trois mois à deux ans d'emprisonnement, contre les chefs, directeurs et administrateurs de ces associations»⁴⁹⁷, la stessa sanzione veniva inflitta anche agli individui personalmente colpevoli dell'infrazione. L'articolo 294, invece, costringeva il proprietario del locale a chiedere all'autorità municipale, pena un'ammenda pecuniaria, l'autorizzazione per ricevere all'interno del suo esercizio commerciale i membri di un'associazione, anche se quest'ultima fosse già stata autorizzata. Questo impianto legislativo fu il risultato di un preciso percorso atto a sorvegliare e limitare quel diritto d'associazione sancito dall'assemblea costituente con il decreto del 13 novembre 1790, che stabiliva che tutti «les citoyens avaient le droit de s'assembler paisiblement et de former entre eux des sociétés libres, à la charge d'observer les lois qui régissent tous les citoyens»⁴⁹⁸ e successivamente radicalizzatosi con la legge del 25 luglio 1793, che disponeva delle sanzioni molto severe, l'incarcerazione fino a dieci anni, a chiunque impedisse o tentasse di sciogliere queste libere associazioni popolari.

⁴⁹⁵ Herbert Schneider, *La république clandestine (1840-1856)*, cit., p. 77

⁴⁹⁶ *Code pénal*, Paris, Imprimerie Stéréotype de Mame Frère, 1810, pp. 1-172, p. 65. Per l'importanza di questi articoli all'interno della storia della sociabilità si vedano le riflessioni di Maurice Agulhon: «È molto difficile in ogni epoca che un solo uomo abbia più di venti vicini veramente contigui, o più di venti amici davvero intimi. La supposizione che l'associazione abbia finalità meno spontanee e naturali del vicinato e dell'amicizia diventa, dopo il numero venti, assai forte. E il sospetto che si tratti di un fatto non spontaneo o di natura più complessa suscita fatalmente, in un clima non liberale, la vigilanza dell'autorità». Maurice Agulhon, *Il salotto, il circolo e il caffè*, cit., p. 25

⁴⁹⁷ *Journal du Palais. Répertoire général contenant la jurisprudence de 1791 à 1845*, Tome I, Paris, Au bureau du Journal du Palais, 1845, pp. XXXVI-879, p. 873. L'ammenda variava da 100 a 300 fr. e da tre mesi a due anni di reclusione.

⁴⁹⁸ Cfr. *Journal du Palais*, cit., p. 873 e sgg.

Equiparando le riunioni canore delle goguettes a delle vere e proprie associazioni, la circolare del 25 marzo 1820 inaugurava una nuova stagione, caratterizzata però non tanto da misure repressive ma improntata piuttosto alla moderazione. I vari commissari di polizia di quartiere, infatti, furono incaricati di svolgere un'azione conoscitiva direttamente sul campo, per capire quali erano le persone che componevano e dirigevano queste riunioni, quali erano le loro professioni, la loro fama e le idee che circolavano al loro interno. Il prefetto Anglès ribadì più volte le modalità con le quali bisognava intervenire per far fronte ad una problematica inedita, che fino a quel momento non si era mai verificata con tale intensità:

«Je vous prie de remarquer toutefois, Monsieur, qu'il ne s'agit en aucune manière de gêner le droit spécifié par le Code pour la formation *légitime* des réunions de quelque genre qu'elles soient, mais d'éclairer l'Autorité dans sa prévoyance, dans la protection même qu'elle doit à ceux qui se conforment aux Lois et de maintenir la surveillance administrative dans le caractère qui lui convient. [...], il est nécessaire, Monsieur, que vous préveniez le chef de l'établissement qu'il doit cesser, dès cet instant de tolérer chez lui toute espèce de réunion jusqu'à ce qu'il en ait obtenu la permission à ma Préfecture, conformément à ce qui est prescrit par l'art. 294 du Code pénal dont vous lui feriez connaître les dispositions. Vous lui recommanderez en même-temps de prévenir les personnes qui sont dans l'habitude de former une réunion dans son établissement, des ordres qu'il aura reçus par vous, et de l'obligation où elles sont de leur côté, si elles veulent la continuer, de remplir les formalités prescrites par l'art. 291 du Code pénal, en ce qui les concerne distinctement du maître de la mission. C'est à ma Préfecture, au surplus, qu'elles doivent adresser aussi leurs demandes. Vous me ferez immédiatement votre rapport des avertissements que vous aurez donnés aux chefs des établissements. Il est bon d'employer la voie de la modération puisqu'il n'est nullement question de restreindre une faculté que la loi reconnaît, mais de la soumettre aux règles qu'elle impose à ceux qui veulent en user. Néanmoins si, peu de jours après les avertissements que vous aurez donnés, vous apercevez qu'on n'y ait pas eu égard, vous ferez au maître de l'établissement une notification formelle de ne point souffrir de réunion dans sa maison, et vous dresserez même, au besoin, un procès-verbal de contravention tant en ce qui le concernerait personnellement, qu'en ce qui concernerait séparément les individus qui présideraient ou dirigeraient la réunion illicite»⁴⁹⁹.

Un intervento, quello delle autorità di polizia, volto alla moderazione, con lo scopo di informare ed invitare i proprietari dei locali pubblici e i presidenti delle goguettes a conformarsi alle leggi previste. In un rapporto di polizia del settembre del 1821 riguardo a tre goguettes non autorizzate, il ministro dell'interno ribadiva: «je vous invite à faire connaître aux personnes qui les dirigent de l'obligation qui leur est imposée ainsi que les formalités qu'ils ont à remplir, et à me

⁴⁹⁹ Circolare di polizia del 25 marzo 1820 in A.N., Serie F 7, n. 6700

communiquer votre opinion sur celles de ces sociétés qui vous paraîtraient pouvoir être autorisées sans inconvénients»⁵⁰⁰.

Questo periodo di cautela durò per qualche anno, i rapporti di polizia che nel frattempo pervenivano negli uffici della gendarmeria non erano certo rassicuranti. Le goguettes, incuranti delle raccomandazioni prefettizie, continuavano a proliferare liberamente, senza richiedere le autorizzazioni necessarie, sia a Parigi che nelle vicine periferie ed il carattere politico di queste riunioni iniziava ad inquietare seriamente le autorità. Un rapporto del gennaio del 1822 avvertiva dell'esistenza di «sociétés de chanteurs», che si riunivano all'interno di cabaret per «y colporter et y chanter des chansons trop souvent empreintes d'un esprit irréligieux et de sentiments hostiles envers le gouvernement du roi» e ribadiva l'importanza e l'urgenza di esercitare su queste riunioni una sorveglianza attiva⁵⁰¹. L'iniziale moderazione venne presto abbandonata. Le richieste dei proprietari dei cabaret per ricevere nei loro esercizi pubblici le riunioni canore furono respinte, come quella del signor Rousseau, marchand de vin, che, nell'ottobre del 1825, chiedeva l'autorizzazione per continuare ad ospitare una riunione canora di operai formata già da qualche anno. Il timore delle autorità era quello che «si on les tolérait», esse potevano divenire «des lieux de rendez-vous où des individus, animés en général d'un très mauvais esprit, se réunissaient à des jours indiqués pour y chanter des chansons qui, souvent, attaquaient d'une manière plus ou moins directe, les mœurs ou le gouvernement»⁵⁰². La polizia iniziò quindi a mutare la propria strategia e si oppose fermamente sciogliendo immediatamente le goguettes illegali. Dal 1821-22 fino al 1825 si registrò un primo intervento per impedire la loro diffusione. Un'azione analoga venne intrapresa ancora dal 1825 al 1827; il prefetto nell'ottobre del '27, infatti, scriveva al Ministro dell'interno: «j'ai donné immédiatement les ordres nécessaires pour que ces réunions soient dissoutes conformément aux art. 291, 292 et suivants du code pénal; [...] Une surveillance sévère et continuée sur les établissements de ce genre, pour empêcher que celles dont j'ai donné la dissolution ne se reforment pas sous d'autres points, et pour prévenir la création de nouvelles sociétés»⁵⁰³.

Queste azioni intraprese contro le goguettes per «les détruire, ou au moins à en diminuer le nombre et le danger par une surveillance attentive»⁵⁰⁴ quali risultati ebbero? Riuscirono ad essere realmente incisive? La risposta a queste domande sembra essere piuttosto negativa. Le forze di polizia, infatti, non riuscirono a scalfire con decisione il proliferare delle goguettes durante gli anni venti. I motivi dell'inefficacia di questi interventi potrebbero essere molti. Da una parte il carattere informale di questi incontri, che si spostavano spesso da un cabaret all'altro, creava non pochi

⁵⁰⁰ Rapporto del 7 settembre 1821 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁵⁰¹ Rapporto del 9 gennaio 1822 in Archives de la Préfecture de Police, Série BD, n. 173

⁵⁰² Rapporto dell'8 ottobre 1825 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁵⁰³ Rapporto dell'8 agosto 1827 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁵⁰⁴ Rapporto dell'agosto 1827 in A.N., Serie F 7, n. 6700

problemi alle autorità, costrette in molti casi ad inseguire le riunioni canore popolari. Dall'altra si potrebbe paventare l'ipotesi di una mancanza di energia e di fermezza da parte del governo nell'opporvi fermamente alla loro esistenza. Un aspetto sicuramente da non sottovalutare fu l'ampiezza del fenomeno delle goguettes: «ces réunions [...] se sont renouvelées, depuis peu dans une proportion extraordinaire, ce sont devenues l'objet d'une surveillance spéciale que leur multiplicité et surtout l'esprit qui les anime, ont rendu plus nécessaire que jamais dans les circonstances actuelles»⁵⁰⁵. A partire dagli anni venti, infatti, si assistette da un incremento sostanzioso del numero di questi incontri canori. In una nota di polizia del 1827 si parlava dell'esistenza nella capitale di 43 goguettes; la stima appare sicuramente inferiore alle cifre reali, che peraltro non si hanno, e non si è in grado di sapere se in questo numero erano comprese anche le goguettes che si riunivano poco fuori le cinta murarie. Louis Berthaud nel 1841 descriveva così l'ampiezza di questo movimento: «dès l'année 1818, le nombre de ces réunions chantantes était incalculable. Aujourd'hui, il y en a une dans presque chaque rue de Paris»⁵⁰⁶.

La situazione, quindi, necessitava di un radicale cambio di prospettiva; le autorità di polizia dovevano decidere se opporsi frontalmente e duramente alle goguettes o intraprendere altre strade. A questo proposito si vuole lasciare la parola al prefetto di polizia Louis-Maurice Debelleye⁵⁰⁷ che nell'ottobre del 1828 scriveva al Ministro dell'interno:

«On ne pense pas que des individus se réunissant à des jours fixes pour boire et chanter offrent des dangers, soit pour le gouvernement, soit pour la tranquillité de l'ordre public, si le lieu et l'époque de leurs assemblées sont connus de la police, et si elle peut se faire surveiller. Or, il ne peut y avoir de difficultés à cet égard. Il y aurait bien plutôt de l'inconvénient à les prohiber, car l'habitude, plus forte que la défense, porterait les sociétaires à se réunir clandestinement. Il leur suffirait d'ailleurs, de changer les jours de leurs réunions pour échapper aux dispositions du code, et l'expérience paraît avoir démontré que l'action de la police est insuffisante pour vaincre des coutumes si invétérées. J'ai conséquemment l'honneur de proposer à votre Excellence de tolérer la société dont le présent signale l'existence, en lui recommandant de la faire surveiller avec soin, ainsi que toutes celles que la police pourra découvrir encore»⁵⁰⁸.

Il Ministro dell'interno non poté far altro che avvallare la proposta del prefetto: tollerare le riunioni musicali, che ormai erano diventate un «coutume si invétérées», per riuscire a controllarle meglio. Si aprì così una nuova stagione per le goguettes parigine che perdurò fino ai primi anni della Monarchia di Luglio. Frequenti, inoltre, erano gli agenti provocatori, i *mouchards*, le spie e gli

⁵⁰⁵ Ibidem

⁵⁰⁶ Louis-Agathe Berthaud, *Le goguettier*, cit., p. 314

⁵⁰⁷ Prefetto di polizia dal gennaio 1828 all'agosto del 1829

⁵⁰⁸ Rapporto del 26 ottobre 1828 in A.N., Serie F 7, n. 6700

informatori, invitati dalla polizia, per infiltrarsi negli incontri canori popolari⁵⁰⁹ ed esercitare una stretta e rigida sorveglianza. Nel 1847 lo chansonnier Louis Festeau compose una canzone dal titolo *Je suis mouchard* in cui denunciava l'utilizzazione di queste pratiche: «Messieurs, une langue indiscreète \ A soufflé, dit-on, en cachette, \ Que dans vos rangs un Chansonnier \ Faisait un fort vilain métier. [...] \ vers dix-huit cent quinze ou bien seize, \ J' enrôlai mon âme française \ Parmi ces jeunes *Délateurs* \ Des Escobars et des Flatteurs ; \ Tous nos rapports pour les Goguettes \ Etaient écrits en chansonnettes... [...] \ Pour servir ma chère Police, \ Parfois dans l'ombre je me glisse, \ Pour observer, pour épier, \ Poursuivre, empoigner mon gibier ; \ Malheur au Badaud qui conspire \ Contre le bon sens et le rire»⁵¹⁰.

Dal 1828 al 1834-35 si inaugurò una situazione d'interregno, in cui la legislazione sull'associazionismo venne di fatto sospesa. Non esisteva, infatti, una precisa e chiara strategia che coordinasse, in maniera coerente, l'azione delle autorità di governo nei confronti di queste riunioni canore. La documentazione di polizia, a questo proposito, è indicativa, poiché mette in luce il carattere sostanzialmente contraddittorio ed ambiguo degli interventi svolti sul campo, che in alcuni casi interrompevano definitivamente le goguettes, in altri le tolleravano. Come ad esempio il 22 novembre 1829 quando il commissario di polizia del quartiere del faubourg Montmartre scrisse al prefetto annunciandogli di aver sciolto una «société chantante, dite Les Amis du doux accord», composta da sellai, calzolari e altri operai che si riunivano tutte le settimane senza autorizzazione in un cabaret della *rue de Rochecouart*. La nota si concludeva con queste parole: «la surveillance exercée à cet égard a fait disparaître ces réunions, connues sous le nom de goguettes, où l'on chantait des couplets séditieux et qui étaient si multipliées autrefois»⁵¹¹.

Philippe Darriulat, nel suo studio, presenta un processo avvenuto il 20 gennaio 1830 contro la goguette de *Vrais enfants de la victoire*, accusata d'associazione illegale ai sensi dell'articolo 291 del codice penale, e conclusosi con l'assoluzione. I membri della riunione canora adottarono una linea difensiva che verrà utilizzata anche nei processi successivi e che consisteva nel provare l'infondatezza dell'accusa di "associazionismo". Gli imputati, infatti, affermarono che l'elevato numero di partecipanti a questi incontri era dovuto in parte alla presenza di clienti che stazionavano

⁵⁰⁹ Il capo della polizia de Sûreté Vidocq, nelle sue memorie, ammise l'utilizzazione di queste figure per infiltrarsi all'interno degli incontri canori, egli sottolineava che: «j'ai vu plusieurs de ces rassemblements prétendus patriotiques; les individus qui s'y montraient les plus exaltés étaient toujours des mouchards [...]» *Mémoires de Vidocq*, tomo I, Paris, p. 262 citato in Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, cit, p. 412. Berthaud a questo proposito scriveva che «l'entrée de la gogouette est libre; les agents de la rue de Jérusalem y sont eux-mêmes reçus, soit qu'ils se présentent en costume officiel, soit qu'ils viennent habillés en bourgeois et maqués ou non de la croix d'honneur». Ivi, p. 315. Cfr. anche Edgar L. Newman, «Quand les mouchards ne riaient pas: les ouvriers chansonniers, la justice et la liberté pendant la monarchie de Juillet » in *Répression et prison politiques en France et en Europe au XIXe siècle*, Paris, Editions Créaphis, 1990, pp. 297-304

⁵¹⁰ Louis Festeau, *Chansons nouvelles. Musique et épigraphes*, Paris, Bureaux de la Librairie sociétaire, 1847, pp. XVI-332, p. 237

⁵¹¹ Rapporto del 22 novembre 1828 in A.N., Serie F 7, n. 3883

all'interno dell'osteria e dall'altra a passanti che, incuriositi, erano attirati dal suono delle canzoni. Non si trattava quindi di un'associazione, bensì di una riunione alla quale casualmente ed in maniera involontaria numerose persone vi presero parte⁵¹².

Un rapporto di polizia dell'aprile del 1832, infine, permette di conoscere qual'era il meccanismo attraverso il quale probabilmente le autorità di polizia decisero di affrontare il problema delle goguettes parigine in questo periodo. La gendarmeria venne informata che la sera del 24 aprile in un cabaret a Montmartre si doveva svolgere una riunione canora detta *Les amis de l'avenir*. Vennero inviati sul posto alcune pattuglie che riferirono al Prefetto che la serata, dove partecipavano numerose donne ed il pubblico vi prendeva parte liberamente, «se passa en chants patriotiques»⁵¹³. Il Magistrato ordinò quindi «de ne porter aucun obstacle» alla riunione, ma semplicemente di intimare al proprietario del locale di avvisare il presidente «de cette société» che, nel caso in cui si svolgessero altri incontri, le autorità dovevano esserne informate.

Questa situazione di stallo, come mostrano i tre esempi riportanti, non rimase immutata a lungo. I rapporti che giungevano nell'ufficio del Prefetto evidenziavano la pericolosità di queste riunioni che, in molti casi, assumevano un carattere sempre più contestatario e sovversivo; era l'aspetto politico degli incontri canori ad inquietare maggiormente le autorità durante i primi anni della Monarchia di Luglio. Se le goguettes si limitavano a svolgersi come delle serate musicali divertenti ed allegre, le forze di polizia potevano anche tollerarle, sorvolando sull'applicazione dell'articolo 291 del codice penale, ma se si trasformavano in centri di propaganda politica, dove si sfogava, attraverso il canto, l'odio contro il governo e dove si catalizzavano i sentimenti popolari di delusione verso una rivoluzione, quella del luglio del 1830, che sembrava ormai tradita, allora si doveva intervenire energicamente e con fermezza per contrastare la loro diffusione. Il prefetto Henri Gisquet⁵¹⁴ nel marzo del 1833 scrisse ai commissari di polizia una circolare in cui si faceva promotore di questa nuova lotta nei confronti delle goguettes parigine: «tant que ces sociétés n'ont eu pour objet que des réunions de plaisir, et sont demeurés étrangères à la politique, l'autorité à laquelle est confié le soin de la tranquillité publique, a pu les tolérer, lors même que le nombre de leurs membres dépassait périodiquement celui qui a été fixé par l'art. 291 du code pénal ; mais, des rapport nombreux m'ont appris que, depuis quelque temps, un certain nombre de ces associations se composent, en grand partie, d'individus ennemis déclarés du gouvernement actuel, et que dans leurs réunions périodique on se permet de chanter des couplets ou de tenir des propos extrêmement hostiles à nos institutions. Il est urgent, Monsieur, de mettre un terme à un tel désordre»⁵¹⁵. La nota

⁵¹² Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 240 e sgg.

⁵¹³ Rapporto del 24 aprile 1832 in A.N., Serie F 7, n. 6783

⁵¹⁴ In carica dall'ottobre del 1831 fino al settembre del 1836

⁵¹⁵ Circolare del 24 marzo 1833 in A.P.P., Serie BD, n. 173

di polizia proseguiva riprendendo le linee guida elaborate più di un decennio prima dal prefetto Anglès. Nel momento in cui si accertava il carattere sovversivo di queste riunioni canore, i commissari di polizia dovevano «constater par procès-verbal la périodicité des sociétés suspectes, ainsi que leur fréquentation par plus de vingt personnes, et, ces préliminaires remplis, vous dissoudriez immédiatement ces réunions, on prenant les noms et adresses de tous les délinquants. Je vous recommande très expressément, Monsieur, la stricte exécution de ces mesures»⁵¹⁶.

A partire dagli anni 1834-1835, un biennio caratterizzato da una progressiva limitazione delle libertà civili e politiche, la situazione mutò radicalmente⁵¹⁷. Le leggi dell'aprile 1834 non modificarono nella sostanza la legislazione già presente sull'associazionismo, ma si posero l'obiettivo di esacerbare le pene nei confronti di coloro che violavano gli articoli 291, 292, 293 e 294 del Codice Penale. Se precedentemente venivano accusati solamente i proprietari dei locali ed i responsabili dell'associazione, con l'articolo 2 delle leggi dell'aprile '34 si stabiliva che tutti coloro che facevano parte di un'associazione, potevano essere puniti con l'incarcerazione per un periodo che variava da due mesi ad un anno ed un'ammenda da cinquanta a cento franchi. Gli imputati, inoltre, venivano deferiti non più alle giurie d'assise ma direttamente ai tribunali correzionali. Nell'architettura del codice penale del 1810 una delle condizioni per l'incriminazione del reato di associazionismo era quella della frequenza di queste riunioni, che potevano succedersi regolarmente con cadenza settimanale o mensile, le legge del '34, invece, abolirono questa disposizione. La periodicità non era più indispensabile per contestare il reato stesso d'associazione. Un incontro con più di venti individui, che discutevano all'interno di un'osteria, poteva essere sciolto ed i partecipanti accusati e processati per il reato d'associazionismo illegale⁵¹⁸.

Proprio nel momento in cui la Monarchia di Luglio, che in quel periodo doveva fronteggiare un clima che si stava radicalizzando sempre più a livello sociale e politico, tentava di sferrare un colpo decisivo alle riunioni canore, le goguettes parigine riuscirono momentaneamente a mantenere intatta la loro autonomia e sfuggire alla repressione che si stava palesando. La sentenza della Corte Reale di Parigi del 14 febbraio 1835, nei confronti delle riunioni musicali de *Les Infernaux*, stabiliva che: «le fait seul d'une association de plus de vingt personnes sans autorisation est une infraction punissable, d'après la loi du 10 avril 1834, quel que soit l'objet de cette association. L'association consiste notamment dans le concours d'un certain nombre de personnes qui, liées par des engagements réciproques, se réunissent exclusivement entre elles dans un intérêt commun et dans un but déterminé. Les réunions dans un cabaret où plus de vingt personnes se trouvent pour boire et chanter, soit habituellement, soit accidentellement, et que l'administration a le droit et

⁵¹⁶ Cfr anche la circolare, che ribadiva questi stessi aspetti, del 16 ottobre 1834 in A.P.P., Serie BD, n. 173

⁵¹⁷ Cfr. anche Hélène Millot, *Légitimité et illégitimité de la voix du peuple*, cit., p. 113 e sgg.

⁵¹⁸ *Journal du Palais*, cit., p. 875 e sgg

devoir de surveiller, aux termes de la loi sur la police municipale, ne présentent point les caractères d'une association»⁵¹⁹. Un verdetto che fece emerge tutta l'ambiguità e la difficoltà di poter definire una goguette. Un incontro di persone che, se da una parte assomigliava ad un'associazione, dall'altra non possedeva uno statuto e dei membri fissi legati tra loro «par des engagements réciproques»; a queste riunioni canore, infatti, tutti potevano liberamente intervenire sedendosi nel pubblico o esibendosi nel canto. Questo suo carattere informale permise alla goguette, anche se solo per poco tempo, di essere considerata come una “riunione” e quindi la legislazione sull'associazionismo risultava inefficiente, poiché non costituiva più un valido strumento per le autorità da utilizzare per opporsi a questi incontri.

Questa ambivalenza fu sostanzialmente momentanea; a partire dalla metà degli anni trenta, anche se la documentazione di polizia al riguardo è estremamente lacunosa, si registrò un aumento della repressione ed una moltiplicazione delle sentenze contro le goguette⁵²⁰. Durante l'ultimo decennio della Monarchia di Luglio, infatti, la vigilanza delle autorità nei confronti degli incontri popolari rimase sempre molto alta. Frequente era l'invio di sergenti di polizia all'interno delle goguette, come ne diede testimonianza lo *chansonnier* Louis Festeau nell'introduzione alla sua raccolta di canzoni, con l'ordine di interrompere le riunioni canore nel momento in cui il tenore dei canti arrivasse ad offendere la morale o il governo. In alcune goguette, proseguiva Festeau, vi era addirittura un agente di polizia che obbligava gli individui, che prendevano parte alle serate, ad apporre su un registro il loro nome, cognome, professione e domicilio⁵²¹.

Le riunioni canore, per sottrarsi ai rigidi controlli della polizia, intensificarono quel carattere di “mobilità” che si è già presentato; esse erano costrette a spostarsi in continuazione da un cabaret

⁵¹⁹ Affaire de la goguette de *L'Enfernaux* – Corte Reale di Parigi, sentenza del 14 febbraio 1835 in *Journal du Palais. Recueil le plus ancien et le plus complet de la Jurisprudence française*, tome XXVI : 1834-1835, Paris, Patris, 1842, pp. 2-1626, p. 1400

⁵²⁰ Appare evidente che gli attacchi delle autorità non avessero come reale scopo quello di censurare queste riunioni in quanto incontri canori, luoghi popolari dove si cantava assieme e dove si faceva musica. In questo caso si è in presenza di ciò che Giovanni Guanti evidenzia riguardo la censura della musica: «quel che si censura, in altre parole, sarebbe sempre e comunque qualcosa di *extramusicale*, di profondamente estraneo alla musica e che tuttavia in un modo o nell'altro si è fatto catturare dentro la sua sfera». Giovanni Guanti, «Prolegomeni a una riflessione sulla censura della musica (II)» in *Musica/Realtà*, n.80\Luglio 2006, pp. 65-80, p. 67. Ed ancora, riprendendo le riflessioni di Martin Cloonan, si può sostenere che la censura sulla musica: «è comunque complicata dal fatto che spesso non è la “musica in se stessa” a creare problemi, ma i suoi aspetti secondari. In pratica, sono il sesso e la droga e non il rock'n'roll a destare preoccupazione. È lo stile di vita di hippies, punk e “raregoer” a smuovere le critiche; comunque, senza la musica tutti questi fenomeni e molti altri, – mods, teds – sarebbero inimmaginabili. Quindi, nel tentativo di controllare le varie sottoculture e contro-culture giovanili, si è tentato inevitabilmente di reprimere le musiche che danno loro coesione e forza. È dunque il modo di appropriazione della musica che desta preoccupazione». Martin Cloonan, «Censura e popular music» in *Musica/Realtà*, n. 39\dicembre 1992, p. 82 in Giovanni Guanti, «Prolegomeni a una riflessione sulla censura della musica (I)» in *Musica/Realtà*, n.79\marzo 2006, pp. 73-88, p. 86. Era l'aspetto “extramusicale” di questi spazi canori, come le goguette ma anche di tutte le occasioni di sociabilità musicale fino a questo momento analizzate, che incuteva timore nelle autorità di polizia. Essi rappresentavano dei luoghi in cui, attraverso la musica e la canzone, si esprimevano contenuti politici ed opinioni sovversive, e per questo dovevano essere censurati, controllati e soppressi.

⁵²¹ Louis Festeau, *Chansons nouvelles. Musique et épigraphes*, cit., p. VIII. Cfr anche Brochon Pierre, *Béranger et son temps*, cit., p. 24 e sgg.

all'altro per non lasciare traccia dei loro incontri. Venne coniato, infatti, un nuovo termine - «ballade» - per sottolineare la caratteristica “itinerante” delle goguette parigine di questo periodo: «ce mot n'est pas pris ici dans les sens littéraire et poétique qu'on lui donne ordinairement; c'est un terme de demi-argo qui se traduit par promenade, flânerie. La goguette baladeuse, c'est la chanson courant de salle en salle, sans domicile fixe, s'installant aujourd'hui là, demain ici, évitant avec soin la périodicité et l'œil des agents ; mais faisant vibrer toujours ses accents railleur et caustiques»⁵²².

Per illustrare il nuovo clima che si instaurò a partire dalla metà degli anni trenta, si possono citare alcuni interessanti casi. Nell'aprile del 1840 il commissario di polizia fece una contravvenzione per violazione dell'articolo 291 del Codice Penale alla *Goguette des Infernaux*, la stessa che la sentenza del 1835 dichiarò una riunione e non un'associazione e che quindi continuava a riunirsi nei vari cabaret parigini⁵²³. Nella sentenza del tribunale era presente anche uno stralcio del dibattimento, in cui i membri della Goguette venivano accusati con queste parole:

«les chansonniers poursuivis retombent évidemment dans les prévisions de la loi. Il y a certainement société ; ainsi, on voit un président, une espèce de bureau ; il y a des hommes chargés de maintenir un certain ordre. On n'a saisi, il est vrai, ni registres, ni documents écrits ; mais aujourd'hui l'art des associations est poussé si loin, qu'on sait se passer très bien de ces auxiliaires, sujets à devenir des témoins accusateurs. [...] mais si l'on considère qu'elle attire de gens de toutes les conditions, de tous les quartiers ; qu'il s'y est quelquefois, de l'aveu des prévenus, lesquels se sont empressés d'en arrêter le cours, glissé des couplets offensants pour la personne du Roi ; si l'on considère que souvent des associations très graves par leur but, peuvent prendre des formes variées ; frivoles et badines, on ne sera pas surpris qu'il requière l'application de la loi. Le jugement et l'arrêt intervenus il y a cinq ans ne prouvent rien pour les faits d'aujourd'hui : cette procédure est même une preuve de plus de l'existence

⁵²² Eugène Imbert, *La goguette et les goguettiers*, cit., p. 6

⁵²³ La goguette de *L'Enfer* o *Les Infernaux* fu frequentata anche da Jules Vinçard, il quale venne arrestato proprio in questa occasione. Gli incontri canori erano scrupolosamente sorvegliati dalle autorità di polizia, soprattutto da quando alcuni studenti e borghesi di tendenze liberali iniziarono a pretendere parte a queste serate: «Pour en revenir à la Société de l'Enfer, la police finit par s'en inquiéter sérieusement, car elle ne se composait plus seulement d'ouvriers : des étudiants du quartier latin vinrent s'y joindre, lesquels, à leur tour, attirèrent quelques bourgeois républicains. Un jour, par exemple, MM. Jacques Arago et Destigny, de Caen, vinrent nous rendre visite. On le accueillit avec des témoignages de considération ; on s'empressa de les placer au bureau de la Société ; on leur donna la parole, qu'ils tinrent presque toute la soirée, et leurs discours, couverts d'applaudissements, n'étaient remplis que de la glorification du peuple et de critiques acerbes contre le gouvernement. Il s'engagèrent à revenir à la prochaine réunion et tinrent parole». Jules Vinçard, *Mémoires épisodiques*, cit., p. 232. Vinçard, nella sua autobiografia, ricordava inoltre la sera in cui il commissario di polizia interrompe la riunione ed obbligò tutti i presenti a fornire le proprie generalità per essere poi chiamati dal giudice: «Mais ce fut leur dernière séance, car, à celle qui lui succéda, la police, après avoir laissé se remplir la salle, la fit investir par des sergents de ville ; un petit bureau, espèce de souricière, avait été établi à la sortie, et chacun des membres, en s'en allant, était appréhendé par un agent et conduit dans cet endroit, où il devait décliner ses noms et son domicile. Quelques jours après, tous ceux qui figuraient sur le procès-verbal furent assignés à comparaître devant un juge d'instruction, afin d'avoir à répondre sur les événements qui avaient eu lieu aux dernières réunions». Jules Vinçard, *Mémoires épisodiques*, cit., p. 233

de l'association, puisque après ce long temps écouté on retrouve encore les mêmes usages, les mêmes traditions et en partie les mêmes personnes»⁵²⁴.

L'intento del procuratore era duplice, da un lato insisteva sul carattere associativo di queste riunioni («il y a certainement société»), soprattutto in quegli anni in cui «l'art des associations est poussé si loin»; dall'altro evidenziava con forza il carattere politico e sovversivo di questi incontri. Era in atto un cambiamento della linea accusatoria. La legislazione legata all'associazionismo (art. 291, 292 e 294 del codice penale e l'inasprimento delle pene introdotto nell'aprile del 1834) veniva utilizzata come un pretesto per colpire a livello politico le goguettes parigine⁵²⁵.

Nella descrizione della goguette de *Les Infernaux* fatta da Berthaud emerge chiaramente questo aspetto. Mentre partecipava ad una loro serata canora, un suo amico gli fece presente che: «comme vous voyez, ce n'est pas là une association, aux termes de la loi. Eh bien! La police nous tourment à chaque instant. Elle arrive souvent, habillée en sergentes de ville, tantôt ici, tantôt ailleurs, et s'empare de ceux d'entre nous qu'elle croit à sa convenance. On les met en prison, on les juge au bout de quatre ou cinq mois ; et comme les affiliés ne sont presque jamais en majorité dans ces réunions, il arrive le plus souvent que ce sont de pauvres sorciers [nome utilizzato per indicare i semplici visitatori] qui y venaient pour la première fois, que l'on a pris. On les acquitte, c'est vrai ; mais ils n'en ont pas moins été privés de leur liberté pendant plusieurs mois. Et tout cela, pourquoi ! personne ne le sait». Alla domanda di Berthaud, che chiedeva se la ragione dei controlli della polizia dipendesse dalle canzoni oscene che forse venivano qui cantate, la risposta fu la seguente: «tout le temps que l'on a chanté ces choses-là exclusivement, on nous a laissés en paix. Aujourd'hui que nous cherchons à donner à nos pensées une direction plus haute, on nous traque, on nous persécute, et on laisse faire les voleurs»⁵²⁶. Nel momento in cui la produzione musicale delle goguettes iniziava a contenere alcuni elementi "politici", le autorità di polizia decisero di intervenire per annullare questi incontri. Attraverso l'accusa di associazionismo illegale, poiché i partecipanti superavano le venti unità, il reale scopo della autorità di polizia era quello di colpire le goguettes in quanto riunioni sediziose, in cui un pubblico estremamente numeroso si radunava per manifestare a gran voce la contrarietà al governo. Un elemento messo in evidenza anche da

⁵²⁴ *Gazette des Tribunaux. Journal de Jurisprudence et des débats judiciaires*, Paris, Venerdì 24 aprile 1840. Udienza del 2 aprile del Tribunale correzionale della Senna

⁵²⁵ Si deve sottolineare però che nel novembre del 1843 venne processata una riunione canora, che si svolgeva in un cabaret della rue de la Tonnellerie, semplicemente perché il numero dei membri dell'incontro era superiore alle venti unità consentite dalla legge, indipendentemente dal carattere politico dei canti che si cantavano. I ventidue partecipanti, che si erano riuniti, peraltro con lo scopo primario di ballare assieme, decisero anche di intonare alcuni canti «tout à fait inoffensifs». In seguito al processo verbale redatto dal commissario di polizia, intervenuto poiché erano sprovvisti dell'autorizzazione necessaria, vennero processati e condannati ad un franco d'ammenda tre operai con l'accusa di aver formato un'associazione non autorizzata ed il proprietario del locale al pagamento di cinquanta franchi. *Gazette des Tribunaux. Journal de Jurisprudence et des débats judiciaires*, Paris, 17 gennaio 1844. Rispetto ai primi anni della Monarchia di Luglio, la repressione nei confronti di queste forme di sociabilità popolare era decisamente aumentata.

⁵²⁶ Louis-Agathe Berthaud, *Le goguettier*, cit., p. 320

Darriulat, il quale sottolinea che «le code pénal apparaît comme un prétexte pour interdire des réunions ayant un caractère politique : la présence de plus de vingt personnes ne devant être constatée que lorsque les commissaires ont entendu des refrains séditieux»⁵²⁷.

Questo elemento rientrava all'interno di una strategia più ampia adottata dalla Monarchia di Luglio, soprattutto in seguito alla svolta del biennio '34-'35 e ai tentativi insurrezionali del '39-'40⁵²⁸, per contrastare la recrudescenza della violenza nei conflitti sociali e politici in atto in quegli anni⁵²⁹. In maniera analoga agli incontri canori, anche le società operaie furono colpite da questa repressione. Louis Festy, commentando le leggi dell'aprile del 1834, metteva in luce lo stesso ragionamento appena mostrato; le modifiche apportate alla legislazione sull'associazionismo non avevano come reale scopo quello di colpire tutte le associazioni, ma solamente quelle che possedevano una finalità politica: «la loi du 10 avril 1834 fut, en réalité, bien moins une loi sur les associations qu'une loi contre les associations qui, quels que fussent leur forme et leur but avoué, combattaient les institutions existantes»⁵³⁰. Alcune associazioni operaie, come le società di mutuo soccorso o quelle del *compagnonnage*, infatti, vennero di fatto generalmente tollerate; a discapito, invece, delle *société des résistances*, che manifestavano più chiaramente il loro carattere politico e contestatario, e furono per questo duramente perseguite dalle autorità.

Ritornando per un istante alla sentenza del tribunale del 1840 nei confronti della goguette de *Les Infernaux*, è interessante sottolineare che l'arringa della difesa era incentrata esclusivamente nel mostrare il carattere informale di queste riunioni canore, tralasciando completamente la sfera politica. Esse rappresentavano, secondo il difensore, delle pratiche di sociabilità abituali e consuete per un'osteria. L'avvocato, insistendo su questo aspetto, sperava che il giudice confermasse la

⁵²⁷ Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 246

⁵²⁸ Cfr. Michèle Riot-Sarcey, *Le réel de l'utopie. Essai sur le politique au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1998, pp. 7-307

⁵²⁹ Un aspetto messo in luce anche da Andrea Lanza, il quale osservava che: «nonostante la partecipazione operaia allo spazio pubblico risalga alla Rivoluzione, non si può infatti sottovalutare il fatto che solo nel corso dell'Ottocento, e in particolare durante gli anni Trenta e Quaranta, il fenomeno acquista stabilità tanto da imporsi come un carattere strutturale dell'intera società. A livello giuridico, la legge del 1834 esprime proprio la volontà di governare il fenomeno associativo e, più generale, l'irruzione di nuovi settori sociali nello spazio pubblico. I dibattiti nei contrapposti fronti politici sull'associazione e sull'applicazione della legge rivelano i termini della riflessione: il cuore della questione è costituito dai rapporti fra spazi pubblici istituzionalizzati e spazi pubblici auto-organizzati». Andrea Lanza, *L'abolizione del proletariato !*, cit., p. 104

⁵³⁰ «[...] mais, aux yeux du gouvernement,» - proseguiva Festy - «le vote de la loi n'entraînait nullement la dissolution générale des associations ouvrières, comme en 1791 ; car l'existence de certains *intérêts communs* était plus ou moins nettement admise [...]. Les instructions que donna le gouvernement pour l'application de la loi du 10 avril aidèrent les autorités locales à faire le départ entre les associations à tolérer et les associations à poursuivre. La circulaire suivante, adressée le 30 avril par le maire de Nantes et sur l'invitation du préfet aux commissaires centraux, jette une lumière complète sur les interventions du gouvernement : «Le texte de cette loi frappe également toutes les associations sans distinction des motifs qui les ont formées ; mais son esprit s'oppose évidemment à ce que l'on poursuive celles qui sont totalement étrangères à la politique et qui conséquemment doivent être considérées comme inoffensives, au moins jusqu'au moment où vous acquerrez la certitude que leur caractère primitif a changé de nature en devenant hostile au trône de Juillet». Octave Festy, *Le mouvement ouvrier au début de la Monarchie de Juillet (1830-1834)*, Paris, E. Cornély, 1908, pp. 1-359, p. 342-343

sentenza emessa cinque anni prima, con la quale giudicò la goguette una riunione e non un'associazione. Egli, infatti, incalzava il procuratore con queste domande: «où est ici le lieu, l'engagement qui unit les membres de la réunion ? quelles sont les cotisation, les amendes ? où sont les listes, les moyens de correspondances ? si les réunions sont nombreuses, c'est que la réputation des chansons s'est répandue, et que beaucoup de curieux se groupent autour des chanteurs. On voit des choses analogues dans plusieurs cafés. Celui de la Régence attire les jours d'échec ; celui de Manourry attire les amateurs du damier; le cabaret Desforges attire des chanteurs⁵³¹. Ils viennent de préférence le samedi, parce que c'est le commencement du dimanche, et que ce sont des ouvriers pour la plupart»⁵³². Il Tribunale però concesse solo le attenuanti e dichiarò la goguette de *Les Infernaux* colpevole del reato d'associazione, disponendo il suo scioglimento. Condannò Desforges, proprietario dell'osteria, al pagamento di 100 fr. ed i quattro membri incriminati con un'ammenda da 50 fr.

Nel 1847 ci fu un altro celebre processo, quello nei confronti de *Les Animanux*, goguette fondata da Charles Gille, considerata una delle più popolari e più politicizzate in senso democratico della Monarchia di Luglio. Costantemente sorvegliate dalle autorità di polizia, questi incontri canori si spostavano di cabaret in cabaret, fino al 29 gennaio del '47 quando il commissario del quartiere di Saint-Martin fece irruzione in un'osteria situata al numero 8 di rue aux Ours e, dopo aver sequestrato alcune canzoni sediziose manoscritte che si trovavano sui tavoli⁵³³, fece arrestare un certo Marie, proprietario del locale, e alcuni membri della riunione, tutti appartenenti all'artigianato, tra cui lo stesso Gille. Successivamente i fermati vennero condotti di fronte al Tribunale correzionale ed in vano tentarono di convincere il giudice «qu'ils ont jamais eu l'intention de se réunir en société, et la preuve c'est qu'ils n'avaient constitué ni président, ni secrétaires, leur seul but était de chanter, rire et boire après leur travaux, ils n'avaient donc pas pensé qu'il leur fût nécessaire de se munir d'une permission de l'autorité»⁵³⁴. Il giudice decise di sciogliere l'associazione; Gille e Jacquemin vennero condannati alla pena di due mesi di carcere e al pagamento di 50 fr., Fontelle, che assieme a Jacquemin, era già implicato in altri processi politici, a tre mesi di carcere mentre gli altri arrestati a otto giorni di prigione e 14 fr. d'ammenda.

⁵³¹ Anche da questo passaggio appare evidente che alla base delle accuse nei confronti delle goguette vi erano sostanzialmente delle motivazioni politiche; i caffè più borghesi, dove si riunivano ad esempio i giocatori di dama o di scacchi, non venivano infatti perseguiti dalle autorità, poiché non rappresentavano delle minacce per il governo.

⁵³² *Gazette des Tribunaux*, cit., Venerdì 24 aprile 1840

⁵³³ Le canzoni portavano i seguenti titoli : Le Doyen des Chauffeurs ; Conseils aux Espagnols ; Arrête de M. le préfet de police à MM. les mouchards.

⁵³⁴ *Gazette des Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, Paris, 9 mai 1847

L'aumento della repressione nei confronti delle riunioni canore ebbe delle ripercussioni anche all'interno dello stesso ambiente delle goguettes⁵³⁵. Negli anni quaranta, come sottolinea Philippe Darriulat⁵³⁶, iniziarono a distinguersi due tipologie di goguettes. L'una più politicizzata che, nonostante le azioni della polizia, voleva mantenere intatta la propria natura di luogo di rivendicazione, di sensibilizzazione politica, di discussione e di riflessione per indurre una presa di coscienza critica, seppur ancora confusa e nebulosa, che poteva lambire in alcuni casi la propaganda socialista o più in generale repubblicana. L'esempio più calzante era quello della goguettes *Les Animaux*, fondata da Charles Gille. Dall'altra iniziò ad imporsi un'altra corrente, che interpretava queste riunioni canore come degli incontri apolitici volti esclusivamente al divertimento, dove l'artigiano-operaio poteva trascorrere il proprio tempo libero cantando assieme. *L'Echo lyrique*, giornale pubblicato tra l'agosto e l'ottobre 1843 che si occupava di promuovere e pubblicizzare l'attività delle goguettes parigine, si fece porta-parola di quest'ultima tendenza: «le sol des goguettiers est un terrain neutre où toutes les convictions sociales et politiques, quelles qu'elles soient, doivent être respectées ; pour n'en point blesser, il faut n'en émettre aucune. Le culte de la gaieté et de la galanterie offre d'ailleurs à nos poètes une assez vaste carrière. [...] les vers des goguettes ne peuvent être que l'écho de joyeux refrains, de paroles consolatrices et d'expression d'amitié»⁵³⁷.

Queste due fazioni amplificarono maggiormente il carattere dinamico e volubile delle serate musicali popolari; se nella produzione canora del *Caveau* la politica era sostanzialmente esclusa, nelle goguettes questo aspetto era più sfumato. Già a partire dai primi anni della Restaurazione emersero due tipologie di incontri canori: l'uno che possedeva un carattere più politico, l'altro che si limitava a riprendere le tematiche bacchiche e licenziose già espresse nei circoli più borghesi. A questo proposito si può citare il caso della goguettes *Les Admirateurs de la valeur française*, nata nel settembre del 1821, composta da artisti e artigiani, soprattutto orefici, che si riunivano con le loro famiglie alla barrière de la Chopinette e di cui il prefetto Anglès aveva ottenuto queste informazioni: «les hommes viennent seuls tous les premiers lundis de chaque mois. Ils ont une caisse sociale pour les sociétaires nécessaires. Le but unique de l'une de ces réunions est de manger, boire

⁵³⁵ Duneton a questo proposito sottolineava che: «alors les goguettes, revivifiées par le vent de la révolte [del 1830], se scindèrent en deux courants: les goguettes dures, partisans, républicaines de fond, foyers d'agitation secrète, opposantes dans tous les cas, et les goguettes molles, voguant gaiement au plaisir des chansons, sans prétention affirmée. Mais les unes et les autres constitueront le bouillon de culture de la chanson française, le foyer de création où naîtront tous les auteurs-chansonniers de ce qui restait de siècle et où ils feront leurs premières armes [...]». Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, cit., p. 582

⁵³⁶ Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 148 e sgg.

⁵³⁷ *L'Echo lyrique, feuille d'annonce. Journal littéraire, artistique, théâtral et chantant*, n. 4, dimanche 3 septembre 1843

et se divertir, les réunions des lundi est maçonnique, on s'y occupe de services mutuels ; mais l'une et l'autre sont étranger à la politique»⁵³⁸.

L'Echo lyrique, infatti, si faceva promotore di un modello di goguette che rappresentava una sorta di salotto popolare, dove l'aspetto politico doveva essere completamente escluso. L'operaio, durante questi incontri, poteva comodamente abbandonarsi al riposo, evadere dalla dura e drammatica realtà sociale che lo circondava e rilassarsi in allegria: «c'est là que chaque semaine ils viennent passer une soirée agréable, où règne l'entrain, la gaieté et la bonne harmonie ; où chacun vient apporter sa chanson, sa romance, que le confrères applaudissent. [...] Pas de cris, de tapage ; plus d'orgie. Unité, urbanité, fraternité, amitié, sont les seuls mots d'ordre, de ralliement de ces joyeuses réunions»⁵³⁹. Un divertimento però che doveva essere morigerato, fondato su principi di ordine, saggezza, concordia e moralità; una forma di passatempo che non aveva nulla a che fare con le altre riunioni canore, che assomigliavano piuttosto a dei festini tumultuosi, assordanti e chiassosi, dediti all'alcolismo e alla gozzoviglia.

Gli anni quaranta, come si è detto, furono caratterizzati da una rigida sorveglianza, ed in molti casi da una dura repressione, nei confronti delle goguette parigine; la posizione de *L'Echo lyrique* sembrava quasi giustificare questo massiccio intervento, allineandosi alla condotta delle autorità di polizia. Il loro ragionamento era il seguente: dal momento che gli incontri canori popolari esercitavano «une certaine influence morale» sulle classi lavoratrici, il governo doveva arrecarsi il diritto ed il dovere di controllare la loro condotta, poiché «comme le théâtre, comme la presse, comme tout ce qui frappe l'imagination et s'adresse directement à l'intelligence, elles peuvent devenir une œuvre de moralisation ou un instrument de désordres, selon qu'elles seront bien ou mal dirigées»⁵⁴⁰.

La mancanza di conflittualità nei temi proposti da questo tipo di goguette derivava dalla stessa visione irenica che *L'Echo lyrique* aveva della Monarchia di Luglio. I contrasti sociali che caratterizzarono gran parte degli anni trenta, apparentemente si dissolvevano in nome di un governo nel quale si riponeva una cieca fiducia; «aujourd'hui, si nous chantons [...] c'est parce que sous le gouvernement libre et vraiment constitutionnel qui nous régit, il est permis de faire tout ce qui ne gêne, ni ne restreint la liberté d'autrui, tout ce qui ne blesse ni l'ordre public, ni les bonnes mœurs»⁵⁴¹. La società parigina, secondo il giornale, si stava avviando pacificamente «vers un avenir meilleur» ed in conseguenza la canzone doveva riflettere questo momento. I temi legati all'aspetto politico e alla realtà sociale venivano così sostituiti da gioiosi versi composti con «paroles

⁵³⁸ Rapporto del 24 agosto 1821 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁵³⁹ *L'Echo lyrique, feuille d'annonce. Journal littéraire, artistique, théâtral et chantant*, n. 1, domenica 13 agosto 1843

⁵⁴⁰ *L'Echo lyrique, feuille d'annonce. Journal littéraire, artistique, théâtral et chantant*, n. 4, dimanche 3 septembre 1843

⁵⁴¹ Ibidem

consolatrices et d'expression d'amitié». Rispetto ad un canto velleitario e violentemente contestatario, i testi musicali dovevano essere pervasi da un animo morale e conciliativo; «le bon sens public triomphe et fait justice des doctrines subversives, impitoyable fléau qui glorifie la destruction sans jamais indiquer les moyens de reconstruire»⁵⁴².

«La politique!... nous en laissons l'argumentation, la polémique à qui de droit»⁵⁴³, le tematiche politiche, infatti, dovevano essere rimosse, per preservare l'integrità di un luogo armonioso dedito al buonomore e alla spensieratezza: «la goguette est le sanctuaire des plaisirs du peuple, c'est son Versailles, à lui, c'est sa petite maison, c'est son boudoir, et lorsqu'il y vient pour oublier ses peines, pour retremper son courage ; le replacer précisément face à face avec le tableau des inégalités sociales, le provoquer à soulever des questions brûlantes, à sonder lui-même ses plaies, empoissonner des heures qu'il destinait à ses joies ; nous le répétons, c'est un tort, c'est un tort grave»⁵⁴⁴. In questo periodo si stava formando il terreno dal quale prenderanno vita i café-concert che si svilupperanno durante la seconda metà del XIX secolo⁵⁴⁵. Gli anni quaranta, in un certo senso, costituirono un laboratorio dal quale nasceranno due tendenze ben distinte della canzone "popolare": l'una legata allo svago e al tempo libero e l'altra più politicamente impegnata. Questa cesura viene messa in evidenza anche nell'articolo di Thomas Bremer, il quale sottolinea che: «pour l'histoire de la chanson, les années 40 du XIXe siècle sont d'une extrême importance;[...]. C'est le processus de la dissociation entre la chanson "de divertissement" et celle qui exprime une critique sociale et politique qui se reflète ici et qui va s'accélérer considérablement après les persécutions judiciaires de 1843»⁵⁴⁶.

⁵⁴² Ibidem. Aspetto che si ritrova anche in quest'altro passo: «les jours de la tourmente sont déjà loin de nous, et nous vogueons en paix vers un avenir meilleur. La chanson doit suivre le mouvement social, et loin de se montrer injuste et haineuse, elle doit être généreuse et conciliante. Elle ne doit point, pour combattre, appeler à son aide le ridicule, mais employer, au contraire, le langage de la persuasion ; car, si l'on détruit par le ridicule, ce n'est pas par lui que l'on réédifie. Les hommes du dix-huitième siècle ont été appelés à accomplir l'œuvre de destruction. Il nous reste à remplir la tâche la plus consolante et la plus belle, celle d'enseigner et de reconstruire». *L'Echo lyrique, feuille d'annonce. Journal littéraire, artistique, théâtral et chantant*, n. 9, domenica 1 ottobre 1843

⁵⁴³ «La politique !... nous en laissons l'argumentation, la polémique à qui de droit ; mais nous, apôtres de la gaîté disciples de la chanson, par devoir d'abord, et de par goût ensuite, nous nous garderions bien de toucher une seule des nombreuses cordes de cet instrument des états». *L'Echo lyrique, feuille d'annonce. Journal littéraire, artistique, théâtral et chantant*, n. 5, domenica 10 settembre 1843

⁵⁴⁴ *L'Echo lyrique, feuille d'annonce. Journal littéraire, artistique, théâtral et chantant*, n. 6, domenica 17 settembre 1843

⁵⁴⁵ Cfr. Concetta Condemi, *Le café-concert à Paris de 1849 à 1914. Essor et déclin d'un phénomène social*, Thèse de doctorat, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1989, pp. 1-388

⁵⁴⁶ Thomas Bremer, « Le chansonnier comme franc-tireur. Charles Gille et la chanson ouvrière politique pendant la deuxième moitié de la monarchie de Juillet » in Rieger Dietmar (a cura di), *La chanson française et son histoire*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, pp. 167-193, p. 169 e 182. Un aspetto messo in evidenza anche da Jules Vinçard, il quale sosteneva che : «les goguettes changent de caractère : la chanson sociale prend son rang à côté du refrain grivois ; des apologues de saine philosophie sont lus et écoutés avec intérêt. Lachambaudie, prolétaire saint-simonien, s'y fait une réputation hors ligne. Rolly, ouvrier menuisier, suit la trace du premier et y obtient un succès mérité». Jules Vinçard, *Mémoires épisodiques*, cit., p. 236

Contrariamente alle goguettes descritte da *L'Echo Lyrique*, esistevano a Parigi e nelle zone periferiche, numerosi incontri canori in cui le tematiche politiche rappresentavano un aspetto fondamentale. Una delle più conosciute fu quella di Charles Gille, *Les Animaux*, il quale rispose al giornale con questa canzone satirica: «L'Echo lyrique \ est colérique, \ or, mes amis, il passera \ comme a passé le choléra \ Goguettiers, mes vieux camarades, \ Quoi ! vous vous laissez insulter, \ En tolérant les pasquinades \ Qu'un journal ose débiter ! [...] \ Car, grâce à leur tour prosaïque, \ A leur style froid, rococco, \ Les chansons de l'Echo lyrique \ Ne trouveront jamais d'écho»⁵⁴⁷.

È proprio all'interno di questo dibattito e di questa contrapposizione⁵⁴⁸ che dev'essere analizzato il volantino pubblicato dallo chansonnier Louis Festeau il cinque giugno 1845. Il cantautore, infatti, denunciava la deriva intrapresa da alcune goguettes, che progressivamente si avviavano a trasformarsi in semplici e banali luoghi di passatempo, dediti ad un divertimento frivolo e molte volte insignificante. Anche i concorsi canori, che spesso si organizzavano al loro interno, stavano perdendo la loro originalità. La produzione musicale, secondo Festeau, appariva oltremodo sciocca ed insulsa, «de ce jour, les parades de mauvais goût, qui, des théâtre et des salons, sont venues envahir les soirées populaires, n'y seraient plus comptées que comme des lazzi, des bouffonneries, des hors-d'œuvres, des entr'actes sans conséquence, [...] de sottises parodies [...]»⁵⁴⁹. Rispetto a questo modello che si avvicinava piuttosto a quello del caffè-concerto, Louis Festeau ribadiva con forza la funzione sociale, culturale e politica che doveva svolgere lo *chansonnier*, ed in conseguenza anche questi spazi della sociabilità musicale popolare. Un ruolo, quello del cantautore, di cruciale importanza all'interno della popolazione operaia: «le chansonnier est l'écho, le pétitionnaire, le précepteur du peuple, il rit de sa joie, pleure de sa peine et menace de sa colère»⁵⁵⁰. Se da una parte, attraverso i testi musicali, egli dava voce ai lavoratori amplificando e

⁵⁴⁷ Charles Gille, «L'Echo lyrique. Air de la Treille de sincérité» in Charles Gille e Charles Regnard, *La chanson de nos jours. Chansons populaires contemporaines*, vol. 1, Paris, Eyssautier éditeur, 1843, pp. 3-359, p. 118. Nello stesso periodo anche Gustave Leroy ironizzava sulle posizioni de *L'Echo lyrique* attraverso la canzone *La fête des démons* in cui si leggeva: «Qu'est-ce cela ? \ Qui donc vient là ? \ Que diantre ! \ C'est un esprit \ Triste et contrit \ Qu'il entre \ C'est un journal ! quel triste sort ! \ C'est l'Echo lyrique ! \ La chose est comique, \ Il nous revient en esprit fort ; \ Il est donc déjà mort !». Gustave Leroy, «La Fête des démons» in Charles Gille e Charles Regnard, *La chanson de nos jours. Chansons populaires contemporaines*, vol. 2, Paris, Eyssautier éditeur, 1843, pp. 3-319, p. 49. Jules Vinçard, invece, espresse chiaramente il desiderio di dar vita ad una canzone che non avesse come unico contenuto le ormai consuete tematiche bacchiche: «Salut à vous vieux compagnons \ D'épicurienne gloire, \ Qui n'entonnez que des flonflons \ Ou des refrains à boire. \ Par ma foi, vive la gaîté, \ Et pour la rendre complète. \ Du peuple mettons en goguettes \ La honte et la pauvreté !». Heinz Thoma, «La chanson et le problème des deux cultures (1815-1851) in Rieger Dietmar (a cura di), *La chanson française et son histoire*, cit., pp. 89-102, p. 92

⁵⁴⁸ Un confronto che durò fino al 1848; nella racconta intitolata *La muse du peuple. Echo des sociétés chantantes*, venne pubblicata una canzone dal titolo «Nouvel écho lyrique» del cantautore Chaplain, membro della Société des droits de l'homme che venne arrestato nel 1839 e scontò un mese di prigione, in cui l'autore, ironizzando, si chiedeva se si potesse ancora nominare la parola “politica” e continuava: «Je suis enclin à la satire, \ Si parmi vous on la reçoit \ Soit ; » \ Je puis donc ressaisir ma lyre \ Et fustiger sans nul effort ? \ « Fort, » \ L'auteur qui ne sait que médire \ Et qui n'est qu'un plat écrivain ? \ « Vain » (9 fois) [...] in *La Muse du peuple, écho des sociétés chantantes*, Paris, Lévêque éditeur, 30 gennaio 1848, pp. 2-12, p. 4

⁵⁴⁹ Louis Festeau, *Chansonniers*, volantino datato Paris, 5 giugno 1845, Typ. Et Lith. de A. Appert, pp. 1-3, p. 2

⁵⁵⁰ Ibidem

rendendo pubbliche le loro richieste ed i loro desideri, dall'altra rappresentava colui che doveva attivare processi d'acculturazione e di riflessione nelle masse popolari. Si può leggere in filigrana la grande importanza racchiusa in questi luoghi, che dovevano costituire una tappa fondamentale all'interno di un più ampio processo di politicizzazione. I versi musicali, da ludiche composizioni si trasformavano in vere e proprie armi di conoscenza critica e la stessa frequentazione delle goguettes, da comune passatempo diveniva una forma di sociabilità più complessa e qualitativamente superiore, in cui il divertimento dello stare assieme si mescolava con la politica.

Le autorità di polizia, come si è già mostrato, iniziarono ad allarmarsi per il dilagare di queste riunioni canore, di cui si sottolineava soprattutto il loro carattere sovversivo e contestatario⁵⁵¹. La presenza dell'aspetto politico, infatti, costituiva un'altra delle peculiarità che marcavano la differenza con i simili incontri borghesi. Fin dai primi anni della Restaurazione, esse furono dei luoghi di sedizione e di fermentazione politica; inizialmente assunsero un sentimento incline alla figura di Napoleone, ma, soprattutto in seguito agli avvenimenti del 1830, iniziarono ad esprimere un'anima repubblicana, democratica e, in alcuni casi, vagamente socialista.

In un rapporto del 18 gennaio 1819 riguardo ad alcuni incontri canori, composti da ex-militari e chefs operai delle piccole fabbriche e manifatture del faubourg Saint-Antoine, du Temple e Saint-Martin, che si riunivano a la Courtille il mercoledì sera, si leggeva: «on y chante de chansons patriotiques ; mais il s'en trouvent dans les membres qui sont un peu exaltés, [...]. Parmi les chants patriotiques qu'on y a entendus, il en est, dit-on, plusieurs rédigées dans un esprit assez mauvais. On cite la chanson qui commence ainsi: «il reviendra l'enfant chéri de la Victoire»,[...]»⁵⁵². Jules Vinçard, uno dei protagonisti del movimento delle goguettes parigine, ricordava nelle sue memorie il tenore di molte canzoni che venivano intonate: «on chantait et l'on déclamait, là, toutes sortes de poésies, sérieuses ou critiques, et, parmi ces dernières, les attaques contre le gouvernement et contre l'Eglise ne manquaient pas. Les couplets patriotiques de Béranger y étaient accueillis avec enthousiasme ; il eut des imitateurs, non pas de son admirable talent, mais des pensées généreuses que ce grand poète savait si bien exprimer. Emile Debraux était celui qui avait le mieux réussi dans cette imitation ; sa chanson intitulée *la Colonne* eut un succès immense»⁵⁵³. Un'altra nota di polizia inerente ad una sorveglianza nei confronti della goguette de *Les Amis de la gaité*, in rue Saint-Antoine n. 104, frequentata da un pubblico più borghese ed intellettuale, vi partecipavano infatti scrittori ed alcuni giornalisti, tra cui il redattore del giornale *Le*

⁵⁵¹ A questo punto una precisazione appare doverosa. Lo sguardo delle autorità tendeva a privilegiare, arrivando sicuramente in alcuni casi a sovradimensionare, l'elemento sedizioso di questi incontri canori; ma la parzialità delle fonti di polizia sembra però non inficiare la reale natura di molte goguettes parigine, vale a dire quella di costituire dei luoghi di politicizzazione per l'operario-artigiano.

⁵⁵² Rapporto del 16 gennaio 1819 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁵⁵³ Jules Vinçard, *Mémoires épisodiques*, cit., p. 24-25

Constitutionnel, ribadiva il contenuto riottoso di alcune di queste canzoni: «cinquante personnes, environ, composaient cette société, dans laquelle j'ai remarquée le M. Joncquois, vêtu d'un habit d'Invalide et amputé de l'avant-bras gauche, lequel à chanté plusieurs chansons, et entr'autres une, dans laquelle il représentait Bonaparte, sous le nom d'une couronne ; il disait que le Dieu Mars invitait tous les bons français à nettoyer leurs armes et qu'il marcherait à leur tête pour remettre la couronne sur la colonne. [...] Tous ce qui l'on a chanté donc ce genre a été très bien accueilli, pour toute la société»⁵⁵⁴.

La descrizione delle riunioni de *Les Amis de la Gloire*, composta da un pubblico apparentemente più artigianale, fatta da Nicolas Brazier alla fine degli anni venti, sottolineava chiaramente la propensione delle goguette della Restaurazione nei confronti di Napoleone⁵⁵⁵. Dopo essersi riuniti all'interno di un cabaret, si iniziò a cenare assieme: «pendant le dîner on ne parla que du grand Napoléon. [...] Il n'en faut pas tant, des couleurs, reprit le peintre en bâtiments, avec un sourire de Méphistophélès, qu'on nous en donne seulement trois, des couleurs ! A ce mot de trois couleurs, les applaudissements partirent de tous les points de la salle ; j'ai vu le moment où l'on allait crier : Vive l'empereur !... Alors la conversation prit une teinte tout à fait politique. Je m'aperçus que j'étais dans une réunion séditieuse, [...]». A questo punto Brazier iniziò a preoccuparsi, poiché pensava che se arrivasse il commissario di polizia la riunione poteva essere sospesa, ed i membri arrestati ai sensi dell'articolo 291 del codice penale. Decise quindi di contare i vari partecipanti e vedendo che il numero era inferiore alle venti unità consentite dalla legge, si tranquillizzò. Il tenore dei canti che vennero intonati durante la serata rimase immutato rispetto ai discorsi fatti durante la cena: «toutes les chansons respiraient le plus pur napoléonisme ; c'était toujours : Il reviendra le petit caporal \ Vive à jamais la redingote grise ! \ Honneur, honneur à not' grand empereur ! Je demandai si l'on ne chantait que des couplets qui eussent rapport au grand Napoléon: Monsieur, me répondit mon voisin, je vais vous dire: nous sommes tous ici des bons enfants qu'a servi ensemble; nous ne reconnaissons que deux choses: l'Empereur et la colonne»⁵⁵⁶.

La maggior parte dei rapporti di polizia insisteva soprattutto sulla pericolosità di questi incontri canori; il prefetto Anglès nel febbraio del 1820 informava il Ministero dell'Interno riguardo la loro produzione canora: «en juger par les couplets qu'on y chante, couplets dans lesquels le gouvernement et les mœurs sont toujours attaqués à la faveur de l'équivoque, ces réunions sont tout

⁵⁵⁴ Rapporto del 2 marzo 1820 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁵⁵⁵ Il tenore politico delle goguette degli anni venti in favore di Napoleone è messo in luce anche nel volume di Eugène Baillet, che sottolineava che nella goguette *Amis de la Gloire*, come nella maggiore parte di questi incontri, «le président ne manquait pas de dire à chaque visiteur: vous savez, ici on est pour le p'tit, ce qui signifiait: pour le petit caporal». Eugène Baillet, *Chansons et petits poèmes*, cit., p. V

⁵⁵⁶ Pierre Brochon, *Béranger et son temps*, cit., p. 21. La canzone citata da Brazier è la celebre canzone de *La colonne* d'Emile Debraux. Cfr. anche Eugène Imbert, *La goguette et les goguettiers*, cit., p. 16 e sgg.

à fait dangereuses»⁵⁵⁷ e nel marzo dello stesso anno si riferiva alle goguettes come a dei «véritables Clubs où se manifeste hautement l'esprit le plus contraire à l'ordre et à la tranquillité»⁵⁵⁸. Se lo scopo principale de *Le Gymnase lyrique* era quello di «chanter et de s'occuper de politique», la nota di gendarmeria sulla goguette de *Les enfants de l'Amitié*, composta da «individus qui semblent généralement animés du plus mauvais esprit», sottolineava che le canzoni erano «presque toutes contre les prêtres, les ministres et le gouvernement»⁵⁵⁹.

Alcune delle goguettes degli anni venti, inoltre, furono accusate di essere delle coperture per delle associazioni segrete; come ad esempio *Les Lapins du terrier du nord* che si riunivano in rue Michel-le-Comte, composta soprattutto da esuli politici stranieri (napoletani, piemontesi, spagnoli e greci). Le autorità di polizia sospettavano che il loro reale scopo fosse quello di ricercare nuovi adepti da arruolare nelle truppe del patriota greco Alessandro Ypsilanti⁵⁶⁰. Alcuni membri della goguette *Sans-gêne*, presieduta da Berihelot, pittore su porcellana, che si riuniva durante gli anni 1818-1819 chez Henry, ristoratore sul boulevard du Temple, vennero arrestati poiché sospettati di iscrizioni sovversive. Labouille, «peintre en bâtiment» e il padre, che entrambi frequentavano la goguette sopra citata, furono accusati di essere gli autori delle iscrizioni sediziose con le quali imbrattarono un ritratto di Sua Maestà, disegnato su cartone ed abbandonato sulla rue du faubourg Saint-Antoine⁵⁶¹.

In molti incontri canori della Restaurazione echeggiavano le sediziose canzoni dello chansonnier Emile Debraux – presidente della popolare goguette *Petite goguette* e fondatore de *Gais Lurons* – come quella de *La colonne* dedicata alla *Colonne Vendôme* o i canti di Béranger, uno dei più celebri cantautori dell'epoca⁵⁶²: «ces sociétés sont d'autant plus dangereuses que l'on n'y chant habituellement que les chansons de Béranger ou d'autres auteurs dans le même esprit, et, comme les membres qui composent ordinairement ces réunions appartiennent, en grande partie, à la classe ouvrière, elles ne peuvent qu'y propager les doctrines pernicieuses et y entretenir les dispositions les plus contraires à l'ordre public»⁵⁶³.

⁵⁵⁷ Rapporto del 25 febbraio 1820 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁵⁵⁸ Rapporto del 25 marzo 1820 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁵⁵⁹ Rapporto dell'agosto del 1827 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁵⁶⁰ Rapporto del 16 luglio 1821 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁵⁶¹ Rapporto del 27 aprile 1819 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁵⁶² Vinçard spiegava in questa maniera l'importanza della figura di Béranger all'interno delle masse popolari: «Béranger, poétique représentant des aspirations du peuple d'alors, se consacra entièrement, pendant les quinze années que dura la Restauration, à cette immense tâche du triomphe de la liberté naissance. Sa grande passion d'indépendance et d'amour de la justice, se répandant et pénétrant jusque dans les dernières couches sociales, remua les masses populaires, s'incarna dans une multitude d'êtres jusque-là perdus et oubliés dans leurs obscurité native ; alors, et tout à coup, sortant de l'ornière séculaire où se traînait sa subalternité, cette multitude conquit enfin la liberté politique». Jules Vinçard, *Mémoires épisodiques*, cit., p. 237. Cfr. anche Brochon Pierre, *Béranger et son temps*, cit. ; Jan O. Fischer, «Béranger et sa place dans l'histoire de la chanson», in Rieger Dietmar (a cura di), *La chanson française et son histoire*, cit., pp. 103-110

⁵⁶³ Rapporto dell'agosto del 1827 in A.N., Serie F 7, n. 6700

Queste riunioni canore per Jules Vinçard rappresentavano delle «écoles puissantes d'enseignement patriotique»⁵⁶⁴, in cui l'operaio parigino si acculturava politicamente e si avvicinava alle glorie nazionali e alle libertà pubbliche⁵⁶⁵: «on dit que ces Sociétés furent plus nuisibles qu'utiles au peuple, par les habitudes qu'il prit des sales plaisirs du cabaret ; il n'en fut pas ainsi pour nous : jamais nous n'avons négligé notre travail, ni dissipé notre temps chez les cabaretiers. Et quant» – continuava lo chansonnier – «à ces réunions chantantes, ou goguettes, si critiquées, si ridiculisées depuis, il faut pourtant reconnaître qu'elles étaient, à cette époque, des écoles puissantes d'enseignement patriotique. [...] Si l'on réfléchit aux conséquences qui devaient en résulter, on constatera que c'était bien la première étape de la marche progressive de l'intelligence populaire. Mais, hélas ! que d'autres encore elle doit franchir pour arriver au terme de son initiation morale et intellectuelle !»⁵⁶⁶.

L'importanza della goguette in quanto vettore di politicizzazione è un aspetto che emerge chiaramente anche dalla documentazione di polizia. A causa del loro profondo radicamento, all'interno della popolazione operaia-artigianale, si arrivò addirittura ad ipotizzare l'istituzionalizzazione di questi incontri, per sfruttarli in funzione dell'azione governativa. Regolarizzando le associazioni canore informali ed inserendo al loro interno uomini istruiti e fidati, si potevano ottenere, secondo l'opinione delle autorità, degli innovativi canali di propaganda "patriottica": «si le Royaume était menacé par des ennemis extérieurs, elles seraient même utiles à l'Etat, parce que souvent on y entend des productions où respirent et l'amour de la Gloire et l'orgueil de la Patrie. La jeunesse encore pleine du souvenir qu'on y accordé à la valeur française volerait aux armes avec plus d'ardeur et à leur tour les nouveaux défenseurs du Trône et de la nation voudraient mériter les hommages de la Reconnaissance publique. Il serait donc alors seulement nécessaire de régulariser ces sociétés en y faisant entrer des hommes prudents instruits et dévoués»⁵⁶⁷. La nota di polizia però si concludeva sostenendo l'impossibilità di riuscire ad inserirsi al loro interno: «mais l'espèce de fermentation qui règne dans la plupart des esprit par l'impulsion que donnent les feuilles libérales et l'union des souverains de l'Europe semblent commander la prohibition de ces sociétés, on du moins une surveillance active et secrète à la fois, afin d'une part,

⁵⁶⁴ Jules Vinçard, *Mémoires épisodiques*, cit., p. 24

⁵⁶⁵ La stessa opinione venne espressa da Eugène Baillet che, parlando della produzione canora della goguette che si riuniva al cabaret de *L'Assommoir*, metteva in evidenza che «un livre composé des pièces couronnées à l'Assommoir serait certainement curieux, on y trouverait les sentiments du peuple exprimés par lui-même, sa gaîté, ses critiques, sa poésie. Les chants de revendications ne manquaient pas, beaucoup sont dignes d'être étudiés : le vrai langage du travailleur est là. La Goguette était pour le peuple une école. Les chansons qui s'y produisaient reflétaient chacune la pensée de son auteur, qui faisait de son mieux, dans un but commun, sans se préoccuper si son œuvre lui rapporterait des droits ou serait vendue à un éditeur». Eugène Baillet, *Chansons et petits poèmes*, cit., p. XX

⁵⁶⁶ Jules Vinçard, *Mémoires épisodiques*, cit., p. 26

⁵⁶⁷ Rapporto 31 marzo 1820 in A.N., Serie F 7, n. 6700

de parer aux inconvénients qui pourraient résulter de telles réunions, et d'autres part d'éviter l'irritation qui naitrait infailliblement des mesures rigoureuses dont elles seraient l'objet»⁵⁶⁸.

La maggior parte di queste riunioni, nate sia nel periodo della Restaurazione che durante la Monarchia di Luglio, si aprivano con questo intento: «toute chanson politique ou attaquant la personne du roi est sévèrement interdite». Un'espressione analoga ritorna anche negli statuti dei circoli borghesi dello stesso periodo, ed allora, seguendo le riflessioni di Maurice Agulhon, ci si potrebbe chiedere: «perché la politica entrò nella vita delle associazioni se l'articolo principale dei loro statuti, quando esisteva, la bandiva e insisteva sull'amicizia e sul divertimento?». La risposta la fornisce lo stesso Agulhon: «evidentemente perché non poteva esprimersi altrove. Questo è il paradosso del regime del XIX secolo, che riconoscevano la libertà d'opinione ma non la libertà di tradurla in azioni collettive»⁵⁶⁹.

Questo «apparente paradosso», per utilizzare un'espressione introdotta da Hélène Millot⁵⁷⁰, è fondamentale per comprendere il contesto all'interno del quale le goguettes parigine furono costrette a muoversi. In una situazione caratterizzata da una sensibile diminuzione degli spazi dell'opinione pubblica, soprattutto a partire dal biennio '34-'35 ed in seguito all'attentato di Fieschi⁵⁷¹, appare evidente che la premessa di non occuparsi di questioni politiche potesse rappresentare un tentativo di queste riunioni canore per sfuggire ai controlli preventivi delle autorità di polizia e guadagnarsi, in questa maniera, un autonomo spazio di manovra al loro interno.

Esistevano però alcune goguettes parigine che non tollerarono questa ambivalenza, e decisero di mostrare apertamente la loro natura sediziosa e sovversiva. Ne fu un esempio la goguette fondata da Charles Gille *Les Animaux*⁵⁷² o la *Ménagerie* (entrambi i nomi venivano utilizzati); le riunioni si svolgevano ogni venerdì in una bettola della rue de la Tixéranderie, ma a causa dei controlli di polizia, dovevano spostarsi ogni settimana da un cabaret all'altro⁵⁷³. Alla *Ménagerie*, il presidente

⁵⁶⁸ Ibidem

⁵⁶⁹ Maurice Agulhon, *Il salotto, il circolo e il caffè*, cit., p. 91

⁵⁷⁰ Hélène Millot e Mariel Oberthür, «La poésie populaire et la chanson face à la censure et à la répression» in *La poésie populaire en France au XIX^e siècle*, cit., pp. 90-98, p. 91

⁵⁷¹ Il 9 settembre 1835 venne approvata una legge che assimilava tutti gli attacchi contro il re ed il governo a un attentato contro la sicurezza dello Stato, interdichendo di fatto la diffusione di opinioni repubblicane e le varie forme di satira ostili al regime. Oberthür e Millot, nel loro saggio sulla repressione e sulla censura della canzone popolare, sostengono che neppure la parola "Repubblica" poteva essere utilizzata. Nella canzone «*Profession de foi d'un prolétarie*» ogni strofa terminava per: «Viva la...», autocensura dell'autore, che il lettore può facilmente decrittare tenuto conto della rima di *République* con *politique* e *mécanique*. Hélène Millot e Mariel Oberthür, *La poésie populaire et la chanson face à la censure et à la répression*, cit., p. 92 nota 2. La tematica della censura, inoltre, era un argomento ben presente all'interno delle invettive dei cantautori popolari; Christian Sailer cantava: «Gai, mes amis ! que la prison \ Serve d'asile à la chanson. [...] \ Gai, mes chers amis ! la prison \ Sert de patrie à la chanson. [...] Gai, mes chers amis ! la prison \ Est le palais de la chanson. [...] Gai ! le grabat d'une prison \ Est le trône de la chanson». Christian Sailer, «Jovial en prison. Air : Bien des gens n'ont pas mon esprit», in Charles Gille e Charles Regnard, *La chanson des nos jours*, vol. II, cit., p. 186

⁵⁷² Ad ognuno dei partecipanti veniva assegnato un soprannome di un animale.

⁵⁷³ A questo proposito Eugène Baillet sottolineava che : «la police eut bientôt connaissance de ses réunions et les crut d'autant plus redoutables que les assistants cachaient leurs noms. Chaque quinzaine, il fallait changer de local, souvent

dava il segnale di apertura dei canti con queste parole: «les chansons politiques sont permises, on peut dire merde au roi»⁵⁷⁴; i canti che venivano eseguiti, infatti, erano in molti casi radicalmente repubblicani e democratici. Nel 1847, come si è già detto, venne sciolta dalle autorità di polizia e Charles Gille arrestato e imprigionato per sei mesi; in quest'occasione egli compose la canzone «*Lettre à un fonctionnaire public à propos de la fermeture d'une société de chant*», nella quale denunciava l'operato della polizia nel reprimere il diffondersi di queste associazioni canore:

«Il est un fait qui me rassure,	Le travailleur ne peut s'instruire
Vous traiterez d'étourneaux,	A leurs quotidiennes leçons,
Depuis dix-sept ans la censure	Mais il chante sans savoir lire
S'attache avant tous aux journaux ;	Monseigneur, prends garde aux chansons» ⁵⁷⁵ .

Sarebbe sbagliato sovradimensionare il carattere politico di questi incontri canori; se la canzone *engagée* costituiva una parte importante della produzione musicale, non ne rappresentava certo l'unico aspetto. La *goguette*, infatti, era un luogo della parola operaia dove il discorso, a livello politico e sociale, era strettamente connesso da un lato all'unione amicale e al piacere della compagnia⁵⁷⁶, e dall'altro al processo d'emancipazione popolare. Non si deve sottovalutare la sua importanza in quanto luogo di divertimento per l'operaio; questi incontri canori prendevano vita anche da una sociabilità popolare informale da osteria, in cui la volontà di trascorrere il proprio tempo libero in questi spazi costituiva una delle caratteristiche principali.

La *goguette* rappresentava una forma associativa caratterizzata da una combinazione di semplicità e spontaneità, all'interno della quale si fondevano assieme questi tre elementi: il divertimento, l'impegno politico e la canzone. Un aspetto che emerge anche dall'analisi della raccolta, *La chanson de nos jours*, di Charles Gille et Charles Regnard pubblicata in due volumi nel 1843⁵⁷⁷. Un'antologia che riuniva alcune delle canzoni che venivano intonate durante quegli anni nelle *goguette* parigine. Accanto a testi musicali dal titolo *Vin et chansons* in cui si cantava: «Amis, buvons, \ De nos flacons \ Vidons les fonds, \ Rendons-nous ronds: \ Nous ferons \ Des chansons \

parce qu'on était traqué, d'autres fois parce que le débitant pris de peur vous congédiait. Il était presque indispensable que le propriétaire de la salle fût un ami, car les Animaux n'étaient pas riches et leur consommation n'augmentait guère le chiffre de la recette». Eugène Baillet, *Chansons et petits poèmes*, cit., p. X.

⁵⁷⁴ Marius Boisson, *Charles Gille ou le Chansonnier pendu*, cit., p. 57

⁵⁷⁵ Charles Gille, «Lettre à un fonctionnaire public à propos de la fermeture d'une société de chant [Au préfet de police qui a fait fermer notre goguette]. Air: Regardez les biens, je vous prie» in Herbert Schneider, *La république clandestine*, cit., p. 77

⁵⁷⁶ Cfr. il capitolo «Lost in music ? Valore, piacere e ideologia nella popular music» in cui Middleton sottolinea come la fruizione della musica dipenda anche da una questione di "piacere": «nella musica non cerchiamo solo la conoscenza, cerchiamo anche il piacere». Richard Middleton, *Studiare la popular music*, cit., p. 335

⁵⁷⁷ Charles Gille e Charles Regnard, *La chanson de nos jours*, cit.

Après sur de biens meilleurs tons»⁵⁷⁸, si trovavano canti come *Le Prolétaire, Le chant du travailleur* o *Appel* di Vinçard in cui si leggeva: «A nous, à nous, \ Plus de courroux \ Prolétaires \ De toutes terres, \ Plus d'agresseurs, \ Ni d'opresseurs, [...] Va, c'est en vain \ Qu'en son dédain \ L'oisif raille \ De qui travaille, \ Toi seul est rois, \ Réveille-toi, \ Producteur impose la loi ; \ Montre, par la pratique, \ Au siècle écrivain \ L'avenir pacifique \ Qui s'ouvre pour le travailleur»⁵⁷⁹. Nella canzone *Les Pavés de Paris* si rivendicava come

«Des pavés de Paris sont sortis à la fois	Combien est fort notre pouvoir. [...]
La liberté du peuple et la leçon des rois [...]	Aux bords florissants de la Seine
Debout ! il en est temps peut-être,	Croyez-vous donner des baillons ?
Debout, enfant du désespoir.	Spartacus a brisé sa chaîne
Prouvons, lorsqu'on nous parle en maître,	Et jette à vos pieds ses maillons !» ⁵⁸⁰

Si può citare ancora il canto di Charles Gille, *La plume et le marteau*, in cui si metteva in luce l'importanza di unire alla forza delle braccia l'intelligenza dell'istruzione: «Les grands ont toujours taché de nous tenir \ Dans la plus complète ignorance. \ Pour le bien de tous frères, sachons unir \ A la force l'intelligence. \ Ecolier que nous chérissons. \ Ah ! donnez-nous, donnez-nous des leçons! \ Nous saurons manier bientôt \ La plume ainsi que le marteau»⁵⁸¹.

Victor Rabineau nel 1860 pubblicò una propria raccolta di canzoni intitolata *Les filles du hasard*, nell'introduzione evidenziava questo intreccio di elementi che caratterizzava gli incontri canori popolari: «pas une de ces sociétés qui ne fut un foyer de patriotisme; aussi chantaient-elles, plus volontiers que l'amour et le vin, les idées avancées, auxquelles elles ont dû le secret de leur propagation et de leur fermeture»⁵⁸². Gli operai si davano appuntamento alla goguette per incontrarsi, confrontarsi, condividere le stesse esperienze e, bevendo un bicchiere di vino, cantavano in compagnia⁵⁸³. Joseph Lavergne nella canzone *La goguette* metteva in versi questa complessità di aspetti:

⁵⁷⁸ Charles Regnard, «Vin et chansons. Air : de l'ouverture des Diamans de ta couronne» in Charles Gille e Charles Regnard, *La chanson de nos jours*, vol. I, cit., p. 153

⁵⁷⁹ Jules Vinçard, «Appel. Air : de la Révolte au Sérail (quadrille de Musard)» in Ivi, p. 39

⁵⁸⁰ Delamarque, «Les pavés de Paris. Air : Salut, trône d'airain conquis par nos soldats» in Ivi., p. 176

⁵⁸¹ Charles Gille, «La plume et le marteau. Air : A quel' pour un sou tes Anglais» in Ivi, p. 179

⁵⁸² Victor Rabineau, *Les filles du hasard. Chanson*, Paris, l'auteur, 1860, pp. IV-171, p. III. Eugène Baillet, che partecipò attivamente alle riunioni canore popolari, nell'introduzione ad una sua raccolta di canzoni pubblicata all'inizio del ventesimo secolo, riassume in questa maniera la produzione musicale delle goguette: «les uns, et les unes, car les dames avaient aussi leur tour, roucoulaient des romances sentimentales, d'autres exécutaient des chansonnettes comiques et s'amusaient en amusant leurs camarades, d'autres enfin, plus hardis, propagandistes convaincus, lançaient des couplets philosophiques, politiques même. Car il faut bien l'avouer, les goguettes avaient un côté politique très marqué. Les trois quarts de leurs auteurs étaient républicains et la chanson était alors une arme redoutable, car les journaux, qui l'ont tuée, n'existaient pas». Appare evidente l'intreccio tra la sfera politica e quella del divertimento. Eugène Baillet, *La petite muse. Chansons et poésies*, Paris, Labbé, 1901, pp. XII-320, p. VI

⁵⁸³ A questo proposito Berthaud sottolineava che «ce que le goguettier cherche principalement, ce n'est pas le vin, c'est la compagnie. [...] Il n'y a pas d'endroit peut-être plus dépeuplé et plus solitaire, pour les travailleurs, que cette grande

«Amis, pour chanter bien fort,	Vien s'offrir la chansonnette ; [...]
Et surtout boire à plein bord,	Vive la Goguette !
En narguant tout étiquette,	Dans nos plus folles chansons,
Turlurette, \ Turlurette,	S'il faut de sages leçons,
Vive la Goguette!	Notre muse est toujours prête; [...]
Là, par de joyeux refrains,	Vive la Goguette !
Se dissipent les chagrins,	Pour secourir le malheur,
L'humeur devient guillerette, [...]	On y court avec ardeur;
Pour adoucir son labeur,	Car pour tous c'est un fête [...]
Chaque jour, au travailleur,	Vive la Goguette !» ⁵⁸⁴

Sono qui presenti tutti i vari elementi che componevano la goguette; un luogo per trascorrere il tempo libero al termine di una giornata lavorativa, divertendosi assieme con un bicchiere in mano, ma anche uno spazio d'acculturazione politica e sociale.

L'aspetto ludico, infatti, costituiva una caratteristica fondamentale di questi incontri. A questo proposito si deve richiamare l'importanza delle differenti forme e manifestazioni della cultura comica popolare, come i riti e culti buffoneschi della festa, del riso e del carnevale⁵⁸⁵. Pratiche popolari che, in alcuni casi, venivano utilizzate dall'artigiano-operaio per opporsi alla "cultura ufficiale". La divinità greca *Momus*, personificazione del sarcasmo, del motteggio e della derisione burlesca, che nell'iconografia era raffigurato mentre portava in mano una maschera e nell'altra uno scettro come quelli usati dai buffoni di corte, occupava una parte considerevole nella produzione canora delle goguette⁵⁸⁶. I goguettiers, infatti, lo elessero a loro maître, dal quale traevano ispirazione per comporre i testi musicali⁵⁸⁷. Auguste Alais nel 1846 scriveva questa canzone in onore della goguette *Les amis de la table ronde*:

«Chers amis de la table ronde,	Entonnons ce refrain :
Partisans de tous les plaisirs ;	
Accourez donc tous à la ronde,	Gais Lurons, chantons, chantons !
Venez égayer nos loisirs :	Folie
Vous que Momus attire	Embellit notre vie ;
Par des chants pleins d'entrain,	Dans nos chants toujours fraillons

ville de Paris, où l'on compte un million d'âmes, et plus. Les riches, les oisifs, ont des réunions convenues, des fêtes, des bals, le bois de Boulogne et plusieurs théâtres ; ils jouent, les chantent, ils s'enivrent ensemble, et tous les jours ; avant la fondation des goguettes, l'ouvrier vivait seul et ne voyait pas même l'ouvrier». Louis-Agathe Berthaud, *Le goguettier*, cit., p. 315

⁵⁸⁴ Joseph Lavergne, «La goguette» in Id., *La muse plébéienne*, Paris, Chez l'auteur, 1856, pp. 8-108, p. 22

⁵⁸⁵ Cfr. Alain Faure, *Paris carême-prenant. Du Carnaval à Paris au XIXe siècle*, cit.

⁵⁸⁶ Cfr. Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIXe siècle*, cit., p. 123 e sgg.

⁵⁸⁷ «Viveurs, à Momus notre maître. \ Jurons un éternel appui,[...]». Eugène Petit, «Les viveurs. Air : des Moissonneurs» in Charles Gille e Charles Regnard, *La chanson de nos jours*, vol. I, cit., p. 5

Come per il *Momus* di Leon Battista Alberti, nel quale l'autore attraverso il riso e la satira, criticava la società dell'epoca⁵⁸⁹, così nelle goguettes il tono farsesco e giullaresco era impiegato per attaccare la Monarchia di Luglio. «Les sots et les frippons», infatti, nella canzone di Alais erano i piccoli borghesi, i ministri, i finanzieri «Frippons gantés qu'on voit partout, \ Qui dans de riches sanctuaires \ Spéculent sur rien et sur tout !» ed i giornalisti accusati di mutare troppo spesso colore politico e addormentare lo spirito popolare con la loro retorica illusoria. La canzone terminava con quest'altra strofa, in cui si rivendicava nuovamente la funzione sociale e politica del motteggio e dello sberleffo contro “i grandi”, “i potenti”: «Contre les grands que notre Muse \ Lance toujours un trait moqueur ; \ Et du peuple que l'on abuse \ Que nos chants raniment le cœur. \ Pour ceux que la souffrance \ Fait tomber en chemin, \ Vite, un chant d'espérance ! \ En leur tendant la main».

Nella canzone di apertura della goguette *Les Animaux*, Charles Gilles ironizzava sull'obbligo di ottenere un permesso per incontrarsi a cantare e contrapponeva, ai decreti prefettizi che limitavano la libertà di riunione, una sonora risata:

«A nous, gais fous !	Vis-à-vis de certain préfet
Loin des regards jaloux,	La loge est un peu compromise,
Des faux dévots,	Car son permis, la mal apprise,
Des pédants et des sots,	Elle l'a pris sous son bonnet.
Il faut qu'on rie	De bons principes tous imbus
A la ménagerie,	Du progrès nous suivons la marche
En dépit des décrets,	Nous fondons une nouvelle arche
Des arrêts !	Dans le déluge des abus» ⁵⁹⁰ .

Nella canzone *L'astronome du pont-neuf* di Vincens, pubblicata nel 1843, all'interno della raccolta curata da Regnard e Gille, il cantautore assumeva i panni di un astronomo che, guardando dal suo telescopio, vedeva un pianeta nuovo, in cui tutto sembrava essere rovesciato; dove i castelli e i templi erano trasformati in goguettes e non esistevano né prigionieri né forze dell'ordine:

Vous y verrez de grandes villes,	Si vous leur parliez de police,
Des hameaux mais point de châteaux ;	De corps-de-garde, de prisons.
Les peuple y vivent tranquilles,	Ils vous répondraient sans malice :

⁵⁸⁸ Auguste Alais, «Aux amis de la table ronde. Air : C'est l'amour» in Id., *La Lyre du peuple. Publication mensuelle*, Editions Dépée, Paris, 1848, pp. 1-24, p. 5

⁵⁸⁹ Cesare Vasoli, «Potere e follia nel *Momus* » in Francesco Furlan, Pierre Laurens, Sylvain Matton (a cura di), *Leon Battista Alberti. Actes du congrès International de Paris 10-15 avril 1995*, volume I, Paris, J. Vrin, Torino, N. Aragno, 2000, pp. 443-463

⁵⁹⁰ Charles Gille, «Chant d'ouverture de la Société des animaux dont j'étais président. Air : Mon rapport est parfait» in Herbert Schneider, *La république clandestine*, cit., p. 103

Sans rois et sans <i>municipaux</i> ,	«Ces plaisirs nous les ignorons.
Tous les jours pour eux sont des fêtes,	Mais veuillez bien, gens de la terre,
Leur carnaval dure dix mois,	Nous apprendre l'art d'en user,
Pour temples ils ont des goguettes,	Nous ne sauvons qu'emplir un verre,
Où Momus seul dicte les lois.	C'est peu, daignez nous excuser» ⁵⁹¹ .

Attraverso la messa a distanza ed il cambio di prospettiva introdotto da Vincens, caratteristiche della pratica dello “straniamento” descritta da Carlo Ginzburg⁵⁹², l'intento dello chansonnier era quello di criticare fin dalle fondamenta la società francese dell'epoca e far intravedere la possibilità di costruire un mondo alternativo. Anche in questo caso, appare evidente l'utilizzazione dell'elemento parodico e carnevalesco come forma d'opposizione ai valori espressi dal governo della Monarchia di Luglio.

Il *Momus* cantato da Boursier, invece, creava una spaccatura tra la felicità della vita e la drammaticità della realtà quotidiana che l'artigiano-operaio viveva negli anni quaranta:

«Du gai Momus je prends part au festin,	La loi promet bonheur, égalité ! [...]
Par vos refrains rendent l'âme joyeuse ;	Du genre humain la timide moitié
Ce n'est qu'ici que la vie est heureuse,	Est au malheur sans pitié condamnée ;
Auprès de vous on brave le destin ; [...]	La pauvreté conduit l'infortunée
Je vu, souffrant, le pauvre qui travail,	Sous des lambris implorer la pitié :
Toujours produire et toujours méconnu ! [...]	On lui répond par le rire et l'outrage !» ⁵⁹³ .

Da queste canzoni emerge, più in generale, la reale natura di questi luoghi, in cui la politica si mescolava al divertimento e la critica sociale alla gioia di trascorrere del tempo in compagnia al termine di una giornata lavorativa⁵⁹⁴. Si è in presenza di una sociabilità popolare difficilmente incasellabile con le moderne categorie, che presuppongono una scissione tra l'elemento “di

⁵⁹¹ Vincens, «L'astronome du pont-neuf. Air : de la Treille de sincérité» in Charles Gille e Charles Regnard, *La chanson de nos jours*, vol. II, cit., p. 238

⁵⁹² Lo storico italiano insiste sull'importanza di questo procedimento letterario, che rappresenta «un antidoto efficace contro un rischio a cui siamo esposti tutti: quello di dare la realtà (noi stessi compresi) per scontata». «Capire meno, essere ingenui, restare stupefatti» - continua Ginzburg - «sono reazioni che ci possono portare a vedere di più, ad afferrare qualcosa di più profondo, di più vicino alla natura». Carlo Ginzburg, «Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario» in Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 15-39, p. 25

⁵⁹³ Boursier, «Adieu, Paris. Air: de Philoctète» in *La Voix du Peuple ou les Républicaines de 1848*, cit., p. 87

⁵⁹⁴ L'aspetto ludico e di divertimento che permeava le goguettes parigine emerge anche da alcune musiche scelte dagli *chansonniers* popolari. Ralph Locke, analizzando le arie della produzione musicale di questi incontri canori, sottolineava che, nonostante il testo del canto di Gustave Leroy, *Les Aristos*, contenesse un duro attacco ai principi e ai valori dell'aristocrazia che veicolava sentimenti di “sofferenza” e di “collera”, era la melodia che infondeva alla canzone «its “joy”, its hopefulness, and its defiance. *Les Aristos*, like the Béranger songs written during the harsh final years of the Restoration, and perhaps like the best chansons of any country and any age, documents the resilience of the human spirit – not just in the specific language of words, but also, more profoundly, in the universal language of music». Ralph P. Locke, «The music of the French Chanson 1810-1850» in Peter Bloom (a cura di), *Music in Paris in the eighteen-thirties*, cit., p. 447

divertimento” e quello “politico”, quest’ultimo dominio esclusivo della forma partitica. Questa commistione tra la sfera ludica e la critica sociale emergeva chiaramente dalla produzione canora degli chansonniers di questo periodo. A questo proposito Charles Gille metteva in luce l’importanza della satira come arma contro il potere: «Des ventrus qui dorment aux Chambres \ Nous irons troubler le repos; \ Nous montrerons les antichambres \ Où l’on marche sur nos drapeaux. \ D’après ces quatre vers calcule \ Tout le fiel que nous amassons : \ On tue avec le ridicule. \ Monseigneur, prends garde aux chansons»⁵⁹⁵. Nella canzone *Physiologie de la goguette*, il cantautore Ainé Vinot riassume in questa maniera gli ingredienti principali che caratterizzavano le riunioni canore popolari: «On chante du bachique / Et des couples grivois, / On chant’ la politique / Et ses nombreux exploits »⁵⁹⁶. Nella canzone di Dalès aîné, molto diffusa nella Parigi degli anni ’40, si dipinge la goguette in questi termini: «T’entendras fredonner \ Plus d’un chant politique ; \ Mais toi qu’aime entonner \ Quelque refrain bachique, \ Si l’on chante : *Marchons, \ Marchons à la frontière !* \ Tu répondras : montons, \ Montons à la barrière !»⁵⁹⁷. E ancora Charles Gille, nella canzone di apertura del primo volume della già citata raccolta, metteva in versi la complessa funzione di questi luoghi. Spazi della parola popolare in cui il lavoratore si poteva abbandonare ad una risata liberatoria e spensierata, trovare un conforto e sognare un avvenire migliore:

«Durant le jour nous sommes assez tristes,	Prédisons-lui des jours mois malheureux ;
Ce soir du moins rions comme des fous ; [...]	Du doux émoi que soudain le transporte,
Mais pour sécher quelques larmes amères,	Avec orgueil nous tous qui jouissons, [...]
Pour adoucir de cuisantes douleurs,	Près des ces lieux on s’ameute et l’on crie ;
Pour consoler nos femmes et nos mères,	Ces messieurs-là ne sont pas bons chanteurs,
Pour célébrer le printemps et les fleurs,	Quelqu’un de nous a parlé de patrie,
Pour attirer l’amour et son escorte,	On nous a pris pour des conspirateurs.
Pour nous aider à vider ces flacons, [...]	Dame Thémis vous vous trompez de porte,
Chantons aussi l’avenir de la France,	Du Dieu Momus ce sont les nourrissons.
Cet avenir si riant à nos yeux.	Jetons joyeux, au vent qui les emporte,
Si l’artisan n’a rien que l’espérance,	Nos gais refrains, nos naïves chansons» ⁵⁹⁸ .

Charles Gille cantava ancora: «Courez donc à la goguette \ Joyeux faiseurs de chansons, \ Dans un coin l’amour vous guette, \ Le peuple attend vos leçons ; \ Mais faites qu’il utiles \ Les instants qu’il y perdrait, \ Et que l’ouvrier s’instruise \ Aux refrains du cabaret»⁵⁹⁹; tra un bicchiere di vino e dei versi in rima, si poteva fare politica divertendosi assieme. Stava nascendo in quegli

⁵⁹⁵ Charles Gille, «Lettre à un fonctionnaire public à propos de la fermeture d’une société de chant, cit.

⁵⁹⁶ Ainé Vinot, «Physiologie de la goguette. A la barrière. Air: de la Goguette» in Charles Gille e Charles Regnard, *La chanson de nos jours*, cit., vol. I, p. 255

⁵⁹⁷ Dalès aîné, «Montons à la barrière. Air Marchons à la frontière» in Ivi., p. 269

⁵⁹⁸ Charles Gille, «Chanson. Air : Contentons-nous d’une simple bouteille» in Ivi, p. 3

⁵⁹⁹ Charles Gille, «Histoire de la chanson. Air: du cabaret de Romponneau, du même auteur» in Ivi., p. 95

anni un movimento d'emancipazione che si alimentava attraverso differenti fattori e si esprimeva in molteplici maniere.

In alcune canzoni l'importanza del riso, del divertimento e dell'allegria assumeva quasi una funzione terapeutica, per riuscire a sopravvivere alle drammatiche condizioni di esistenza nelle quali le classi popolari erano costrette a vivere. Charles Regnard nella sua canzone *Vin et chansons* scriveva : «Amis, buvons, \ De nos flacons \ Vidons les fonds, \ Rendons-nous ronds ; [...] \ On nous jeta sur cette terre \ Pour travailler, je le sais bien ; \ Si le travail est nécessaire, \ Le plaisir n'est-il bon à rien ? \ Vilaine engeance, \ Qui prêche l'austérité \ Et même la pénitence, \ Sais-tu bien que la gaîté \ Rend la santé !»⁶⁰⁰. Vinçard, invece, ribadiva la duplice importanza del vino, se da una parte tendeva a far dimenticare le proprie sofferenze, dall'altra infondeva forza e coraggio: «Au milieu des rudes travaux, \ Le vin serait d'utile usage : \ Il procure l'oubli des maux ; \ Il rend la force et le courage, \ Force et courage»⁶⁰¹.

In seguito alla delusione per la Rivoluzione del Luglio 1830, in cui inizialmente si riposero le speranze popolari per la nascita di una nuova società, e all'amarezza dovuta alla sconfitta dei tentativi insurrezionali degli anni trenta, una parte dei lavoratori parigini si abbandonarono all'idea ineluttabile dell'impossibilità di un reale cambiamento durante la Monarchia di Luglio. In attesa di poter cantare “gli inni di vittoria”, Alexis Dalès componeva dei versi gioiosi con l'intento di allietare un secolo che fino a quel momento si era dimostrato così amaro:

«Vous qui pleurez sur ma belle patrie,	Chanté vingt fois Bacchus et ma Lisette,
De mon pays j'ai déploré le sort ;	Tant notre époque offre peu de sujets.
Mais par moment l'espérance me crie :	La gaudriole, en remplaçant la gloire,
Contre l'orage on peut trouver un port,	Doit égayer le siècle où nous passons.
La liberté doit un jour nous sourire. [...]	En attendant des hymnes de victoire
Dans ma mansarde, asile du poète,	Peuple que j'aime accueille mes chansons» ⁶⁰² .
J'ai, pour rimer de bien faibles couplet,	

L'elemento carnevalesco, inoltre, rappresenta un aspetto indispensabile per comprendere più in profondità alcuni meccanismi di funzionamento delle riunioni canore popolari. Come si è già detto, alla goguette tutti indiscriminatamente potevano prendere parte a questi incontri; alcune di queste però possedevano una sorta di circolo più intimo, al quale si accedeva tramite un rito battesimale. Una pratica, questa, che ricordava da vicino i rituali utilizzati dalla massoneria e dalle confraternite operaie nei secoli precedenti. In queste cerimonie, infatti, gli iniziati cambiavano di

⁶⁰⁰ Charles Regnard, «Vin et chansons. Air : de l'ouverture des Diamans de ta couronne» in Ivi., p. 153

⁶⁰¹ Jules Vinçard, «Le prolétaire» in Pierre Brochon, *Le Pamphlet du pauvre. Du socialisme utopique à la Révolution de 1848*, Paris, Ed. sociales, 1957, pp. 1-208, p. 157

⁶⁰² Alex Dalès, «Mes chansons. Air : de ma Lisette» in Charles Gille e Charles Regnard, *La chanson de nos jours*, vol. I, cit., p. 163

nome; ad esempio nella goguette de *Les Animaux* veniva attribuito un nome di un animale⁶⁰³, in quella de *Les insectes* un nome di un insetto, mentre alla *Goguette de l'Enfer* venivano assegnati nomi di demoni o divinità legate all'inferno. Tra questi "affiliati" ed i semplici visitatori non vi erano particolari differenze o privilegi, entrambi potevano liberamente sedere tra il pubblico e partecipare cantando in quanto autori o interpreti di canzoni. Eugène Baillet, a proposito del rito che veniva officiato nella goguette de *Les Animaux*, sosteneva: «il était civil, incivil, aquatique et vinicole. Cette cérémonie était joyeuse : il faut bien penser que la gaîté avait sa place dans des réunions composées en grand partie d'hommes de vingt à trente ans»⁶⁰⁴.

Queste manifestazioni non devono essere interpretate all'interno di un contesto di elitarismo e di esclusività, come potevano essere quelle legate alla massoneria⁶⁰⁵. Esse rientravano piuttosto nelle differenti forme in cui si esprimeva la cultura comica popolare. Baillet, nel suo studio, si addentrava nella descrizione della cerimonia del battesimo. Il nuovo eletto, accompagnato da due padrini, si dirigeva in una saletta interna all'osteria, il cui accesso era consentito solamente ai membri già battezzati, al sacerdote e al presidente de *Les Animaux*. Il neofita, girato di spalle, era posto di fronte al sacerdote, che stava in piedi sopra uno sgabello e tendeva la mano destra come per benedire il "nuovo animale". Uno dei due padrini offriva al figlioccio un bicchiere di vino e, nel momento in cui si apprestava ad afferrare il bicchiere, il sacerdote se ne impossessava prima, e con la mano sinistra versava una caraffa d'acqua, che aveva tenuta nascosta dietro la schiena, sulla testa del nuovo-arrivato; il quale, girandosi sorpreso e bagnato verso il sacerdote, lo vedeva intento a bere il bicchiere di vino che gli aveva sottratto. A questo punto le risate scoppiavano nella sala, il presidente si avvicinava al figlioccio e abbracciandolo gli diceva: «il n'y a rien de changé en France, il n'y a qu'une bête de plus ! et tu es des nôtres. Notre morale est facile, c'est la fraternité. Quand tu auras deux sous, si ton camarade n'en a pas, tu dois lui en donner un ; essuie-toi, et viens

⁶⁰³ Secondo le stime di Eugène Baillet furono circa cinquecento chansonnier che ricevettero il battesimo alla goguette de *Les Animaux*

⁶⁰⁴ Eugène Baillet, *Chansons et petits poèmes*, cit., p. XI

⁶⁰⁵ Soprattutto le goguette della Restaurazione contenevano alcuni aspetti legati alla massoneria. Nel rapporto di polizia del 13 luglio 1816, infatti, la *société dite des Lapins* veniva definita in come «une société maçonnique batarde» [rapporto del 13 luglio 1816], mentre in quello sulle associazioni *Lyrico-Bachiques* del 31 marzo 1820 si leggeva: «chacun des sociétés connues est organisée sur un modèle commun à toutes. [...] La séance est toujours ouverte par des travaux imités de la franc-maçonnerie, mais beaucoup simplifiés. [...] Les sociétaires se donnent entre eux le titre de frère» [Rapporto del 31 marzo 1820]. In alcune goguette di questo periodo i membri erano decorati con simboli e segni distinti che ricordavano quelli adottati dalle logge massoniche. I partecipanti alla *société dite des Ocaniens* portavano un nastro rosso mentre i *sociétaires* della goguette *Enfants de la folie* indossavano una piccola lira all'occhiello e una fascia rossa al braccio sinistro. I membri del *bureau*, comitato incaricato di coordinare queste serate canore, de *Les Soutiens de la Gaîté française* portavano una lunga collana con un cordone blu bordato d'oro ed invece Huber, operaio idraulico, presidente de *Les enfans de silène* era decorato con un *cordón bleu* al quale era appesa una medaglia d'argento. Molti altri presidenti portavano al collo un cordone di color blu come ad esempio nelle goguette de *Les soutiens d'Appolon* e de *Les Soutiens des Muses*. Le informazioni sono tratte da dal dossier contenuto in A.N., Serie F 7, n. 6700. La goguette *Société de l'Anacréon*, in vita dal 1806 al 1816, veniva definita come «une espèce de loge maçonnique et chantante». Arthur Dinaux, *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes*, cit., vol. I, p. 34

triquer avec nous !»⁶⁰⁶. Lo spirito goliardico e divertente che caratterizzava queste manifestazioni e questi incontri non era fine a stesso, ma rappresentava un aspetto funzionale all'interno di quell'ampio percorso di presa di coscienza e d'emancipazione politica e sociale che si è messo in evidenza.

Se da lato questi incontri canori prendevano vita da una sociabilità d'osteria, informale e spontanea, dall'altro possedevano dei rituali e delle norme che la regolamentavano. Questi meccanismi di funzionamento assomigliavano a quelli utilizzati negli ambienti dell'associazionismo massonico e corporativo, che però, all'interno del fenomeno delle goguettes, perdevano quel carattere di "serietà" e di "efficienza funzionale" che avevano assunto precedentemente. Queste "regole", infatti, sembravano essere legate piuttosto alla consuetudine e possedevano delle caratteristiche più vicine alla parodia e al divertimento. A questo proposito è interessante riportare una breve descrizione di come poteva svolgersi una di queste riunioni canore degli anni quaranta; la goguette in questione è quella de *Les Infernaux* che si riuniva in un cabaret nei pressi de Les Halles:

«A sept heures du soir [...] nous montâmes ensemble dans la chambre destinée à ses camarades les démons, et située au premier étage. C'était une forte grande salle pouvant contenir environ trois cents personnes, attablées comme le peuple s'attable, c'est-à-dire coude à coude et presque l'un sur l'autre. [...] Cent cinquante personnes environ étaient déjà réunies quand nous entrâmes. Une demi-heure plus tard, la chambre était complète ; l'escalier tournant qui conduit dans la boutique était lui-même encombré, mais les chants ne commençaient pas encore. Je demandai la raison de cet retard à Némorin; il me répondit qu'on attendait *Lucifer* et son grand chambellan. En même temps il me fit remarquer que le fauteuil du président était encore vide ainsi que la chaise placée immédiatement à droite de ce fauteuil. «Comme vous ne connaissez pas les usages de l'*enfer*, poursuivit Némorin, vous ferez ce que je ferai, et les diables, j'en suis sûr, seront fort contents de vous. Ici, ce n'est pas comme aux *Bergers de Syracuse*,⁶⁰⁷ où il suffit de boire, de chanter et d'applaudir. Nous avons un culte particulier dont la langue ne vous est pas connue probablement, mais je vous l'expliquerai et vous en saurez tout de suite autant que moi». [...] *Lucifer* venait d'arriver. Il s'assit dans son fauteuil; son chambellan prit place à côté de lui. Deux chandelles, deux carafes pleines d'eau et quatre bouteilles pleines de vin étaient rangées en ordre au-devant du trône infernal. [...] Au bout de quelques minutes, *Lucifer* se leva. [...] *Lucifer* frappa sept coups sur la table placée devant lui. «Les cornes à l'air !» dit le chambellan. C'était l'ordre de se découvrir. Quelques personnes qui avaient encore leur chapeau sur la tête s'empressèrent de l'ôter et de le placer, comme elles purent, aux clous plantés dans la muraille. Ceci fait, *Lucifer* daigna parler ainsi : «Démons, démonesses, sorciers et sorcières, *Lucifer* vous annonce que le sabbat est commencé. Que chacun donc vide son chaudron, trousse son linceul, et batte avec moi le triple ban d'ouverture». A l'instant, tous les verres furent vidés à la fois, les nappes relevées devant chaque convive, et l'air : *Vive l'enfer où nous irons*, battu à tour de bras et à coups de verres sur les tables de sapin. [...] «Mes chers camarades !» *Lucifer* ordonna ensuite de rebaisser les

⁶⁰⁶ Eugène Baillet, *Chansons et petits poèmes*, cit., p. XII

⁶⁰⁷ Un'altra goguette in attività durante il periodo della Monarchia di Luglio

linceuls et de remplir de nouveau *les chaudrons*. «Baissez votre nappe et remplissez votre verre, me dit l'oreille mon ami ; c'est l'ordre». Lucifer porta alors le toast que voici : «Aux démons et démonsesses qui font la gloire de notre enfer ! aux sorciers et surtout aux aimables sorcières qui veulent bien venir rôtir le balai avec nous ! A l'espoir que la gaieté la plus franche ne cessera jamais d'animer notre sabbat !...». Tout le monde était debout, la tête nue, le verre à la main et n'attendant plus qu'un mot pour exécuter la volonté de Satan. «Videz ! » cria-t-il. Et encore une fois les verres furent vidés. Un nouveau ban fut battu, semblable au premier, et les chants commencèrent. Dès lors, et malgré la chaleur étouffante qui pesait sur cette immense réunion de démons et de sorciers, on songea beaucoup moins à boire qu'à écouter les chansons et à en répéter les refrains. [...] M. le chambellan prit alors sur son bureau une liste des noms recueillis dans l'assemblée, et dit : «La parole est, au premier, au démon Zéphon ; en second, au sorcier⁶⁰⁸ Philibert ; en troisième, au démon Melmoth»⁶⁰⁹.

Questi meccanismi rappresentavano delle imitazioni in atto in altre forme associative. Una ritualità sicuramente importante e fondamentale per le *goguette* parigine, ma che dev'essere letta alla luce di quel contesto ludico e carnevalesco appena ricordato.

Il mutuo soccorso, una delle caratteristiche principali delle associazioni e corporazioni operaie, rappresentava una pratica spesso impiegata all'interno delle attività delle riunioni canore popolari. Nelle *gouettes* si organizzavano, infatti, delle serate di beneficenza, nelle quali si raccoglievano delle somme di denaro da destinarsi alle vedove o ai lavoratori in difficoltà. Si preparava, ad esempio, un concorso di canto, di poesie o una tombola per attirare il maggior numero di partecipanti ed incrementare così il ricavato della manifestazione. «N'oublions pas» - come sosteneva Eugène Imbert - «que dans certains cas une soirée se monte dans un but tout à fait sérieux et respectable : pour un malade, un veuve, etc. Le peuple a le cœur bon, il compatit facilement à des douleurs qu'il comprend pour les avoir partagées, et son obole ne se fait jamais attendre»⁶¹⁰.

A questo proposito sulle colonne de *L'Echo lyrique* comparve un articolo che rifletteva più in generale su questo aspetto. L'intento del giornale era quello di spingere più in profondità la funzione di queste “serate a beneficio”, per dare vita ad una vera e propria cassa di mutuo soccorso. Una somma di denaro che doveva essere finanziata attraverso il pagamento di quote mensili o annuali, per i membri delle *goguette*, e dalla riscossione di una «faible rétribution demandée aux visiteurs des deux sexes» che partecipavano alle riunioni canore; «ces petites sommes, au bout de l'année, formeraient un capital qui pourrait venir en aide à ceux qui y ayant apporté leur obole se trouveraient frappés par les coups imprévus de la mauvaise fortune ou des maladies, qu'il n'est donné à personne de prévoir et encore moins d'éviter. Cette caisse de famille resserrerait les liens

⁶⁰⁸ Il termine «sorcier» designava il visitatore che non era affiliato alla *goguette* de *Les Enfernaux*.

⁶⁰⁹ Louis-Agathe Berthaud, *Le gouettier*, cit., p. 318 e sgg.

⁶¹⁰ Eugène Imbert, *La gouette et les gouettiers*, cit., p. 40-41

de la douce amitié, de cette fraternité qui doit unir les membres des goguettes»⁶¹¹. Questi incontri, secondo i redattori del giornale, potevano così raggiungere un doppio e lodevole scopo: quello dell'utilità e del piacere di riunirsi assieme.

L'articolo de *L'Echo lyrique* si concludeva, infine, con questo auspicio: «si un jour les nombreuses goguettes de Paris et de la banlieue ne formeraient pas une même famille ! n'ayant qu'une caisse générale, ne présentant qu'un budget collectif»⁶¹². Malgrado questo progetto non venne realizzato, è interessante sottolineare come la circolazione dell'idea legate all'associazionismo, che saranno in azione soprattutto durante la Seconda Repubblica, ebbero delle ripercussioni anche sulle fondamenta stesse di queste “istituzioni” canore. Non è infatti difficile immaginare come gli stessi operai, che durante il giorno lavoravano negli atelier e partecipavano alle numerose riunioni in cui si discuteva di tariffe, di associazionismo e di assistenza in casi di bisogno, alla sera volessero riproporre quelle stesse forme di unione che stavano sperimentando sul luogo di lavoro. In questo caso la goguette si inseriva attivamente in una complessa rete di relazioni sociali che contribuiva egli stessa a mantenere viva; essa rappresentava uno spazio di sociabilità all'interno del quale si consolidavano non solo legami di amicizia, ma anche di solidarietà e di fraternità. Questi aspetti costituirono uno degli elementi fondamentali di quel *reseau* relazionale che sarà alla base dei movimenti politici che daranno vita alle insurrezioni del febbraio e del giugno '48. Eugène Baillet, nel suo studio sulle goguettes parigine, metteva in evidenza l'intreccio di rapporti ed i legami di fratellanza che nascevano in questi luoghi, si consolidavano e si riproponevano successivamente durante le lotte sulle barricate; egli infatti sosteneva che molti chansonniers e operai che frequentarono gli incontri canori de *Les Animaux* «furent tués sur les barricades de Février et, quatre mois plus tarde, celles de juin en ensevelirent un plus grand nombre encore sous leurs pavés ensanglantés. Il en restait cependant de ces vaillants prolétaires, car, à une soirée donnée au bénéfice d'un des leurs, en 1849, trois cents répondirent encore à l'appell»⁶¹³.

Le goguette parigine erano condotte da un “bureau”; un comitato direttivo incaricato di presiedere e coordinare il regolare svolgimento delle serate. Una caratteristica che si ritrovava anche nei Caveau, ma rispetto ai circoli borghesi il funzionamento e la maniera stessa in cui si svolgevano questi incontri appariva più semplificata, con l'introduzione di alcuni elementi che ricordano la parodia, la caricatura, il ridicolo e il buffonesco. Emile Débraux in una canzone intitolata *La Goguette* del 1830 descriveva in maniera ironica il *bureau* che presiedeva queste riunioni canore, mettendo in luce come alcuni aspetti legati alla massoneria perdevano quel valore di sacralità che avevano assunto precedentemente: «Quel cancan, (bis) \ Dans nos goguett's à présent! \ Quel

⁶¹¹ *L'Echo lyrique, feuille d'annonce. Journal littéraire, artistique, théâtral et chantant*, n. 5, cit.

⁶¹² *Ibidem*

⁶¹³ Eugène Baillet, *Chansons et petits poèmes*, cit., p. XII

cancan! (bis) \ C'est vraiment \ Fort amusant, [...] \ Faut voir ces brav's présidens, \ Vous ont-y d'fameaux rubans ! \ Celui d'la légion d'honneur \ N'est qu'un chiffon près du leur»⁶¹⁴.

Come per il carnevale analizzato da Bakhtine, nel quale «la fête devenait en l'occurrence la forme que revêtait la seconde vie du peuple qui pénétrait temporairement dans le royaume utopique de l'universalité, de la liberté, de l'égalité et de l'abondance»⁶¹⁵, così la goguette, in una certa misura, fungeva da parodia della società dell'epoca. Questo “mondo alla rovescia” era presieduto dal *bureau*, una sorta di «magistrature»⁶¹⁶, formato da un presidente che rappresentava l'autorità più importante e prestigiosa, e che era munito di uno “scettro”, un martello con il quale imponeva il silenzio nella sala, autorizzava ogni individuo a cantare e, al termine della canzone, dava il segnale per applaudire⁶¹⁷. Vi era poi un vice-presidente la cui funzione principale era quella di versare del vino al presidente. Alcune goguette possedevano anche un “presidente onorario”, di cui si hanno poche informazioni, che presumibilmente aveva il compito di versare da bere al vice-presidente. Il *bureau* si completava con il *maître des chants*, incaricato di redigere la lista degli iscritti che desideravano prendere la parola per intonare le loro canzoni; generalmente il *maître des chants* si versava da solo da bere. Come sottolinea Marc Fournier, il comitato direttivo aveva «pour base les règles les plus pures du suffrage universel; leurs lois émanent de ce qu'il y a de plus édifiant en fait de fraternité et autres naïvetés touchantes du *credo* populaire». Seguendo queste riflessioni, si può ipotizzare, come ha fatto Hélène Millot, che la goguette potesse rappresentare da una parte «la parodie de l'Assemblée législative d'où le peuple est exclu» e dall'altra la «mise en scène solennelle de ce que pourrait être une assemblée populaire et démocratique»⁶¹⁸.

Durante gli anni della Monarchia di Luglio le goguette furono duramente criticate; Berthaud riassume in questi termini l'opinione borghese riguardo a questi incontri: «pour eux, c'est l'ouvrier imprévoyant et viveur, hâbleur, conteur, gaudrioleur et mauvaise tête, allant boire à la barrière et dépenser en deux jours, le dimanche et le lundi, ses économies de toute la semaine; c'est encore celui qui, sans sortir de Paris, use sa journée et les manches de sa chemise à rouler de cabaret en cabaret, se frottant à tous les murs et se brûlant l'estomac avec les compositions lithargineuses du marchand de vin»⁶¹⁹. Questi luoghi venivano percepiti come spazi dediti al vizio e all'alcolismo,

⁶¹⁴ Citato in Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, cit., p. 572

⁶¹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 3-471, p. 17. Cfr. per un contesto più generale: Alain Corbin, Noëlle Gérôme, Danielle Tartakowsky (a cura di), *Les usages politiques des fêtes aux XIXe – XXe siècles*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1994, pp. 8-440

⁶¹⁶ Marc Fournier, *Goguettes et sociétés chantantes II*, cit., p. 44

⁶¹⁷ A partire dagli anni trenta, come sottolinea Philippe Darriulat, questa carica iniziò a possedere un prestigio sempre maggiore; avere la possibilità di presiedere una goguette conferiva una certa popolarità e fama all'interno del circolo degli chansonniers. Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 244 e sgg.

⁶¹⁸ Hélène Millot, *Légitimité et illégitimité de la voix du peuple*, cit., p. 114

⁶¹⁹ Louis-Agathe Berthaud, *Le goguettier*, cit., p. 313

frequentati da delinquenti e perditempo⁶²⁰. Il giornale ecclesiastico *L'Ami de la religion* nel 1834, commentando la sentenza del Tribunale che assolse la *Goguette de l'Enfer* dal reato d'associazione, descriveva questi incontri, che «avvenivano alla sera in una grande sala debolmente illuminata da fumosi lumini», come «scuole d'eresia e di bestemmie». L'articolo inoltre paventava l'ipotesi che si potessero svolgere anche degli atti promiscui «dans une réunion où tout le monde est admis, où l'on reçoit les femmes et les filles» e concludeva: «ce ne sera pas seulement une école d'irrégion, ce peut être aussi une école d'immoralité»⁶²¹.

Queste critiche furono per certi versi analoghe a quelle sferzate dal giornale *L'Atelier*, che disapprovava fermamente le goguette, dipingendole come delle «orgies tumultueuses» dedite al vino, alla corruzione ed ai piaceri: «eh bien ! cet esprit est affligeant, nous le répétons ; il peut dans un temps donné, avoir les résultats les plus sinistres»⁶²². Si sottolineava soprattutto il carattere confusionario, di disordine e di rumore che regnava al loro interno⁶²³. Vennero classificati come luoghi perniciosi che professavano «un esprit de révolte nettement accusé, l'impatience de tout frein, la rébellion contre toute discipline», in cui si intonavano canzoni che esaltavano «l'indépendance sans plus, l'indépendance absolue». Si denunciava inoltre l'intento che animava queste manifestazioni; esse non erano portatrici di un messaggio morale che elevava la classe popolare e non si preoccupavano di rivendicare «le libre exercice des droits, ni la répartition plus équitable des charges et des bienfaits de la société, ni la participation aux devoirs civiques pour les classes violemment exhérédées, ni l'amélioration progressive du sort de ceux qui souffrent sans justice». Qui – accusa il giornale – ci si abbandonava al vizio, alla crapula, alla «satisfaction des appétits, [à] l'indépendance sans plus, l'indépendance absolue»⁶²⁴.

Questo carattere “distruttivo” di una parte della produzione canora delle goguette – *L'Atelier* faceva riferimento ad «un esprit de révolte nettement accusé, l'impatience de tout frein, la rébellion contre toute discipline» – probabilmente dev'essere interpretato come l'esistenza di una cultura differente, che voleva opporsi in maniera netta e radicale, anche se forse in modo non del tutto consapevole, alla visione di “progresso” proposta dalla Monarchia di Luglio. In un contesto politico-culturale permeato da un discorso moralista e di riconciliazione tra le classi, si stava

⁶²⁰ Cfr. Nathalie Jakobowicz, 1830. *Le Peuple de Paris. Révolution et représentations sociales*, cit., p. 69 e sgg.

⁶²¹ *L'ami de la religion. Journal Ecclésiastique, politique et littéraire*, vol. 93, Paris, Librairie ecclésiastique d'Ad. Le Clere Et C., 1834, pp. 3-816, p. 120

⁶²² «Les goguettes» in *L'atelier. Journal de la classe ouvrière*, 1 agosto 1844. Cfr. anche Edmond Thomas, *Voix d'en bas. La poésie ouvrière au XIX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2002 (edizione originale 1979), pp. 1-462, p. 49 e sgg.

⁶²³ Marc Fournier descrive così l'inizio di una riunione della goguette *Les Animaux*: «la séance s'ouvre par ces mots : «La grille est ouverte !» La formule des libations est celle-ci: «Du vin dans les auge !» Les battements de mains sont proscrits comme indignes de tout animal honnête, et la satisfaction s'exprime en frappant sur la table, de la patte ou du sabot». Appare fin troppo evidente il carattere caotico di queste incontri. Marc Fournier, «Les sociétés chantantes III» in *Paris Chantant. Romances, chansons et chansonnettes*, Paris, Lavigne éditeur, 1845, pp. 27-30, p. 28

⁶²⁴ «Les goguettes» in *L'atelier. Journal de la classe ouvrière*, 1 agosto 1844. Cfr. anche «Les goguettes» in *L'atelier. Journal de la classe ouvrière*, 1 ottobre 1844

formando un'opposizione, che se da un lato appariva legata ad un certo ribellismo e spontaneismo, dall'altra portava in sé delle tematiche fondamentali che emergeranno drammaticamente durante i mesi tra il febbraio e giugno '48. Il giudizio de *L'Atelier* su questi incontri canori terminava con un invito a riformare l'istituzione della goguette in senso morale: «la première réforme à accomplir, c'est de nous rallier, de nous éclairer, de nous secourir, c'est de réprimer nos faiblesses, de façonner nos mœurs, et nous, qu'on a faits humbles et petits, de commencer notre ascension en nous élevant d'abord par l'âme !»⁶²⁵. Una parte di questi luoghi della parola popolare, invece, non si preoccupava di «reprimere le debolezze» ma le portava al suo eccesso, sia in campo culturale che politico. Essi costituivano degli spazi in cui la volontà, di una parte dei lavoratori, di integrarsi «nella sfera pubblica nazionale» non si accompagnava con «l'assimilazione di un certo linguaggio e di certe maniere, le “buone maniere”, di esporre un discorso che aspira alla legittimazione morale, scientifica e politica»⁶²⁶.

Il fenomeno delle goguette non può essere pienamente compreso se non si ricorda nuovamente il contesto all'interno del quale prese vita. Le tematiche legate al carnevale, al riso, alla festa, alla consumazione alcolica, ma anche la lunga tradizione delle pratiche associative operaie (come la massoneria, il compagnonnage, le corporazioni e associazioni di mutuo soccorso) costituirono il variegato e fertile terreno di formazione di questi incontri canori. Essi erano degli spazi popolari dove il confine tra la politica, il divertimento e la ribellione era labile ed indeterminato. Si è in presenza, come sottolinea Philippe Darriulat, di: «un “style” chansonnier [che] s'affirme ainsi, peu à peu, à partir d'une multitude d'influence diverses venues tout autant des traditions carnavalesques que des propagandistes politiques, du Caveau que des milieux littéraires, de Béranger que du vaudeville. Il exprime une plainte plus qu'un projet politique accompli, revendique pour les travailleurs des villes et des campagnes, un «droit aux loisirs», à la détente, au rire ; se moque de tous les pouvoirs, affirme avec fierté son indépendance et surtout, témoigne d'une grande proximité et d'un vrai amour pour le peuple». Un popolo – continua Darriulat – che veniva descritto «tel qu'il est» e non «tel qu'il devrait être [...], un peuple souvent plus moqueur que révolté»⁶²⁷. Questi luoghi costituirono un «champ libre où l'on peut tout dire, presque tout faire»⁶²⁸, in cui si cantavano i vizi e le virtù dell'artigiano-operaio, si esaltava il piacere di una bevuta in compagnia al cabaret e allo stesso tempo si deridevano i potenti, ci si impegnava per costruire un avvenire migliore e ci si acculturava politicamente; è anche all'interno di questi luoghi

⁶²⁵ «Les goguettes» in *L'atelier. Journal de la classe ouvrière*, 2 ottobre 1844. Per il “carattere didattico” espresso dalla stampa operaia dell'epoca cfr. Andrea Lanza, *L'abolizione del proletariato ! Il discorso socialista fraterno, Parigi 1839-1847*, cit., p. 107 e sgg.

⁶²⁶ Andrea Lanza, *L'abolizione del proletariato ! Il discorso socialista fraterno, Parigi 1839-1847*, cit., p. 108

⁶²⁷ Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit. p. 334

⁶²⁸ Louis-Agathe Berthaud, *Le gouguettier*, cit., p. 316

della sociabilità canora che avvenne ciò che Jacques Rougerie chiama «la montée des masses vers la politique»⁶²⁹.

I recenti studi dell'antropologia musicale e le nuove correnti della musicologia, influenzate soprattutto dall'approccio del "cultural study"⁶³⁰, consentono di leggere l'importanza di questi spazi in maniera più approfondita. Queste analisi si allontanano dall'idea di un concetto di musica indipendente da qualsiasi significato esterno o dal suo contesto sociale⁶³¹ - Richard Middleton parla infatti di «"music is more than notes" [...] music can only be grasped properly as a social practice»⁶³² - per iniziare a prendere in considerazione il "fatto musicale" come «una forma dell'interazione sociale»⁶³³. Furono proprio la musica ed il meccanismo stesso del cantare che rappresentarono uno dei vettori che favorirono la nascita di nuove forme d'identità e legami di solidarietà all'interno delle goguettes⁶³⁴. Philippe Dariulat, nel suo studio sulla canzone parigina, osserva che «[la canzone] soude en une même communauté ceux qui reprennent en chœur les refrains proposés et permet à ces groupes de proclamer une identité, une morale, des valeurs. Chanter, dans ce cadre, c'est à la fois se rassembler, s'identifier et proclamer»⁶³⁵.

Alla goguette il canto era collettivo e condiviso⁶³⁶; i ritornelli, infatti, nella maggior parte delle occasioni, erano cantati in coro. L'apertura delle serate de *Les Infernaux* si svolgeva attraverso una particolare coreografia, in cui il pubblico era coinvolto in prima persona mediante un canto che veniva ripetuto all'unisono da tutti i partecipanti: «on chante ensuite, chacun à son tour, et les refrains en chœur. [...] A l'instant, tous les verres furent vidés à la fois, les nappes relevées devant chaque convive, et l'air: *Vive l'enfer où nous irons*, battu à tour de bras et à coups de verres sur les

⁶²⁹ Jacques Rougerie, «Le mouvement associatif populaire comme facteur d'acculturation politique a Paris de la Révolution aux années 1840: Continuité, discontinuité» in *Annales historiques de la Révolution Française*, n.66\1994, pp. 493-516, p. 506

⁶³⁰ Tia DeNora, *Music in everyday life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. XIII-181; Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (a cura di), *The cultural study of music. A critical introduction*, New York and London, Routledge, 2003, pp. 2-368; Thomas Turino, *Music as Social Life. The politics of participation*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2008, pp. XVIII-257

⁶³¹ Nicholas Cook, *Musica. Una breve introduzione*, Torino, EDT, 2005, pp. XI-173, p. 48 e sgg.

⁶³² Richard Middleton, «Introduction. Music Studies and the idea of culture» in M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (edit by), *The cultural study of music. A critical introduction*, New York and London, Routledge, 2003, pp. 1-14, p. 11

⁶³³ Franco Fabbri, «La musica come forma dell'interrelazione sociale» in *Musica/Realtà*, n. 89\Luglio 2009, pp. 67-90. Cfr. anche Marco Gervasoni, *Le armi di Orfeo. Musica, identità nazionali e religioni politiche nell'Europa del Novecento*, Milano, La Nuova Italia, 2002, pp. 1-275

⁶³⁴ Sull'importanza della musica come creatrice di legami di solidarietà, cfr. Nicholas Cook, *Musica. Una breve introduzione*, cit., p. 5 e sgg.

⁶³⁵ Philippe Dariulat, *La Muse populaire*, cit., p. 12

⁶³⁶ Nella sentenza del 17 gennaio 1844, nei confronti di una riunione canora che si svolse, senza aver ottenuto la necessaria autorizzazione, in rue de la Tonnellerie, vi era un piccolo particolare che permette di illuminare i meccanismi di funzionamento partecipativi del canto durante questi incontri: «le 19 novembre, au nombre de vingt-deux, ils faisaient une répétition; l'un d'eux chantait, et tous les autres, leurs femmes et leurs filles à leur côté, suivaient à grand'peine sur un petit cahier la chanson entonnée, lorsqu'un agent de police vint barrer d'un dièse le gosier du ténor. Il venait demander, au nom de M. le commissaire de police, l'autorisation (qu'ils n'avaient pas) de se réunir au nombre de plus de vingt et une personnes». *Gazette des Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, Paris, 17 gennaio 1844

tables de sapin. Pas une note n'avait été faussée;[...] on songea beaucoup moins à boire qu'à écouter les chansons et à en répéter les refrains »⁶³⁷. Alla goguette de *La mère goguette* nel 1818 il presidente Simar, dopo aver intimato il silenzio nella sala: «se levait, prenait son verre de la main droite, jetait un regard de béatitude sur tous les convives qui l'entouraient, puis prononçait tout d'une haleine la phrase suivante, qui était stéréotypée dans sa mémoire: «Amis, je vous porte tous dans mon cœur. Tant que vous serez avec moi, nous serons ensemble, et vous ne manquerez jamais de comestibles. La santé que je vous porte est celle de la Mère Goguette et de toutes les goguettes de l'un et l'autre hémisphère». Après cette allocution les verres étaient vidés, et Simar entonnait d'une voix forte et vibrante: «Amis, au plus puissant des dieux». Et toutes les voix s'unissaient à la sienne et le chœur infernal commençait pour ne finir quelquefois que le lendemain matin»⁶³⁸. Nello statuto della goguette *Les gais pipeaux*, inoltre, vi era un articolo che stabiliva che i membri del bureau dovevano ripetere, probabilmente in coro assieme all'autore, i ritornelli di ogni canzone presentata durante la serata⁶³⁹. Queste manifestazioni rinviano a ciò che Thomas Turino chiama «participatory performance»⁶⁴⁰. La canzone contribuiva a dar vita ad una “comunità”⁶⁴¹ e a fabbricare nuovi legami sociali, «participatory sound style actually functions to inspire people to join in, and this type of music making serves a deeper function of creating a special sense of social synchrony, bonding, and identity»⁶⁴². Un concetto simile veniva ribadito anche in questa canzone di Louis Festeau: «C'est la chanson. (bis) \ Qu'en goguette \ Chacun répète, \ C'est la chanson (bis) \ Qui met les cœurs à l'unisson»⁶⁴³.

Per i suoi meccanismi di funzionamento, la goguette “traboccava di significati sociali e politici”, per parafrasare un'espressione di Nicholas Cook⁶⁴⁴; essa implicava, infatti, forme di

⁶³⁷ Louis-Agathe Berthaud, *Le goguettier*, cit., p. 317

⁶³⁸ Louis Couailhac, *Les sociétés chantantes*, cit., p. 250

⁶³⁹ Marc Fournier, *Goguettes et sociétés chantantes II*, cit., p. 17

⁶⁴⁰ «There are many forms of musical participation. [...] I am using the idea of participation in the restricted sense of actively contributing to the sound and motion of a musical event through dancing, singing, clapping, and playing musical instrument when each of these activities is considered integral to the performance» Thomas Turino, *Music as Social Life*, cit., p. 28

⁶⁴¹ Philippe Darriulat sottolinea in questa maniera l'importanza di questo aspetto: «la chanson conserve ainsi une de ses fonctions essentielles: favoriser la structuration d'un groupe. Pour cela elle doit être capable de créer des complicités productrices d'identité». Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 316

⁶⁴² Thomas Turino, *Music as social life*, cit., p. 48

⁶⁴³ Louis Festeau, «La Chanson. Air: Du vaudeville de Stanislas (Variétés)» in *La goguette, chansonnier de table et de société*, cit., pp. 480. Nella stessa raccolta si trova anche quest'altra strofa, in cui si evince la pratica canora collettiva in alcune goguette parigine: «Venez, venez, enfant de la folie, \ Venez, enfans de l'aimable gaîté, \ Venez jouir de la douce harmonie, \ Dans son logis quand Momus vous réclame, \ Accourez tous pour chanter en chorus, \ Allons, allons, on est exempt de blâme \ Aux desserts de Momus». L.-T. France, «Les Desserts de Momus. Air: du Lancier polonais» (p. 386)

⁶⁴⁴ «Una musicologia che sia “critica” nel senso della teoria critica, che punti soprattutto a smascherare l'ideologia, deve quindi dimostrare che la musica trabocca di significati sociali e politici [...]. Compito di una musicologia autenticamente “critica” è, naturalmente, portare alla luce questi contenuti politici, rilevare l'ideologia implicita di quanto, altrimenti, apparirebbe un gesto innocente e innocuo, come l'esecuzione di un ciclo di Lieder di Schumann». Nicholas Cook, *Musica. Una breve introduzione*, cit., p. 139 e 151

condivisione, di interazione⁶⁴⁵ e di partecipazione, che non presupponevano o veicolavano dei sentimenti verticisti e gerarchici, ma orizzontali e democratici. Ancor prima dei contenuti della produzione musicale di queste riunioni canore⁶⁴⁶, la natura delle goguettes, in quanto luogo della sociabilità popolare, era profondamente legata all'idea stessa di democrazia. Come sottolinea John Shepherd in *Music as social text*: «people create music, they reproduce in the basic qualities of their music the basic qualities of their own thought processes. [...] “concrete human acts” are themselves a means of “saying” something about the social context of their articulation [...]»⁶⁴⁷, queste riunioni musicali popolari possedevano un carattere simbolico di particolare interesse⁶⁴⁸. Esse rappresentavano una forma di sociabilità informale che richiamava una costellazione di aspetti legati alla sfera politica, sociale e culturale dell'artigiano-operaio. È seguendo questo ragionamento che si può sostenere che le concezioni socio-politiche in atto attorno al '48 parigino si formarono anche attraverso l'interiorizzazione di queste esperienze musicali collettive.

Jacques Rougerie, nel suo articolo sul movimento associativo popolare, si proponeva di «ne pas faire ici de l'histoire politique. Seulement rechercher les valeurs, les «vertus» populaires de «socialité» qui peuvent conduire à la démocratie, en l'occurrence la démocratie républicaine»⁶⁴⁹. Anche le goguettes parigine, in maniera sicuramente inferiore rispetto alle numerose associazioni operaie, di mutuo soccorso e di resistenza, che stavano nascendo in quegli anni, erano intrise di “valori”, che contribuirono a creare quel terreno di formazione dal quale prenderanno vita le idee che animarono il '48. Esse costituirono uno spazio dove gli artigiani-operai potevano sperimentare

⁶⁴⁵ Per l'importanza della musica come forma di interazione e condivisione. Nicholas Cook, *Musica. Una breve introduzione*, cit., p. 96 e sgg.

⁶⁴⁶ Un aspetto messo in luce anche dall'antropologa Finnegan, la quale, riflettendo sul concetto di “comunicare”, inteso in maniera più ampia come le molteplici modalità dell'interazione umana (attraverso quindi anche gli odori, i suoni, il tatto, gli sguardi, i movimenti), sottolineava che: «la canzone, il canto, il lamento, il ritmo e il parlare melodico sono modalità comuni dell'interconnessione umana, eseguite in una serie di modalità integrate – non solo attraverso la separazione tra esecutori e pubblico caratteristica di alcune tipologie di musica classica occidentale, ma anche attraverso le più coinvolgenti modalità di esortazione-risposta o di partecipazione del pubblico, che si ritrovano così frequentemente ovunque. Questi *pattern* sonori e altri simili creano atmosfere e contesti di interconnessione caratteristici, spesso trascendendo o amplificando diversi significati referenziali, e assumendo un ruolo quantomeno paritario rispetto alle parole nel processo comunicativo globale». Ruth Finnegan, *Comunicare. Le molteplici modalità dell'interconnessione umana*, Torino, Utet, 2009, pp. XXI-326, p. 88

⁶⁴⁷ John Shepherd, *Music as social text*, Cambridge, Polity Press, 1991, pp. 1-245, p. 12 e 80

⁶⁴⁸ Il “carattere simbolico” di questi luoghi musicali è una tematica che viene affrontata anche in Emmanuel Brandl, *L'ambivalence du rock: entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 12-277. Il quale sostiene che «une sociologie de l'institutionnalisation des faits culturels, et précisément musicaux, réclame donc de porter une attention toute particulière à la constitution et la structuration progressive du travail des «lieux» de la pratique, ces structures d'encadrement du travail musical. Comme le souligne Françoise Escal et Michel Imberty, «la salle, le lieu, le décor ne sont pas neutres, mais chargés d'un passé, d'une histoire, d'un sens social». Afin de restituer ce «sens social», l'attention se porte sur le travail par lequel les acteurs *mettent en forme et en formule* les lieux de la pratique, aux codes symboliques de présentation de ces lieux peu à peu élaborés, aux transformations de sens qu'ils supposent et, donc, aux facteurs qui déterminent ces mises en forme et en formule» (p. 36). La citazione di Imberty e Escal è tratta da François Escal et Michel Imberty (a cura di), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 3-207, p. 10

⁶⁴⁹ Jacques Rougerie, *Le mouvement associatif populaire*, cit., p. 506. Per parafrasare ancora Rougerie si potrebbe dire che «la vita stessa della goguette era un'iniziazione alla democrazia». Ivi, p. 508

nuove forme di unione, ascoltare parole e concetti inediti e sentirsi protagonisti di un movimento d'emancipazione che stava interessando tutta la società.

Negli ultimi decenni la disciplina musicologica ha posto l'attenzione sull'importanza del concetto stesso di "esperienza musicale": «musical performances have been seen as occasions for exploiting the encompassing capacity of sound to marshal a sense of *communitas*, of *trance*, or of transformation from one state to another where, as Van Leeuwen suggests, "listening is connection, communion". Experience is dynamically cocreated too as people smile at or dance with each other, beat time, move together, construct and reexperience their recollections later»⁶⁵⁰. Le riunioni canore costituivano un'esperienza musicale contraddistinta da una gestualità carica di significati sociali. Cantare assieme, battere i pugni sul tavolo per dare ritmo ai canti, applaudire, fischiare e bere in compagnia rappresentavano degli elementi fondamentali che favorivano connessioni, condivisioni collettive e che contribuivano alla formazione di un gruppo e a modellare inedite forme d'identità⁶⁵¹.

Queste riunioni canore popolari si differenziavano dai salotti aristocratici e borghesi, o dagli spettacoli teatrali, anche per la maniera in cui i partecipanti interagivano al loro interno. Nelle *goguettes* il pubblico non agiva come uno spettatore passivo, seduto in platea o su comodi divani e poltrone, al contrario chi prendeva parte a questi incontri era chiamato ad intervenire attivamente, in modo critico ed era coinvolto in prima persona⁶⁵². Ognuno, infatti, poteva liberamente prendere la parola per prodursi nel canto⁶⁵³, alcune canzoni o parte di esse venivano cantate in coro ed i vari componimenti erano sottoposti al giudizio del pubblico, che si esprimeva attraverso gli applausi e battiti di mani⁶⁵⁴. A questo proposito le *goguettes* rientravano pienamente nel concetto di "festa"

⁶⁵⁰ Ruth Finnegan, «Music, Experience, and the Anthropology of Emotion» in M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (edit by), *The cultural study of music. A critical introduction*, New York and London, Routledge, 2003, pp. 181-192, p. 186

⁶⁵¹ Thomas Turino sottolinea che «in my discussion of participatory occasions and the special semiotic potentials of music to create collective identities». Thomas Turino, *Music as social life*, cit., p. 190

⁶⁵² Baillet ricordava che nella *gouquette de Lepilleur*, dietro il Teatro di Belleville, le canzoni che si intonavano venivano commentate appassionatamente dal pubblico: «ces soirées étaient très gaies, on s'écoutait avec plaisir et les chansons y étaient très commentées : c'était l'école mutuelle de la poésie». Baillet, *Chansons et petits poèmes*, cit., p. XXXIV

⁶⁵³ Chiunque intendesse esibirsi nel canto, doveva semplicemente apporre il suo nome su una lista tenuta dal *maître des chants* ed attendere il suo turno. Questo stesso funzionamento lo si ritrova documentato anche nelle carte di polizia; in un rapporto del marzo del 1820 il commissario scriveva al prefetto: «la personne qui désire chanter est tenue de se faire inscrire sur un registre. On ne peut chanter qu'après y avoir été autorisé par le président, qu'en ce cas dit, la Parole est à M. et ensuite à M... Les sociétaires se donnent entre eux le titre de frère. Lorsqu'une chanson est terminée le président se lève et dit, l'auteur est M... ensuite il donne le signal d'une salve d'applaudissements». Rapporto del 25 novembre 1820 in A.N., Serie F 7, n. 6700

⁶⁵⁴ Credo che possa essere interessante sottolineare la vicinanza di questa forma di sociabilità canora con le riflessioni che stanno alla base degli *Happening pop* di delirio organizzato e del Nuovo Teatro Popolare introdotte da Paolo Rossi, in cui l'intento è quello di creare un teatro che interagisca con il pubblico: «il Teatro Popolare cerca il modo di rianimare il pubblico in un'epoca in cui gli altri mezzi di comunicazione hanno ridotto l'attività del pubblico a zero e hanno abituato il pensiero all'inerzia. Il pubblico è diventato passivo, privo di spirito critico. Il Teatro Popolare NON recita al pubblico ma CON il pubblico: è drammaturgia istantanea. Bisogna dare tutte le coordinate al pubblico in modo che entri nella storia dall'inizio [...]. [...] il Teatro Popolare intende rianimare il pubblico in modo che diventi attivo,

popolare descritto da Pierre Bourdieu: «[...] les spectacle populaire est celui qui procure, inséparablement, la participation individuelle du spectateur au spectacle et la participation collective à la fête dont le spectacle est l'occasion [...]»⁶⁵⁵.

Si può sostenere, in maniera più generale, che in questi incontri canori popolari non vi era una forte distinzione tra l'artista ed il pubblico, la separazione tra queste due figure veniva quasi annullata in favore di una «participatory performance» in cui «moving together and sounding together in a group creates a direct sense of being together and of deeply felt similarity, and hence identity, among participants»⁶⁵⁶. Questo aspetto venne colto anche da Eugène Imbert, il quale rilevava con acutezza la differenza tra la goguette ed il caffè-concert: «[...] mais les entrepreneurs de café chantants se sont émus. – Quoi ! ont-ils dit : nous payons des artistes, des droits d'auteurs, des musiciens, un loyer, etc. ; nous faisons à peine nos frais ; et à coté de nous va s'ouvrir la première salle venue où l'on chante, où 'on pianote, à notre nez et à notre barbe ? Et cet établissement rival, qui nous fait une concurrence désastreuse, n'a pas d'artistes, pas des musiciens, pas de droits d'auteurs à se charge, puisque c'est le public lui-même qui chante !»⁶⁵⁷. Era il pubblico il vero protagonista delle goguette; i lavoratori riuniti nelle osterie per cantare assieme diedero vita ad una nuova forma di sociabilità popolare di tipo orizzontale ed egualitaria, lontana dalle logiche economiche del profitto, e per questo si poneva in antitesi con i valori della nascente società capitalista⁶⁵⁸.

Analizzare la canzone dal punto di vista di una “pratica sociale”, permette di sottolineare la grande importanza di questi spazi canori. Le riflessioni di Axel Körner, a questo proposito, sono di particolare interesse, poiché consentono di comprendere la complessità e la densità del fenomeno delle goguette. Esse, infatti, contribuirono a creare un legame tra la sfera politica, culturale e sociale del nascente movimento d'emancipazione popolare: «a political idea needs a cultural communicator which creates a link between political movement and social context. Through cultural practice political ideas are transformed into social reality. With regard to the people of 1848, the writing, singing and publishing of political songs represents an important example of such a cultural

critico e mutabile: [...]». Paolo Rossi, *La commedia è finita! Conversazione delirante con Carolina De Da Calle Casanova*, Milano, Elèuthera, 2010, pp. 9-133, p. 131-132 (cfr anche pp. 81 e sgg.)

⁶⁵⁵ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de minuit, 1979, pp. 10-670, p. 36

⁶⁵⁶ Thomas Turino, *Music as social life*, cit., p. 43

⁶⁵⁷ Eugène Imbert, *La goguette et les goguettiers*, cit., p. 5

⁶⁵⁸ A questo proposito Thomas Turino sottolinea: «as compared with the other musical fields, participatory music making/dancing is the most democratic, the least formally competitive, and the least hierarchical. As such, participatory performance does not fit well with the broader cultural values of the capitalist-cosmopolitan formation, where competition and hierarchy are prominent and profit making is often a primary goal». Thomas Turino, *Music as social life*, cit., p. 35

practice»⁶⁵⁹. Le goguettes rappresentarono uno di quei contenitori in cui i nuovi concetti, idee, immagini e suggestioni, che stavano nascendo in quegli anni, vennero fatte proprie da uomini e donne e si fusero assieme ad un movimento concreto di individui. La frequentazione di questi luoghi divenne una “pratica culturale” densa di significati simbolici e svolgeva una “funzione sociale” fondamentale, poiché dava vita ad uno spazio della parola popolare in cui, se da una parte si dava sfogo, quasi in maniera spontanea ed immediata, al dissenso e alle frustrazioni personali, dall’altra si iniziavano a gettare le basi per un sentimento collettivo più profondo e ragionato; si stava costruendo una “memoria” della lotta, una tradizione di resistenza che, dagli avvenimenti del 1789 della Rivoluzione Francese, passando per il 1792, le *Trois Glorieuses* e le insurrezioni del 1832, arrivava fino agli quaranta dell’ottocento: «The social function of such cultural practice goes beyond the communication of ideas. For the social milieu also the creation of songs itself, the consciousness of having its own culture, has a symbolic meaning. Cultural practice creates traditions and rituals and facilitates emotional ties between individuals and political movements. With regard to the social functions of music, this relationship is of particular interest: the social experience of musical practice creates emotions which are easily remembered and reproduced at a later time, at home or while rereading the same songs in a collection published by members of the political movement. The remembrance of a musical event allows us to rediscover certain images and metaphors, to recall political ideas and the emotions of a social experience at a political meeting. Music, like dreams, allows for the reawakening of what Proust called the lost memory»⁶⁶⁰.

La canzone sociale, nelle goguettes, in strada, durante i cortei e nelle manifestazioni, ed i suoi differenti usi, il canto scarabocchiato sui muri o distribuito come un volantino agli angoli delle strade, svolgeva una “funzione sociale” fondamentale all’interno della vita quotidiana del lavoratore⁶⁶¹. Il vivere concretamente quelle azioni e quei momenti di lotta, in cui ognuno era coinvolto in prima persona e dove si condividevano assieme dei sentimenti, aveva delle

⁶⁵⁹ Axel Körner, «Ideas and Memories of 1848 in France: Nationalism, République Universelle and Internationalism in the Goguettes between 1848 and 1890» in Axel Körner (edited by), *1848: a European revolution? International Ideas and National Memories of 1848*, Palgrave Macmillan, London, New York, 2000, pp. 85-105, p. 90

⁶⁶⁰ Ibidem

⁶⁶¹ Questa particolare funzione della canzone, si può parlare, infatti, di canto d’uso, emergeva anche da una conversazione tra Luigi Nono, Giovanni Pirelli e due operai svoltasi durante gli anni settanta. Uno degli operai sosteneva: «io penso che dobbiamo legare un pochino la musica atavica, la musica primordiale, che era tutta percussioni, tutta rumori, tutta, come dire?... scandita, tutta... cioè, cosa seguiva la musica? Seguiva il lavoro, seguiva le cose che facevi.

Pirelli: Seguiva il lavoro, seguiva il rituale, no. [...] comunque anche il rituale era poi un fatto pratico. Aveva delle ragioni pratiche.

Operaio: Il muoverti. Tu ti muovevi sotto un impulso; come adesso la donna che culla il bambino fa la ninna nanna. Nessuno gli ha dato la musica, la fa. Quella non è musica borghese, quella è musica sua. La fa per l’esigenza, perché in quel momento è madre. È madre, e sa che quel ritmo fa addormentare il bambino. Che il ritmo è stonato non gli frega un tubo; però è ritmico; [...]. Una volta la musica la utilizzavano per le loro cose; era un sussidio alla vita». «Uso del suono nella lotta proletaria. Conversazione tra Luigi Nono, Giovanni Pirelli e due operai torinesi» in *Il nuovo canzoniere italiano. «Cultura di base in fabbrica»*, terza serie, n. 2, Milano, Edizioni Bella ciao, 1975, pp. 47-59, p. 48

ripercussioni, non solo a livello emozionale, ma coinvolgeva anche aspetti legati alla sfera culturale e politica del lavoratore. L'esperienza di quegli "eventi canori" collettivi, che rappresentarono contemporaneamente delle forme ludiche di divertimento ed una presa di parola popolare, che rinvitava a tematiche politiche e sociali, contribuì al movimento d'emancipazione dell'artigiano-operaio e alla formazione di inediti legami identitari e di unione tra gli uomini e le donne.

Capitolo 2

Diffusione e repressione della canzone sociale in Italia (1848-1870)

La maggior parte degli studi sul canto sociale si sono concentrati prevalentemente sull'analisi testuale della canzone, tralasciando la sua importanza in quanto "pratica sociale". I luoghi della sociabilità musicale, i molteplici utilizzi ed i canali di circolazione del canto rappresentano delle fondamentali piste di ricerca per analizzare la canzone in quanto mezzo d'espressione popolare. L'operaio-artigiano si serviva del testo musicale quale strumento per comunicare, poiché esso riusciva ad adattarsi alle differenti circostanze d'utilizzo. In questo senso appare chiaro come il canto esercitasse una funzione sociale all'interno della cultura e della vita quotidiana popolare. È questa una delle ragioni principali che spinse il lavoratore ad esprimersi attraverso la canzone. Il canto di strofe sediziose all'osteria, le grida notturne nelle vie cittadine, i libelli manoscritti contenenti versi in rima "antipolitici", oltre a costituire le differenti maniere in cui la canzone poteva trasformarsi, rappresentavano per il lavoratore dei modi di intervenire nella società, uscire dall'anonimato e far sentire la propria voce. L'intento del prossimo capitolo è quello di interrogarsi sulle motivazioni che spinsero un artigiano-operaio ad utilizzare il canto come forma di comunicazione e mezzo di scrittura popolare per far sentire la propria voce e rivendicare diritti di libertà all'interno della società.

La canzone possedeva una grande dinamicità ed una «formidabile capacità di essere comunicata», per utilizzare le parole di Francesco De Gregori⁶⁶². Il testo musicale divenne uno strumento d'espressione popolare poiché era in grado di adattarsi alle differenti circostanze d'utilizzo; era una forma di scrittura e di comunicazione non statica, ma aperta ed in continuo mutamento. Rispetto ad altri supporti della parola popolare (quali i pamphlet, le lettere, le suppliche e la stampa), il canto rispondeva alle numerose esigenze, sia di tipo materiale che culturale, della vita quotidiana dell'artigiano-operaio. La canzone rappresentava così uno strumento d'espressione

⁶⁶² «La chitarra è la musica. La musica che sta dietro alle canzoni cosa porta con sé? Porta il fatto che la canzone ha una formidabile capacità di essere comunicata, molto di più di un film o di un romanzo. Certo al cinema ci va molta gente, i romanzi le leggono in tanti, però la pervasività della canzone è ineguagliabile». Francesco De Gregori, «La storia siamo noi: ovvero conoscere il passato attraverso le canzoni» in *Storia e problemi contemporanei*, n. 29, gennaio 2002, pp. 45-61. Alessandro Portelli aggiungeva: «noi, e qui mi rifarei alle cose che ha detto De Gregori sulla cantabilità, non possiamo pensare alla musica come pensiamo alle poesie e ai romanzi, anche perché uno non è che va in macchina ai semafori recitando «tanto gentile e tanto onesta pare», mentre le canzoni non rimangono solamente laddove sono... nello spazio di chi le compone, ma passano per la bocca e per il corpo della gente. E uno dei rapporti tra canzoni e storia secondo me, per esempio, è quello della ricordabilità». Ivi, p. 59

“anarchico”; riusciva, infatti, a circolare rapidamente nella popolazione, situandosi a metà strada tra la tradizione orale e quella scritta e sfruttando i molteplici e differenti canali di trasmissione e di diffusione. Dall’analisi della documentazione di polizia emergeva chiaramente come la canzone riuscisse a raggiungere e a coinvolgere un gran numero di persone. Il testo musicale poteva essere cantato nelle strade, nelle piazze, nelle osterie ma anche affisso sui muri cittadini o distribuito come un volantino. In questo senso il canto appare come una forma della parola popolare molto plastica e dinamica che sapeva adattarsi alle molteplici occasioni d’utilizzo.

Rispetto alla “lettera”, una forma di scrittura popolare che veicolava un messaggio personalizzato ed intimo, la canzone costituiva uno strumento d’espressione collettivo e pubblico; si cantava spesso in coro, o perlomeno in compagnia; un aspetto che induceva processi di condivisione e di creazione di una comunità o di un gruppo. Il canto, inoltre, era uno mezzo di comunicazione collettivo proprio per i luoghi, le pratiche e gli usi legati alla canzone. I luoghi adibiti al canto, infatti, erano pubblici; gli arresti per aver intonato delle strofe “sovversive” venivano effettuati, nella maggior parte dei casi, nelle osterie, nelle strade e nelle piazze. Grazie al suo supporto materiale, il canto costituiva un testo immediato ed estremamente rapido, sia per quanto concerne la sua facilità di lettura e per il suo linguaggio (attraverso l’uso del dialetto o di una lingua mista), sia per la sua diffusione.

2.1: I canali di diffusione della canzone: oralità e scrittura

La guardia civica Giò Marasca, che abitava al secondo piano della birreria Glira a Rovereto, la sera del 18 febbraio 1866 intese provenire dai piani sottostanti alcune canzoni “antipolitiche”. Una compagnia di artigiani, composta da macellai, sarti, falegnami, pellettieri, fabbri e calzolai, mentre stava trascorrendo la serata in allegria, iniziò a cantare il ritornello de «La bandiera dei tre colori» e alcune strofe del coro dell’opera verdiana del Macbeth: «Patria oppressa! Il dolce nome \ No, di madre aver non puoi, \ Or che tutta a figli tuoi \ Sei conversa in un avel. \ D’orfanelli e di piangenti \ Chi lo sposo e chi la prole \ Al venir del nuovo Sole \ S’alza un grido e fere il Ciel». All’interno del fascicolo, aperto dal commissario di polizia, sono contenuti gli interrogatori degli arrestati; una documentazione che costituisce una fonte preziosa, poiché permette di comprendere alcune delle modalità di diffusione del testo musicale⁶⁶³.

La maggior parte dei fermati ammise di aver cantato il coro dell’opera verdiana e, incalzati dalle domande delle guardie di polizia, illustrarono le circostanze nelle quali vennero in contatto con questo canto, molto conosciuto soprattutto negli ambienti borghesi⁶⁶⁴. Daniele Salvetti, fabbro ferraio di 26 anni in grado di leggere e scrivere, dichiarava: «Mi trovai difatti nella sera della scorsa domenica 18 corrente nella birreria Glira con certo Bonvecchio, col garzone macellaio il sig. Smalzi, [...] coi quali ho cantato le parole di una canzone: «patria oppressa, al dolce nome», canzone che ho inteso cantare più volte sulla strada, e che ritengo non proibita». Nel processo verbale del sarto Domenico Galvagni, anch’egli letterato, si leggeva: «nella scorsa domenica 18 corrente mese verso le ore dieci circa di sera mi trovavo difatti nella birreria Glira col mio cugino Clemente Bonvecchio, calzolaio di questa città, in una stanza dove si trovavano diverse persone in numero di 15 o 16, intenti a bere birra. Io ho cantato qualche parola della canzone «patria oppressa» senza sapere cosa si cantava, perché ero alterato dal vino, cogli altri che pure allegri erano, [...], canzone che si sente cantare in ogni festa e che ritengo non sia proibita».

Da entrambe le testimonianze emergeva come la canzone utilizzasse dei canali di diffusione legati all’oralità; si poteva apprendere un canto senza la fruizione di un testo scritto, ma attraverso l’ascolto. La ricerca storica, quindi, deve rivolgere la sua attenzione alle occasioni e alle circostanze in cui le classi popolari potevano entrare in contatto con queste tipologie di testo musicale. A questo

⁶⁶³ Archivio di Stato di Trento (AST), Commissariato di Polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1866, busta n. 6, documento n. 64

⁶⁶⁴ Il 26 agosto 1853 una guardia sorprese in un’osteria di Pieve Tesino (un borgo ad una trentina di chilometri da Trento, in Valsugana sul confine tra il Trentino ed il Veneto) alcuni individui, «facenti parte della media e bassa borghesia», intenti a cantare numerose opere teatrali, come ad esempio alcune arie del Nabucco, del Macbeth, dell’Adelchi, dell’Inno di Pio IX, della Marsigliese ed un pezzo del trionfo di Radetzky. AST, Capitanato distrettuale di Borgo, Atti presidiali, Anno 1847-1868, busta n. 27, documento n. 123

proposito si può facilmente ipotizzare l'importanza delle bande musicali nel diffondere le opere teatrali, soprattutto quelle legate al melodramma italiano⁶⁶⁵.

Durante tutto l'ottocento le bande e le fanfare iniziarono ad essere impiegate non solamente per accompagnare alcune delle manifestazioni ufficiali, come ad esempio, le parate, le processioni o i comitati d'accoglienza per salutare l'arrivo di qualche personalità dello stato⁶⁶⁶, ma allietavano, con piccoli concerti ed esibizioni musicali, anche le numerose forme della sociabilità popolare⁶⁶⁷.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento le bande ricoprirono un ruolo fondamentale come forma di intrattenimento pubblico all'interno della vita sociale cittadina. Il direttore della banda era tenuto ad inviare una richiesta formale al commissario o al municipio per ottenere il permesso per potersi esibire e, in alcuni casi, si richiedeva di allegare il programma delle opere che si intendevano suonare. Da questa documentazione, depositata negli archivi di polizia, si evince la grande vitalità del fenomeno bandistico. Numerose, infatti, erano le occasioni in cui le bande cittadine si esibivano in corteo o stazionavano sulle piazze e nelle osterie. Si può citare, ad esempio, la richiesta di Giacomo Glira, titolare dell'omonima birreria, per ottenere il permesso per far suonare la banda civica nel suo locale durante la serata del 29 aprile 1866⁶⁶⁸. Più frequenti, invece, erano le richieste per effettuare dei concerti in strada e nelle zone più affollate della città, dove si poteva raggiungere un pubblico più numeroso e che apparteneva a qualsiasi classe sociale. Il 5 giugno 1865 il maestro Francesco Chiusole, direttore della banda civica roveretana, informava il municipio che «alle ore 6 (tempo permettendo) la Banda Cittadina si produrrà sul Corso nuovo per

⁶⁶⁵ Paolo Prato, *La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi*, Roma, Donzelli, 2010, pp. XVIII-525, p. 39 e sgg.; Stefano Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. XII-361, p. 54 e sgg.

⁶⁶⁶ Per comprendere l'utilizzo della banda cittadina all'interno di queste occasioni, si veda il diario redatto da Girolamo Andrei, che percorreva la prima metà del XIX secolo. Frequenti, infatti, erano le annotazioni come la seguente: «nei giorni 14, 15, 16 del settembre 1841 soggiornò e pernottò in questa città sua eccellenza conte Clemente de Brandis, governatore del Tirolo solo da pochi mesi. [...] alle 9 1/2 tornò all'albergo in mezzo a torcie e accompagnato. La musica civile a piena orchestra aspettollo e suonò in strada con gran folla di gente e allo splendore di 8 gran fiaccole»; e ancora al giorno 10 settembre 1845 si leggeva: «verso le ore 3 pomeridiane, arrivarono in questa città i tre fratelli e figli dell'arciduca Francesco [...]. Alloggiarono alla locanda del caval bianco sul Corso Nuovo. Poco dopo la banda civica suonò sotto le finestre della locanda stessa l'inno nazionale con altra suonata. La sera essa ricomparve per eseguire, come eseguì, alcuni pezzi musicali durante l'illuminazione data sul Corso con un arco tutto illuminato fra il palazzo de' conti Alberti e la caserma de' gendarmi annessa al civico magazzino. Dopo aver eseguite alcune suonate sotto le finestre de' tre giovani arciduchi, la banda cittadina si recò sotto quelle del loro parente duca di Modena, alloggiato sullo stesso Corso nella locanda della corona». Girolamo Andreis, *Memorie scritte in ordine cronologico da Girolamo Andreis da Rovereto per gli anni 1815-1846* diario ripubblicato in Antonio Carlini, Clemente Lunelli, *I giorni tramandati. Diari trentini dal '500 all' '800*, Trento, Edizioni U.T.C., 1988, pp. 129-186, p. 173 e 178

⁶⁶⁷ A questo proposito Antonio Carlini sosteneva che «la banda è segno distintivo di queste forme nuove della socialità, diventando indispensabile per la moderna ritualità urbana». Antonio Carlini, Armando Franceschini e Antonio Cembran, *In banda. Storia e attualità dell'associazionismo bandistico trentino*, Trento, Federazione Corpi Bandistici della Provincia di Trento, 1990, pp. 3-456, p. 29

⁶⁶⁸ «Al Lodevole I. R. Commissariato di polizia di Rovereto. Vi si prega di prevenirla che lo scrivente magistrato ha permesso al signor Giacomo Glira che nel locale di suo proprio che una parte della banda civica questa sera possa suonare purché vengano osservate le discipline di polizia in proposito vigenti. Rovereto, li 29 aprile 1866». AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati di polizia interessanti manifestazioni d'italianità, busta n. 23, documento n. 1267

eseguire i seguenti pezzi: Maria Carlotta, Carte Div. della Norma, Duetto Marin Faliero, Aria del Nabucco e Maria Beppina»⁶⁶⁹. Durante tutto il XIX secolo, non era infatti inusuale imbattersi, mentre si passeggiava per la città, nell'ascolto delle opere verdiane⁶⁷⁰ o in quelle dei principali compositori del melodramma italiano. La musica operistica circolava ampiamente anche al di fuori delle sale del teatro. Un aspetto, questo, di particolare importanza, poiché consente di mettere in luce la funzione della banda come mezzo di diffusione, nelle classi popolari più basse, di musiche legate agli ambienti più borghesi ed intellettuali⁶⁷¹.

La grande forza d'attrazione e l'ampiezza del fenomeno bandistico si evince anche da questo frammento del diario di Enrico Pedrotti, uno dei fondatori del coro della S.A.T., che immergeva il lettore nella vita quotidiana del capoluogo trentino a cavallo tra la fine dell'ottocento ed inizio novecento. Pedrotti scriveva:

«andavamo sempre a vedere i soldati. Soldati e pompieri erano le più belle cose da vedere, ma specialmente i soldati con la banda. La domenica mattina la mamma ci lasciava andare a vedere i pompieri, e passavano vicino, e suonavano la tromba e allora via. In piazza Fiera andavano su e giù per lo loro lunghe scale. Alle 10 passava la banda e i soldati, così addio pompieri, e poi i pompieri avevamo una tromba sola, la banda invece ne aveva tante belle lucide e i tamburi, e il tamburo grande col carrettino e quella banda aveva anche un piccolo cavallino e lo tirava lui il tamburo grosso. Andavano a messa i soldati, tutti in fila dietro la banda e il cavallino, però lui lo lasciavano fuori dalla chiesa»⁶⁷².

⁶⁶⁹ AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati di polizia interessanti manifestazioni d'italianità, busta n. 23, documento n. 88

⁶⁷⁰ Alcune arie tratte dall'opera l'«Ernani» vennero eseguite nel tardo pomeriggio del 16 gennaio 1865 in piazza delle Erbe a Rovereto; nella stessa piazza, due anni più tardi, il 5 gennaio 1867, vennero suonati il duetto ed il coro de «I due Foscari». AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati di polizia interessanti manifestazioni d'italianità, busta n. 23, documento n. 76 (1865) e n. 2 (1867)

⁶⁷¹ Nel suo articolo dedicato alla diffusione del melodramma all'interno delle classi popolari, Roberto Leydi rilevava che «si può affermare con sicurezza che la pratica bandistica ha avuto un peso importante, se non determinante, per la diffusione della musica operistica, almeno fino al periodo fra le due guerre (in particolare fino alla prima guerra). [...] Il repertorio operistico trascorre così dai teatri alle piazze, in adattamenti, rifacimenti, arrangiamenti che in gran parte tendono a replicare, in una versione strumentale, la realtà degli originali, ma anche attraverso elaborazioni originali che utilizzano i materiali operistici per dar vita a composizioni concertistiche, centrate sull'esibizione solistica strumentale». Roberto Leydi, «Diffusione e volgarizzazione» in *Storia dell'opera italiana*, vol. 6, Torino, EDT/Musica, 1988, pp. 303-392, p. 339.

⁶⁷² Enrico Pedrotti, *I bambini delle Androne. Diario di Enrico Pedrotti*, Trento, Società degli Alpinisti Tridentini, 2002, pp. 5-95, p. 14. Il Pedrotti, classe 1905, ricordava in questa maniera l'arrivo a Trento dei soldati italiani al termine della prima guerra mondiale: «il giorno seguente ci svegliò una banda al mattino. Erano tanti anni che non si sentivano più bande e questa suonava diverso. Dalla fretta ci siamo messi i calzonni senza mutande, e giù di corsa. L'abbiamo trovata vicino al Duomo ed erano tanti soldati nuovi che arrivavano, e quella era la loro banda. Suonava così bene come non avevamo mai sentito, e suonarono in piazza e si fermarono sotto al Municipio a suonare: “Va fuori d'Italia, va fuori stranier”. Quella la sapevamo anche noi e la cantavano gli zii, e allora non si poteva cantare perché mettevano in prigione, ma adesso sì si poteva cantare, e noi la sapevamo bene e cantavamo forte e tanti altri la sapevano vicino a noi e cantavano tutti, ma noi bambini più forte di tutti e i soldati ci guardavano e sorridevano, qualcuno non rideva e si asciugava gli occhi, e la gente anche. Suonarono anche un altro inno che non sapevamo e qualcuno della gente cantava e lo sapeva: “Fratelli d'Italia...” ed era bella. Veniva tanta gente ad abbracciare i soldati, e noi eravamo vicino alla banda per suonare, e suonavano così bene che faceva male dentro come quando suonava il cieco delle nostra baracca [il Pedrotti fa riferimento ad un suonatore cieco che allietava le serate nelle baracche dei profughi allestite durante le guerra]. Ed era un giorno così bello che non si poteva dimenticare». Ivi, p. 68 e 69. Cfr. anche Antonio Carlini, «Una

La banda, travalicando i classici luoghi dedicati alla musica, come i teatri e le sale da concerto, riusciva a portare queste nuove sonorità in piazza e all'interno delle strade cittadine; uno spazio pubblico, aperto e gratuito, dove chiunque era in grado di fruire di alcuni testi musicali con i quali, altrimenti, difficilmente poteva venire in contatto. Queste riflessioni consentono di comprendere meglio le modalità di circolazione nel milieu artigianale e operaio, di canzoni colte che, solo in apparenza potevano risultare non conformi al tradizionale patrimonio canoro popolare⁶⁷³. Se da un lato le bande e le fanfare tendevano a trasformare coloro i quali ascoltavano le differenti esibizioni in "ascoltatori" e "spettatori", creando una separazione tra il pubblico e l'esecutore, scardinando così il carattere partecipativo dell'uso popolare del canto⁶⁷⁴, dall'altra permetteva di diffondere «per sentito dire»⁶⁷⁵ le principali arie del melodramma italiano.

I recenti studi di musicologia hanno messo in luce la grande importanza della banda civica in quanto «strumento di divulgazione musicale per l'Italia dell'ottocento», per citare un recente articolo di Antonio Carlini⁶⁷⁶. Attraverso le opere di riduzione e semplificazione delle partiture e degli elementi del linguaggio musicale operistico, le bande cittadine offrivano ad un pubblico più ampio le opere dei grandi compositori ottocenteschi. Essa favoriva, inoltre, l'insorgere di processi di contaminazione tra la cultura "alta" e quella "bassa"⁶⁷⁷, derivati anche dal carattere interclassista

bella storia: il Coro della SAT» in Franco De Battaglia, Floriano Menapace, Antonio Carlini, *Guarda, ascolta l'originale avventura tra musica e fotografia dei F.lli Pedrotti. A cura di Angelo Schwarz*, Trento, Temi, 2001, pp. 63-79

⁶⁷³ A questo proposito in un recente volume sul canto operaio torinese a cavallo tra la fine dell'ottocento ed inizio novecento, gli autori sottolineavano che: «i canti qui raccolti documentano [...] una situazione più contraddittoria o se vogliamo più sfumata: le diverse culture si parlano, si intrecciano; i rapporti tra oralità e scrittura, tra i linguaggi della canzonetta, dell'opera lirica o dell'operetta da un lato e il canto operaio dall'altro sono ampi, profondi e documentati». Emilio Jona, Sergio Liberovici, Franco Castelli, Alberto Lovatto, *Le ciminiere non fanno più fumo. Canti e memorie degli operai torinesi*, Roma, Donzelli, 2008, pp. XXI-728, p. 8. Un aspetto messo in luce anche dallo stesso Leydi: «a comporre il repertorio «sociale» entrano materiali strutturali, verbali, musicali che vengono dalla tradizione contadina, dalla tradizione artigiana urbana, dall'uso subcolto di vario carattere, dall'innodia borghese, dalla canzone di consumo, dal melodramma». Roberto Leydi, «La canzone popolare» in *Storia d'Italia. Volume quinto. I documenti (2)*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1183-1235, p. 1232. Cesare Bermanni, infatti, parla del canto sociale come un «fenomeno di frontiera tra culture ufficiali da un lato e culture popolari dall'altro, utilizza a volte testi e musiche provenienti dalle culture egemoni (innodia borghese o socialista, arie da romane, melodrammi, operette, canzonette di consumo, marce e arie militari, ecc.), a volte di produzione popolare [..], a volte interni alla tradizione popolare [..]». Cesare Bermanni, «I canti sociali italiani» in Roberto Leydi (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia. 2. I repertori*, Lucca, Lim Editrice, 2001, pp. 149-172, p. 150 (testo ripubblicato in Cesare Bermanni, «Guerra guerra ai palazzi e alle chiese...». *Saggi sul canto sociale*, Roma, Odradek, 2003, pp. 1-24)

⁶⁷⁴ Cfr. Roberto Leydi, «Diffusione e volgarizzazione», cit. p. 347 e sgg.

⁶⁷⁵ «La banda musicale», rilevava Enrico Strobino nella sua tesi, «fa parte di quei mezzi che testimoniano un altro modo di conoscenza, cioè quello che avviene "per sentito dire", per partecipazione progressiva a una cultura. Essa è stata dunque un ineguagliabile strumento di diffusione e di acculturazione». Enrico Strobino, *Il ruolo della banda nella cultura musicale popolare*, Relatore Roberto Leydi e Lorenzo Bianconi, Università degli studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di Laura D.A.M.S., 1980\1981, p. 1-157, p. 61; consultata presso il Fondo Roberto Leydi di Bellinzona

⁶⁷⁶ Antonio Carlini, «La banda come strumento di divulgazione musicale per l'Italia dell'ottocento» in Antonio Carlini (a cura di), *Accademie e società filarmoniche in Italia. Studi e ricerche*, Trento, Società Filarmonica di Trento, 2008, pp. 9-18

⁶⁷⁷ Nel già citato volume sul canto operaio torinese si leggeva: «il legame tra canto operaio e melodramma diventa di diverso peso e misura là dove riscontriamo l'ingresso, in un buon numero di canti, di melodie, tracce ed echi dell'opera

del fenomeno bandistico ottocentesco. Non è infatti privo di importanza, come lo dimostra lo stesso Carlini nell'analizzare la Banda Musicale di Milano nel triennio 1862-1865⁶⁷⁸, sottolineare la variegata composizione sociale dell'associazionismo musicale di questo periodo. Nel 1866 tra i ventisei partecipanti, di cui si conosceva la professione, che animavano l'orchestra della Società Filarmonica roveretana, otto facevano parte delle classi più agiate (possidenti, negozianti, medici e avvocati), otto erano della media borghesia (pittori, scrittori privati, agenti di negozio) ed infine dieci rientravano all'interno del milieu artigianale (falegnami, conciapelli e filatori). Anche per quanto riguarda il coro della Società Filarmonica, le proporzioni rimanevano sostanzialmente invariate, sui ventiquattro individui, cinque erano possidenti, otto appartenevano alla media borghesia ed i rimanenti undici erano artigiani e contadini⁶⁷⁹. In questo caso, appare evidente, come la banda abbia giocato, per molti individui appartenenti alle classi popolari più basse, anche un ruolo fondamentale nel processo di acculturazione e alfabetizzazione musicale⁶⁸⁰.

La grande vitalità delle bande all'interno della vita sociale cittadina non si riduceva solamente ad una forma di intrattenimento, ma stabiliva dei forti legami con le numerose vicende politiche che attraversarono la società ottocentesca⁶⁸¹. Un rapporto, quello instaurato tra l'associazionismo bandistico e la sfera politica, che affondava le sue radici nella Rivoluzione

lirica, particolarmente di quella verdiana, che percorse gli anni del Risorgimento e da esso trasse più di una volta suggestioni e ispirazione, mentre i suoi cori ne infiammarono le speranze e le attese». Emilio Jona, Sergio Liberovici, Franco Castelli, Alberto Lovatto, *Le ciminiere non fanno più fumo*, cit., p. 25. Questa circolazione tra i differenti ambiti culturali e l'influenza delle opere teatrali nella canzone operaia consente di analizzare in maniera più approfondita l'insorgere nella zona di Torino di una forma di canto, definita «cantata operaia». Numerosi, infatti, furono i gruppi musicali organizzati, alla fine dell'ottocento, nei circoli ricreati e nelle associazioni musicali dilettantistiche. Cfr. anche i seguenti capitoli dell'opera appena citata: «Il melodramma ottocentesco e la cantata operaia», «Circoli ricreativi musicali nell'Ottocento» e «Arie d'opera e canti d'operai».

⁶⁷⁸ Antonio Carlini, «La banda come strumento di divulgazione musicale per l'Italia dell'ottocento», cit., p. 11

⁶⁷⁹ Elenco presente in AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1866, busta n. 6, documento n. 51

⁶⁸⁰ Carlini, citando le ricerche di Dino Coltro, metteva in evidenza il contributo esercitato dalle bande all'alfabetizzazione musicale: «Dino Coltro nel corso di una ricerca tra i braccianti agricoli del veronese conclusa nel 1973, ebbe modo di notare come nessuno degli intervistati riuscisse a scrivere, mentre tutti invece conoscevano la musica. È facile immaginare infatti, contemporaneamente al formarsi delle bande, la nascita di tutta una serie di scuole musicali, istituite con scopo chiaramente utilitaristico, cioè per sostenere l'attività della filarmonica, della banda o del coro (istruire e preparare le nuove leve), o per fornire cantanti e strumentisti all'attività teatrale». Antonio Carlini, «La banda come strumento di divulgazione nell'ottocento», cit., p. 17

⁶⁸¹ Alcune di queste associazioni musicali furono delle coperture per delle riunioni politiche; fu il caso ad esempio di un'associazione filarmonica avviata dal patriota Alberto Mario assieme ad alcuni studenti universitari a Padova nel 1847. Alberto Mario scriveva: «La compagnia alla quale io appartenevo, di polesani e di qualche mantovano avviò un'associazione politica travestita in società filarmonica; e, nel '47, tolse a pigione un appartamento, in via San Bernardino, nel palazzo Spinetti, dandovi accademie musicali, ove interveniva anche il bel mondo padovano. I romanzi del Guerrazzi, le poesie di Berchet e del Giusti, qualche fascicolo della «Giovane Italia» di Mazzini, giornali di Bologna e di Roma, i «Prolegomeni» del Gioberti alimentavano quei primi fervori. Vivevano in Padova, allora l'Alardi e il Prati, e, ogni sera, a cena, or in questa ed or in quella bettola – lo «Storione» o «Zangrossi» o il «Gambero» o lo «Storioncino» - ci declamavano i loro carmi patriottici e inediti; e noi bruciavamo d'entusiasmo e aspettavamo il gran giorno». «Alberto Mario» in Onorato Roux, *Memorie giovanili autobiografiche di letterati, artisti, scienziati, uomini politici, patrioti e pubblicisti*, Vol. IV – parte prima, Firenze, Bemporad & Figlio Editori, 1908, pp. 253-372, p. 257. Episodio presentato in Angela Maria Alberton, «Finché Venezia salva non sia». *Garibaldi e Garibaldinismo in Veneto (1848-1866)*, Tesi di dottorato in scienze storiche, Università degli studi di Padova, 2009, pp. I-XIII-337, p. 4

francese⁶⁸² – furono proprio le bande militari dell'esercito francese che diffusero i primi inni patriottici e la Marsigliese – e che a partire dal '48 ritrovò uno slancio fondamentale⁶⁸³. All'arrivo della notizia, nella cittadina di Rovereto, della concessione di una nuova costituzione da parte dell'Imperatore d'Austria nel marzo del 1848, un testimone di quelle concitate ore, scriveva nel suo diario: «Ai 20 marzo la gente dei paesi anche oltreadige, avendo sentito la notte a suonar le campane della città, cominciava, com'è naturalissimo, ad accorre sotto una pioggia la più diretta, che continuò fino alle 10 di sera. [...] In tutte quelle tre ore, tuttoché fosse continua la pioggia, andavano suonando a vicenda le due bande di Rovereto e di Sacco, e si andava cantando un Inno Nazionale, la prima cosa stampata esente dalla Censura dopo la Costituzione che uscì alle stampe tradotta in italiano avanti notte. Fosse nato il benché minimo disordine!»⁶⁸⁴.

L'associazionismo bandistico, grazie alla sua capacità di coinvolgere l'individuo attraverso la sua "sfera emozionale"⁶⁸⁵, era costantemente sorvegliato dalle autorità di polizia. Il 24 novembre 1867, la banda civica di Rovereto si recò in visita a Mori, una piccola località a qualche chilometro di distanza, il commissario, non appena ricevette la comunicazione, telegrafò alla pretura di Mori il seguente messaggio: «Oggi dopo pranzo questa banda civica si reca a Mori. Si disponga sorveglianza»⁶⁸⁶.

Queste occasioni, infatti, fungevano spesso da detonatore per esprimere i sentimenti patriottici e di ostilità nei confronti del governo austriaco⁶⁸⁷. Nonostante non vi fossero gli estremi

⁶⁸² Stefano Pivato, a questo proposito, rilevava che: «la presenza delle truppe napoleoniche introduce nella sonnolenta provincia italiana un rumore destinato nel volgere di qualche anno a divenire uno dei più caratteristiche del paesaggio sonoro ottocentesco: quello delle bande e delle fanfare. È, quello della banda, un rumore «laico» destinato a convivere e talvolta a sopraffare le sonorità religiose che si esprimevano attraverso i canti e le preghiere durante le processioni». Stefano Pivato, *Il secolo del rumore. Il paesaggio sonoro del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 5-179, p. 17. Cfr anche Antonio Carlini, «"Lo strepitoso risonar de' stromenti da fiato & timballerie". Modalità e modelli della musica pubblica a Venezia e in Italia negli anni della rivoluzione francese» in Francesco Passadore e Franco Rossi, *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, pp. 473-505, p. 493 e sgg.

⁶⁸³ Antonio Cornoldi, nel suo studio sul canto popolare nel Polesine, riportava questo interessante aneddoto inerente all'importanza della banda nella diffusione di sentimenti patriottici: «in un giorno dell'anno 1848 i suonatori delle bande di Fratta Polesine, recatisi a Lusina (Lendinara) per un concerto, furono trattenuti in arresto per 24 ore perché i berretti (evidentemente rossi), con le divise verdi e i bianchi fogli della carta del musica, richiamavano i colori della bandiera italiana». Antonio Cornoldi, *Ande, balli e cante del Veneto con particolare riguardo al Polesine*, Padova, Rebellato, 1968, pp. 3-453, p. 343 e sgg.

⁶⁸⁴ Giovanni Battista Azzolini, *Diario di cose patrie e straniere [8.2.1848 – 2.12.1851]*, Rovereto, Biblioteca civica, Manoscritto n. 49-19 (17)

⁶⁸⁵ Carlini, sottolineando questa caratteristica, evidenziava come gli «inni e cori riescono a suscitare e infondere negli italiani eroici sentimenti di patriottismo anche in presenza di testi (il caso dei cori nel Verdi risorgimentale è emblematico) che, per censure politiche o autocensure di consuetudini normali e musicali, assumono le caratteristiche di discorsi indiretti: la direzione, chiara e univoca [...] è affidata alla musica, che nella sua e per la sua elementarità induce un'emozione archetipale e quindi tanto più efficace e stimolante». Antonio Carlini, «La banda come strumento di divulgazione nell'ottocento», cit., p. 13 e 14

⁶⁸⁶ AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati di polizia interessanti manifestazioni d'italianità, busta n. 23, documento n. 1919

⁶⁸⁷ La commistione tra l'associazionismo bandistico ed il movimento risorgimentale percorse tutto l'ottocento trentino; si possono citare ad esempio le bande e le fanfare organizzate all'interno delle associazioni sportive (come quelle ciclistiche, di ginnasti, alpinistiche e di calcio), che si diffusero soprattutto nell'ultimo ventennio dell'ottocento a

per impedire lo svolgersi di queste manifestazioni canore, il commissario sottolineava il vero pericolo che si celava dietro queste esibizioni: «simili riunioni [...] tanto per la nocività delle vicendevoli visite di corpi di musica di diversi paesi, quanto anche attualmente per una certa agitazione prodotta dalla scossa elettrica dell'ultimo discorso Napoleonico pel mangiamento della carta d'Europa, simili manifestazioni dico non sarebbero aliene dal sospetto di poter essere combinate e sfruttate dal partito sovversivo, onde avvicinare i propri partigiani per scopi di eventualità vagheggiate, onde avviare e facilitare reciproche intelligenze e provocare fors'anche in momento opportuno seri disordini»⁶⁸⁸. Numerosi furono i rapporti che giungevano sulla scrivania del commissario, in cui la banda musicale era sospettata di essere complice in alcune manifestazioni patriottiche. Nell'aprile del 1864, dopo un'esibizione musicale serale, organizzata dalla borghesia liberale cittadina, in cui i suonatori, «alquanto alterati da bibite spiritose», continuarono a suonare fino dopo la mezzanotte, comparvero in molte contrade roveretane scritte di «Viva Garibaldi» e di «Viva Vittorio» (chiaro riferimento al re Vittorio Emanuele II)⁶⁸⁹.

I concerti delle bande rientravano, più in generale, all'interno delle attività di sorveglianza nei confronti delle numerose manifestazioni della sociabilità popolare; lo spirito che animava le azioni di repressione e di controllo delle autorità lo si evince da questa nota informativa inviata dalla sede centrale di Innsbruck ai differenti commissari di polizia del Tirolo meridionale nel settembre 1862. Il governo austriaco non intendeva opporsi a questi incontri (organizzati soprattutto in occasione di feste nazionali e religiose), che d'altra parte erano consentiti dalla legge, ma esortava le forze di polizia ad aumentare la sorveglianza, poiché questi assembramenti esigono «un'attenzione oculata del Governo giacché i medesimi assunto in causa dell'unione d'un numero

Trento. In un volume dell'epoca, curato dal commissariato di polizia di Trento, si leggeva: «naturalmente in tutte queste gite la banda dell'associazione, la *fanfara*, aveva un ruolo importante. Le gite sociali con la fanfara si trasformavano molto spesso in occasioni per esternazioni politiche; poiché gli italiani sono molto ricettivi nei confronti della musica, la popolazione italiana accoglieva quasi dappertutto i gitanti, ed in particolare la musica, con la più grande cordialità; numerosi abitanti del luogo si univano alla parata, cosicché la gita sociale si trasformava in un corteo in festa, che nei giorni seguenti la stampa magnificava come un'azione nazionale. Significativo era anche il repertorio musicale che la fanfara prediligeva e proponeva: Marcia Piacenza, La Patria, la bersagliere, La Ponta, Umberto I, Inno della Lega nazionale, A Tripoli. L'uniforme dei membri della fanfara era fedelmente copiata da quella del corpo dei trombettieri dei bersaglieri italiani». Die irredentistischen Vereine Welschtirols. Darstellung ihrer Tätigkeit auf Grund amtlicher Quellen. Herausgegeben vom K. K. Polizeikommissariate in Trient, Druckerei, 1917 citato in Quinto Antonelli (a cura di), *Ginnasti di frontiera. Associazioni sportive in Trentino*, Trento, Museo Storico in Trento onlus, 2001, pp. 9-99, p. 14. Cfr. anche Elena Tonezzer, *Il corpo, il confine, la patria. Associazionismo sportivo in Trentino (1870-1914)*, Trento, Università degli studi di Trento, dottorato in Studi Storici ciclo XIX, tutor pr. Luigi Blanco, anno accademico 2005-2006, pp. 3-367, Clemente Lunelli, «Spunti musicali nel Risorgimento Trentino» in *Atti del I° Convegno Storico Trentino. Relazioni fra le Province Veneto-Lombarde nel secolo decimonono*, Rovereto, Manfrini, 1955, pp. 183-230, p. 192 e sgg. Sull'importanza dei circoli mandolinistici alla fine dell'ottocento in trentino si veda Mirko Saltori, *Silvio Gottardi e il Circolo Mandolinistico Trentino (1896-1910)*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2003, pp. 5-245

⁶⁸⁸ AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1863, busta n. 3, documento n. 402

⁶⁸⁹ AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1864, busta n. 4, documento n. 94 e 117. Per un approfondimento sulla storia della banda di Rovereto si veda l'indispensabile volume di Antonio Carlini, Annely Zeni, *Rovereto e le sue tradizioni bandistiche*, Rovereto, Edizioni Musica Cittadina Riccardo Zandonai, 1995, pp. 9-466

maggiore di persone abbandonano il corso ordinario della tranquillità della vita sociale, prendono nominatamente nei momenti agitati in linea politica un carattere, di fronte al quale non può restare indifferente l'amministrazione anco dello stato, e possono specialmente venire accusati quali mezzi per agitazioni inammissibili»⁶⁹⁰.

Se il commissario di polizia poteva fare solo delle congetture sul carattere "patriottico" e "sedizioso" di alcune esibizioni della banda musicale, come ad esempio quella avvenuta a Rovereto nella sera del 14 marzo 1866, anniversario della proclamazione del Regno d'Italia e natalizio del re Vittorio Emanuele II⁶⁹¹, di tutt'altro tenore furono altri rapporti contenuti nella documentazione di polizia. L'otto maggio 1866, il commissario di Rovereto informava le autorità del capoluogo trentino riguardo un concerto della «civica banda musica», avvenuto sul Corso Nuovo e nel giardino della birreria Maffei, al quale presero parte: «molta gente e popolaccio, che negli intermezzi si fece a cantare, schiamazzare e gridare viva la banda e simili»; si leggeva, infatti, nella nota:

«Sebbene questa volta non sia successo alcun altro inconveniente, potrebbe però stante la maggiore suscettibilità degli animi dipendentemente dalle attuali critiche circostanze politiche, potrebbe dicitosi in un altro simile incontro farsi anche in causa di franchi malintenzionati nascere o qualche manifestazione politica, o conflitto col militare. [...] Il sign. Podestà convenne con me essere prudente in questi momenti di usare precauzione, e promise dietro la mia proposta, che d'ora innanzi sarà permesso alla banda di prodursi soltanto in tempo di giorno ed in un determinato sito della città, che non sia né birreria né osterie, e che terminata la produzione la banda dovrà sciogliersi. Credo di aver così prevenuto, per quanto è possibile, ad un eventuale disordine, che potrebbe nascere in causa della banda [...]»⁶⁹².

I timori del commissario erano in parte giustificati; nell'ottobre del 1868 dopo un'esibizione della banda musicale, egli rilevava che: «drappelli di ragazzi continuavano a fare un chiasso sotto ogni aspetto indecoroso con qualche grido di "Evviva l'Italia, Evviva il Beppo" e strepiti e segni aventi un senso dimostrativo senza per altro aggiungere espressioni dirette contro il governo»⁶⁹³.

⁶⁹⁰ AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1862, busta n. 2, documento n. 2481. Nello stesso rapporto il ministero di polizia di Innsbruck delineava le linee guida che i commissari dovevano seguire nel concedere il permesso, e successivamente sorvegliare, queste manifestazioni popolari.

⁶⁹¹ «Io non potrei incolpare direttamente il presidente Chiusole [direttore della banda civica] di aver agito con malizia, essendo anche possibile ch'egli si prestasse come strumento alle suggestioni di terzi, ma in ogni modo non è escluso il dubbio che la produzione di ieri non avesse lo scopo di una pacifica dimostrazione politica, e ciò stante più perché non soltanto la maggior parte del pubblico ma ben anche dei suonatori stessi della banda erano all'oscuro del motivo della produzione». AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1866, busta n. 6, documento n. 80

⁶⁹² AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1866, busta n. 6, documento n. 142

⁶⁹³ AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1868, busta n. 9 (XII Polizia – fascicoli 71-215), documenti n. 68. Una manifestazione analoga avvenne anche ad Ala il 17 maggio 1868; la banda musicale, dopo aver allietato una festa, indetta da alcuni degli esponenti più in vista della borghesia locale di tendenze italianeggianti, in cui furono scoppiati alcuni fuochi bengalici di colore rosso, verde e bianco, rientrando in città venne accompagnata da una grande «quantità

Questo stretto rapporto tra il movimento risorgimentale e la produzione musicale bandistica, ed in particolare le arie del melodramma che venivano eseguite, consente di leggere, in maniera più approfondita, la scelta canora fatta dalla compagnia d'artigiani riunita alla birreria Glira. Il coro "patria oppressa", dell'opera verdiana del Macbeth, oltre alle parole stesse, che possedevano un significato politico indiretto, veniva associato a quello de «La bandiera dei tre colori», che aveva, invece, un più chiaro riferimento "sedizioso". Appare evidente il contesto di riferimento nel quale posizionare le principali opere teatrali, cantate dagli artigiani-operai. Le esibizioni delle bande musicali erano spesso accompagnate da manifestazioni patriottiche più o meno eclatanti, e quindi il canto del coro verdiano unito alla canzonetta risorgimentale possedeva una coerenza carica di significato.

In maniera analoga alla circolazione del coro verdiano del Macbeth appena presentata, le classi lavoratrici venivano in contatto con altre opere teatrali attraverso le numerose occasioni della sociabilità canora. La musica, ancora prima dei moderni mezzi di comunicazione, circolava ampiamente nelle strade e nelle contrade popolari. Si trattava di manifestazioni legate alla tradizione folkloristica che, in tempi di rivolgimenti politici, incutevano timore e preoccupazione agli occhi delle forze di polizia. Un aspetto che si evince, ad esempio, da questi due rapporti inviati dal commissariato di Genova ed indirizzati alla Presidenza di Governo di Milano. Nella prima nota informativa, datata 26 novembre 1847, si leggeva: «Tranne una dozzina di individui che percorrono di notte le strade cantando le solite canzoni, onde non se ne perda la memoria, nulla avviene di straordinario»⁶⁹⁴; mentre nella seconda, relativa al 21 febbraio dell'anno successivo, si metteva in evidenza l'effervescenza e l'entusiasmo popolare, che caratterizzò i primi mesi del 1848: «da due giorni sono ricominciati i soliti canti e sono due notti che non si dorme, sono centinaia di individui tutt'al più hanno il diritto di far del chiasso! Il governo permette tutto»⁶⁹⁵.

Nella documentazione contenuta all'interno dei processi politici, costituita da indagini, rapporti di polizia ed interrogatori, numerose furono le testimonianze che permettono di far luce sulla diffusione e circolazione dei testi teatrali. Nella notte tra il 26 e 27 settembre vennero arrestati a Milano quattro giovani artigiani, Giovanni Rosa, scalpellino, Roberto Ghilardi, stampatore, Pietro Sala, cappellaio e Carlo Fenini sarto di ventiquattro anni, per aver cantato sulla pubblica via l'Inno di Pio IX ed i seguenti versi:

«Al labbro dei perfidi
Credé la Regina

Del Sangue di un popolo
Le piaghe mortali

di gente di ogni sesso» che lanciò le grida di «Evviva l'Italia», «Evviva di Garibaldi» e di «Evviva il trentino». AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1868, busta n. 9 (XII Polizia – fascicoli 71-215), documenti n. 85 e sgg.

⁶⁹⁴ Archivio di Stato di Milano (ASM), Presidenza di Governo, busta n. 253, documento n. 403

⁶⁹⁵ ASM, Presidenza di governo, anno 1848, busta n. 258, documento n. 24

Compiuta del principe	Se faci là splendono,
È già la rovina	Qui brillan pugnali;
La patria che geme	La patria che geme
Non anco perdè.	Estinta non è» ⁶⁹⁶ .

Si trattava di un pezzo dell'opera teatrale «La Marescialla d'Ancre»⁶⁹⁷, che venne rappresentata nella primavera del 1847 al Teatro milanese alla Canobbiana. Dagli interrogatori dei quattro arrestati emergeva l'esistenza di un paesaggio sonoro cittadino articolato e vivace. Pietro Sala, infatti, dichiarava di aver cantato: «un'aria credo tolta da una opera di cui ignoro l'argomento, e che io imparai solo per averla diverse volta udita da altri in strada», ed aggiungeva anche di aver sentito la canzone «ripetere in bocca di mezza Milano, e perfino dai ragazzi da forse quattro o cinque mesi fa, che io materialmente appena so a memoria pur non saper leggere ne scrivere e di cui mi risavengo le parole alla cantilena». Quest'ultimo aspetto costituiva un elemento fondamentale; rispetto ad altre forme della parola, come ad esempio i pamphlet, la stampa e l'editoria, l'importanza dell'aspetto musicale favoriva in maniera preponderante la memorizzazione di un testo. L'ampia circolazione delle opere teatrali consentiva, anche alle classi popolari più basse, spesso analfabete, di poter venire in contatto con canzoni e melodie di fattura più colta. Queste testimonianze vennero confermate anche dall'interrogatorio di Roberto Ghilardi, in cui ammise di aver cantato le strofe di «una canzone che credo conosca tutta Milano, mentre sono già vari mesi che la so, che la cantai, e che la sentii ripetere le simili volte in bocca di centinaia di persone», e per queste ragioni il Ghilardi non credeva che la canzone «contenesse qualche cosa di contrario alla legge ed assicuro che se avessi saputo di far male cantando non avrei mai più cantato».

La popolarità di queste canzoni, ed in particolare dell'opera de «La Marescialla d'Ancre» la si evince anche da quest'altro processo politico. Nella sera del 31 ottobre 1847, un gendarme venne incaricato di sorvegliare la bettola del signor Giuseppe Brona, ubicata in Piazza Fontana a Milano, poiché vi era il sospetto che costituisse un luogo di riunione di una compagnia di giovani cantanti che si esibivano nell'Inno a Pio IX. Durante l'appostamento, il gendarme udì avvicinarsi una numerosa compagnia che cantava ad alta voce alcuni cori d'opere teatrali, la quale «giunta sull'angolo della Piazza St. Paolo», come scriveva nel suo rapporto, «seguita da una considerevole folla di popolo d'ogni ceto, si soffermò e terminato il coro che cantavano, stesse per qualche momento in silenzio, forse per scegliere l'aria che dovevano cantare, come infatti poco dopo intonarono un inno a Pio IX. A quel canto accorsero d'ogni parte i passeggeri, restando vuoti i caffè, e le osterie circostanti, affollandosi tutti intorno alla compagnia cantante». Successivamente il

⁶⁹⁶ Le successive citazioni sono tratte da ASM, Processi politici, tribunale criminale, anno 1847-1848, busta n. 182, processo n. 10395, pres. 3 ottobre 1847

⁶⁹⁷ *La Marescialla d'Ancre. Tragedia lirica in parti di G. Prati e musicata dal maestro signor. A Nini*, Milano, Tipografia Valentini & C., libretto d'opera rappresentava al Teatro alla Canobbiana nella primavera del 1847, pp. 6-35

gendarme, coadiuvato da altre guardie di polizia, irruppe sulla piazza e pose fine a quell'improvvisato concerto. Prima di rientrare in commissariato per stilare il verbale dell'accaduto, il gendarme, arrivato nei pressi di Porta Comasina, vide tre individui intenti a cantare ad alta voce, «con tutta la forza delle loro voci», le strofe appena citate dell'opera de «La Marescialla d'Ancre»⁶⁹⁸. I tre, che vennero immediatamente arrestati, si qualificarono come Domenico Larghi, muratore di ventiquattro anni, Gaetano Fumagalli, anch'egli muratore di ventinove anni ed il ventiduenne Carlo Boschi di professione calzolaio. L'analisi dei processi verbali e degli interrogatori consente di sottolineare la grande varietà del paesaggio sonoro durante quell'epoca. Il Boschi sosteneva di aver sentito cantare quella canzone «spesse volte in Porta Comasina» e aggiungeva che «[...] posso unicamente dire che moltissime volte udii cantare la stessa canzone di notte da compagnie, delle quali non conosco i membri». Domenico Larghi, inoltre, dichiarò di cantare «varie parole di una canzone che si sente cantare tante volte in Porta Comasina, specialmente di notte, e che imparai così a mente ma imperfettamente di modo che ora non saprei qui ripeterne il tenore». Il Larghi, infatti, non sapeva a memoria tutte le parole dell'opera teatrale, ma ammise di conoscerne solo alcune parti; nel corso del processo verbale spiegava ai gendarmi di ricordarsi solo la cantilena di quella canzone, poiché l'aveva sentita cantare molte volte nelle strade milanesi di quel periodo. A questo proposito si può citare anche la testimonianza della proprietaria di casa del Larghi, il quale non facendo parte di nessuna compagnia di canto, si diletta nel passare il proprio tempo libero cantando simili melodie: «mi è affatto nuovo che il Larghi potesse appartenere a qualche compagnia di canto; egli però canterellava anche continuamente per casa senza sapere cosa si diceva le canzoni che sentiva per Milano, senza sapere a memoria le vere parole, ma tenendo a mente solo le cantilene». A causa della grande popolarità di quest'opera, il giudice, nonostante le presunte espressioni “antipolitiche”, come poteva far pensare il verso seguente: «La patria che geme \ Estinta non è», decise il non luogo a procedere per i tre arrestati⁶⁹⁹.

Queste testimonianze consentono di leggere il paesaggio sonoro ottocentesco in maniera più complessa, rispetto alla classificazione recentemente introdotta da Stefano Pivato, tra l'ottocento,

⁶⁹⁸ ASM, Processi politici, busta n. 210, processo n. 11792, pres. 12 novembre 1847

⁶⁹⁹ La sentenza recitava: «È passato in atti, che l'incriminato coro è tolto dall'opera la Marescialla d'Ancre rappresentata nella stagione estiva nel Teatro alla Canobbiana. Un tale canto in sé non può quindi cadere nella categoria di un'azione sancita dalle leggi penali; finanche non connoterebbe, che una mira secondaria guidasse i cantanti a scegliere questo coro. Nulla risulta valer procedura presente per cui ai prevenuti non si può affibbiare un'altra tendenza che quella di ripetere una canzone sentita in pubblico e diventata indi popolare come tante altre arie di opere favorite. [...] e quindi propongo di doversi desistere a favore di tutti e tre gli arrestati per mancanza di un fatto delittuoso in genere imputabile, [...]».

visto come il “secolo del silenzio”, ed il novecento, interpretato come il “secolo del rumore”⁷⁰⁰. In un articolo apparso sul «Messaggiere Tirolese» del febbraio 1845 si leggeva:

«[la musica] potrebbe dirsi il genere condimento di tutte le classi di cittadini, e l’ornamento di tutti i gravi o geniali convegni. E dove or non è musica? Nelle officine si canta, e i colpi d’incudine o i tratti di seghe battono il tempo; cantasi ne’ lavorizi de’ sartori e de’ calzolai; dalle musiche cantilene è rotta la cruda monotonia degli opifici di seta; eccheggiano di agresti canzoni le campagne ed una passeggiata vespertina sul mare o sul lago, sarebbe morta senza musica; e poi musiche Bande, e poi musicali trattenimenti nelle case private; musica di giorno, musica di notte (e così là non fosse!), musica nell’osteria, musica in teatro, musiche in chiesa, musica da per tutto, anche dove men si vorrebbe»⁷⁰¹.

La società ottocentesca, infatti, era profondamente musicale. Frequenti erano i suonatori girovaghi che percorrevano le strade e stazionavano agli angoli delle piazze mentre si esibivano in piccoli concertini musicali, tra i nomi più celebri si possono ricordare il ciarlatano Arturo Frizzi⁷⁰² o Enrico Molaschi, detto Barbapedanna⁷⁰³. Analizzando le registrazioni depositate presso il fondo Roberto Leydi affiorano in superficie altri personaggi poco conosciuti, come ad esempio il suonatore ambulante di piffero chiamato il «Draghino». Ernesto Sala, anch’egli pifferaio ambulante, in un’intervista di Bruno Pianta, raccontava la storia, appresa da suo zio, Giacomone, durante le lunghe camminate che si facevano per andare a suonare nei vari paesi di provincia dell’Italia settentrionale, riguardo il Draghino:

«D: Ci racconti la storia del Draghino.

⁷⁰⁰ Stefano Pivato, *Il secolo del rumore. Il paesaggio sonoro del Novecento*, cit. La schematizzazione introdotta da Pivato non dev’essere letta in maniera rigida; lo storico, infatti, all’interno della sua trattazione, presenta alcuni aspetti di forte sonorità che caratterizzarono anche il XIX secolo.

⁷⁰¹ Giuseppe Bertanza, «Musica. Affette e bellezza. Cosa patrie» in *Messaggiere Tirolese*, 22 febbraio 1845, n. 16 citato in Antonio Carlini, Annely Zeni, *Rovereto e le sue tradizioni bandistiche*, cit., p. 39. Per una ricostruzione più in generale sul panorama musicale trentino della fine del settecento cfr. Antonio Carlini, Mirko Saltori, Clemente Lunelli (a cura di), *Sulle rive del Brenta: musica e cultura attorno alla famiglia Buffa di Castellalto (sec. XVI-XVIII)*, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2005, pp. 3-366. Analogamente il Pitre rilevava l’importanza della canzone all’interno della vita quotidiana, che accompagnava l’uomo dalla sua fanciullezza alla vecchiaia: «[in Sicilia] il canto viene su con noi, con noi si accompagna dalla culla alla bara, e se ci abbandona nell’ora solenne del matrimonio, come non fanno gli Albani di Sicilia e di Calabria e gl’Indiani co’ loro canti accompagnatori de’ vari momenti nuziali, ciò avviene o perché si vuol dimenticare un tempo di dolori, o perché si vuol torre il riposo necessario a chi abbia lungamente e con sospiri e lagrime fucose cantato alle porte della fidanzata durante la più o meno poetica *cugghiuta di l’amuri*. Né solo il giovane, cui ogni cosa parli d’amore canta; ma canta altresì il fanciullo che si trastulla, coì suoi balocchi; canta la madre cullando, il dolce frutto delle sue viscere; canta il marinaio scendendo dal patrio lido; canta il prigioniero, per cui la perdita libertà è fonte inesauribile d’una poesia della quale né più dolce né più impetuosa udrassi giammai. Poesia il racconto del cantastorie; poesia il *Diesilla* che ti si ripete all’uscio di casa; poesia le maniere differenti di gridar le cose da vendersi; poesia perfino lo scherzo, perfino l’indovinello». Giuseppe Pitre, *Canti popolari siciliani*, vol. I, Palermo, Luigi Pedone-Lauriel editore, 1870, pp. X-449, p. 9

⁷⁰² Cfr. il volume di Andreina Bergonzoni, *Vita e opere di un ciarlatano*, Milano, Silvana, 1979, pp. 3-272

⁷⁰³ Leydi descriveva il Barbapedanna come un garzone che «lavorava in un’osteria dove spesso faceva sosta, nei suoi vagabondaggi attraverso la pianura lombarda, un suonatore che intonava, accompagnandosi sulla chitarra, molte canzoni popolari e filastrocche ingenue». Roberto Leydi, «Il Babapedanna» in Franco della Peruta, Roberto Leydi, Angelo Stella (a cura), *Milano e il suo territorio*, vol. II, Milano, Silvana Editoriale, 1985, pp. 97-108, p. 99

R: Il Draghino era un fabbro, che aveva poca voglia di lavorare. E poi era un compositore. Queste cose le ha composte quasi tutte lui. Il Draghino era un fabbro e componeva musica tutta a memoria. Queste canzoni, queste monferrine, le componeva tutte lui. [...]

D: Come faceva le Monferrine?

R: Veniva qualche canzonetta e lui la metteva. Prendeva un canto, una canzone popolare e la faceva diventare a ballo, la quadrava a ballo. Questo Draghino avrà vissuto nei tempi di Napoleone I, c'è anche una monferrina che dice: Napoleone I ha dichiarato la guerra... e poi c'è anche il ballettino. E l'ha fatta lui.

D: Senti, il Draghino di dov'era?

R: Di Susi Provincia di Piacenza sul confine con la provincia di Genova. Il Draghino era un fabbro che suonava il piffero. Ha suonato con Pareto, che suona la cornamusa»⁷⁰⁴.

Successivamente il Draghino, secondo il racconto del Sala, braccato dalla polizia⁷⁰⁵, perché accusato di furto o di aver ucciso le sue due mogli (il Sala sostiene che circolavano numerose versioni su questo fatto), dovette arrendersi alle forze dell'ordine a causa di un inverno troppo rigido. Fuggito dalla prigione, entrò clandestinamente a Milano dove divenne un «celebre suonatore di piffero» e probabilmente morì durante i combattimenti delle cinque giornate del 1848.

Le testimonianze orali consentono di mettere in luce alcuni aspetti della vita quotidiana popolare che difficilmente le classiche fonti dello storico riescono a portare in superficie. Alcune interviste effettuate negli anni settanta ad un gruppo di donne che lavorarono alla Manifattura Tabacchi a Rovereto, inaugurata nel 1854 e chiusa nel 2008, permettono di presentare, con una prospettiva differente, degli elementi di grande interesse inerenti alle tematiche musicali appena accennate. I ricordi che affioravano riguardavano i primi anni del novecento, ma non è da escludere che le situazioni vissute da quelle donne fossero le medesime di gran parte della popolazione lavoratrice della seconda metà dell'ottocento. Appariva evidente il desiderio di strappare, al corso ordinario della vita lavorativa, qualche ora da dedicare allo svago e alla musica; emergeva, infatti, un paesaggio sonoro estremamente vitale ed effervescente, ricco di note musicali e balli in compagnia. Ernesta Azzolini raccontava: «nei primi anni che eravamo dentro [in Manifattura], ci si sapeva anche divertire perché eravamo giovani. Durante l'intervallo delle mense si mangiava in fretta e furia e poi di corsa si andava alla “piof” a ballare e poi, ancora di corsa, si tornava in fabbrica ai toscani⁷⁰⁶... magari un ballo solo ma quello si faceva; lì al “Barozzi” lo sapevano e allora preparavano per noi»⁷⁰⁷.

⁷⁰⁴ Registrazione n. «Materiale misto (Ernesto Sala – Creta)» (26BD481), depositata presso Fondo Roberto Leydi

⁷⁰⁵ «tanto volte mettevano le guardie intorno al paese, perché lui era alla macchia. Mettevano le guardie attorno al paese e se c'erano i carabinieri allora lui scappava». Ivi

⁷⁰⁶ La Manifattura Tabacchi era particolarmente rinomata per la lavorazione del sigaro Virginia

⁷⁰⁷ *La Manifattura tabacchi: 1854-1978: alle origini della classe operaia roveretana (a. scolastico 1977-78). La donna invisibile: ricerche sulle “masere” in Vallagarina (a. scolastico 1978-79). Due lavori di ricerca dei corsi statali sperimentali per lavoratori (150 ore) di Rovereto*, Rovereto, Biblioteca civica, 2004, pp. 1-241, p. 236. Questa testimonianza è confermata anche da Elda Calliari: «andavamo in piazza, a cantare, a ballare: qua, sotto questa cucina

Un universo musicale caratterizzato dalle numerose osterie popolari, come la “Piof”, il “Barozzi” e l’“Eppler”⁷⁰⁸, in cui si esibivano con entusiasmo suonatori ambulanti ormai dimenticati, come ad esempio Cesare Raffaello e la sua ocarina e Giammaria Torbol con in spalla l’inseparabile fisarmonica. Angelina Maffei ricordava: «si faceva una specie di spuntino, invitavano uno che suonava la fisarmonica e si facevano quattro salti. Ci si divertiva con niente: bastava che ci fosse uno con la fisarmonica, e “ne scampeva le gambe”»⁷⁰⁹. Albina Costa, invece, richiamava alla mente le gesta del “Raffaello”: «[...] In fondo era anche una bellezza, perché alla sera canti si facevano! Si andava per Rovereto, al cine... una bellezza era...[...]. Ma quello che tirava su le donne era soprattutto il Raffaello. Era uno con l’ocarina, brigante, fino eh! Frittone... era da Posina⁷¹⁰ ma era sempre in giro qui in Trentino. Lui andava su, suonava l’ocarina e mandava giù le donne di quei paesi, che erano miseri perché allora non c’erano strade e portavano tutto a spalle; sassi, terra, tutto a spalle... Questo “omenet” andava anche in Folgaria, educatissimo, sempre pulito, con la farfalletta e suonava questa ocarina; erano sempre quelle ma suonava anche bene e poi faceva il giro col piattino»⁷¹¹. Nonostante durante i periodi di Quaresima e all’Avvento fosse proibito suonare e ballare nei locali pubblici, molti lavoratori non riuscivano a resistere al richiamo delle note della fisarmonica di Gianmaria Torbol: «un suonatore, che adesso è morto, veniva su per la contrada con la fisarmonica in spalla per andare all’osteria a suonare – era il Gianmaria Torbol – lo incontra il mio padrone che era anche podestà “n do vat?”, “ah, vago zò dai Saconi a far do sonàe, sior, a far do sonàe..” “Ah! Tossita, brao, brao”... è andato giù, ha fatto una o due suonate, poi sono capitati i “polizainer”, gli hanno sequestrato l’armonica e l’hanno portato in comune e a quello dell’osteria gli hanno fatto una multa tremenda! [...]. Insomma, né Quaresima né all’Avvento si poteva ballare e suonare. Ma la gente andava lo stesso, clandestini!»⁷¹².

hanno fatto tanto di quel ballare e musica! Tutti i sabati: venivano da Marco, da Volano persino da Arco, venivano dentro a ballare anche i gatti perché qui tutti erano accettati... Tutti i sabati: ci facevano le serenate... ah! Guardate, ho passato una gioventù io: poveretti eh, ma con un’allegria, e una pace e una tranquillità». Ivi, p. 58

⁷⁰⁸ A questo proposito Eustasio Tranquillini rammentava: «andavano a Rovereto all’Eppler; lì c’era il paradiso e l’inferno... sopra andavano i signori, l’aristocrazia e sotto gli altri! Si ballava fino alla mattina eh! E quante ne hanno fatte lì. Una donna, quando andava all’Eppler... dicevano che era una “sbieghera”, una poco di buono, una che si divertiva. [...] Le donne che andavano a ballare erano malviste, considerate un poco di buono. Pensate, durante la quaresima, non si poteva né ballare né suonare». Ivi, p. 161

⁷⁰⁹ Ivi, p. 32

⁷¹⁰ Comune in provincia di Vicenza, al confine con il Trentino

⁷¹¹ Ivi, p. 40. In altre testimonianze raccolte su Cesare Raffaello si leggeva: «si parla di un certo Cesare Raffaello, che andava con l’ocarina e che era l’ultimo cantastorie della nostra epoca. Aveva ottant’anni, andava in giro a raccontare barzellette, canzoni... era istruito, furbo, scaltro, tanto è vero che quanto è morto ha lasciato tre milioni in banca. Era da Posina ed era lui che andava a prendere le donne e prendeva un tanto per la mediazione». Ivi, p. 17

⁷¹² Intervista ad Eustasio Tranquillini. Ivi, p. 161. Questa testimonianza letteraria, invece, consente di entrare all’interno di un cortine di un quartiere popolare della Milano nella seconda metà dell’Ottocento: «dal marciapiede lontano del corso Magenta si sentivano le strimpellature gaudiose della chitarra di Gaetano che veniva a casa con Alfredo, il violinista, e con lo Strambo, il quale completava la compagnia dei tre suonatori ambulanti con la pizzicatura della mandola che straziava il cuore delle ragazze. Quando arrivavano loro nei cortili dei quartieri popolari, era una festa. I primi tocchi di violino passavano diuscio in uscio come armonie che sospendevano i lavori e chiamavano fuori la folla in sottana che discendeva dalle alture al primo piano o al pianterreno a intenerirsi delle canzoni che andavano per l’aria

Le fonti di polizia offrono un interessante spaccato per ricostruire, seppur a grandi linee, i tratti di questi numerosi girovaghi ambulanti⁷¹³; i suonatori, infatti, spesso provenienti da altre regioni d'Italia e dovevano richiedere un permesso al commissariato di polizia di zona. Una ricca documentazione dalla quale si evince la grande quantità di individui che attraversavano i confini muniti di strumenti musicali. Il lavoro svolto all'archivio di stato di Trento consente di monitorare l'ampiezza di questo fenomeno⁷¹⁴. Se nella maggior parte dei casi i suonatori entravano all'interno del territorio tirolese muniti di regolari permessi, alcuni di essi venivano pizzicati dalle forze di polizia e respinti aldilà del confine, poiché sprovvisti dei necessari documenti; fu il caso, ad esempio, di Giovanni Pizzamiglio, «suonatore girovago di chitarra» di diciotto anni, nativo di Brescia, fermato il tredici settembre 1868, «non essendo costui stato munito di speciale permesso d'ingresso fu respinto oltre il confine a senso delle vigenti disposizioni»⁷¹⁵. Nelle carte di polizia si trovano quindi richieste di suonatori, che potevano essere singoli individui o uniti in compagnie composte da due persone (spesso moglie e marito) o da più elementi⁷¹⁶, muniti di chitarra⁷¹⁷, di organetto, di armonium, di strumenti a fiato, di fisarmonica, di arpe, mandolini⁷¹⁸ e di violino⁷¹⁹. Queste esibizioni potevano accompagnare anche le numerose attrazioni che iniziavano a diffondersi in tutta la penisola italiana, come ad esempio gli spettacoli di giochi di prestigio, di marionette, di pupazzi e l'esibizione di piccoli circhi con animali esotici⁷²⁰.

Queste professioni di suonatori girovaghi, ed in particolare i cantastorie, costituivano una figura importante all'interno del circuito della canzone popolare⁷²¹. Essi, infatti, furono i

accompagnate dagli strumenti dei tre soci con garbo squisito. Il canto e la musica trascinavano la moltitudine a partecipare con le ondulazioni del corpo e con il sussurro alle espressioni appassionate e ai ritornelli commoventi». Paolo Valera, *La folla*, Milano, Lampi di Stampa, 2003 citato in Stefano Pivato, *Il secolo del rumore*, cit., p. 29

⁷¹³ Cfr. Paola Ghidoli, «Suonatori d'inconcludenti strumenti». Musicanti girovaghi e spettacoli di piazza a Milano nelle carte di polizia dell'Archivio di Stato, 1815-1840» in Franco della Peruta, Roberto Leydi, Angelo Stella (a cura), *Milano e il suo territorio*, vol. I, Milano, Silvana Editoriale, 1985, pp. 805-862. Nel saggio si sottolineava l'oscillazione terminologica adottata dalle autorità per identificare le differenti professioni di suonatori ambulanti: «cantare storielle morali, cantare storielle morali, canticchiare storielle morali, girovagare per Milano cantando istoriette, vagare per la città cantando istorie, esercitare la professione di Cantastorie, vagare nella Città cantando canzoni». Ivi, p. 840

⁷¹⁴ Cfr. anche Antonio Carlini, Danilo Curti, Clemente Lunelli, *Ottocento musicale nel Trentino*, Trento, Editrice Alcione, 1985, pp. 5-278, p. 91 e sgg. e Antonio Carlini, *Istituzioni musicali a Riva del Garda nel 19° secolo*, Riva del Garda, Biblioteca Civica, 1988, pp. 7-123, p. 113 e sgg.

⁷¹⁵ AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1868, XI Polizia, busta n. 8, fascicoli n. 1-71, documento n. 26, vedi anche documento n. 65 e sgg.

⁷¹⁶ Una nota di polizia redatta il 30 marzo 1868, faceva riferimento ad una compagnia di otto suonatori ambulanti napoletani che intendevano esercitare la loro professione in trentino. AST, Commissariato di Polizia di Trento, anno 1868, busta n. 191, fascicolo n. 651-1200, documento n. 791

⁷¹⁷ Cfr. Consigliere aulico di Trento, anno 1868, XI Polizia, busta n. 9, fascicoli n. 72-215, documento n. 77 e sgg.

⁷¹⁸ Cfr. AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1878, busta n. 100

⁷¹⁹ Cfr. la documentazione e le richieste depositato in AST, Sezione di Luogotenenza di Trento, presidiali, anno 1882, busta n. 102

⁷²⁰ Cfr. Paolo Prato, *La musica italiana*, cit., p. 93 e sgg.

⁷²¹ Ancora nell'aprile del 1963 circolava nella zona di Ravenna un canto intitolato «Cari signori mi son presentato», che rappresentava una versione popolare del foglio volante, utilizzato dai cantastorie, «Vita e battaglie del general Giuseppe Garibaldi. Nuova tarantella», datato probabilmente attorno al 1885. Cfr. Cesare Bermani (a cura di), *Camicia Rossa*.

protagonisti della diffusione dei numerosi fogli volanti⁷²²; Roberto Leydi, a questo proposito, sottolineava che: «per capire correttamente i modi di diffusione delle canzoni dei fogli volanti bisogna ricordare che, almeno fino all'indomani della prima guerra mondiale, non furono soltanto i cantastorie a trasmettere, con le loro esecuzioni, quei testi, ma quel materiale era anche in vendita, nei mercati, sui banchi dei librai ambulanti, che presentavano tutta l'editoria a destinazione popolare del momento. Chi acquistava quei fogli lo faceva anche per leggerli, ma chi voleva cantarli aveva a disposizione i modelli melodici adatti, già diffusi dai cantastorie e poi entrati nella circolazione orale»⁷²³.

L'attività di questi mestieri ambulanti era severamente controllata dalle autorità di polizia; se da un lato si voleva evitare il dilagare di fenomeni di accattonaggio, come si evince da questa nota indirizzata alla luogotenenza di Trento datata giugno 1882⁷²⁴, dall'altra la diffidenza nei loro confronti era dettata da ragioni politiche. In un rapporto inviato dalla luogotenenza di Innsbruck il 30 maggio 1864 alla preture e alle autorità di polizia del Tirolo, si leggeva:

«molti trafficanti girovagli italiani, fra cui non pochi trafficanti d'immagini girano per le province austriache, e che parte di medesimi già col loro contegno fanno nascere il sospetto, che il traffico girovago debba servire semplicemente di pretesto per coprire altre mire illegittime, che sotto la maschera innocente di musicanti con organetti a mano, di trafficanti d'immagini ecc. sono nascosti agenti del partito d'azione. [...] si diffidano perciò le autorità politiche ad avere una speciale attenzione sopra tali musicanti e trafficanti girovagli, e sopra gli altri individui di simil genere [...]»⁷²⁵.

Dalla documentazione di polizia emergevano alcuni casi che testimoniavano l'attenzione delle autorità nei confronti di questi mestieri ambulanti. Si può citare l'esempio di una compagnia piemontese di marionette diretta da Cesare Salsilli, alla quale non venne rinnovato il permesso per

Antologia della canzone giacobina e garibaldina, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1980, pp. 1-56, p. 26 e sgg. [ripubblicato presso Ala Bianca]

⁷²² Cfr. la «Sezione 3: i fogli volanti degli chansonniers des rues e colporteur» del percorso museale ■

⁷²³ Roberto Leydi, Paolo Vinati, *Tanti fatti succedono al mondo. Fogli volanti nell'Italia settentrionale dell'Otto e del Novecento*, Brescia, Grafo, 2001, pp. 7-80, p. 9 e 10

⁷²⁴ Il capitanato distrettuale di Riva indirizzava la seguente nota alla luogotenenza di Trento, in cui, vista l'affluenza di suonatori girovagli che approdavano a Riva del Garda, sprovvisti dei necessari mezzi di sussistenza, consigliava di prendere contatto con le autorità dei principali centri portuali del lago di Garda per impedire, agli individui sprovvisti di permessi, di imbarcarsi per le coste trentine: «Prendendo occasione dalla circolare 11 corrente n. 1202\pres I di sua Eccellenza il signor Luogotenente col quale si avvertono le autorità di confine di non permettere l'ingresso negli IR Stati a gente che va producendosi con fiere, e richiamandomi a precedenti superiori disposizioni colle quali si ingiungeva di respingere oltre il confine le compagnie di suonatori girovagli, le quali effettivamente sono per lo più un indiretto accattonaggio, io mi permetto di osservare che a Riva questa gente arriva per lo più col piroscampo dai porti di Peschiera, Desenzano, e Salò. Arrivati che sieno in questo porto, si dichiarano per lo più sprovvisti di ogni mezzo di sussistenza e bisogna tollerare che almeno per un giorno si producano qui onde ammanire i mezzi di ritornare o sussidiarli pel rinvio oltre il confine. Mi permetterei quindi sommamente di proporre se non si riterrebbe opportuno di far avvisare col mezzo delle autorità italiane i municipi di Peschiera, Desenzano e Salò a non permettere a persone di quelle categorie il viaggio pel lago nella direzione di Riva se non sieno muniti di previo permesso a prodursi da parte della ir autorità austriache». AST, Sezione di luogotenenza di Trento, presidiali, anno 1882, busta n. 102, documento n. 2215

⁷²⁵ AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti normali, anno 1863-1867, busta n. 10, ordinanza n. 1512

esibirsi perché, come si leggeva nel rapporto, «la loro condotta politica e morale aveva dato adito a lagnanze»⁷²⁶, o l'autorizzazione rilasciata a Boman, per prodursi in mimi e giochi di magie, con la clausola però di omettere «l'imitazione mimica del Generale Garibaldi»⁷²⁷. Come recentemente ha sottolineato Angela Maria Alberton, riprendendo gli studi di Roberto Leydi⁷²⁸ e Giancarlo Petrini⁷²⁹, molti degli spettacoli teatrali di marionette e di burattini, che si svolgevano in Veneto durante gli anni sessanta dell'ottocento, possedevano finalità politiche; attraverso l'utilizzo della satira, di doppi sensi e giochi di parole «alimentavano un diffuso atteggiamento antiaustriaco»⁷³⁰. A questo proposito si può citare questo dialogo tra Arlecchino e Facanapa, riportato da Antonio Balladoro, nel suo studio sulle satire contro i tedeschi diffuse nel periodo risorgimentale:

«Supponga, gentile lettrice, di udir questo dialogo dalla baracca de burattini in una piazza del Veneto nel '58 – e pensi all'effetto immenso che produsse sul pubblico, e allo scoppio di grasse e male intenzionate risate con cui fu accolto – e immagini la collera della Polizia.

- No capisso – diceva un altro giorno Arlecchino – come se fassa, essendo soldà, a diventar ufizial.

- Eco – risponde gravemente Facanapa – se in guera ti perde un braccio, i te fa ufizial.

- E se perdo anche una gamba?

- Allora i te fa capitano.

- E se perdesse la testa?

- Allora a dritura i te fa Imperator»⁷³¹.

Il luogo del lavoro rappresentava un altro spazio in cui si poteva venire in contatto con le numerose canzonette popolari. Si cantava spesso in quelle occasioni, poiché il canto favoriva la stessa attività lavorativa; Enrico Pedrotti, classe 1905, ricordava che suo nonno gli insegnò una canzoncina, «che bisognava cantarla a tempo», per sincronizzare il movimento della sega, che recitava: «mè pare el fa el moleta, mi fago el moletin \ Girolemin, Girolemin, \ mè pare el tira i soldi, e mi gnanca n'quattrin \ Girolemin, Girolemin, \ a la morte de me pare, el moleta fàgo mi \ Girolemin, Girolemin»⁷³². Di tutt'altro tenore era la canzonetta cantata «per accompagnare il canto col ritmico battito dei martelli» dal fabbro maniscalco Massimo Raule durante gli anni cinquanta del Risorgimento. Quando vedeva avvicinarsi i temuti «sgherri» della polizia austriaca iniziava a

⁷²⁶ AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1868, XII Polizia, busta n. 9, fascicoli n. 72-215, documento n. 150

⁷²⁷ AST, Commissariato di polizia di Trento, anno 1878, busta n. 249, documento n. 265

⁷²⁸ Roberto Leydi e Renata Mezzanotte Leydi (a cura di), *Marionette e burattini: testi del repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini*, Milano, Avanti, 1958, pp. 2-546

⁷²⁹ Giancarlo Petrini, *Facanapa e gli altri*, Udine, Trapezio, 1985, pp. 2-427

⁷³⁰ Angela Maria Alberton, «Finché Venezia salva non sia». *Garibaldi e Garibaldinismo in Veneto (1848-1866)*, Tesi di dottorato in scienze storiche, Università degli studi di Padova, 2009, pp. I-XIII-337, p. 46

⁷³¹ Antonio Balladoro, «Aneddoti satirici sui tedeschi» (1897) in Antonio Balladoro, *Folklore veronese*, vol. 1, Bologna, Forni Editore, 1969, pp. 3-24, p. 5

⁷³² Enrico Pedrotti, *I bambini delle Androne. Diario di Enrico Pedrotti*, cit., p. 8

cantare questa versione anagrammata del celebre canto risorgimentale «La bandiera dei tre colori»: «Trilorico, trilorico, \ noilatì l'odnàt nacàv; \ e cantando trilorico \ l'ardiroba nizzianzòl»⁷³³.

Non solamente le arie del melodramma e le opere teatrali si trasmettevano oralmente, “per sentito dire”, ma anche le principali canzoni risorgimentali circolavano ampiamente, utilizzando canali di diffusione informali, difficilmente analizzabili dallo storico. Ad una domanda di Roberto Leydi, alla settantaquattrenne signora Teresa Viarengo, effettuata nel maggio 1964, che chiedeva dove avesse imparato queste canzoni, lei rispose: «dalla mamma, dalla nonna, insomma, in casa. In casa abbiamo sempre cantato. [...] E poi sa, si cantava proprio tutto quel che succedeva si cantava una volta. [mia mamma cantava] sempre. [...] io ho cantato tutti i giorni, perciò io ho imparato sempre quelle canzoni, sa, da tutti quelli che cantavano»⁷³⁴. Dopo aver cantato la canzone risorgimentale «La bersagliera», che iniziava con questa strofa: «Addio padre e madre, addio \ Io son chiamata ancor bersagliera \ E se a Trento vogliam la bandiera \ È li mi manda coraggio e frontiera», Palma Facchetti, incalzata dalle domande di Leydi, dichiarava di aver imparato il canto «da mia mamma, che la cantava in cucina. La cantava prima della guerra del '18»⁷³⁵.

A questo proposito si possono citare queste altre due interviste; Gianfranco Casali dichiarava di aver appreso una canzonetta satirica contro il generale Radetzky⁷³⁶, da un garzone di suo padre, che si chiamava Pietro Morgi, nato nel 1831 e morto nel 1932, «questo vecchio per tenermi un po' quieto mi prendeva sulle ginocchia e mi cantava tutti quei canti delle sue epoche»⁷³⁷. La seconda, invece, consente di mettere in luce l'importanza delle numerose occasioni di piazza, in cui spesso venivano intonati canti “antipolitici”; Giannina Cardani Guillizzoni, intervista da Glauco Sanga, riguardo al canto «Napoleone faceva l'oste» contro il pontificato di Pio IX, che conteneva tra le altre anche la seguente strofa: «vogliamo Garibaldi \ con tuta la sua trupa \ un accidente al

⁷³³ Antonio Cornoldi, *Ande, bali e cante del Veneto con particolare riguardo al Polesine*, Padova, Rebellato, 1968, pp. 3-453, p. 330

⁷³⁴ Registrazione «Piemonte 12», traccia 01 depositata presso Fondo Roberto Leydi

⁷³⁵ Registrazione «Lombardia 12» (26BD13), traccia 6, data di registrazione 30/03/1963 depositata presso Fondo Roberto Leydi. L'ambiente familiare, infatti, rappresentava un importante spazio musicale, legato alla diffusione e all'apprendimento della canzone. Tra i ricordi dei primi anni del novecento, contenuti nel diario del trentino Enrico Pedrotti, vi erano anche il seguente: «alla sera, cantavamo tutti insieme. Il papà allora voleva sempre farci cantare anche noi. Cantavano bene gli zii, e il papà e lo zio Eugenio da bassi con i loro vocioni, ma noi ci facevamo sentire più di loro quando ne avevamo voglia. La mamma rideva e ci aiutava e anche la zia Ernesta e la zia Eugenia, e facevamo tante voci con quelle degli uomini e con le nostre. Era proprio bello! [...] Fuori, in cucina, gli zii e papà cantavano ancora, anzi cantavano più forte e mi svegliavano qualche volta, allora andavo dal nonno e lui mi prese in braccio e gli uomini cantavano e avevano gli occhi lucidi. In mezzo alla tavola c'era la lucerna a petrolio e loro tutti intorno, e le donne vicino al focolare. Quando erano tanto allegri lo zio Eugenio cantava più forte di tutti e andava vicino alla lucerna: “va fuori d'Italia, va fuori che è ora...” ma così forte che la lampada si spegneva e tutti ridevano e poi non mi ricordo perché dormivo in braccio al nonno». Enrico Pedrotti, *I bambini delle Androne. Diario di Enrico Pedrotti*, cit., p. 11 e 12

⁷³⁶ «I tedeschi par Ravenna \ ch'is met a fer i bul \ con i baffi di Radetzky \ ci vogliam struppar il cul \ trallala lallallera \ tri bu e na vacca \ fa do pera \ I tedeschi batti i tacchi \ bada la bora bada la mora \ i tedeschi batti i tacchi \ bada la mora tura e tabac». Il Casali aggiungeva, inoltre, che la “mora” era una tabaccaia del luogo. [Per ascoltare «I tedeschi par Ravenna»: file audio, traccia 5 del CD allegato ►]

⁷³⁷ Registrazione «Trallalero 1» (26BD324), traccia n. A 8, depositata presso il Fondo Roberto Leydi

duca \ e tre a Napoleon \ Pim Pom», dichiarava che: «questo affare del papa in Roma [...] lo cantava un tale che, quand'era ubriaco si metteva davanti al monumento a Garibaldi a Intra davanti all'albergo Intra. Si metteva a cantare, poi tutta la gente naturalmente che c'era in giro a quell'ora si radunava ingiro a lui. Ed a un certo punto poi qui in fondo quando lui faceva "pim pom" si voltava di scatto e andava verso il pubblico e faceva "pim pom!" e tutti scappavano indietro, ma faceva per scherzo, ma era una cosa divertentissima perché loro si divertivano tutti»⁷³⁸.

Le fonti di polizia consentono di mettere in luce aspetti che negli studi sul canto popolare raramente vengono presi in considerazione. La canzone risorgimentale poteva essere diffusa attraverso il contatto personale, sfruttando i molteplici rapporti di amicizia che si instauravano durante la vita quotidiana o sul luogo di lavoro⁷³⁹. Nel gennaio del 1867 venne arrestato a Rovereto un giovanissimo garzone, aveva solo dodici anni, per aver proferito le grida di «Evviva l'Italia» e aver cantato queste strofe: «Evviva l'Italia vestita da guerriera, e Garibaldi a Napoli ci ha messo la bandiera» indirizzate verso il professore ginnasiale Schnalter. Portato in commissariato il giovanotto si qualificò come Ciriaco Canton, figlio del caffettiere Antonio Canton in Borgo S. Caterina. Incalzato dalle domande della guardia, che pretendeva una spiegazione per quel suo gesto, egli sostenne: «di aver proferito in via nuova qualche parola coll'intento di fare un dispetto al professore di cui avrebbe sentito da qualche altro ragazzo, che avrebbe rabbia a sentire dire "Evviva l'Italia"»⁷⁴⁰. In merito alla canzone, egli aggiunse di averla imparata da due suoi coetanei, dal barbiere Pietro Malpaga⁷⁴¹ e da un calzolaio di cui non ricordava il nome.

Da quest'altro documento emergeva la capacità di contagio insita nella canzone risorgimentale; riusciva, infatti, a diffondersi rapidamente e a coinvolgere un elevato numero di

⁷³⁸ Registrazione «Piemonte 85» (18DB179), traccia A 5, data 11\01\1974, luogo Intra, depositata presso Fondo Roberto Leydi

⁷³⁹ Ornella Nerderi, intervistata a Bergamo, nel novembre 1865, in merito all'origine di alcuni canti politici che aveva cantato, rispose: «l'ho imparata da un amico, era abbastanza ubriaco quando la cantava». Registrazione «Lombardia 41» (26BD54), traccia A 34, data 23\11\1965, depositata presso Fondo Roberto Leydi. Enrico Pedrotti, nei suoi ricordi di primo novecento, citava questa canzone: «E Garibaldi faceva l'oste, \ Napoleone il cameriere, \ E la regina della Androne \ La si lavava in un bicchiere!» ed aggiungeva che «Aldo [suo fratello] che andava con i più piccoli della Androne, aveva imparata una nuova canzone e la cantavano tutti assieme, a quattro a quattro e si tenevano a braccetto, peccato non poterla scrivere con le note perché la musica faceva più ridere delle parole». Enrico Pedrotti, *I bambini delle Androne. Diario di Enrico Pedrotti*, cit., p. 72. La canzone appena citata era diffusa anche nelle zone della Lombardia, del Piemonte e della Romagna. Cfr. Attilio Frescura e Giovanni Re, *Canzoni popolari milanesi*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1939, pp. 13-372, p. 56; Registrazione «Piemonte 85» (18BD179), traccia A 5, data 11\01\1974, interprete Giannina Cardani Guillizzoni, intervistatore Glauco Sanga, depositata presso Fondo Roberto Leydi e Francesco Balilla Pratella, *Le arti e le tradizioni popolari d'Italia. Etnofonia di Romagna*, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1939, pp. 3-255, p. 202

⁷⁴⁰ AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1867, busta n. 7, documento n. 26

⁷⁴¹ Pietro Malpaga era il figlio del sarto Domenico Malpaga, il quale veniva definito in un rapporto di polizia «di tendenze italiane». AST, Commissariato di polizia di Rovereto, Atti riservati, Anno 1867, busta n. 7b, documento n. 301. Si deve sottolineare, inoltre, che Pietro Malpaga venne arrestato la prima volta il 18 febbraio 1867, poiché venne visto più volte passeggiare in città con una berretta "alla piemontese" con filetti rossi [documento n. 188]. Dovette subire, inoltre, un ulteriore arresto nel gennaio del 1868, poiché venne riconosciuto in una compagnia di artigiani intenti a cantare queste strofe: «Con Garibaldi il sangue noi versiamo fino che a Roma e sul Trentino si và». AST, Commissariato di polizia di Rovereto, Miscellanea, Anno 1868, busta n. 7, documento n. 1175

persone. Nel luglio del 1868 vennero arrestati tre cappellai (due trentini ed un veronese) e due sarti (uno da Belluno e l'altro da Riva del Garda), tutti sui vent'anni, per aver cantato la canzone garibaldina de «La camicia rossa». Ad uno degli arrestati, certo Francesco Beltrame, cappellaio di Verona, gli venne consegnato il foglio di via per la città di Trento e gli venne intimato di rientrare nelle provincie italiane di Verona. Nella sua supplica, nella quale chiedeva di poter rimanere a Trento per continuare a lavorare nel negozio di cappelli di Nicolò Benoni, scriveva di non capire le ragioni di quell'arresto, poiché:

«[noi] cantavamo assieme non però in modo tanto forte da disturbare la pubblica quiete la canzone cosiddetta di Garibaldi, senza alcuna malizia e senza il benché minimo scopo di voler fare alcuna allusione alle pubbliche istituzioni od al governo, ne voler promuovere il benché minimo disordine, e la cantavamo perché è una canzone usuale del paese che si canta continuamente dalla gioventù senza che sia mai stata proibita, canzone del resto che è del tutto inerme e di nessuna conseguenza. [...] L'accusa per cui fui condannato, e per cui mi si ordina lo sfratto consiste nell'aver cantato innocentemente e senza la benché minima malizia quella malaugurata canzone che era in uso, e che non era proibita, e che se fossi stato avvertito mi sarei ben guardato di cantare»⁷⁴².

Non solamente le canzoni più celebri e famose, come ad esempio quella della Camicia rossa, avevano un'ampia circolazione all'interno delle molteplici forme della sociabilità popolare. Vi erano anche numerose canzonette e piccole strofe che possedevano una grande diffusione, come testimoniava il ricorso dello studente Cirillo Laichman accusato di aver cantato, assieme ad altri studenti e artigiani, canzoni antipolitiche all'interno di un'osteria di Predazzo in Trentino nel settembre del 1868. In seguito ad un'esibizione di una compagnia di ginnasti, alcuni individui entrarono in un'osteria per festeggiare e divertirsi assieme; dopo aver bevuto del vino, vennero proferite alcune grida di «Viva l'Italia», «Viva Garibaldi» e canzoni del seguente tenore: «Quello che vogliamo, tutti lo sanno, l'Italia, il Veneto, e la Libertà; viva Vittorio Emanuele, lo vogliamo per nostro re viva Garibaldi, lo vogliamo a nostro Re»⁷⁴³ ed ancora: «Viva l'Italia, Sicilia, Toscana. Garibaldi fu ferito ad Aspromonte, ed i briganti del Piemonte lo volevano assassinare». Questo baccano attirò un gendarme fuori servizio che stava passando nei dintorni ed entrò nell'osteria per imporre il silenzio. Ne nacque un diverbio ed una piccola rissa in cui venne ferito ad una gamba lo stesso Lachman, il quale decise di presentare una denuncia al locale commissariato. Le parole dello studente consentono di far luce sulle numerose occasioni in cui si poteva venire in contatto con le canzoni risorgimentali e sulla loro grande propagazione; egli, infatti, prima di accusare il gendarme

⁷⁴² AST, Commissariato di polizia di Trento, anno 1869, busta n. 200, fascicoli 1234-1799, documento n. 1659

⁷⁴³ Nel rapporto la guardia sostenne di aver udito queste parole: «Evviva l'Italia, Sicilia, Toscana, la lingua italiana dobbiamo rispettare». Probabilmente si trattava di una variazione di una canzonetta diffusa a Milano nel 1848, intitolata «La lega italiana per la libertà»; la strofa in questione era la seguente: «Chi va là? \ Evviva Milano, \ Piemonte e Toscana \ La Lega italiana \ Che vuole libertà». Carlo Romussi, *Le cinque giornate di Milano nelle poesie, nelle caricature, nelle medaglie del tempo*, Milano, Carlo Ronchi Editore, 1894, pp. V-VIII-236, p. 195

per le violenze subite, rilevava che «difatti in quella sera io già brillo dal vino assieme ad alcuni miei compagni ci divertimmo in sulle prime cantando canzoni tedesche e solo in seguito all'esternazione di un mio compagno di non intendere la lingua, siamo sortiti con canzoni che ovunque e giornalmente si sentono cantare nei nostri paesi facendo in seguito qualche viva all'Italia»⁷⁴⁴.

Le principali canzoni e poesie patriottiche non si diffondevano solamente attraverso l'oralità, ma anche la scrittura contribuiva alla loro circolazione⁷⁴⁵. Anche in questo caso gli archivi di polizia costituiscono una fonte preziosa per riuscire a cogliere questi importanti aspetti. Nel luglio del 1847 il tribunale criminale di Milano aprì un'indagine nei confronti di uno scritto intitolato «Ode a Pio IX», scritta nel novembre del 1846 dallo studente veronese Vittorio Merighi⁷⁴⁶ e che si stava rapidamente propagando nelle province venete e milanesi poste sotto il controllo austriaco⁷⁴⁷. Si trattava, infatti, di un libello sedizioso, che inneggiava al nuovo papa come ad un salvatore dei popoli oppressi e ad un redentore della penisola italiana:

«Salve, di grami innumeri	La gran parola tuoni,
Alba di speme, o Pio!	E gli avviliti popoli
Si, salve, a farci liberi	Risorgeran leoni,
Mandato a noi da Dio!	a far redenta Italia
Oh! Dal tuo labbro mistico	Tutta dall'Alpe al mar!» ⁷⁴⁸

In maniera analoga al recente volume di Robert Darnton, il quale rintracciava le differenti combinazioni di individui che entravano in contatto con le canzoni settecentesche parigine, anche l'Ode di Pio IX del Merighi creava un «communication network»⁷⁴⁹; per diffondersi, infatti, utilizzava precisi reseaux, che si stabilivano in base a legami di amicizia e conoscenza, in grado di travalicare i confini di una città o di una regione. L'investigazione iniziò dall'arresto di due giovani studenti veneti di filosofia, Carlo Agnelli ed Erculiano Zoffanetti, accusati di aver trasportato e diffuso il sedizioso libello, di cui una copia manoscritta è ancora contenuta nelle carte di polizia. I

⁷⁴⁴ AST, Consigliere aulico di Trento, Anno 1868 – XII Polizia, busta n. 9, fascicoli 72-215, documento n. 1813

⁷⁴⁵ Cfr la «Sezione 4: la canzone come foglio volante manoscritto» del percorso museale ■

⁷⁴⁶ Per alcune note biografiche cfr. Giuseppe Biadego, *La dominazione austriaca e il sentimento pubblico a Verona dal 1814 al 1847*, Roma, Dante Alighieri, 1899, pp. 3-190, p. 155 e sgg. Ernesto Legnazzi, nella sua opera, descrisse così il patriota veronese: «Vittorio Merighi, anima di fuoco, in figura michelangiolesca, fibra d'acciaio, poeta battagliero, affascinante, sdegnoso, commovente, ispirato, quasi un novello Tirteo, oratore convinto, vero tipo di italiano, agitatore e cospiratore consumato, esecutore di difficili missioni, affidategli da Cavour e da Vittorio Emanuele, combatté come capitano e poi come maggiore d'artiglieria in tutte le battaglie della patria del 1848 al 1870». Ernesto Nestore Legnazzi, *L'8 Febbraio 1848 in Padova. Commemorazione letta nell'aula magna della R. Università di Padova l'8 febbraio 1892*, Padova, Fratelli Drucker, 1892, pp. 5-148, p. 65

⁷⁴⁷ ASM, Presidenza di Governo, busta n. 253, documento n. 150

⁷⁴⁸ Una copia dello scritto è contenuta all'interno delle carte di polizia.

⁷⁴⁹ Robert Darnton, *Poetry and the police. Communication networks in Eighteenth-Century Paris*, London, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2010, pp. 2-224, p. 15

due studenti dichiararono al commissario di aver trascorso le vacanze pasquali di quell'anno presso l'arciprete Toffanetti in Gardone, sul lago di Garda nel distretto di Salò. Durante la loro visita, i tre furono ospiti del possidente Alessandro Erculiani dove, tra le altre cose, si misero a parlare anche delle vicende politiche che stavano scuotendo il territorio italiano, ed in particolare dell'avvento al trono pontificio di Pio IX. In quell'occasione l'Agnelli, che conosceva a memoria l'ode a Pio IX⁷⁵⁰, sostenne di averla dettata su un libro all'Erculiani. Dalle ulteriori indagini emerse che, successivamente, l'Erculiani consegnò copie del manoscritto all'interno della sua rete amicale e di conoscenze, come ad esempio Paolo Bonari, Antonio Marchioni, scrittore presso l'archivio notarile che in un secondo momento la diffuse ad altre persone. Il Bonari, infatti, ne consegnò una copia al professor Giovanni Battista Grana che ne diene un'altra al dottor Gerolamo Amedei. In poco più di qualche settimana l'ode a Pio IX si era propagata tra Gardone e Salò; contemporaneamente a queste indagini l'autorità politica di Verona scoprì l'esistenza di altri canali di circolazione, oltre a quello degli studenti. Alcune copie manoscritte dell'Ode, infatti, vennero trovate in possesso agli agenti di commercio Federico Krotachvill, Giovanni Rampold e a Cesare Meratti.

L'utilizzo della scrittura e della riproduzione manuale, attraverso la copiatura da un testo o sotto dettatura, costituiva una pratica diffusa anche nelle classi più basse. Frequenti, infatti, erano le perquisizioni nelle abitazioni degli arrestati dove le guardie di polizia sequestravano materiale ritenuto pericoloso⁷⁵¹. A questo proposito si può citare il caso di Girolamo Legnani, tessitore di 26 anni, arrestato nel novembre del 1847 per aver insultato una guardia di polizia, durante la perquisizione nella sua abitazione vennero ritrovate due copie manoscritte degli inni a Pio IX, l'uno del Natalucci ed il secondo di Rossini⁷⁵². Il Legnani disse di averle avute da un certo GropPELLI, un ex tessitore, nativo di Pavia ora domiciliato a Milano, che faceva il porta lettere presso la direzione delle Poste. Successivamente le autorità di polizia disposero una perquisizione al GropPELLI, nella quale rinvennero un libro dal titolo «Necessità di stabilire una repubblica in Italia anno V della Repubblica»⁷⁵³, i due inni a Pio IX ed altre satire in rima e sonetti. Interpellato sulla provenienza di questi scritti, egli sostenne di aver trovato il libro ed alcune poesie nel 1845 sulla strada nei pressi di S. Bernardino, i due inni di Pio IX gli furono consegnati da un corista del Teatro della Scala e di aver ricopiato il sonetto da un certo Giovanella, tessitore e scolaro nella scuola tecnica del negozio tessile.

⁷⁵⁰ Questa circostanza è confermata anche da una nota presente nei rapporti di polizia, che rilevava la grande circolazione dello scritto, soprattutto negli ambienti studenteschi; gli arrestati, infatti, «convengono nel dire, che quasi da tutti era conosciuta la poesia». ASM, Presidenza di Governo, busta n. 253, documento n. 434

⁷⁵¹ Cfr. la «Sezione 7: la canzone nel materiale di propaganda» del percorso museale ■

⁷⁵² ASM, Processi Politici, busta n. 210, processo n. 11925, pres. 16 novembre 1847

⁷⁵³ Si tratta dell'opera di Angelo Matteo Galdi, pubblicata a Venezia nel 1797. Il volume è ancora contenuto nel faldone del processo ed è in parte sgualcito, poiché il GropPELLI, aiutato da un suo amico sellaio, tentarono di gettarlo in una latrina per celarlo agli occhi della polizia.

L'Inno di Pio IX era al centro delle preoccupazioni della polizia; rappresentò, infatti, la vera colonna sonora del '48 milanese. Una copia manoscritta dell'Inno di Pio IX del Rossini, ancora presente nell'incartamento del processo, venne trovata anche durante la perquisizione effettuata dall'ufficiale Galimberti sulla persona dello stampatore Roberto Ghilardi, arrestato per aver cantato il già citato inno ed un coro dell'opera «La Marescialla d'Ancre». Il Ghilardi, durante l'interrogatorio, ammise di essere il possessore delle copie dell'Inno di Pio IX del Rossini e del Natalucci e di averli ricopiati da un libro di musica pubblicato dalla casa editrice Ricordi di Milano ed imprestatogli dal suo maestro di canto, «onde ritenere le parole e cantarlo in compagnia»⁷⁵⁴.

Oltre all'Inno di Pio IX, vi erano molti altri testi musicali che si diffondevano nella popolazione milanese. Le autorità di polizia, infatti, iniziarono le indagini sulla circolazione di alcune copie manoscritte che portavano il titolo de «Inno ai Lombardi»:

«Su all'armi, o Lombardi, all'armi o fratelli	Ferite il tedesco, orsù lo freddate,
Inno s'intuoni di guerra, di morte	Non vi muova pietà tregua non date
Ai Teutonici a Pio Sommo rubelli,	Che esso è nemico della gente ausona.
Loro si chiudan di pace le porte.	L'Eterno è con noi con noi la vittoria
Sorgete Lombardi, l'ora già suona,	Dio ci guida della patria alla gloria» ⁷⁵⁵ .

Nell'agosto del 1847 il commissario di polizia ricevette una soffiata anonima, nella quale gli venne riferito che il negoziante di origini veneziane, ma dimorante a Milano, Marco Levi possedeva «un inno rivoluzionario intitolato Inno Lombardo»; la conseguente perquisizione confermò la delazione ed il Levi, interpellato dalle guardie di polizia, affermò di aver copiato il testo da un esemplare fornitogli da Vita Pavia, un sensale di commercio. «Senza perdita di tempo», come recitava il relativo rapporto di polizia, venne interrogato il Pavia, il quale ammise di aver «copiato da un esemplare del quale si sarebbe trovato in possesso il suo amico Giuseppe Sommariva, correttore di stampa, ed ex impiegato di polizia, il quale esemplare lo avrebbe restituito al Sommariva stesso dopo fattone la copia»⁷⁵⁶. La copiatura rappresentava una maniera di diffusione dei testi musicali che, passando di mano in mano, si propagavano rapidamente.

Il seguente processo politico consente di mettere in luce ulteriori elementi inerenti alla circolazione di questi tipi di testo. Nell'ottobre del 1847 venne arrestato Giuseppe Rossi, un battitore di sessantotto anni, ricoverato nella Pia Casa d'Industria in St. Vincenzo a Milano, con

⁷⁵⁴ Processo verbale a Roberto Ghilardi in ASM, Processi Politici, Tribunale criminale, Anno 1847-1848, busta n. 182, processo n. 10395, pres. 3 ottobre 1847. Cfr. anche il verbale di polizia contenuto in ASM, Presidenza di governo, Anno 1848, busta n. 258, documento n. 493

⁷⁵⁵ Il testo è tratto da una copia contenuta all'interno del rapporto di polizia in ASM, Presidenza di governo, busta n. 253, documento n. 712

⁷⁵⁶ ASM, Presidenza di governo, busta n. 253, documento n. 2331

l'accusa di aver rubato un lenzuolo. Nella perquisizione personale gli venne trovato in una tasca un biglietto contenente questa satira in rima:

«Fosse Morta l'Ungheria	Cedi il Trono a Pio nono
Viva la Francia l'Italia mia	Scendi dunque dal Trono
Fra di loro in Compagnia	E cedilo a Pio nono
Sti Tedeschi Farla pagar	
Dagli il Bando a Ferdinando	Tu non sei degno hai la testa di legno» ⁷⁵⁷ .

Interrogato sull'origine di queste rime, egli dichiarò alle guardie di polizia:

«Mi venne perseguito un pezzetto di carta bianca portante delle rime da me scritte statemi dettate in un giorno che non so precisare poco dopo che fu qui l'arcivescovo, da un ragazzo d'anni 15 o 16 d'età chiamato Gavotti Antonio pure ricoverato nella Pia Casa stessa, le quali rime non saprei adesso dirle tal quale le scrissi al dettatomi dal Gavotti, ma accennerò che erano allusive a dileggi che di frequente si vedevano scritti sui muri qua e là in questa città contro i Tedeschi, specialmente dopo il disordine seguito alla Piazza Fontana e, come infatti mi asseriva il Gavotti di averle ricavate da un muro lungo il Borgo di St. Croce verso St. Eustorgio due o tre giorni prima che me le dettasse, ed asseriva che erano scritte con carbone».

Antonio Gavotti, apprendistato di sedici anni e lavorante presso la Pia Casa d'Industria, confermò la versione del Rossi. Egli, infatti, recandosi spesso per lavoro lungo la strada della chiesa di S. Eustorgio, dove si trovava quella scritta in rima, e vedendo molte persone che si soffermavano a leggerla, la imparò a memoria⁷⁵⁸. Nei successivi rapporti di polizia, presenti all'interno dell'incartamento del processo, emergono altri importanti elementi. Gli interrogatori si soffermarono sulle motivazioni e sulle circostanze nelle quali venne ricopiata, sotto dettatura, la satira incriminata. A questo proposito la deposizione del Rossi, incalzato dalle domande delle guardie, consente allo storico di penetrare all'interno delle numerose manifestazioni della sociabilità popolare della vita quotidiana. Nel processo verbale si leggeva: «In altro dei giorni dopo la venuta dell'Arcivescovo, si parlava nel lavorerio della Pia Casa d'Industria delle cose che correvano in Milano, e tra le altre delle iscrizioni ed il pure ricoverato ragazzo Gavotti prese a dire che una ne aveva veduta originale e lunga scritta sopra una casa in Borgo di St. Croce ed egli l'aveva tenuta a mente. [...] Questi discorsi furono fatti alla presenza degli altri ricoverati ai quali non erano novità

⁷⁵⁷ ASM, Processi politici, Tribunale criminale, anno 1847, busta n. 210, processo n. 11032, pres. 21 ottobre 1847. Tutte le citazioni utilizzate sono tratte dalla documentazione ivi presente

⁷⁵⁸ Il Gavotti non godeva di una buona fama; la Pia Casa d'Industria, sollecitata dalle autorità di polizia, lo descriveva in questa maniera: «il giovane Antonio Gavotti ha sempre tenuto una condotta piuttosto riprovevole; insubordinato ed arrogante; ha anche in tre anni cambiato più mestieri mostrando così dia vere poca volontà di stare applicato; è ciarlone insulso ma disturbatore, e a causa della immoralità de' suoi discorsi venne staccato dalla camerata degli altri giovanotti e passato negli uomini proscritti». Cfr la «Sezione 5: la canzone scritta sui muri delle città» del percorso museale ■

perché li capivamo tutti [...] il tenore delle iscrizioni, perché le vedevamo sparse sulle case delle città». Durante l'orario di lavoro, gli artigiani discutevano assieme e si confrontavano sulle vicende politiche che attraversavano la città milanese. Quelle occasioni favorivano il dialogo, lo scambio reciproco e la diffusione di materiali di propaganda, come ad esempio gli inni a Pio IX, le satire in rima o le canzonette popolari. Oltre all'importanza dell'ambiente lavorativo come luogo di politicizzazione, anche le osterie, come si vedrà nei prossimi capitoli, costituivano un altro spazio fondamentale, dove si poteva venire in contatto con queste numerose forme della parola popolare. Il Rossi, alla domanda «per quale scopo tenesse quel manoscritto», rispose di aver trascritto sotto dettatura quelle rime con l'intenzione di mostrarle alle compagnie di lavoratori che si riunivano nelle varie bettole della città, poiché spesso gli artigiani si dilettevano nell'inventare simili rime.

Le perquisizioni domiciliari assumono un'importanza fondamentale negli studi sulla canzone politica; come si già mostrato per il contesto francese, frequenti erano i ritrovamenti di testi musicali all'interno del materiale sequestrato e ritenuto pericoloso. Nella sera del 9 gennaio 1853 venne arrestato Paolo Longoni, litografo di ventidue anni, nativo di Monza ma abitante a Milano⁷⁵⁹, con l'accusa di rissa; assieme ad altri artigiani, infatti, aveva aggredito alcuni soldati di piantone in contrada di San Pietro. L'ufficiale perlustratore Valtorta, incaricato dell'arresto, dispose anche una perquisizione domiciliare, che ebbe come risultato il ritrovamento, in un cassetto, di numerosi «scritti antipolitici e rivoluzionari»⁷⁶⁰. Il plico di carte sequestrate non vennero più consegnate al Longoni e sono ancora consultabili all'interno del faldone processuale. Si tratta di una grande quantità di fogli, raccolti in una teca, di dimensioni differenti; alcuni sono delle semplici strisce di carta, altri più grandi, tappezzati di strofette, rime, parti di canzoni, abbozzi di poesia tutte manoscritte a matita⁷⁶¹. Una ricca documentazione dalla quale si evince chiaramente la volontà di una parte della popolazione operaia e artigianale di utilizzare la scrittura, ed in particolare nella sua declinazione poetica, quale strumento per esprimere le proprie riflessioni. Oltre ad alcuni scritti, definiti dal giudice «lettere inconcludenti», come ad esempio delle poesie d'amore intitolate «Cleope»⁷⁶² o «Il mio pensiero»⁷⁶³, numeroso era il materiale di stampo politico e propagandistico.

⁷⁵⁹ Il Longoni rappresentava un tipico esempio di quella classe dell'artigianato che lambiva la piccolissima borghesia mantenendo però delle salde radici con gli strati più bassi della popolazione lavoratrice. Egli, infatti, era uno stampatore e litografo di ventidue anni, aveva due fratelli, l'uno giovane da mercante e l'altro era bibliotecario alla Biblioteca di Brera e quattro sorelle, che svolgevano la professione di sarte. Il padre era anch'egli sarto e la madre teneva un negozio di liquori.

⁷⁶⁰ AST, Processi Politici, Anno 1853, busta n. 237, incartamento relativo al processo nei confronti della «Società politica dell'osteria al Passetto», volume II, dal pezzo 34 al 88 dell'elenco degli atti

⁷⁶¹ Alcuni fogli contenevano delle rime scarabocchiate e cancellate, come se si trattassero di prove o di piccoli esperimenti poetici ed estemporanei

⁷⁶² «Stavo triste, e pensieroso. \ Ripensando a te mia bella, \ Quando al cor tumultuoso \ Giunse dolce una favella [...] \ In così dir, ardente un bacio, \ All'imprime un labbro, con fervore, \ E mi ritrovo a te in braccio».

⁷⁶³ «Maria, Maria! Ascoltami, \ Ascolta il voto del mio core. \ Accogli o bella, e ricambia, \ L'immenso che ti porto amore [...] \ Oh Maria! Credi, io t'amo, \ D'amore, immenso, infinito, \ Amor da te sol bramo».

Vi era, infatti, uno scritto a stampa di ispirazione mazziniana, dal titolo «Qual è il vero governo d'Italia. Dio e popolo. Italia e Roma», una copia manoscritta di un volantino «Avviso sacro ai concittadini», ricopiato probabilmente dai numerosi libelli che invadevano a quell'epoca i muri della città di Milano⁷⁶⁴. Vi erano anche numerosi scritti in rima, in uno di questi si leggeva:

«Si la Patria, disperata, morente,	Su fratelli! All'armi, al cimento
All'armi sua sorte affidò;	Sia giorno di gloria e d'ardir,
Sol spendo libertade potente	Corriamo; spuntato è il momento
Se col braccio, se col cor s'acquistò.	Di salvare la Patria o morir [...].»

Il Longoni, esortato a dare delle spiegazioni in merito allo scritto, dichiarava che «la poesia manoscritta con lapis [...] è di mia mano e composizione, fatta nel tempo de' miei ozzi nel mio allegro, e per una delle solite stramberie poetiche, non mostrato ad alcuno, ma stata sempre come cosa merita nelle mie carte». Molte delle rime e delle strofe presenti risalivano al periodo del 1848, come ad esempio le seguenti: «Al patrio stendardo \ Stringiamo, in coorte \ Viva Italia, e morte \ Ai barbari oppressori» ed ancora: «Fratelli, coi barbari \ Sia rotto ogni patto \ Col ferro, col fuoco \ Si compia il riscatto»⁷⁶⁵.

Gli episodi del 1848 furono una fonte di ispirazione anche per molti altri giovani ed anonimi poeti popolari. A questo proposito si può citare il caso di Giuseppe Pollini arrestato all'età di sedici anni, poiché sospettato di essere l'autore di un petardo che scoppiò nella città di Rovereto nel giugno del 1867⁷⁶⁶. Il Pollini, dopo aver frequentato tre anni nelle scuole Reali ed un anno nelle scuole commerciali di Innsbruck, aiutava saltuariamente suo padre nel negozio di ferramenta⁷⁶⁷. Le accuse caddero nel giro di pochi giorni a causa della mancanza di prove, nella perquisizione domiciliare, le guardie di gendarmeria sequestrarono anche alcuni componimenti poetici manoscritti. In uno di questi si leggeva:

«Da quel di che Carlo Alberto	Liscia liscia eran dieci anni
Deponeva spada e sorte	Che fregava su quei panni,

⁷⁶⁴ Nel processo verbale il Longoni sostenne di essere lui l'autore dello scritto e di averlo composto dopo aver ascoltato una conversazione tra due sconosciuti, avvenuta ai giardini pubblici sul Corso di Porta Orientale, riguardo alcuni avvisi che circolavano in città inerenti alla visita dell'Imperatore a Milano; «appena che fui a casa, così per bizzaria, stesi su quel foglietto quanto aveva ancor in memoria dei discorsi di quei due sconosciuti sul detto avviso o bollettino, aggiungendovi forse qualcosa di mio a supplemento del difetto di memoria, [...]. Io però non ne feci alcun uso, né alcuno sapeva che lo avessi».

⁷⁶⁵ Tra le tante strofe che si potrebbero citare si riportano anche le seguenti: «Il bianco, il rosso \ Il verde la speme \ La patria che geme \ Corriamo a salvar \ Quei troni bagnati \ D'inerte sangue \ Eretti sul dorso \ D'un popol che langue \ Che langue da secoli \ Calpesto – sferzato \ Ma il giorno è spuntato \ Del nostro regnar».

⁷⁶⁶ AST, Commissariato di polizia di Rovereto, Atti riservato, anno 1867, busta n. 7, documento n. 518

⁷⁶⁷ Il Pollini nell'ottobre del 1867 si allontanò da Rovereto con l'intento di arruolarsi nelle fila garibaldine. Il padre, come si leggeva nei rapporti del commissariato di polizia, tentò invano di raggiungerlo a Verona per farlo desistere; il Pollini, infatti, moriva qualche giorno dopo durante i combattimenti della battaglia di Mentana del 3 novembre 1867. Cfr. AST, Commissariato di polizia di Rovereto, Atti riservato, anno 1867, busta n. 7, documento n. 771 e AST, Commissariato di polizia di Trento, Atti riservato, anno 1867, busta n. 545, documenti n. 771 e 819

In pro di suo figlio,	trasparenti e lindi,
Il Croato su Milano	che la carne s'intaccava
Allungò la dolce mano,	e già presto sanguinava
Adornata d'unghie.	stanchi dal servizio
Vi mandò birri e cagnotti	s'appellarono ai vicini,
Soprastanti e gabanotti	che passarono i confini
	per scacciare i barbari
Per lisciar quel popolo,	superare il Ticino
ch'un po' rozzo e un po' sfrenato	e Magenta e Solferino
con mal garbo avea tentato di farsi conoscere.	saluto l'Italia» ⁷⁶⁸ .

Ritornando all'arresto del Longoni, il materiale perquisitogli non conteneva solo delle poesie. Vi erano infatti anche delle copie manoscritte di alcuni canti che si cantavano a Milano in quel periodo; si trattava di differenti variazioni di un'unica canzone, che mantenevano inalterata la struttura del canto e le principali parole chiavi. A questo proposito erano due i testi musicali maggiormente utilizzati dal Longoni; il primo era il «Canto del popolo. Sull'aria della Marsigliese»⁷⁶⁹ - «O figli della Patria \ Sorgete alla tenzon, \ Fremendo s'è ridesti \ Del Popolo il Leon. \ Udite, udito il grido \ Che eccheggia moribondo, \ A scosso sin dal fondo \ La Patria di Scipion. \ All'armi, o Italiani \ All'armi tutti quanti, \ Pugnam sui troni infranti \ Italia sorgerà [...]», mentre il secondo era la canzone «Ai Lombardi. Canto di guerra», composta nel 1848 sulle parole di Antonio Zoncada e musiche di Jacopo Foroni, in cui si leggevano queste veementi strofe:

«[...] Su Lombardi all'armi all'armi	Tricolori vessilli di forti
Su Lombardi all'armi all'armi	Viva Italia, si attacchi la pugna
Della gloria è sorto il dì	Su serrati col ferro coll'ugna
Salutate il vessillo guerriero	Sull'atroce tedesco inumano
Di trionfo, si speme, d'ardir	Si rovesci d'Italia il furor
Che quel tinto di giallo, e di nero	Viva Italia, Pio nono, e Milano
È di gente dannata a morir.	A noi gloria al tedesco terror.
	A noi gloria al tedesco terror
Giallo e nero colore di morti	Viva Italia – Viva Italia» ⁷⁷⁰ .

A questo proposito si può citare anche la perquisizione effettuata nel febbraio del 1867 ad Antonio Holghauser, impiegato alle poste a Borgo, in Trentino, poiché accusato di essere l'autore, accusa in seguito caduta per mancanza di prove, di alcuni manifesti sediziosi che si stavano

⁷⁶⁸ Ivi

⁷⁶⁹ Una copia a stampa di questo canto è ancora contenuta nelle carte di polizia in ASM, Processi politici, comando militare, anno 1853, busta n. 271

⁷⁷⁰ Il Longoni, a questo proposito, confessava al giudice che il manoscritto era di sua mano, «redatto nei tempi della rivoluzione del 1848, sopra un simile inno che cantavasi allora dalla gente in istrada».

diffondendo nella borgata. Nella perquisizione domiciliare vennero sequestrati uno scritto, che conteneva una finta lettera inviata da Roma⁷⁷¹, ed un foglio di carta manoscritto, in cui si trovava un canto, che presentava numerose cancellature, dal titolo «Addio del Bersagliere»⁷⁷²:

«Questa è la tromba la tromba guerriera	Lo straniero abborrito alla morte ⁷⁷³
Che ci chiama alla nostra bandiera	Noi giuriam sulla nostra bandiera
	Di finir vittoriosi la guerra
Noi giuriam sull'onore italiano	
Che fra noi non esiste un codardo	Oh bella Italia
Noi giuriam sulla nostra bandiera	Oh suolo natio
Il tedesco avvilito scacciar.	Ricevi l'addio
	Del bersagliere
Noi giuriamo sull'Italica sorte	L'addio – l'addio» ⁷⁷⁴ .

Il prossimo rapporto di polizia che si intende presentare, consente di svolgere un'analisi qualitativa più approfondita, per mettere in luce i differenti canali di diffusione della canzone risorgimentale. Il cinque dicembre 1866 il gendarme Francesco Peiker, entrando all'interno di una bottega nel borgo di Calliano, a pochi chilometri dalla città di Rovereto, sorprese due giovani, un ragazzo ed una ragazza, mentre stavano leggendo ad alta voce un foglio di carta che nascosero immediatamente all'arrivo del gendarme. Peiker, non intendendo alla perfezione la lingua italiana, riuscì a comprendere solo la parola «Garibaldi» e fece rapporto al suo superiore. Il giorno successivo venne chiamata dal commissario la ragazza alla quale venne chiesto di consegnare il foglio incriminato. Si trattava di una copia manoscritta della canzone garibaldina «L'inno della camicia rossa»; interrogata dalla polizia e con la promessa di rimanere anonima, confessò d'averla scritta con la propria mano sotto dettatura di Anna, cucitrice di Calliano. Quest'ultima, secondo la deposizione della ragazza, le confidò che la sua famiglia era in possesso anche di altri scritti garibaldini, come ad esempio «Il credo di Garibaldi», e che l'originale della canzone apparteneva alla moglie del caffettiere Visenteiner, il quale la comprò nel mese di novembre durante un viaggio a Padova. La testimonianza della ragazza continuava con altri interessanti dettagli; egli, infatti,

⁷⁷¹ La lettera aveva un tono goliardico e spiritoso: «Scrivono da Roma 1° Gennaio, alla Perseveranza. L'atmosfera grado grado caricandosi di elettricità, il sapore dell'occupazione straniera comincia a venire alle labbra, e Roma sarà tra poco, dopo Trento, la città italiana, dove si possono riguastare quelle emozioni violente e non prima di fascino, framezzo alle quali s'è maturato così vigoroso e così salvo il sentimento nazionale nella Lombardia e sul Veneto. Postella: Ci scrivono da Taranto in data 9 corr. „. ci metto sa la mia testa, se il Trentino entro il corr. anno non sarà unito...”»

⁷⁷² AST, Capitanato distrettuale di Borgo, Atti presidiali, Anno 1847-1868, busta n. 27, documento n. 27

⁷⁷³ Il verso cancellato, recitava: «D'affrontare gioiosi la morte».

⁷⁷⁴ Questo canto risorgimentale costituì il modello sul quale venne composta la canzone del 1919 «O bella Dalmazia», in cui si leggeva: «O bella Dalmazia, mio suolo natio \ ricevi un addio dai legionar. \ Si, si la bella Patria, Dalmazia si chiama, \ La nostra promessa, si vincerà o si muor. \ Si, si, silenzio, questa è la voce, \ Questa è la voce, che chiama la nostra bandiera. \ Noi giuriam su l'onore dei dalmati, \ Che tra noi non esisterà un codardo, \ Lo giuriam sulla nostra bandiera, \ Legionari siamo pronti alla guerra. \ Si lo giuriam»

sostenne che: «di questa copia sono pure in possesso certo Pietro fu Giovanni Capontari e Andrea fu Domenico Adami, ambedue nubili fabbri ferraio di Calliano, e che quest'ultimi convengono più volte nella loro abitazione onde si esercitano nel cantare di tale canzoni coi i propri figli Luigi e Narciso e le figlie Anna, Filomena e Francesca»⁷⁷⁵. Questo importante documento consente, quindi, di far emerge i molteplici canali di diffusione, legati sia alla sfera dell'oralità che a quelli della scrittura, che consentivano alla canzone sociale di diffondersi ampiamente all'interno delle classi popolari. Anna Galvagni, infatti, cucitrice di Calliano, conoscendo a memoria l'Inno della camicia rossa, probabilmente per averlo cantato più volte assieme ai fabbri di quella città, lo dettò alla ragazza sentita dal commissario, che successivamente era in grado di diffonderlo all'interno dei suoi reseau di conoscenza.

⁷⁷⁵ AST, Commissariato di polizia di Rovereto, Atti riservati di polizia interessanti manifestazioni d'italianità, anno 1862, busta n. 23, documento n. 257. Cfr la «Sezione 4: la canzone come foglio volante manoscritto» del percorso museale ■

2.2: La strada e la piazza

Per tutto il periodo risorgimentale la strada rappresentò uno dei principali luoghi dedicati alla canzone sociale e politica; spesso accadeva che giovani artigiani, usciti dalle osterie, mentre si dirigevano verso casa, iniziassero a cantare assieme e a proferire “grida sovversive”, molte delle quali riprendevano le numerose scritte sediziose che campeggiavano sui muri cittadini. Nel febbraio del 1849, a causa delle frequenti intemperanze canore, il capitano circolare di Trento stabilì che:

«Pei frequenti schiamazzi e disordini, che succedono tutte le notti da parte degli studenti, garzoni di bottega e giovinastri oziosi e malgoverni si trova di disporre, che tutti questi studenti ed altri giovinastri, che dopo le ore 10 di sera vanno girando attruppati per contrade e con canti e schiamazzi perturbano la pubblica quiete, vengano dalle pattuglie tantosto arrestati e tradotti in Polizia ove dopo rilevato i loro cognomi e la condizione sarà conforme al caso proceduto contro di loro a norma delle vigenti prescrizioni»⁷⁷⁶.

Numerosi erano gli artigiani, che si dilettaavano nel canto o nel suonare uno strumento, attraverso la partecipazione alle bande o in piccoli gruppi musicali, che intervenivano durante le feste di carnevale o nei molteplici momenti della sociabilità popolare; una tradizione musicale che affondava le sue radici nei secoli passati. Per molti aspetti il canto, sia esso politico che legato al folklore, appariva quasi come una forma di «gioco collettivo»⁷⁷⁷, come un mezzo di intrattenimento da svolgere assieme. Le compagnie di canto non si esibivano solamente nelle osterie⁷⁷⁸; frequenti, infatti, erano le sfilate nelle vie cittadine. Un aspetto che si evince anche da questa nota, riprodotta

⁷⁷⁶ Archivio storico del comune di Trento, Atti presidiali di Trento, anno 1847-1849, busta n. ACT 3.2, documento n. 77. Cfr. anche AST, Commissariato di polizia di Trento, Atti riservati, anno 1849, busta n. 510, documento n. 45. In un altro documento analogo il Podestà di Trento consigliava al commissario di polizia di far «sorvegliare rigorosamente i forestieri, gli oziosi e vagabondi, non che la sfrenata scolaresca, la quale notte intere passa nelle bettole gozzovigliando e perturbando la quiete notturna» e di prestare particolare attenzione ai balli pubblici che si stavano organizzando per festeggiare il carnevale. AST, Commissariato di polizia di Trento, Atti riservati, anno 1849, busta n. 510, documento n. 42

⁷⁷⁷ A questo proposito si devono sottolineare le riflessioni, ricche di interessanti spunti di analisi, contenuti in Antonio Carlini, «Del sonar “alla fascata”. Contesti e modalità d’uso del violino popolare nelle valli alpine fra XVII e XVIII secolo» in *Perarchi. Rivista di storia e cultura degli strumenti ad arco*, anno V, numero 5\novembre 2010, pp. 33-61. Cfr. anche Antonio Carlini, Mirko Saltori, Clemente Lunelli (a cura di), *Sulle rive del Brenta*, cit.

⁷⁷⁸ Oltre alla documentazione, che si presenterà più avanti, relativa alle compagnie di canto, che si esibivano nell’osteria del Cadenino nel 1847, si può citare anche uno stralcio di un interrogatorio ai danni di Angelo Mazzola, falegname di trentasette anni, arrestato nel gennaio del 1853, con l’accusa di far parte di una società segreta che si riuniva nell’osteria detta “la Francesca” o anche “la Riviera”. Alla domanda della guardia che chiedeva il motivo della sua presenza nell’osteria durante la retata della polizia, il Mazzola rispose che «la sera di domenica 2 corrente, fra le ore nove e le nove e mezzo, andai nell’osteria chiamata della Francesca, in contrada del Passetto di Porta Comasina per bere un bicchiere, e vi andai solo. La poi mi sono collocato nella stanza in fondo, perché vi era il fuoco, ed anche per godermi il divertimento di una compagnia di giovanotti che cantavano, tutti a me sconosciuti». ASM, Processi politici, anno 1853, ir comando militare, busta n. 237, Processo società politica dell’osteria al Passetto, vol. II, dal pezzo 34 al 88 dell’elenco degli atti, interrogatorio a Angelo Mazzola

da Antonio Carlini, redatta nel 1851 dal commissariato di polizia di Trento: «I lavoranti artigiani, dopo compiuti i rispettivi lavori giornalieri, è uso reiterato che si raccolgano in varie compagnie e girano cantando per le contrade di questa città. A simili canti purché non siano clamorosi da diventare molesti non si oppone la Polizia che preferisce di vedere gli artigiani divertirsi col canto piuttostoché coll'abbandonarsi nelle bettole al soverchio uso del vino, al giuoco delle carte ed alle risse»⁷⁷⁹.

Nelle maggior parte dei casi si trattava di cortei illegali, che accompagnavano manifestazioni di piazza e che assumevano toni provocatori e sediziosi agli occhi delle autorità di polizia⁷⁸⁰. A questo proposito si possono citare i festeggiamenti, che sfociarono in episodi di dura protesta contro il governo austriaco, avvenuti nella sera tra il 9 e 10 settembre 1847 a Milano, per la nomina ad arcivescovo di Carlo Bartolomeo Romilli. In quell'occasione le vie cittadine furono invase da una folla festante, allietata dalle melodie dell'Inno a Pio IX, che venivano cantate dalle differenti compagnie di canto borghesi e artigiano-operaie⁷⁸¹. Sentito dal commissario di polizia, in merito a questi episodi, Luigi Falcini, tessitore e maestro di canto di una delle compagnie popolari che si riunivano nell'osteria del Cadenino, dichiarava che:

«da circa un mese, cioè dacché fui diffidato dalla polizia non mai feci io parte alla compagnia di canto di cui sono il maestro a cantare nelle pubbliche strade gli inni in onore all'attuale sommo pontefice Pio IX del maestro Natalucci l'uno e del Rossini l'altro. La mia compagnia però continuò sempre e nella scorsa notte che nella precedente [8-9 settembre] girovagò per la strada cantando gli inni suaccennati. [...] Ieri sera poi un'altra compagnia composta di otto giovani vestiti signorilmente s'aggirava separatamente e verso le ore 9 1/2 circa si soffermarono alla Piazza Fontana cantando essi pure gli inni più volte suaccennati. Questi otto individui io li viddi piuttosto da lontano e perciò non saprei dire nessuna indicazione su di loro ignorando assolutamente chi possano essere essendo stata quella la prima volta che mi fu dato di vederli e avendo inoltre potuto rilevare e per gli abiti e più loro tratti appartenere dessi a condizione elevata»⁷⁸².

⁷⁷⁹ Citato in Antonio Carlini, «Una bella storia: il Coro della SAT» in Franco De Battaglia, Floriano Menapace, Antonio Carlini, *Guarda, ascolta*, cit., p 63

⁷⁸⁰ In un rapporto del commissariato di polizia di Trento, datato 2 febbraio 1848, si leggeva: «La scorsa notte verso le ore 12 in Borgo Nuovo si ritrovavano diversi giovani villici, che gridavano e cantavano con disturbo della quiete notturna. Arrivata la pattuglia di Polizia diretta del caporale Degasperi Pietro, avvertì i medesimi ad andare a casa non essendo quella l'ora di fare schiamazzi. Uno dei medesimi certo Bortolo Bertotti rispose al detto caporale, in modo che voleva effettuare, il suo arresto, ma assistito da un suo fratello fecero la possibile resistenza contro la pubblica forza e si diedero possia alla fuga». Archivio Storico del Comune di Trento, Polizia (XIX), anno 1848, busta n. ACT3.8 XIX (5-291), documento n. 304

⁷⁸¹ [Per ascoltare «L'Inno a Pio IX»: file audio, traccia 6 del CD allegato ►]

⁷⁸² ASM, Processi politici, busta n. 182, processo n. 9886, pres. 22 settembre 1847, documento n. 30. Manfredo Camperio, testimone di quelle giornate, scriveva nella sua autobiografia: «Verso la fine dell'anno 1847, essendo morto l'arcivescovo tedesco Geisruch fu nominato Romilli. [...] la popolazione preparava una grande dimostrazione patriottica, ma la polizia, avutone sentore, lo impedì e l'arcivescovo fece la sua entrata senza solennità. Noi però non volemmo darci per vinti e la sera, dato l'avviso ai così detti Barabba [termine che indicava le classi più popolare, artigiani ed operai] del Cadenino, ci trovammo sulla piazza di S. Eustorgio. [...] vi era inoltre capo-musica degli operai. Ci mettemmo alla testa della colonna, e cantando inni patriottici scendemmo pel corso di porta Ticinese e via S. Giorgio

Da un altro rapporto di polizia, relativo a queste manifestazioni, si evincono altre informazioni inerenti alla compagnia di canto diretta dal Falcini: «nella sera del 8 corrente buon numero di giovani si presentarono non propriamente in corpo, ma l'uno dopo l'altro benché si conoscessero in compagnia nell'osteria della vedova Mottini rimpetto alla Chiesa di S. Eustorgio ove bevettero qualche bicchiere di vino più o meno per ciascheduno. Coloro non erano né studenti, né d'estero stato, ma giuste le notizie avuto verrebbero indicati come formanti una compagnia di porta Tosa solita ad accompagnare con canto regolare i defunti ai cimiteri ed appunto allievi del nominato Falcini». Il rapporto, inoltre, proseguiva sottolineando il gran numero di compagnie di canto che si ritrovarono in piazza durante quella sera: «dessi poi lungo le strade percorse si unirono ad altre due compagnie di questa città che s'aggararono talora di sera per le strade cantando cori, fra i primi molti facessero parte un Giovanni Gruberi, Giò Prainevi, calzolaio, Crespi Pietro, Martini Angelo, Giovanni Ballotti, Giacomo Viscioli ed Angelo Donati»⁷⁸³.

Alcune di questi gruppi di canto artigiano-operai venivano utilizzati dai patrioti, appartenenti soprattutto alle classi più elevate, per animare le feste organizzate in lussuose residenze, svolgere delle serenate sotto le finestre degli individui appartenenti al movimento liberale o per sfilare nelle vie cittadine. Un esempio fu la compagnia di artigiani voluta dall'ingegnere Giulio Comolli di Varese nell'ottobre del 1847, il quale diede l'incarico ad Angelo Romani, corista in teatro, di trovare una decina di garzoni di mestieri ed insegnare loro gli inni a Pio IX. Si leggeva in una nota di polizia: «assunto dal Romano l'incombenza, ed eseguitola coll'insegnare il canto di quelle composizione a dieci o dodici garzoni dei mestieri, questa compagnia ne eseguì il canto prima in casa Comolli, e poscia, ad incitamento del suddetto ingegnere Giulio, per le vie e sulla piazza ove esiste il casino della società, da cui ogni volta usciva il caffettiere Bottilli a dar loro del vino da bere, unico compenso che ne ricevevano»⁷⁸⁴.

Una pratica diffusa, soprattutto nel periodo risorgimentale, era quella di organizzare delle serenate musicali alle finestre delle abitazioni dei patrioti più in vista. In occasione dell'allestimento di una commedia teatrale intitolata «Gli antichi e i moderni», nella sera del 19 luglio 1867 al teatro Garbari di Trento, alcuni giovani di bottega, studenti e borghesi indissero una dimostrazione politica, applaudendo rumorosamente, aiutati anche coll'ausilio di bastoni, ad alcuni passi ambigui della commedia, che potevano alludere al dominio austriaco nel territorio trentino. Ci furono, infatti, una trentina di fermi, che sfociarono nell'arresto di Giacomo Tranquillini, negoziante di

in piazza del Duomo. Lungo la strada incontrammo pattuglie di cavallerie e di poliziotti che fischiavano. Eravamo tutti muniti di bastoni, alcuni di revolver». *Autobiografia di Manfredo Camperio 1826-1899 riveduta dalla figlia Sita Merer Camperio*, Milano, dott. Riccardo Quintieri Editore, Tipografia Agraria, Milano, Maggio 1917, pp. 2-155, p. 17

⁷⁸³ ASM, Processi politici, busta n. 182, processo n. 10664 e 10667, pres. 10 ottobre 1847, documento n. 311

⁷⁸⁴ ASM, Processi Politici, busta n. 211, processo a Paolo Comolli, documento n. 103

ventitre anni, Pier Luigi Garbari, agente di commercio della stessa età e Virgilio Bortolotti, agente di negozio diciassettenne⁷⁸⁵. Pochi giorni dopo, alcuni amici organizzarono un piccolo corteo cittadino per portare la loro solidarietà. Sotto le abitazioni dei tre arrestati vennero organizzate delle brevi serenate, allietate da un gruppo di suonatori composto da Giuseppe Covi, uno dei fermati durante la manifestazione politica al teatro, Francesco De Gasperi, agente di negozio di ventidue anni che suonava la chitarra, Vigilio Bianchini calzolaio e Francesco Tommasi, agente della ditta Parolari, d'anni ventidue che suonava il contrabbasso. Durante la serata vennero suonati alcune delle principali canzoni risorgimentali, come ad esempio «La Bersagliera», «La camicia rossa», «L'inno di guerra» e «L'inno di Garibaldi»; nel relativo rapporto di polizia, inoltre, la guardia faceva riferimento al sequestro di quattro fascicoli di musica, appartenenti al gruppo di suonatori, che contenevano «molti pezzi e canzonette sovversive», che purtroppo non sono più contenuti nel fascicolo⁷⁸⁶.

A partire dal 1847 aumentarono sensibilmente le manifestazioni pubbliche, che assumevano toni sempre più sediziosi e di protesta. Si organizzavano dei cortei, molte volte in maniera spontanea ed improvvisata, che sfilavano per le vie cittadine cantando e schiamazzando in modo da disturbare la quiete pubblica. Antonio Monti, nel suo volume sul 1848 milanese ricordava un certo Giacomo Vandoni, che «cantava inni patriottici, in uggia alla polizia austriaca» e faceva parte di una certa compagnia di canto, detta dei «Ventidue»⁷⁸⁷. La vera colonna sonora di quegli anni era costituita dagli Inni dedicati al nuovo papa Pio IX, composti dal Natalucci e dal Rossini⁷⁸⁸. Inizialmente queste composizioni musicali vennero tollerate, anche se con riluttanza, dalle forze di polizia; i testi elogiavano principalmente la figura del pontefice e non contenevano dei chiari riferimenti alla dominazione austriaca. Venne diramato, infatti, nel luglio del 1847, un dispaccio che consigliava alle autorità di limitare, quanto più possibile, la sua produzione, ma senza vietarlo ufficialmente. Ben presto però furono numerosi i rapporti di polizia che giunsero sulla scrivania dei vari commissari e della presidenza di governo, in cui si descriveva con allarmismo la rapida diffusione e la grande popolarità degli Inni a Pio IX. Questi carteggi mettevano in luce la pericolosità di questi testi musicali, in quanto minacciavano pericolosamente la tranquillità

⁷⁸⁵ AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1867, busta n. 545, documento n. 1447 e 2038

⁷⁸⁶ Ivi, documento n. 1448

⁷⁸⁷ Il Vandoni venne arrestato, a causa di una delazione fatta da un prete di nome Andreoli, ai primi di marzo del 1848 e successivamente liberato il 19 dello stesso mese. Antonio Monti, *Il 1848 e le cinque giornate di Milano dalle memorie inedite dei combattenti sulle barricate*, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2004, pp. 7-271, p. 116

⁷⁸⁸ Numerose erano anche le canzonette e le strofette composte in onore del nuovo papa; in Toscana, in quel periodo, si cantava questo divertente ritornello: «Oh Dio, oh Dio! \ Tutta l'Italia mi sembra un pollaio: \ Non si sente gridar che: pio, pio» ed in maniera analoga nel Lombardo-Veneto: «Viva l'X col vün de drio \ E l'üslin che fa: pio, pio [Viva l'X con l'I dietro di sé, e l'uccellin che canta: pio pio]». Luigi Re, *La satira patriottica nelle scritte murali del Risorgimento. Frizzi, arguzie, motti e botte*, Brescia, Editore Giulio Vannini, 1933, pp. 12-203, p. 109

pubblica. Le guardia preposte a mantenere sul campo l'ordine pubblico, si confrontavano, infatti, con una legislazione che non consentiva loro di intervenire con forza ed in maniera decisa.

Nell'agosto del '47, dal momento che le continue manifestazioni, in cui veniva cantato l'Inno a Pio IX, iniziavano ad assumere un carattere ostile e di protesta, il delegato provinciale a Lodi consigliava alla presidenza di governo di lasciare mano libera alle autorità locali per reprimere questi episodi⁷⁸⁹. In questo caso non si voleva censurare il testo musicale in quanto tale; gli Inni a Pio IX assumevano una valenza simbolica extra-musicale⁷⁹⁰, poiché contribuivano a minare la tranquillità pubblica, palesavano apertamente la contrarietà al governo austriaco e svelavano l'insofferenza di un'ampia fetta della popolazione nei confronti della dominazione straniera. Il delegato, infatti, scriveva che la distanza tra «l'emanare un divieto – cosa penosa e non consigliata» e «l'inevitabile divulgarsi delle intenzioni dell'amministrazione pubblica a questo riguardo» era sostanzialmente breve. Non si dovevano colpire gli individui poiché cantavano l'Inno di Pio IX, ma era la maniera colla quale si abusava di questi inni che doveva indurre l'amministrazione ad intervenire⁷⁹¹. L'inno a Pio IX iniziava a rappresentare una sfida al governo, quindi le autorità dovevano essere legittimate ad intervenire⁷⁹². La canzone riusciva a creare delle situazioni di

⁷⁸⁹ Frequenti, inoltre, erano le scritte di «Viva Pio IX» che comparivano sui muri delle città, in seguito a queste manifestazioni popolari. Un elemento, come emerge dall'analisi della documentazione di polizia, che contribuiva a guardare con sospetto queste produzioni musicali. Nella sera del 25 luglio del 1847 a Cremona, in occasione della riapertura del teatro filodrammatico, recentemente restaurato, vennero cantati ripetutamente, ed accompagnati dagli applausi del pubblico, i due inni dedicati a Pio IX; nel relativo rapporto di polizia si leggeva: «Al di fuori di esso Teatro eransi radunate ben 500 persone d'ogni ceto ad ascoltare per mera curiosità quei canti, e tratto tratto ripetevano vive acclamazioni a Pio IX. Fare senso però a tutti i buoni l'essersi saputo che in vari luoghi della città da non si sa quale temerario [...] eransi scritte con carbone in vari luoghi sopra pareti di muro le seguenti parole: Evviva Pio IX, Alfine è cessato il vostro Impero, O porchi di Tedeschi si, un altro ne sorgerà, Evviva Pio IX – morte ai tedeschi [...]. Queste abominevoli leggende scritte [...] non appena veduto vennero fatte immediatamente cancellate col mezzo della polizia, [...]. Del resto posso assicurare che tutte le persone di senno, e dabbene si pongono in esecrazioni, e disprezzano siffatte cose, le quali essere non possono dettate che da spensierati giovinastri». ASM, Presidenza di governo, busta n. 253, documento n. 125

⁷⁹⁰ «Quel che si censura, in altre parole, sarebbe sempre e comunque qualcosa di *extramusicale*, di profondamente estraneo alla musica e che tuttavia in un modo o nell'altro si è fatto catturare dentro la sua sfera». Sono da sottolineare, come si è già messo in luce per le goguettes parigine, le riflessioni di Giovanni Guanti, il quale evidenzia l'importanza del «modo di appropriazione della musica», quale fattore di preoccupazione per le autorità. Cfr. Giovanni Guanti, «Prolegomeni a una riflessione sulla censura della musica (I)» in *Musica/Realtà*, n. 79\ Marzo 2006, pp. 73-88; Id., «Prolegomeni a una riflessione sulla censura della musica (II)» in *Musica/Realtà*, n. 80\ Luglio 2006, pp. 65-80 (citazione a pag. 67)

⁷⁹¹ Nel rapporto del delegato si leggeva: «dico meritabile in quanto che, chi è prevenuto per impedire che produca o canti questi inni, o chi è ammonito perché non lo faccia, non potrebbe essere obbligato a silenzio e non è questo necessario, perché, atteso il modo, in cui si abusa, di questi inni, l'amministrazione pubblica non ha motivo di celare il proprio sentimento». ASM, Presidenza di governo, busta n. 253, documento n. 837

⁷⁹² Piero Brunello, riprendendo alcune riflessioni di Marco Fincardi, sottolineava che «una canzone assume significato dal contesto nel quale viene cantata, suonata o ascoltata. [...] Il significato di una canzone dipende inoltre dalle connessioni simboliche alle quale viene associata». Marco Fincardi, infatti, nel suo libro sul Primo Maggio osservava che «anche il motivetto più innocente può diventare una sfida all'ordine costituito. Un secolo più tardi, nel Viadanese, le donne che nel 1893 picchettano gli argini dell'Oglio per impedire la costruzione di una centrale nucleare, cantano *Quel mazzolin di fiori*, prima di venire caricate dalla celere. [...] Non ci può essere dubbio: un coro può facilmente diventare una minaccia all'ordine, per il solo fatto di essere un'adunanza di individui uniti da qualcosa, che si fanno sentire, pur senza danneggiare gli interessi o i diritti di nessuno». Marco Fincardi *Primo maggio reggiano. Il formarsi della tradizione rossa emiliana*, Edizioni delle Camere dei lavoro territoriali di Reggio e Guastalla, Bologna, 1990, pp.

conflitto sociale e politico, che difficilmente potevano essere limitate e controllate, ed è proprio per questa sua caratteristica che incuteva timore all'establishment austriaco. Il delegato provinciale, inoltre, affermava che senza un formale divieto, era difficile impedire che non venisse suonato l'Inno a Pio IX in ambito ecclesiastico, poiché i maestri di musica e gli organisti, i quali «anche in buona fede, potrebbero eseguire nella chiesa ed altrove la vietata musica, non occorrendo sempre speciali permessi della Polizia al detto intento»⁷⁹³.

Questi inni però non si limitavano ad essere cantati solamente nelle chiese⁷⁹⁴, ma assunsero una valenza politica pubblica e collettiva. Essi, infatti, divennero i protagonisti delle numerose manifestazioni di protesta di quegli anni. In un rapporto del settembre del 1847, redatto dalla presidenza di governo ed inviato al conte Spaur, governatore della Lombardia, si sottolineava che, nonostante la polizia avesse proibito, in maniera ufficiosa, di cantare l'Inno a Pio IX, quest'ultimo continuava a risuonare nelle strade di Milano:

«quest'Inno, di cui non si è per altro mai fatto un formale divieto, e del quale venne fin dal principio permesso la stampa, perché nulla contiene che possa offendere gli altri governi, e molto meno l'austriaco, si fa ancora sentire tratto tratto per le contrade di Milano, cantato il più delle volte da numerosa turba di giovinastri. Dopo gli ultimi trambusti, onde non promuovere reazioni e conflitti si ebbe qualche tolleranza per la riproduzione dell'inno stesso, al quale non erano aggiunte parole, o dimostrazioni qualsiasi contrarie al Governo. È certo però, che quel canto è gustato dai liberali, ed è quasi per essi una parola d'ordine in tutta l'Italia, ed è per questo che mi permetto d'invocare in

200-20 citato in Piero Brunello, *Storia e canzoni in Italia: il Novecento*, Venezia, Comune di Venezia, 2000, pp. 7-422, p. 12. Le stesse riflessioni valgono anche per un altro celebre canto risorgimentale, intitolato «La bela gigogin». Cfr. Raffaello Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, Milano, Francesco Vallardi, 1948, pp. 1-384, p. 197 e sgg.

⁷⁹³ ASM, Presidenza di governo, busta n. 253, documento n. 121

⁷⁹⁴ A questo proposito si può citare un curioso episodio avvenuto a Cremona il 27 luglio '47. Durante la messa mattutina l'organista Cesare Gallieri, come si leggeva nel rapporto di polizia, «nel tempo della elevazione eseguiva la musica di uno dei noti Inni intitolati a SS. Pio IX, dietro insinuazione vuolsi di alcuni giovani che erano già presenti, e che con gesti decompanavano quel suono». Successivamente il Gallieri venne richiamato in sacrestia dal sacerdote e vicario parrocchiale Delfino Tosi, il quale, «essendo di un temperamento alquanto focoso per natura» lo ammonì duramente con qualche pugno e «colpo di mano sulla spalla». In seguito a questo episodio, iniziò a circolare per Cremona la seguente satira in rima, intitolata «Al vicario Delfino Tosi», in cui si leggeva: «Perché tanto ti crucci, e t'arrovelli \ Al suon dell'inno che s'innalza a Pio, \ Degno scolar dell'Arciprete Beli, \ Quanto indegno tu sei servo di Dio? \ E fin co' pugnì un poverin flagelli \ Perché sposata all'organo s'udii \ L'alta melode che ne vuol fratelli, \ Che tutti ne restringe in un desio? \ L'Anatema su te, sgherro, cheruto, \ Gesuita di cor, dei veri e santi \ Ministri dell'alto vile rifiuto. \ Giorno verrà, che ipocrisia si schianti \ Da tutta Italia, e alfin sovra il caduto \ Trono d'orror la verità si piantì». ASM, Presidenza di governo, busta n. 253, documento n. 138. Un'operazione diffusa era quella di accompagnare queste satire in rima con il canto delle più celebri melodie dell'epoca, come lo sottolineava Arrigo Balladoro: «in tutti i nostri villaggi sono assai comuni le satire, che vengono a colpire persone od avvenimenti locali. Se ne fanno in versi ed in prosa, quest'ulime più frequentemente sotto forma di dialoghi. Esse vengon scritte su di un figlio e poi appiccate sulla porta di casa della persone presa di mira, oppure su d'un vicino tronco d'albergo o palo di lampione. Quelle in versi, qualora prendano voga, vengon poi cantate su motivi di canzoni note. Gli autori di queste satire, generalmente, e per ragioni ovvie, rimangono ignoti». Arrigo Balladoro, *Inediti. Manoscritti pronti per le stampe*, Amministrazione comune di Povegliano Veronese, 1994, p. 91 citato in Giorgio Bovo, *Oi cara mamma l'amor l'e grande. Canti e musica popolari del Monte Baldo*, Azimut, Verona, 1999, pp. 9-564, p. 37. Cfr. la «Sezione 6: la canzone come volantino politico» del percorso museale ■

proposito le sapienti istruzioni di vostra eccellenza alle quali, come è debito mio, mi atterrò strettamente»⁷⁹⁵.

L'ambiguità della autorità nei confronti degli inni a Pio IX cessò definitivamente nel novembre del 1847, quando la sede centrale di Vienna decise di proibire ufficialmente l'inno, con questa giustificazione: «in considerazione che gl'inni, le canzoni, e composizioni musicali formati in onore del Santo Padre Pio IX tendono ad eccitare delle commozioni politiche, [...] il Supremo Aulico Dicastero di Polizia giusta sua alta risoluzione dei 7 corr. si è determinato di proibire la stampa e diffusione»⁷⁹⁶.

Non era solo l'Inno a Pio IX che i giovani patrioti cantavano per le strade durante le ore notturne; negli anni novanta dell'ottocento, Carlo Romussi raccolse questa breve testimonianza da un anziano milanese che consente di comprendere il fermento e la vitalità dell'universo canoro popolare nella metà del XIX secolo: «Si cantava troppo, mi diceva l'altro giorno un pensoso e roseo vecchietto [...], fra un buffo e l'altro d'un sigaro che olezzava come quello d'un croato del quarantotto. E proseguiva: - Oggi quando udiamo qualche frase che arieggia quegli inni, noi le chiamiamo *quarantottate*»⁷⁹⁷. Tra queste "quarantottate", «a ritmi bizzarri, strofe senz'ordine nelle quale il pensiero e il verso saltellano del pari in una spontanea confusione, e s'udivano su tutte le labbra, per tutte le vie»⁷⁹⁸, il Romussi segnalava questa canzone anonima, intitolata «La lega italiana per la libertà» con l'avvertimento che «il lettore non deve cercare i versi giusti»:

«Strappiam la gramigna	Chi va là ?
Del furbo Loiola;	Evviva Milano,
Sia nostra la parola:	Piemonte e Toscana,
Loiala non più!	La Lega italiana
	Che vuole libertà.
Su, si spieghi il vessillo di guerra;	
Il tamburo ci invita a pugnar,	Siamo Italiani
	E tanto basta,
Ra-chi-ta-plam	Noi vogliamo soddisfazione:
Plam-plam-plam-plam,	Sulla bocca del cannone
Ra-chi-ta-plam	Noi vogliam la libertà.
Plam-plam-plam-pla,,	
Ra-chi-ta-plam	Se il Barbaro tenta
Plam-plam-plam-pla,,	Le nostre contrade,

⁷⁹⁵ ASM, Presidenza di governo, busta n. 253, documento n. 6243

⁷⁹⁶ Archivio storico del comune di Trento, Atti presidiali di Trento, anno 1847-1849, busta n. ACT 3.2, documento n. 248. Cfr. la «Sezione 8: la canzone in strada» del percorso museale ■

⁷⁹⁷ Carlo Romussi, *Le cinque giornate di Milano nelle poesie, nelle caricature, nelle medaglie del tempo*, Milano, Carlo Ronchi Editore, 1894, pp. V-VIII-236, p. 201

⁷⁹⁸ Ivi, p. 195

Ra-chi-ta-plam
Plam-plam-plam-pla,

D'Italia le spade
Pentir la farà [...]»⁷⁹⁹.

La sera del 29 dicembre 1847 una guardia, mentre pattugliava le vie milanesi, intese una numerosa compagnia di giovani che cantava e dopo ogni strofa gridavano: «Evviva Pio IX»; nel rapporto la guardia aggiunse di aver sentito anche un grido del seguente tenore: «W Pio IX morti ai tedeschi e merda in bocca agli italiani». Vennero arrestati solo cinque individui, gli altri riuscirono a scappare, tutti appartenenti al milieu artigianale (vi era un conciapelli, un fabbricatore di stuoie e due fabbri), i quali dichiararono al commissario di essere stati ubriachi. Il processo aperto a carico degli arrestati, tutti e cinque incensurati, si concluse con un non luogo a procedere. Il giudice, infatti, considerando il loro stato di ubriachezza, decise che «il tutto non fu che un'imprudente accoppiamento di idee politiche con uno scherzo pronunciato da persone che aveva la fantasia riscaldata dal vino, e che l'emetterle non era un delitto criminoso senza una tendenza politica ma dettata da pura inconsideratezza»⁸⁰⁰.

Molte volte, infatti, queste produzioni canore pubbliche si trovavano a metà strada tra forme di ribellismo, derivate spesso dall'abuso di bevande alcoliche, e vere e proprie manifestazioni di dissenso politico. I ragazzini a Milano nel '48 si divertivano a cantare nelle contrade queste canzoncine: «Benedetta quella mano \ Che Radetzky ammazzerà!» e «Evviva Radetzky \ Cott in la pignatta: \ Fioeul d'una vacca \ Che broeud el farà!»⁸⁰¹. Si può segnalare ancora questa strofa, cantata nel gennaio del 1849 dal calzolaio Domenico Sforcellini e dall'orefice Alessandro Bazzanella, assieme ad una decina di altri individui, in segno di offesa contro il sergente Weiss di stanza a Trento: «Colle teste dei tedeschi alle bocce giocherem»⁸⁰².

⁷⁹⁹ Ibidem

⁸⁰⁰ ASM, Processi politici, busta n. 211, processo n. 363, pres. 11 gennaio 1848, documento n. 363

⁸⁰¹ Carlo Romussi, *Le cinque giornate di Milano nelle poesie, nelle caricature, nelle medaglie del tempo*, cit., p. 182. Una canzonetta simile era diffusa anche in Piemonte; durante la seconda guerra d'indipendenza di cantava: «Ciapa Giulay \ butle an pugnata \ fiò ad na vaca \ che brode l farà» [Prendi Giulay \ mettilo in pignatta \ figlio d'una vacca \ che brodo farà]. Franco Castelli, *Per un'antropologia del Risorgimento: canti popolari, miti locali e fonti orali*, Istituto per la storia della resistenza e della società contemporanea in provincia di Alessandria, Centro di cultura popolare "G. Ferraro", 2011, pp. 1-23, p. 12 consultabile in http://www.isral.it/web/web/risorsedocumenti/150unitaitalia_castelli.pdf. Pratella citava un altro di questi epigrammi del tempo che circolava in Romagna: «Eviva Pio Nono, \ Grigori u si nì andré; \ l'è là int e' mezz dl inferan \ ch'il counza in insalè [trad. Evviva Pio Nono, \ Gregorio se n'è andato; \ è là nel mezzo dell'inferno \ che lo condiscono in insalata]». Francesco Balilla Pratella, *Le arti e le tradizioni popolari d'Italia. Etnofonia di Romagna*, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1939, pp. 3-255, p. 204

⁸⁰² AST, Commissariato di polizia, atti riservati, anno 1849, busta n. 510, documento n. 17. Si trattava di un pezzo del celebre canto «Patrioti all'Alpi andiamo» scritto nel 1848 da Luigi Mercantini e musicato dal maestro Giovanni Zampettini. Queste strofe erano molte diffuse, oltre che tra le classi popolari, anche negli ambienti più borghesi. Per festeggiare le nozze Rinaldo e Bassetti, due importanti famiglie di Borgo, in trentino, avvenute nel febbraio 1851, vennero cantate alcune «canzoni sediziose», come ad esempio la Marsigliese, e nel relativo rapporto di polizia si leggeva: «[...] cantarono una canzone, che aveva di continuo sulle labbra i crociati nell'anno 1848 e che [...] conteneva tante ingiurie contro il governo, che se l'avessero sentita questi abitanti sarebbero stati concitati per le feste: «colle teste dei tedeschi \ Giocheremmo alla borella». AST, Capitano distrettuale di Borgo, atti presidiai, anno 1847-1868, busta n. 27, documento n. 16

In altri casi, invece, appariva più evidente l'utilizzo del canto in quanto strumento di provocazione politica e mezzo per rivendicare un'identità italiana che voleva contrapporsi alla dominazione austriaca. Il 28 marzo 1864 transitò per Rovereto una compagnia di lavoratori, che probabilmente proveniva dalla Valsugana e si dirigeva verso Bolzano nei cantieri per la costruzione delle ferrovie. Non appena transitarono di fronte al caffè Tolomei, dove erano riuniti numerosi ufficiali che parlavano in lingua italiana e tedesca, iniziarono a cantare l'Inno di Garibaldi ed a proferire le grida di: «Siamo Piemontesi, non siamo contenti finché l'Italia unita tutta sarà», «Viva Garibaldi, vogliamo Venezia», «Viva Venezia, viva l'Italia» e «L'Italia non ancor unita o non libera»⁸⁰³.

Nelle pagine precedenti si è già presentato l'arresto di quattro artigiani milanesi per aver cantato alcune strofe del coro dell'opera teatrale «La Marescialle d'Ancre»; l'interrogatorio di Pietro Sala, uno degli arrestati, consente di introdurre un altro importante elemento legato al canto in strada: quello del divertimento. Si utilizzava la canzone poiché essa rappresentava una radicata forma di svago e di distrazione nella vita quotidiana popolare. Sala, infatti, interrogato dal commissario, addusse la scusante dell'"allegria": «posso assicurare poi la Polizia che ne io ne i miei compagni eravamo spinti da qualcuno a cantare, ma solo per allegria siccome tutti discretamente bevuti abbiamo noi sciolta la voce a quella canzone senza alcuna mira»⁸⁰⁴.

I movimentati festeggiamenti che avvennero nella notte dell'ultimo giorno dell'anno del 1866 a Rovereto sono da sottolineare. Una compagnia di artigiani, passando per la contrada di S. Catterina, si mise a schiamazzare e a cantare «cose contrarie alla politica»; nel rapporto della guardia che eseguì l'arresto⁸⁰⁵, venne riportata una delle strofe che vennero cantate: «Evviva, \ Noi siamo bersaglieri colla gamba bona \ Andrem a Verona a portar Vittorio nostro Re \ Se vegnù fin a Verona \ Il Tirolo a liberar»⁸⁰⁶. Si trattava di una diffusa canzonetta risorgimentale intitolata «Canzone dei bersaglieri» che suonava così:

«O vojantri bersajeri

Bersajeri avanti!

Che c'avete la gamba bbona

Prima Vittorio, poi Garibaldi,

⁸⁰³ AST, Commissariato di Polizia di Rovereto, atti riservati, Anno 1864, Busta n. 4, documenti n. 87 e 89. Cfr. anche AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1864, busta n. 538

⁸⁰⁴ ASM, Processi politici, tribunale criminale, anno 1847-1848, busta n. 182, processo n. 10395, pres. 3 ottobre 1847, interrogatorio a Pietro Sala

⁸⁰⁵ Vennero fermati il falegname Giuseppe Pizzini, il contadino Gio Batta Baldassari e Giuseppe Frainadimetz, sensale di Rovereto. Cfr. anche AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1867, busta n. 544, documento n. 42

⁸⁰⁶ AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1867, busta n. 7b, documento n. 13. Il Caddeo nel suo studio sottolineava che: «Il 1859 come già il 1848 elettrizzò l'Italia. [...] Si ebbe in quell'anno e nell'anno seguente [...] una vera efflorescenza di inni e di canti, alcuni dei quali bellissimi, come quelli del '48. il '59 fu l'esaltazione del nuovo valore militare italiano impersonato nella figura del bersagliere creato da Lamarmora. Nel '59 e nel '66 i trentini cantavano: «E voi altri bersaglieri \ Che gavé la gamba bona \ Vegnaré su da Verona \ A portar la libertà». Rinaldo Caddeo, *Inni di Guerra e Canti patriottici del Popolo Italiano*, Milano, Casa editrice Risorgimento, 1915, pp. III-XII-142, p. 85

Fate presto a Vené a Roma,
A portacce la libbertà.

Brsajeri indietro,
Verso San Pietro s'ha da marcià»⁸⁰⁷

La fruizione di questi testi musicali, in molti casi, avveniva all'interno di un contesto ludico. A tal proposito si può citare questo episodio accaduto nel febbraio del 1867 durante una festa di paese a Sardagna, un piccolo borgo nei pressi di Trento, in cui una compagnia di artigiani proferì le seguenti grida: «Vittorio Emanuele vogliamo servire per mare e per terra»⁸⁰⁸. Parole che ricordavano una canzonetta diffusa nel Veneto nello stesso periodo, intitolata «Viva l'Italia», che recitava:

«Viva l'Italia,	Dobbiamo servirlo
più belo giardino de 'l mondo;	Per mare, per mare e per tera;
Vitorio secondo	la nostra bandiera
Dobbiamo servir. [due volte]	dobian seguir. [due volte]» ⁸⁰⁹

Lo scopo principale di questi incontri, molte volte informali, casuali o legati alle tradizioni della cultura popolare risalenti già al XVII e XVIII secolo (si pensi ad esempio ai filò, agli incontri serali nelle piazze e alle feste legate al periodo di carnevale) non era il canto di canzoni “sediziose”, ma quello della socializzazione, chiacchierare e trascorrere assieme il proprio tempo libero. Nel febbraio del 1867 a Cognola, un piccolo borgo nei pressi di Trento, al termine di una commedia intitolata «La passione di nostro signore», gli attori e altri individui si ritrovarono nella piazza del paese per trascorrere la serata in compagnia. Successivamente vennero cantati alcuni canti folkloristici, come la canzone «Non oltraggiare le vergini», ed in seguito si intonò anche un canto che terminava con la seguente strofa: «Io sono una moretina \ venuta da Milano \ che colla spada in mano \ l'Italia liberò»⁸¹⁰; si trattava, molto probabilmente, di una versione “trentina” della canzonetta veronese «La bela moretina»: «La bela moretina \ La gira per Milano \ Con tre colori in mano, \ gridando libbertà»⁸¹¹.

⁸⁰⁷ «Canzone dei bersaglieri» in <http://www.ildeposito.org/archivio/canti/canto.php?id=1346>

⁸⁰⁸ AST, Commissariato di polizia di Trento, anno 1867, busta n. 186, fascicolo n. 1-1000, documento n. 325

⁸⁰⁹ Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, Vittorio, Tipografia Luigi Zoppelli, 1891, pp. 2-31, p. 14. Nunzia Manicardi presentava anche un'altra versione di questo canto, intitolato: «Allegrì, compagni» che si riferiva ai coscritti in partenza per le guerre d'indipendenza: «Allegrì, compagni \ La barca la barca l'è pronta \ Il sole tramonta \ Dobbiamo dobbiamo partir \ Dobbiamo partire \ Per cielo per mare e per terra \ La nostra bandiera \ Dobbiamo dobbiamo seguir \ Dobbiamo seguire \ Per cielo per mare e per terra \ Vittorio Secondo \ Dobbiamo dobbiamo seguir». Nunzia Manicardi, *Storia d'Italia nel canto popolare*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1996, pp. 5-490, p. 69

⁸¹⁰ AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1867, busta n. 545, processo n. 828 am. 1867. La mattina seguente vennero ritrovati, nella piazza principale di Cognola, una bandiera tricolore che sventolava dal campanile e numerosi piccoli biglietti che portavano la scritta di «W Vittorio Emmanuele re d'Italia e del Trentino», «Maledette le spie da dio da gli uomini e dal demonio», «W Garibaldi nostro protettore»; poco più distante vi era gettata a terra anche un'altra bandiera tricolore con la seguente iscrizione: «Che la vada ai poliziotti da aggiustarsi i camisotti»

⁸¹¹ Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 19

Numerosi furono gli arresti per aver proferito delle canzoni “antipolitiche” all’uscita delle osterie, dopo aver trascorso una serata in compagnia ed allegria; nell’ottobre del 1868, un gruppo di artigiani e contadini, dopo essere usciti da un’osteria di Condino e mentre si incamminavano verso casa, «alquanto avvinazzati», come si leggeva nel rapporto di polizia, iniziarono «a cantare ad alta voce delle canzoni di cui non si conosce il preciso tenore ma si sentì pronunciare chiaramente le parole Viva l’Italia, Viva Garibaldi»⁸¹². La pena inflitta fu di sette di giorni di carcere, ma il giudice dispose di ridurla a ventiquattro ore d’arresto poiché, come nel caso che si è presentato sopra, valutò che «queste grida emesse da contadini alterati dal vino in un’allegra brigata non si può presupporre in essi alcuna mira di voler fare una dimostrazione politica, e ciò tanto più in quantoché il grande complesso di quella popolazione rurale ha dato indubbia prova d’attaccamento al governo»⁸¹³. Nella maggior parte dei casi, come si è già rilevato, uno degli elementi detonatori del canto, oltre al divertimento dello stare in compagnia, era anche l’abuso del vino. Molti degli arrestati dichiararono al commissario di non ricordarsi nulla della serata precedente a causa dell’eccessivo uso di bevande alcoliche. Se da una parte quest’aspetto poteva essere utilizzato come un espediente per non incorrere all’arresto, dall’altra rappresentava un elemento sostanzialmente veritiero che non dev’essere sottovalutato o tralasciato.

Nella sera del 3 maggio 1869 un gruppo di trenta-quaranta artigiani, passeggiando in contrada tedesca, nella città di Trento, si misero a gridare “viva Garibaldi e viva l’Italia” «a gola aperta [...] schiamazzando in modo così straordinario, che oltre a disturbare la notturna quiete incutevano timore negli esercenti dimodo che li stessi per paura di maltrattamenti ebbero tosto a chiudere i loro esercizi»⁸¹⁴. La guardia di polizia, coadiuvata da una pattuglia militare, si recò immediatamente in direzione delle grida e giunto in borgo S. Martino vide dodici giovani, che appartenevano alla stessa compagnia di schiamazzatori, intenti a cantare la canzone de «La Bersagliera» e a rinnovare le sediziose espressioni di «Evviva Garibaldi»; anche in questo caso molti degli arrestati erano alterati dal vino⁸¹⁵. Nella notte del 27 gennaio 1867 vennero portati nel commissariato di Trento due giovani tagliapietre, entrambi lavoravano presso il maestro Cesare Scottini, poiché «dopo essere stati fatti sortire dal caffè coll’intimazione di recarsi alle loro abitazioni, perché incominciavano a schiamazzare in modo contrario, vennero trovati nella zona del

⁸¹² AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1868, XII Polizia, busta n. 9, fascicoli n. 72-215, documento n. 792

⁸¹³ AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1868, XII Polizia, busta n. 9, fascicoli n. 72-215, documento n. 1158

⁸¹⁴ AST, Commissariato di polizia di Trento, anno 1869, busta n. 196, fascicoli 1801-2400, documento n. 1493. Nel settembre del 1869 venne fermata una compagnia di una decina di giovani artigiani di Trento, poiché verso le due di notte percorreva le strade cittadine cantando e gridando: «vogliamo il Trentino libero, che all’Italia si unirà». AST, commissariato di polizia di Trento, anno 1870, busta n. 202, fascicoli 701-1300, documento n. 3637

⁸¹⁵ Tra gli arrestati vi erano anche Pietro Pontalti, nipote del barbiere Pontalti, implicato, come si è già visto, nel fermo dei tre suonatori intenzionati a recarsi nel regno d’Italia per arruolarsi nelle truppe garibaldine.

fossato, i quali cantavano le seguenti parole: “Con Garibaldi ci uniremo, o pure anderemo, e la vittoria porteremo”»⁸¹⁶.

Le fonti di polizia non sempre consentono di approfondire le reali circostanze e le motivazioni che animarono le numerose occasioni legate al canto politico e sociale. Molto spesso le indagini delle autorità non riuscirono a scovare gli autori di questi episodi; come nel caso di una guardia che intese cantare nel cortile del Ginnasio di Rovereto queste parole: «Giuseppe Garibaldi sarà sempre il nostro padrone»⁸¹⁷. Le successive investigazioni, infatti, non portarono all'identificazione di nessuno degli studenti. Si può citare ancora il caso dell'arresto di un giovane barbiere, Pietro Malpaga, fermato poiché assieme ad altri sette individui cantava questa canzonetta garibaldina: «Con Garibaldi il sangue noi versiamo fino a che Roma e sul Trentino si vada»⁸¹⁸; oppure quest'altro rapporto redatto dal commissariato di polizia di Rovereto e datato giugno 1868, in cui appare tangibile la difficoltà dello storico di ricostruire queste situazioni canore: «Trovandomi ieri sera in perlustrazione [...] in via della terra si udivano dei schiamazzi di Viva Beppo e subito dopo, si è veduto passare fermarsi sul piazzale del Podestà sei individui i quali cantavano canzoni sovversive come sarebbe “Viva Unità Italiana”, “Viva Beppo”, “la bandiera dei tre colori è sempre stata la più bella, e noi vogliamo sempre quella, e vogliamo la libertà”. Questa canzone veniva più volte replicata»⁸¹⁹.

Nonostante, nella maggior parte dei casi, il canto in strada rappresentasse una forma canora di tipo collettivo, nella documentazione di polizia vi erano anche arresti in cui singoli individui venivano fermati per aver cantato delle canzoni sediziose disturbando la pubblica quiete. Si trattava spesso di episodi di insubordinazione e di ribellismo individuale; molte volte favorito dallo stato d'ebbrezza in cui si trovavano gli arrestati, ma che non sminuiva la portata simbolica di quei gesti. Angelo Fait, contadino di Rovereto, dopo aver trascorso la domenica pomeriggio nelle varie osterie della zona, venne fermato dalle autorità di polizia poiché, «in uno stato bensì alterato da bibite spiritose», sulla pubblica strada si mise a cantare ad alta voce queste strofe: «Garibaldi stato ferito sta primavera ritornerà»⁸²⁰. Questi arresti si confondevano spesso con quelli effettuati per grida

⁸¹⁶ AST, Commissariato di polizia di Trento, anno 1878, busta n. 249, documento n. 281

⁸¹⁷ AST, Commissariato di polizia di Rovereto, Atti Riservati, Anno 1862, busta n. 2, documento n. 127

⁸¹⁸ AST, Commissariato di Polizia di Rovereto, miscellanea, anno 1868, busta n. 7, documento n. 1175. Pietro Malpaga, figlio del sarto Domenico, venne arrestato anche il 18 febbraio 1867 poiché passeggiava nella cittadina di Rovereto con una berretta alla piemontese con filetti rossi. (documento n. 188). Il sarto roveretano Domenico Malpaga in un'altra nota di polizia veniva definito come «di tendenze italiane» (documento n. 301). Egli, infatti, possedeva un piccolo laboratorio in cui era impiegato anche certo Carlo Baroni, sarto di diciotto anni, arrestato il dodici marzo del 1867 poiché camminava sulla pubblica strada vestito con una camicia rossa, sciarpa al collo verde e colletto bianco. Le guardie che lo fermarono gli intimarono di cambiarsi d'abito, ma il giorno seguente, vigilia della nascita di Vittorio Emanuele II, il Barone venne trovato vestito nella stessa maniera e fu arrestato. (documento n. 279)

⁸¹⁹ AST, Commissariato di Polizia di Rovereto, miscellanea, anno 1868, busta n. 7, documento n. 1120

⁸²⁰ AST, Commissariato di Polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1866, busta n. 6, documento n. 601. Probabilmente si trattava di una parte della canzonetta risorgimentale intitolata «Garibaldi fu ferito». [Per ascoltare la canzone «Garibaldi fu ferito»: file audio, traccia 7 del CD allegato ►]

sediziose; numerosi erano i rapporti di polizia in cui venivano descritti i fermi di artigiani sorpresi nelle vie cittadine, soprattutto nelle ore notturne durante gli anni a cavallo del '48, a proferire le grida di «W Pio IX»⁸²¹ o «Abbasso il sigaro»⁸²² e successivamente, a partire dagli anni sessanta, quelle di «W Garibaldi». In un verbale del novembre del 1864 il commissario di polizia di Rovereto informava il locale tribunale circolare dei numerosi episodi di «grida politiche eccitanti e sovversive» - come quelle di «Viva il Beppo, viva Garibaldi, Viva Vittorio» - ad opera di individui appartenenti alle classi più basse⁸²³. Il commissario, a causa anche di questi episodi, decise di aumentare la sorveglianza: «negli ultimi scorsi giorni ho perciò preso gli opportuni concerti verbali coll'ir sign. Maggiore comandante militare in Rovereto allo scopo che specialmente nei giorni festivi, in cui stante la raccolta piuttosto abbondante dell'ultima vendemmia la gente dopo aver frequentato le osterie è più facile a trascorrere ad eccessi d'ogni sorte cominciandosi dalle ore serali ed alcuni fino alla mezzanotte aumentata e rinforzata da pattuglie militari percorrano la città»⁸²⁴. Quest'ultimo rapporto di polizia consente di introdurre un altro dei luoghi principali adibiti alla sociabilità musicale popolare.

⁸²¹ In un rapporto di polizia del 9 ottobre 1847 si leggeva: «Dalle carte che mi pregio d'accompagnare rileverà [...] la grave duplice imputazione ascritta all'arrestato Prandoni Santo, facchino, uomo pregiudicato per sofferte detenzioni ed anche per condanne, noto per il suo carattere facinoroso. Egli avrebbe insultato in luogo pubblico lo scrittore Giuseppe Aldini, facendo contemporaneamente gli Evviva a Pio IX coll'aperta intenzione di fare uno sfregio al governo. Egli poi quando si è proceduto al suo arresto inveì contro l'impiegato di polizia e contro la forza armata con ogni sorta delle più basse ingiurie accompagnate dalle più gravi minacce allusive ad un procongiurato movimento popolare che dovrebbe seguire nell'inverno prossimo pel temuto incartamento del pane». ASM, Processi politici, busta n. 182, Processo n. 10664 e 10667, Pres. 10 ottobre 1847, documento n. 269

⁸²² AST, Presidenza di governo, anno 1848, busta n. 257, documento n. 5. cfr. anche ASM, Processi politici, busta n. 211, Processo n. 501, Pres. 15 gennaio 1848

⁸²³ AST, Commissariato di Polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1864, busta n. 4, documento n. 543

⁸²⁴ AST, Commissariato di Polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1864, busta n. 4, documento n. 542

2.3: L'osteria

«D: Dove l'hai imparata?

R: Dai vecchi...

[voce fuori campo: dai vecchi che erano nei partiti]

R: Ma no! Quali partiti!? L'ho imparata in osteria!»⁸²⁵

Le osterie giocarono un ruolo fondamentale all'interno della vita quotidiana popolare, ma fu soprattutto lungo il XIX secolo che la sua importanza aumentò sensibilmente. A questo proposito Renato Monteleone sottolineava che «solo tardivamente, e scavalcando lo spartiacque dell'industrializzazione, prende spicco l'argomento della socialità da taverna, ovvero del ruolo dei luoghi di mescita e di consumo del vino come centri di rapporti sociali, di scambio culturale e di politicizzazione. Inutile dire che le osterie, le taverne, le bettole, non nascono con l'industrializzazione. Ma certo che lungo il suo corso, la loro diffusione investe la città e si ingigantisce [...]»⁸²⁶.

L'avvento della società industriale iniziò a scardinare dalle fondamenta le tradizionali comunità pre-industriali; l'introduzione del rapporto salariale toglieva quel contatto diretto e personale che l'uomo aveva creato con il proprio lavoro, la produzione industriale abbassava notevolmente il prezzo delle bevande ed il bisogno di evadere da una drammatica quotidianità, segnata da pessime condizioni abitative e lavorative, rappresentarono alcuni motivi di un aumento considerevole della frequentazione degli artigiani-operai in osteria: «[...] in queste circostanze l'operaio [era] indotto a vedere nell'osteria un'"altra propria casa", più calda, più spaziosa, più accogliente, più adatta ai rapporti confidenziali»⁸²⁷. Franco Ramella, nel suo studio sul biellese, individuava un altro interessante aspetto nell'esplosione delle mescite di vino e delle osterie:

⁸²⁵ Frammento di un'intervista, effettuata da Dante Bellamia, al falegname Gottardo Bardini (classe 1899), il quale, dopo aver ricordato la seguente canzonetta garibaldina: «Garibaldini, garibaldini \ non state prender moglie sta primavera \ con Garibaldi in Roma \ Laralailera», dichiarava di averla imparata dai vecchi che frequentavano l'osteria del paese. Registrazione n. «CD 642», traccia n. 2, data di registrazione 28\11\1965, Fondo Ida Pellegrini, presso Istituto Ernesto de Martino. [Per ascoltare questa registrazione: file audio, traccia 8 del CD allegato ►]

⁸²⁶ Renato Monteleone, «Socialisti o "ciucialiter" ? il psi e il destino delle osterie tra socialità e alcoolismo» in *Movimento operaio e socialista – Proletari in osteria*, n. 1\1985, pp. 3-22, p. 4. Un aspetto messo in evidenza anche da Franco Ramella: «Va subito sottolineato che la bettola non era certamente una novità, in queste zone, come dovunque, e tantomeno lo era la sua frequentazione da parte della gente del luogo: taverne e locande in cui si incontravano amici e conoscenti, si concludevano transizioni e affari e si giocava a tarocchi e a tresette, non erano mai mancate». Franco Ramella, *Terra e telai. Sistemi di parentela e manifattura nel Biellese dell'ottocento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. XIII-280, p. 175

⁸²⁷ Renato Monteleone, «Socialisti o "ciucialiter" ? il psi e il destino delle osterie tra socialità e alcoolismo», cit., p. 8. Molti artigiani-operai, infatti, consumavano all'interno delle osterie i principali pasti della giornata.

«[dobbiamo porre l'attenzione sulle] conseguenze che l'impostazione di orari rigidi di entrata e di uscita dall'opificio, nell'attenuare il «disordine» tipico dell'attività produttiva a domicilio, aveva generato: essa aveva cominciato ad introdurre una separazione tra il tempo di lavoro e tempo libero che prima non esisteva, perlomeno non negli stessi termini, poiché l'uno e l'altro erano strettamente intrecciati. Questo fenomeno aveva prodotto modificazioni sensibili nelle occasioni di incontro sociale: alcune di esse avevano subito un declino, altre erano scomparse [...] Tutto ciò aveva favorito l'emergere della bettola come una sede specializzata del tempo libero (mentre la fabbrica tendenzialmente si imponeva come sede specializzata del tempo di lavoro)»⁸²⁸.

Il XIX secolo fu il protagonista dell'erosione dei valori delle società pre-industriali, caratterizzate da un'intensa vitalità ed articolazione. Il calendario era fitto di feste e di ricorrenze, che costituivano delle fondamentali occasioni di sociabilità popolare, finalizzate a consolidare legami di amicizia e di unione, per intessere una rete di alleanze che consentiva di superare anche i momenti più critici. Un sistema, questo, che progressivamente iniziò a mutare sensibilmente, e fu proprio all'interno di questi cambiamenti che l'osteria si sviluppò in maniera così rapida e differente dal passato. Il suo ruolo socio-culturale ed economico all'interno della comunità cambiò in modo rilevante; se in precedenza svolgeva una funzione quasi secondaria, a causa dell'effervescenza della vita quotidiana delle società pre-industriali; ora ne rappresentava il fulcro nevralgico. Roberto Leydi descriveva così questo mutamento:

«Naturalmente anche nelle occasioni della comunicazione i processi trasformativi e disintegrativi intervengono ad alterare l'ordine organico del mondo popolare, fino a determinare l'emergenza di occasioni-funzioni in gran parte nuove, ma così integrate nella realtà mutata e mutante da configurarsi come modelli tipici e specifici della cultura tradizionale, anche ad un'osservazione non superficiale. È il caso dell'osteria, che non soltanto in un giudizio corrente par il luogo proprio e naturale di un certo modo di manifestarsi della cultura orale, ma che pure in sede di studi più attenti giunse a essere definita «la casa della cultura del mondo popolare». Comincia invece ad apparire chiaro, oggi, che l'osteria, «luogo» e «occasione», va vista come manifestazione del travaglio e della crisi che il mondo popolare, soprattutto contadino, vive nell'età contemporanea e come estremo e disorganico momento di «resistenza». Crediamo di poter ritenere che l'importanza dell'osteria come luogo di comunicazione e creazione di cultura popolare sia un fenomeno abbastanza recente e che l'osteria abbia assunto la connotazione che oggi osserviamo come conseguenza del disfacimento del tessuto comunitario organico»⁸²⁹.

Furono le osterie i luoghi in cui i tessitori del biellese organizzarono gli scioperi e riuscirono a coordinare il movimento dei lavoratori analizzato da Franco Ramella; al loro interno, infatti, potevano trovare un conforto sia di tipo economico che morale nei momenti più drammatici della

⁸²⁸ Franco Ramella, *Terra e telai*, cit., p. 178

⁸²⁹ Roberto Leydi, «La canzone popolare» in *Storia d'Italia. Volume quinto. I documenti (2)*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1183-1235, p. 1231

lotta⁸³⁰. Nelle osterie iniziarono a circolare i primi discorsi politici, di carattere patriottico per il periodo risorgimentale⁸³¹ e successivamente, a partire dalla fine degli anni settanta, a tematiche legate al movimento operaio⁸³². In questi luoghi prendevano vita quegli ideali di libertà e eguaglianza che percorse le principali lotte del XIX secolo e si concretizzava quell'antica cultura di resistenza e combattività bracciantile sottolineata da Tiziano Merlin⁸³³.

Le osterie, come si è già ampiamente dimostrato per il contesto francese⁸³⁴, costituiscono uno dei luoghi privilegiati della parola popolare⁸³⁵. Gli artigiani-operai al termine della giornata lavorativa o durante i giorni festivi si riunivano assieme per trascorrere il loro tempo libero in compagnia. All'interno di esse il popolo era libero di parlare, proporre, discutere e di sentirsi partecipe della propria vita e di quella della comunità. Durante questi incontri non mancavano le

⁸³⁰ «Non era dunque soltanto la beffa di un buontempone la scritta apparsa nella seconda metà degli anni settanta sulla porta di un'osteria [...] all'indomani della distribuzione a tutti gli operai delle maggiori fabbriche della regione di un libretto di risparmio di una lira. L'iniziativa diffusa in tutta Italia, era diretta a incrementare il risparmio fra le classi popolari: ma riferisce una commissione d'inchiesta, era successo che, ricevuto il libretto, i tessitori di un lanificio in sciopero si fossero recati immediatamente ad estinguerlo. Quel giorno stesso, appunto, era comparsa ben in vista, accanto all'insegna di una taverna, la «triste epigrafe» cui si è già accennato. Essa diceva: “Cassa di risparmio dell'operaio”». Franco Ramella, *Terra e telai*, cit. p. 183-184

⁸³¹ Maurizio Ridolfi sottolineava così i motivi della repressione pontificia in Romagna verso le osterie: «le osterie ormai non erano più colpite solo in quanto potenziali luoghi di perturbamento dell'ordine pubblico, ma perché esse erano sempre più spesso indicate come sedi di copertura delle disgregate congreghe clandestine dei mazziniani e comunque di protesta anticlericale e agitazione sociale e politica». Maurizio Ridolfi, «Sociabilità e politica nell'Italia dell'Ottocento. Aspetti dello sviluppo associativo del movimento repubblicano fra Restaurazione e primi anni postunitari» in Maria Teresa Maiullari (a cura di), *Storiografia francese ed italiana a confronti sul fenomeno associativo durante XVIII e XIX secolo*, Torino, Fondazione Einaudi, 1990, pp. 179-209, p. 195

⁸³² Nelle osterie, come rilevava Monteleone, si fondarono anche le prime sezioni di partito: «A Bologna, il Circolo Pisacane si insediò nell'osteria della “Garibaldena” e alla fine del 1871 il Fascio operaio si costituì alle “Tre zucchette”. A Imola Andrea Costa fondò la prima Sezione internazionale nell'osteria “Ed Campett” e il settimanale democratico e socialista “Il moto” fu concepito ai tavoli dell'osteria “Ed Chicon”. In un'altra osteria imolese, “Ed Zelest Bartolotti”, un'assemblea operaia decise di aderire alla locale sezione del Partito dei lavoratori italiani» Renato Monteleone, «Socialisti o “ciucialiter” ? il psi e il destino delle osterie tra socialità e alcoolismo», cit., p. 12. Per il ruolo svolto dalle osterie e dalle bettole nella nascita del movimento repubblicano cfr. Maurizio Ridolfi, *Il circolo virtuoso. Sociabilità democratica, associazionismo e rappresentanza politica nell'Ottocento*, Firenze, Centro editoriale toscano, 1990, pp. 2-297, p. 103 e sgg.

⁸³³ Tiziano Merlin, «Il ruolo sociale e politico dell'osteria nel veneto meridionale» in *Movimento operaio e socialista – Proletari in osteria*, n. 1\1985, pp. 23-40. Il quale sottolineava che: «in verità l'osteria è il luogo dove il borgo si crea le proprie opinioni. Lì si decide se e quando partire, si discute se vale la pena o no cercare lavoro in un determinato posto, lì si passa il tempo bevendo e giocando [...] L'osteria diventa anche il luogo dove si coagula il dissenso del paese contro la possidenza, dove il dissenso trova un'elaborazione ideologica, so non proprio politica». Tiziano Merlin, «L'osteria, gli anarchici e la “boje” nel basso Veneto» in *Annali “Istituto A. Cervi*, n. 6\1984, pp. 171-202, p. 184 e 185

⁸³⁴ Cfr. la «Sezione 9: osterie e cabaret» del percorso museale ■

⁸³⁵ A questo proposito Renato Monteleone sottolineava che: «l'osteria era un centro di adunata spontanea, per affollarsi non aveva bisogno né di campane né di sirene: la gente vi affluiva perché lì si celebrava, davanti al bicchiere di vino, il rito universale della comunicazione. L'osteria è la famiglia, talvolta la sola disponibile; è il rifugio confidenziale dalla solitudine, una riserva confortevole e quasi inesauribile di parlatori e ascoltatori tra cui circolavano sentimenti e idee, in un fecondo interscambio, spesso altrimenti e altrove impensabile. [...] Nelle osterie o locali consimili, come circoli vinicoli, mescite di vino e di birra, cantine sociali ecc., si fondavano sezioni di partito, si svolgevano riunioni sindacali, avevano sede e recapito le società ricreative operaie; lì gli operai si passavano di mano i fogli di partito, discutevano degli interessi comuni e le idee del socialismo trapassavano nel fitto dei rapporti interpersonali». Renato Monteleone, «Socialisti o “ciucialiter” ? il psi e il destino delle osterie tra socialità e alcoolismo», cit., p. 12

discussioni d'argomento politico e sui principali avvenimenti che stavano percorrendo la penisola italiana⁸³⁶.

Frequenti erano gli arresti per aver proferito delle grida sediziose o aver espresso ad alta voce, molte volte incoraggiati da un eccessivo uso di bevande alcoliche, commenti offensivi nei confronti del governo austriaco. Nella documentazione di polizia relativa al biennio 1848-1849 non era inusuale imbattersi in rapporti e verbali riguardo al fermo di individui appartenenti alle classi sociali più basse per aver urlato, all'interno delle osterie, delle grida in favore di Pio IX. Si può citare il caso, ad esempio, dell'arresto per cinque giorni di Giovanni Bresciani, poiché si mise a gridare, ubriaco, in un caffè a Riva del Garda: «Viva Pio IX e la libertà»⁸³⁷ o l'alterco, nato nell'osteria condotta da Giuseppe Kasslunger a Trento nella sera del 28 maggio 1848, tra alcuni avventori ed un soldato di una compagnia di circa novanta cacciatori imperiali, accusato di aver rubato una piccola somma di denaro ad un individuo, probabilmente un accattone; successivamente vennero proferite le grida di: «Viva Pio Nono, fuori dai coglioni i gabanotti»⁸³⁸ e la gendarmeria dovette intervenire per ristabilire l'ordine⁸³⁹.

A partire dagli anni sessanta fu soprattutto la figura di Garibaldi che catalizzò l'interesse popolare; il Generale, infatti, era al centro dei numerosi discorsi che si facevano nelle botteghe dei caffè e nelle bettole⁸⁴⁰. A Rovereto nel maggio del 1864 venne arrestato Francesco Zanolli, pellettiere di ventiquattro anni, poiché, come si leggeva nel rapporto di polizia, «in una pubblica osteria dichiarava di voler recarsi nel Piemonte, e prendere servizio sotto Garibaldi»⁸⁴¹. Le osterie erano particolarmente sorvegliate dalle autorità di polizia; esse rappresentavano un luogo ideale per creare nuovi legami d'amicizia, discutere assieme e scambiarsi informazioni. Una nota informativa, diramata dal commissariato di Trento il 21 novembre 1860, metteva in allarme le autorità locali sulle possibili azioni di propaganda risorgimentale che si svolgevano all'interno delle numerose bettole popolari.

«Dietro ordine della Eccelsa Superiorità devo raccomandarle [...] di esercitare una particolare sorveglianza sui camerieri d'osterie e sui giovani di caffè, dacché ben si conosce come il partito

⁸³⁶ Nelle pagine precedenti si è già messo in luce come le numerose iscrizioni sediziose, che ricoprivano la città di Milano durante il decennio 1848-1859, costituivano una delle tematiche preferite nelle discussioni e nelle chiacchierate dei lavoratori milanesi riuniti nelle botteghe di caffè e osterie cittadine.

⁸³⁷ AST, Commissariato di polizia di Trento, anno 1848, busta n. 51, documento n. 865.

⁸³⁸ Termine gergale trentino per definire i soldati dei cacciatori imperiali del Tirolo

⁸³⁹ AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1848, busta n. 509, documento 170. Si segnala inoltre il diverbio nato tra due studenti e alcuni militari presenti in un'osteria a Trento; poiché uno dei due studenti si rivolse ad un militare insultando la nazione austriaca e ribadendo che la loro nazionalità era italiana. AST, Commissariato di polizia, anno 1848, busta n. 50, documento 488

⁸⁴⁰ Nelle bottega di caffè Girardi, in borgo Santa Maria a Rovereto, venne arrestato un garzone di diciotto anni poiché, «alterato da bibite spiritose», pronunciò le seguenti parole: «benché siano qui le spie, evviva a Vittorio Emanuele e evviva a Garibaldi». AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1866, busta n. 6, documento n. 16.

⁸⁴¹ AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1864, busta n. 4, documento n. 1648

sovversivo sappia approfittarsi dell'opera loro per fare propaganda, e come in vista delle favorevoli circostanze in cui si trova siffatta gente nel senso della rivoluzione molti emissari abbiano prescelto di qualificarsi e di fare per qualche tempo dal cameriere o dal garzone per meglio raggiungere gli esaminati intenti»⁸⁴².

Le risse tra le autorità di polizia e la popolazione o tra le differenti fazioni della comunità, l'una più fedele all'imperatore e l'altra che auspicava una rapida annessione al regno d'Italia furono le protagoniste di molti rapporti e verbali d'arresto. Si può citare il caso di un diverbio nato, in una caffetteria di Trento, tra un ex militare ed un sarto che, sentendo parlare in tedesco, replicò dicendogli di esprimersi in italiano, perché quella era la sua lingua ed aggiunse: «mora tuta la porca Austria»⁸⁴³. Parole che ricordavano anche l'arresto del contadino Celeste Osti, figlio di un possidente di Strigno in Trentino, poiché nella bottega di un calzolaio si mise ad insultare l'imperatore austriaco con queste espressioni: «Puttaniera. Tutti i re sono puttanieri», rivolgendosi all'Austria disse: «falidona, sbusona, schapina, patata» ed infine dichiarava che: «se verrà il Garibaldi, gli andranno incontro colla musica, e se verranno i tedeschi li faranno scappare coi sassi»⁸⁴⁴. A qualche settimana dall'entrata delle truppe garibaldine in Trentino, Antonio Boccagno, chiodaiolo di Molina, un piccolo paese nei pressi della località di Bezzecca, teatro della battaglia del 21 luglio 1866, si presentò spontaneamente dal commissario per denunciare che presso la fabbrica di ferramenta, gestita da Nicolò Michelletti, dove egli lavorava, vi erano impiegati anche quattro lavoratori di Lecco e che spesso si esprimevano «in modo ostile al governo austriaco». Il Boccagno, assieme ai suoi compagni, voleva opporsi a questi lavoratori, «ma siamo stati costretti a tacere», si leggeva nella sua denuncia, «stantecché anche noi abbiamo bisogno di lavorare dal Micheletti il quale essendo italianissimo e quindi protettore di tali individui, se noi ci menassimo ci scaccerebbe dal suo servizio tosto e così ci mancherebbe il pane». Egli, inoltre, avvertiva il commissario dell'esistenza di altri artigiani che nelle fabbriche e nelle osterie del paese si dileggiavano nell'offendere l'imperatore ed il governo austriaco⁸⁴⁵.

Questi diverbi, in alcuni casi, si esprimevano anche attraverso l'elemento musicale⁸⁴⁶; nell'osteria di Ferdinando Bonazza, a Darzo in trentino, nell'ottobre del 1867 una giovane compagnia di cantori di quel paese, diretta dal macellaio Giacometti, si divertiva esibendosi con

⁸⁴² AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1860-1861, busta n. 1, documento n. 1733

⁸⁴³ AST, Commissariato di polizia di Trento, anno 1870, busta n. 204, fascicoli 2601-3600, documento n. 3269

⁸⁴⁴ AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1860, busta n. 529, documento n. 11

⁸⁴⁵ AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1866, busta n. 541, documento n. 381

⁸⁴⁶ Nel settembre del 1868 scoppiò una piccola sommossa nel villaggio trentino di Revò, in val di Non, poiché Tommaso Magagna, militare in permesso, alterato dal troppo vino bevuto, si mise a cantare una canzone garibaldina nella piazza principale del paese durante uno dei più grandi mercati dell'anno. La pattuglia di gendarmeria dovette intervenire energicamente e nella colluttazione partì un colpo di fucile che colpì lo stesso Magagna e che diede l'avvio ad alcuni disordini che furono controllati solo in seguito all'aiuto della forza militare. AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1868, XI Polizia, busta n. 8, fascicolo 1-71, documento n. 15

delle canzoni popolari. Il consigliere comunale Giovanni Marini, ad un certo punto, si rivolse ai dilettanti chiedendo, ad alta voce, di cantare una canzone di Garibaldi e, come si leggeva nel rapporto di polizia: «rifiutandosi i cantori ed intonando invece l'inno nazionale austriaco, il Marini tutto indispettito se ne andò dicendo di non volere sentire l'inno austriaco ma piuttosto la canzone di Garibaldi»⁸⁴⁷. Nel gennaio del 1869, all'interno dell'osteria diretta da Andrea Majer vi erano riuniti alcuni giovani artigiani intenti a cantare delle «canzoni di Garibaldi», ai quali venne intimato l'ordine di fare silenzio all'arrivo di un caporale ed un trombettista del battaglione austriaco, seguiti da due soldati della prima compagnia d'artiglieria. I giovani decisero quindi di uscire dall'osteria ed aspettare i soldati austriaci per inseguirli muniti di bastoni⁸⁴⁸. Una sorte più sfortunata, quattro giorni d'arresto ed una ferita al ginocchio, dovette subire, nel settembre del 1868, lo studente Cirillo Lachman, poiché, assieme ad alcuni amici, stava festeggiando l'esibizione di una compagnia di ginnasti in un osteria di Predazzo, in Trentino, con il canto di alcune canzoni patriottiche. La guardia Dezulian, attirata da quelle voci, cercò di imporre il silenzio ma venne zittito da Christof Dallagiacomà, bandaio che si trovava nell'osteria, con queste parole: «vogliamo cantare ciò che ci piace». La guardia rispose con un gesto della mano indicando la porta come per voler accompagnarli all'uscita e dicendo: «altrimenti là è la porta». Il Dallagiacomà ribatté: «e la è la finestra», con l'intenzione di voler gettare dalla finestra il Dezulian, che nel frattempo aveva sguainato la spada, ed aggiunse: «viva il sangue italiano, che i tedeschi sono tanti canederli e zuconi» ed il Lachman si mise nuovamente a cantare e gridare: «Viva l'Italia, Viva Garibaldi»⁸⁴⁹.

Le osterie, inoltre, costituivano uno dei luoghi privilegiati del divertimento popolare. Al loro interno si esibivano, come si è già visto, le bande musicali cittadine e si organizzavano numerose feste, animate da suonatori ambulanti e piccole orchestre formate da artigiani e lavoratori, che coltivavano in privato la passione per la musica. I partecipanti a queste occasioni conviviali spesso si lasciavano andare ad eccessi di ogni sorta, che sfociavano in risse e grida che disturbavano la pubblica quiete. Se da un lato questi episodi tendono a presentare le osterie come spazi dediti al divertimento più sfrenato, alla prostituzione, al gioco d'azzardo e alla consumazione di bevande alcoliche, all'interno della documentazione di polizia, non è inusuale imbattersi in rapporti in cui alcune di queste intemperanze assumevano una valenza politica. Durante una festa da ballo organizzata nell'osteria di Antonio Filippi, in contrada lunga a Trento nel gennaio del 1867, venne arrestato Giuseppe Primon, falegname di vent'anni, poiché si mise a gridare ripetutamente «Evviva Garibaldi», «Evviva l'Italia»⁸⁵⁰.

⁸⁴⁷ AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservato, anno 1867, busta n. 545, documento n. 588

⁸⁴⁸ AST, Commissariato di polizia di Trento, anno 1869, busta n. 195, fascicoli 1-600, documento n. 20

⁸⁴⁹ AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1868, XI polizia, busta n. 8, fascicolo 1-71, documento n. 56 e AST, Consigliere aulico, anno 1868, XI polizia, busta n. 9, fascicolo 71-215, documento n. 186

⁸⁵⁰ AST, Commissariato di polizia di Trento, anno 1867, busta n. 186, fascicolo 1-1000, documento n. 221

Numerosi erano gli arresti che avvenivano durante le feste ed i balli in occasione del periodo di carnevale⁸⁵¹; come quello del falegname Cristoforo Bertoncelli che entrò in un osteria di Trento, dove si teneva una festa da ballo, mascherato d'arlecchino e declamando i versi di una canzone che conteneva queste parole: «Viva la libertà, viva l'Italia, morte ai tedeschi»⁸⁵². Il carnevale del marzo 1867 fu di particolare interesse; la guardia civile Dolzan, dopo aver ricevuto una soffiata anonima, procedette al fermo di tre artigiani suonatori, accusati di aver l'intenzione di recarsi, nella mattina seguente, all'estero per arruolarsi nelle truppe garibaldine⁸⁵³. Andrea Stenico, bandaio di ventisei anni e suonatore di chitarra, Antonio De Carli, intagliatore e suonatore dell'armonica e Giò Batta Dondina, illetterato e chitarrista, vennero arrestati, dopo essersi esibiti nella bottega del barbiere Pietro Pontalti⁸⁵⁴ in San Martino a Trento in occasione del carnevale⁸⁵⁵. Durante la serata venne eseguita anche una «marcia degli studenti»⁸⁵⁶ e circolarono numerosi berretti rossi ed indumenti tricolori; nelle successive perquisizioni personali, infatti, vennero sequestrate allo Stenico una sciarpetta a tre colori ed un berretto alla garibaldina e al De Carli una borsa di lana a tre colori⁸⁵⁷.

Le osterie rappresentavano soprattutto uno dei luoghi simbolo della parola popolare, ed in particolare della canzone. Michele Luciano Straniero definiva l'importanza dell'osteria come un'«agorà», uno spazio di comunicazione e d'espressione del popolo:

«Nel panorama dei modi espressivi e della loro sede appropriata, il luogo/osteria è – non soltanto idealmente – contiguo al luogo/piazza, e sono gli unici due luoghi dove davvero sia stato possibile mantenere la funzione di arengo al popolo, dargli spazio per le sue esibizioni e confessioni,

⁸⁵¹ Nelle carte di polizia sono ancora conservate le numerose richieste dei proprietari di negozi di caffè e osterie per organizzare delle feste pubbliche e dei balli all'interno dei loro esercizi commerciali. Per l'anno 1868 cfr. AST, Commissariato di Polizia di Trento, anno 1868, busta n. 190, fascicolo 1-600

⁸⁵² Durante l'interrogatorio il Bertoncelli ammise di aver cantato quella canzone poiché era ubriaco. AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1870, Polizia XI, busta n. 29, fascicoli 45-340, documento n. 46

⁸⁵³ Le accuse successivamente caddero e gli arrestati, dopo quaranta giorni di carcere, vennero posti in libertà. Le informazioni sono tratte dalla carte di polizia depositate in AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1867, busta n. 547

⁸⁵⁴ Un ballo organizzato nella bottega di Pietro Pontalti nel gennaio del 1869, fu teatro di un altro arresto; venne fermato, infatti, la guardia municipale Giuseppe Tranquillini, poiché durante una festa da ballo si mise a gridare più volte: «Evviva il Beppo (riferimento a Giuseppe Garibaldi), Evviva l'Italia». Il Tranquillini, noto per aver preso parte a tutte le spedizioni armate con Garibaldi, venne condannato a quattordici giorni d'arresto. AST, Commissariato di polizia di Trento, anno 1870, busta n. 201, fascicoli 1-700, documento n.236

⁸⁵⁵ Nei vari interrogatori emergeva che, durante il periodo del carnevale, ogni domenica la bottega del barbiere Pietro Pontalti si animava con feste e balli, dove la suddetta compagnia di suonatori si alternava con un'altra piccola formazione musicale, costituita da artigiani-suonatori. L'importanza del salone del barbiere in quanto spazio canoro e musicale, risaleva fino alla metà del XX secolo; Michele Luciano Straniero, a questo proposito, rilevava che ci sono dei luoghi: «che dell'osteria adempiono con più o meno fedeltà le funzioni, e sono case del popolo e sedi di circoli [...], latterie [...]; e addirittura, [...] botteghe che nel Sud chiamano “saloni”, e che sono sì le botteghe di barbiere, ma anche il luogo di ritrovo e di conversazione, di partite a carte e di suonate col mandolino [...]. [...] esistono luoghi che dell'osteria hanno soltanto il nome, così ve ne sono altri che hanno tutto meno il nome. E possono anche essere, come abbiamo visto nel Gargano, saloni di barbiere. Quel che conta è lo spirito: [...]». Michele Luciano Straniero, *Osteria Osteria. Testi delle registrazioni originali*, Milano, Edizioni del Gallo, 1971, pp. 3-46, p. 5-6

⁸⁵⁶ Probabilmente si faceva riferimento alla Marcia degli studenti di Strauss o all'Inno degli studenti, di tendenze italiane, composto sempre nel 1848

⁸⁵⁷ Nella perquisizione domiciliare al De Carli vennero ritrovate dalle autorità alcune copie manoscritte della canzone «La camicia rossa» ed un libro intitolato «Storia dell'anno 1866»

concedere quella lieta babele delle lingue e quelle libertà di linguaggio che le istituzioni (le altre istituzioni: la scuola, il tribunale, la chiesa, il teatro ufficiale) non avrebbero mai tollerato se non, appunto, come momenti evasivi e “giullareschi”. Quindi, quello che sulle piazze è fiera, imbonimento, cantastorie e gioco di prestigio o d’azzardo, nelle mura calde dell’osteria diventa canto, chiacchiera, confessione e poi ancora canto, gioco della morra, gioco di carte e poi canto, motto, invettiva e abbandono. [...] è proprio l’osteria a far da ricettacolo al gruppo dei portatori di espressività popolare, è proprio questo il luogo naturale della loro relativa espansività. [...] aggiungeremo che essa continua oggi ad assolvere la sua funzione fondamentale, quella che Gramsci chiamava “di formazione del senso comune”. L’osteria rimane il locale dove la gente del popolo può davvero parlare, la zona franca di reale confronto delle opinioni, dove non esistono costrizioni o censure colte, né l’atmosfera terroristica e repressiva delle istituzioni borghesi»⁸⁵⁸.

Il canto rappresentava un elemento fondamentale all’interno di questi incontri popolari. Si trattava, nella maggior parte dei casi, di occasioni legate alla sociabilità quotidiana; era, infatti, consuetudine incontrarsi nelle osterie, nelle bettole e nelle birrerie per trascorrere assieme il proprio tempo libero. Durante questi ritrovi accadeva spesso che, tra un bicchiere e l’altro, venissero proferite in compagnia le canzoni maggiormente in voga a quell’epoca⁸⁵⁹. All’interno di questi luoghi, il canto sociale esprimeva la sua innata dimensione associativa; la canzone, infatti, possedeva una profonda capacità d’aggregazione collettiva⁸⁶⁰. Si formavano, quasi spontaneamente ed in maniera improvvisata, dei cori informali, costituiti da un gruppo di persone che iniziava a cantare, dove tutti gli avventori, che si trovavano nel locale, potevano intervenire in prima persona⁸⁶¹; una forma canora aperta e partecipativa, in cui non esisteva una separazione tra “spettatore” ed “esecutore”⁸⁶². Questo carattere di “spontaneità” e di “divertimento” conferiva al

⁸⁵⁸ Michele Luciano Straniero, *Osteria Osteria. Testi delle registrazioni originali*, cit., p. 3-4

⁸⁵⁹ Una pratica diffusa per tutto l’ottocento ed inizio novecento, come dimostra questo frammento di un’intervista di Gianni Bosio all’operaio Carlo Bianchini, classe 1924, inerente al repertorio di canti anarchici che conosceva: «D: Questi canti anarchici li ha cantati in altri posti? R: Li ho cantati, diciamo, sempre così in compagnia, con diciamo con dei balconi, così. D: Con dei balconi cosa vuol dire? R: Vuol dire con dei compagni, si dice nelle bettole, di qua e di là. Per compagnia, così, bevendo un bicchier di vino». Registrazione n. «Toscana 10» (18BD399), traccia n. A 19, data 07\1962, depositata presso Fondo Roberto Leydi. Questa commistione tra l’aspetto del divertimento, del vino, della compagnia e della canzone traspariva anche da questa testimonianza orale raccolta, nell’ottobre del 1969, da Michele Luciano Straniero nella latteria Carrossino a Genova, dove si cantava di frequente: «noi ci troviamo, ci piace il canto, ci piace il divertimento, ci piace qualche bicchierino, e ci piace la compagnia allegra, non i funerali, noialtri i funerali non li vogliamo sentire, ai funerali ci andremo quando sarà la nostra ora, [...]». Michele Luciano Straniero, *Osteria Osteria. Testi delle registrazioni originali*, cit., p. 7

⁸⁶⁰ Bartók sottolineava che «i raccoglitori del secolo scorso poterono già vedere chiaramente fino a qual punto la musica popolare fosse non già un’arte individuale ma una vera e propria manifestazione collettiva, legata sopra tutto alla vita contadina e in particolare a determinate manifestazioni delle comunità nei villaggi». Béla Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 3-305, p. 50

⁸⁶¹ Anche per questi cori informali, che nascevano nelle osterie e nelle strade cittadine, come si vedrà nei prossimi capitoli, valgono le riflessioni dei recenti studi di musicologia, che sono già stati presentati nell’analisi del canto delle goguettes parigine. L’importanza della dimensione associativa e partecipativa della canzone costituiva un veicolo fondamentale nella strutturazione di un gruppo e nella creazione di legami e nuove forme d’identità.

⁸⁶² Un aspetto che costituiva una differenza sostanziale tra queste forme di canto e quelle introdotte dai cori stabili, più strutturati e polivocali, formati da specialisti, come ad esempio quelli legati alla corallità alpina della Società Alpinisti Tridentini (S.A.T.): «con i cori stabili vi è ormai una netta distinzione tra esecutori ufficiali e pubblico uditorio; non vi è

canto una fondamentale funzione sociale all'interno della vita quotidiana popolare; si trattava di una canzone che, quasi in maniera rituale, accompagnava alcuni momenti della comunità⁸⁶³. Queste riflessioni emergevano chiaramente anche da questa intervista a Pietro Monicelli (nato nel 1886) effettuata da Glauco Sanga nel dicembre del 1971:

«P: [...] a Manerbio ci sono degli uomini che cantano bene, soprano, basso. Perché la musica è canto e il canto è musica, ecco così. [...]

G: Nelle osterie?

P: Sì, sì. Cantano, bene, in coro [...].

G: Comunque queste canzoni qui venivano cantate tutte in coro?

P: Sì, sì, tutte in coro.

G: Non c'erano delle canzoni da cantar da soli?

P: Ah, sì. Si può cantar anche da soli, ma per trovarsi in compagnia. A cantar tutti uniti, perché allora si formava il coro, perché non è un canto, un divertimento senza la compagnia. Perché il canto è suono»⁸⁶⁴.

Numerosi erano gli arresti che venivano effettuati in questi luoghi per aver cantato in compagnia dei canti "antipolitici" e "sediziosi", come venivano definiti all'epoca dalle autorità di polizia. Erano situazioni a metà strada tra la manifestazione politica vera e propria e forme di divertimento popolare. Nell'ordinamento giudiziario questi episodi assumevano spesso i contorni che rientravano sotto il titolo di perturbazione della pubblica tranquillità e nei crimini previsti dall'ordinanza imperiale del 10 aprile 1853, che stabiliva:

«ogni contegno contrario ai regolamenti di Polizia in luoghi di pubblico convegno, particolarmente in uditorii, teatri, sale da ballo, osterie e caffè, ecc. come pure sopra strade ferrate, piroscafi, carrozze postali, e simili, con cui si turba l'ordine e si manca alla decenza, si disturba il piacere del pubblico o si dà altrimenti scandalo, come pure ogni dimostrazione in atti, con cui si vuole esprimere avversione al Governo o disprezzo de' suoi ordini si punirà in via disciplinare, senza

più partecipazione esecutiva collettiva bensì "specializzazione"; nessuno è autorizzato all'improvvisazione spontanea: ogni corista ha una sua parte canora ben precisa all'interno del gruppo (mentre invece nel canto collettivo spontaneo chiunque può partecipare e i cantori scelgono, seguendo l'estro del momento, la parte del primo o del secondo) e l'esecuzione finale è il frutto di prove settimanali sotto la guida di un maestro che possiede, in genere, una più o meno approfondita cultura musicale». Pier Giorgio Rauzi, Claudio Martinelli, Mara Orsi, *La corallità alpina del trentino*, Trento, Arca Edizioni, 2000, pp. 5-348, p. 71. Cfr. anche Marcello Sorce-Keller, *Tradizione orale e canto corale: ricerca musicologica in Trentino*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1991, pp. 5-293

⁸⁶³ La nascita dei "cori stabili", e la successiva spettacolarizzazione del canto che ne derivava, andava a modificare il ruolo svolto dalla canzone all'interno della vita quotidiana: «con i cori stabili i canti popolari hanno perso la loro funzionalità sociale, nei termini di cui sopra: essendo venuta a mancare la spontaneità e l'improvvisazione, essi non sono più parte integrante dell'esistenza sociale, non accompagnano più ogni momento della vita collettiva. Si assiste pertanto ad una "decontestualizzazione" e "defunzionalizzazione" della natura de canti popolari». Pier Giorgio Rauzi, Claudio Martinelli, Mara Orsi, *La corallità alpina del trentino*, cit., p. 71

⁸⁶⁴ Registrazione n. «Lombardia 76» (26BD38), traccia n. A 28, data 02\12\1971, depositata presso Fondo Roberto Leydi

pregiudizio della procedura penale giudiziaria che fosse del caso, con multa da uno a cento fiorini [...] o arresto da sei ore a quattordici giorni [...]»⁸⁶⁵.

Tra i numerosi esempi che si possono presentare, vi era quello dell'arresto di una compagnia di artigiani di Rovereto, sorpresa, in una sera del febbraio 1866, da una guardia a cantare, nell'osteria Glira, la canzone de «La bandiera dei tre colori» ed il coro «Patria oppressa», dell'opera verdiana del *Macbeth*⁸⁶⁶; oppure il rapporto di polizia, datato sei dicembre 1861, in cui si descriveva l'irruzione all'interno di una bettola nei pressi di Tione, dove erano riuniti alcuni individui intenti a cantare delle canzoni "antipolitiche" garibaldine⁸⁶⁷.

Era proprio all'interno di questi luoghi della sociabilità popolare che si trasmettevano e si diffondevano rapidamente le molteplici canzonette patriottiche e sediziose che caratterizzarono il periodo risorgimentale. Si presenterà più avanti il processo politico contro il girovago di chitarra Filippo Tosi, colpevole di aver cantato, in un osteria di Lodi, la seguente strofa: «O Gesù d'amor acces \ fe si un po' prest vegni i frances \ O mio caro buon Gesù \ I Tedesch noì i volem più»⁸⁶⁸, per il momento è interessante sottolineare che il giorno seguente vennero arrestati due fratelli contadini, Francesco e Costante Pea, per aver cantato, in uno stato alterato da bibite alcoliche, la canzonetta appena citata. Questo episodio consente di mettere in luce la grande importanza delle osterie come luogo musicale aperto e collettivo, ma anche come fondamentale spazio di politicizzazione popolare.

Durante il periodo del 1847-1848 le numerose osterie milanesi giocarono, a questo proposito, un ruolo fondamentale⁸⁶⁹. Nel caffè dei Virtuosi, detto "della Cecchina", situato nell'attuale piazza della Scala e frequentato soprattutto dalla piccola borghesia milanese e dai ballerini che si esibivano nell'omonimo teatro, venne organizzato un circolo, dove, con il pretesto del gioco, si discuteva animatamente della situazione politica che stava vivendo la città lombarda. Manfredo Camperio, uno degli animatori di questo club, nella sua autobiografia, descriveva in questa maniera la bottega di caffè:

⁸⁶⁵ «Ordinanza imperale del 20 aprile 1853 obbligatoria per tutti i domini del Regno Lombardo-Veneto e dei confini militari con cui si emana una norma per l'esecuzione delle disposizioni e delle decisioni regie Autorità politiche e di polizia» in *Bollettino provinciale della Reggenza per Contea principesca del Tirolo e Vorarlberg. Annata 1854*, pp. 2-393, p. 178 (cfr. parte XXXIII bollettino delle leggi n. 96, disp. il 22 aprile 1853)

⁸⁶⁶ La guardia civica Già Marasca, nel suo rapporto, riportava le seguenti parole: «[...] verso le ore 11 nella stanza al primo piano ad uno dell'esercizio Glira, venne cantata una canzone antipolitica, e precisamente le parole: La bandiera dei tre colori, è stata sempre la più bella, vogliamo sempre quella, vogliamo la libertà, che la corona dell'Impero vogliamo calpestar». AST, Commissariato di Polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1866, busta n. 6, documento n. 64. Si trattava di una versione della nota canzone «La bandiera tricolore»; il canto completo viene riportato in Rinaldo Caddeo, *Inni di Guerra e Canti patriottici del Popolo Italiano*, cit., p. 46 e sgg.

⁸⁶⁷ AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1861, busta n. 530, documenti n. 1291 e 785

⁸⁶⁸ ASM, Senato lombardo veneto del supremo tribunale di giustizia, busta n. 261, documento n. 5823

⁸⁶⁹ Durante la prima metà del XIX secolo si era diffusa, nelle varie osterie della penisola, questa canzoncina patriottica: «Siam due, siam tri, \ siam tütü d'un partì; \ Siam quattro, siam vott, \ siam tütü patriott». Luigi Re, *La satira patriottica nelle scritte murali del Risorgimento. Frizzi, arguzie, motti e botte*, Brescia, Editore Giulio Vannini, 1933, pp. 12-203, p. 77

«Quel caffè sorgeva proprio dirimpetto alla porta del teatro della Scala, ed era un caffettino, vero bugigattolo ove si era letteralmente avvelenato, frequentato da ballerini e cantanti di terzo e quarto ordine. Al primo piano vi era un salotto basso ove i miei cugini ed altri avevano istituito una società pagando L. 15 all'anno e io vi fui ammesso con Emilio Besana. In quella Società si giocava pure un gran gioco che si chiama "La primavera" ma i discorsi vertevano sempre sulla speranza di liberarci dagli austriaci. [...] Spesso le discussioni si facevano vivaci e tre o quattro soci austriacanti o timorosi, se ne andavano; altri patrioti, ma prudenti, ci avvertivano di non alzare la voce perché quasi sempre nel caffè a pianterreno o sotto le finestre si trovavano dei questurini che ci spiavano. Fu al caffè della Cecchina che cominciai a cospirare. Di lì partivano i patrioti di notte, percorrendo la città e scrivendo sui muri "Viva Pio IX"»⁸⁷⁰.

Oltre al caffè delle Cecchina, Camperio si recava anche in un'altra celebre osteria milanese della seconda metà del 1847, quella del "Cadenino", in contrada S. Bernardino a Milano, frequentata soprattutto da un pubblico più popolare, artigiano-operaio. Era proprio all'interno di questa bettola che il patriota milanese distribuiva denaro agli operai e propagandava le idee patriottiche utilizzando i testi musicali maggiormente diffusi all'epoca:

«Ci davano dei denari che noi portavano agli operai del quartiere di Porta Ticinese e Porta Vittoria. Le riunioni avevano luogo in una cantina del Cadenino (il Cadenino si trovava presso la via della Signora), nel vicolo dello stesso nome. Là si imparavano le canzoni patriottiche, vi era un maestro di musica popolare pagato da noi e si cominciavano a distribuire segretamente le armi. Le canzoni erano: "Viva Pio IX!", "Addio mia bella, addio", "Al pari dei romani, antichi guerrieri", ed altre canzoni patriottiche, nelle quali però si evitava di pronunciare il nome dell'Austria»⁸⁷¹.

Il Camperio, in questo stralcio di ricordi, commetteva un piccolo errore di memoria; poiché la canzone «Addio mia bella, addio», composta da Carlo Alberto Bosi, fu scritta nel 1848 e non poteva quindi essere cantata nel 1847, data alla quale faceva riferimento l'aneddoto. Il canto di «Viva Pio IX», invece, si riferiva agli inni composti per il papa Pio IX dal Natalucci e dal Rossini. È interessante sottolineare che questa testimonianza venne confermata anche dall'analisi della documentazione contenuta nel già citato processo aperto contro Giovanni Rosa, scalpellino, Roberto Ghilardi, stampatore, Pietro Sala, cappellaio e Carlo Fenini, sarto, arrestati per aver cantato, sulla pubblica via nel settembre del 1847, alcune strofe dell'opera teatrale «La Marescialla d'Ancre». Nella perquisizione personale al Ghilardi vennero rinvenute due copie manoscritte

⁸⁷⁰ *Autobiografia di Manfredo Camperio 1826-1899*, cit., p. 13. Camperio presentava anche alcuni balli, frequentati soprattutto dalla piccola borghesia, dove si cospirava a tempo di musica; come quelli organizzati da Angelo Mangili, maestro di canto: «Angelo Mangili, sempre allegro e pieno di spirito, organizzava dei balli di società che riuscivano brillantissimi. Non vi erano nè marchese, nè contesse, ma ragazze fresche e giovani della piccola borghesia, molte con le loro mamme. Fra un ballo e l'altro, nelle stanze più remote, si organizzavano le dimostrazioni che dovevano preparare il paese alla rivoluzione». Ivi, p. 15

⁸⁷¹ *Autobiografia di Manfredo Camperio 1826-1899*, cit., p. 14

dell'Inno di Pio del Rossini, interrogato su dove le avesse prese, egli rispose di aver ricopiato la musica e le parole da uno degli spartiti in vendita presso l'editore Ricordi e aggiungeva: «onde ritenerne le parole, fin da quando la scorsa estate li apprendevo nell'osteria detta del Cadenino nella contrada di S. Bernardino per cantarli in numerosa compagnia»⁸⁷². Le ulteriori indagini della polizia riuscirono a scoprire alcuni individui, appartenenti alla media e alta borghesia, tra i quali anche il Camperio, che prendevano parte a questi incontri canori; in un rapporto, infatti, si leggeva: «costa che diversi signori fra i quali vengono oltre Mangili, nominati il dottore Benigno Longhi, Ernesto Fortis, fabbricatore di stoffe di seta, Manfredo Camperio, studente in legge, Emilio Besena, il duca Litta, il conte Litta, il marchese Umbero Pallavicini, il colonnello Aresi, il conte Marco Greppi, il marchese Soncini, accedevano a quella bettola e largivano vino alla detta compagnia»⁸⁷³.

Oltre agli Inni a Pio IX, durante l'interrogatorio, il Ghilardi affermava che «l'aria poi che cantava la sera del mio arresto [si trattava dell'opera teatrale de «La Marescialla d'Angré»] l'appresi come già dissi forse da 5 mesi fa da certo Alfieri, fabbricatore di bottoni in Viarenna, e che la insegnò pubblicamente a tanti nell'osteria del Cadenino sul vicolo di S. Bernardino, [...]; e credo che ben pochi in Milano non sappiano cantarla, tanto è fatta pubblica»⁸⁷⁴. Sentito dalle autorità, Carlo Alfieri, pettinaiolo e garzone di ventidue anni, sosteneva di non aver mai studiato musica e aggiungeva di essere «diletto di cantare come si dice, ad orecchio»; egli ammise, inoltre, di appartenere ad una numerosa compagnia di giovani dilettanti che si riuniva all'osteria del Cadenino, dove cantavano «varie cose anche volgari e pezzi d'opera» ed in una di quelle occasioni di aver insegnato ai numerosi artigiani dilettanti in musica le strofe dell'opera teatrale⁸⁷⁵.

Questo documento assume un'importanza fondamentale all'interno dello studio del canto politico, poiché consente di far luce su un universo musicale popolare poco conosciuto⁸⁷⁶. Un

⁸⁷² ASM, Presidenza di governo, anno 1848, busta n. 258, documento n. 493. Durante le indagini le autorità di polizia interrogarono anche Luigi Falcini, maestro della compagnia di giovani artigiani che si radunavano per cantare nell'osteria del Cadenino. Il Falcini, che fu corista alla Scala e poi divenne un tessitore in Borgo Ticinese, dichiarava di aver avuto la musica dei canti a Pio IX del Rossini da Angelo Mangili, un amico del Camperio.

⁸⁷³ ASM, Presidenza di governo, anno 1848, busta n. 258, documento n. 493. Cfr. anche ASM, Processi politici, busta n. 182, processo n. 9886, anno 1847, documento n. 30. Cfr. anche Carlo Romussi, *Le cinque giornate di Milano nelle poesie, nelle caricature, nelle medaglie del tempo*, cit., p. 45 e sgg.

⁸⁷⁴ ASM, Processi politici, tribunale criminale, anno 1847-1848, busta n. 182, processo n. 10395, pres. 3 ottobre 1847, documento n. 254

⁸⁷⁵ I versi che vennero cantati dai quattro arrestati facevano parte del coro della prima scena della prima parte dell'opera de «La Marescialla d'Angré» e vennero parzialmente modificati. Nell'originale al posto della parola «patria» si leggeva il termine di «Francia»; l'opera, infatti, era ambientata nella Francia, posta sotto la reggenza di Marina de Medici, nell'aprile del 1617. Nonostante l'utilizzazione del termine «patria» possa far pensare ad un esplicito riferimento al movimento risorgimentale, particolarmente attivo nella Milano della fine del 1847, l'Alfieri dichiarò di aver apportato quella modifica per non «incorrere dispiacere colla Polizia». Probabilmente la parola «Francia» incuteva maggiori timori del termine di «patria». ASM, Processi politici, tribunale criminale, anno 1847-1848, busta n. 182, processo n. 10395, pres. 3 ottobre 1847, documento n. 257

⁸⁷⁶ La compagnia musicale artigianale, sostenuta e favorita da individui appartenenti alla piccola e media borghesia, che si esibiva all'osteria del Cadenino non costituiva un esempio isolato. Si può citare anche il caso dell'ingegnere Giulio Comolli di Varese che incaricò un corista di teatro, certo Angelo Romano, d'insegnare ad una piccola compagnia di

panorama canoro costituito da una miriade di artigiani, che non erano dei musicisti professionisti, ma semplici appassionati e amatori, che sfruttavano queste numerose “figure di contatto”, come ad esempio coristi, maestri musicali, che in alcuni casi appartenevano alla piccola borghesia ed in altri all’artigianato, per conoscere le arie delle principali opere teatrali ed apprendere lo studio di uno strumento musicale⁸⁷⁷. Un paesaggio sonoro complesso, mutevole e dinamico, che sapeva coinvolgere e mettere in contatto l’artigiano più umile, e molte volte illetterato, con le opere dei principali compositori musicali.

Queste riunioni canore che si svolgevano all’interno delle osterie, sia per il contesto milanese che trentino⁸⁷⁸, malgrado non riuscirono mai a sfociare in un movimento compatto e strutturato come le goguettes parigine, a partire dal 1848 assunsero un’importanza fondamentale all’interno del processo d’emancipazione e di politicizzazione popolare. Gli artigiani ed i primi operai, infatti, iniziarono a dar vita ad incontri musicali più stabili, che seguivano una certa cadenza ma che rimanevano sempre all’interno di una sociabilità musicale informale. Le fonti analizzate non permettono di penetrare all’interno di quella fitta maglia della vita quotidiana popolare, per analizzare in maniera più approfondita questi appuntamenti musicali. Alcuni documenti, ritrovati nelle carte di polizia, consentono solamente di immaginare l’ampiezza di un fenomeno ancora tutto da esplorare.

Nel febbraio del 1853 le autorità milanesi iniziarono a praticare severi controlli nelle osterie della città, poiché rappresentavano i luoghi dove si riunivano le numerose associazioni segrete⁸⁷⁹, composte nella maggior parte da artigiani e operai (chiamati “barabba”), protagoniste del tentativo

«dieci o dodici garzoni di mestieri» gli inni di Pio IX, con l’intento di farli esibire in casa sua e nelle vie e nelle piazze cittadine. ASM, Processi Politici, busta n. 211, processo a Paolo Comolli, documento n. 103

⁸⁷⁷ Un aspetto, questo, che percorse tutto l’ottocento ed il primo novecento; la maggior parte dei coristi e dei maestri di canto citati da Rocco Clemente nel suo volumetto intitolato «I maestri cantori popolari torinesi», pubblicato nel 1924, appartenevano a questa tipologia di classe sociale, erano infatti operai carrettieri, conciatori, pittori e decoratori, scultori e disegnatori, muratori e tipografi. Cfr. Emilio Jona, Sergio Liberovici, Franco Castelli, Alberto Lovatto, *Le ciminiere non fanno più fumo. Canti e memorie degli operai torinesi*, Roma, Donzelli, 2008, pp. XXI-728, p. 60 e sgg.

⁸⁷⁸ A questo proposito si può citare anche un rapporto di polizia del commissariato di Trento dal quale si evince che in un birreria del capoluogo, il martedì ed il venerdì avvenivano degli incontri canori in cui venivano eseguiti la Marcia reale e l’Inno della camicia rossa. AST, Commissariato di polizia di Trento, anno 1878, busta n. 251, documento n. 3992 e 3993

⁸⁷⁹ In alcune di queste, come sottolineava Franco Della Peruta, si mescolavano intenti patriottici ed antiaustriaci con finalità mutualistiche. Cfr. Franco Della Peruta, «Il mazzinianesimo in Italia dalla caduta della Repubblica romana al movimento del 6 febbraio ‘53» in Id., *I democratici e la rivoluzione italiana. Dibattiti ideali e contrasti politici all’indomani del 1848*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 289-350. Una delle più celebri associazioni segrete era quella conosciuta con il nome di «Comitato dell’Olona», che aveva il compito di riunire e coordinare l’attività delle differenti organizzazioni artigiane. Amatore Sciesa, tappezziere milanese, venne arrestato, e successivamente condannato a morte nel 1851, poiché sorpreso mentre affissava un manifesto sedizioso che portava la firma del Comitato dell’Olona. Cfr. Leo Pollini, A. *Sciesa eroe popolano. Arresto processo e supplizio*, Milano, Federazione Ital. Biblioteche popolari, 1932, pp. 7-186

insurrezionale del 6 febbraio⁸⁸⁰. All'interno di queste indagini vi era una nota di polizia nella quale si leggeva:

«In una piccola osteria in Porta Ticinese detta del Pollizolo vi [parteciparono] tutte le sere dai 20 a 25 Barabbi i quali si fanno lecito di cantare ad alta voce la canzone dell'Italia libera, e non vengono sentiti dalle numerose pattuglie che di là passano, a motivo che si trovano a cantare nella terza camera verso la corte di detta osteria. Anche sul corso di Porta Comasina in diverse bettole e vendite d'acquavite si fanno tali riunioni di Barabba, cantando anche essi l'eguale canzone. Vi colsi pure che i tre fratelli Corti spedizionieri in Contrada di Varenne abbiano alquanto corrispondenza cogli emigrati all'estero, tanto nel Piemonte come colla Svizzera, e che i medesimi vadino per la città raccontando che non è ancora tutto terminato, ma che presto si dovrà vedere ancora qualche cosa di nuovo»⁸⁸¹.

Ed è proprio all'interno di uno di questi incontri, ed in particolare nelle riunioni dei facchini che si tenevano nell'osteria del Laghetto, che si cantava la seguente canzone, in cui il movimento patriottico assumeva connotazioni popolari:

«Amici della fabbrica	È questo il momento
Allegri andiamo;	Del nostro cimento,
corriamo, dei popoli	amici alla fabbrica
la lega facciamo.	allegri andiamo» ⁸⁸² .

Leo Pollini, nel suo studio sulla sommossa del 6 febbraio '53, sosteneva che «questo canto non veniva troncato neppure sotto il naso dei poliziotti, ma, con una beffa audace, venivano mutati leggermente i versi compromettenti, sostituendo a “La Lega facciamo”, con “la birra facciamo”»⁸⁸³.

⁸⁸⁰ Come dimostrava, ad esempio, l'arresto di Paolo Lombardi, oste di ventinove anni, fermato dalle autorità poiché titolare dell'osteria al cui interno si riuniva una delle numerose associazioni segrete popolari. Nel verbale d'arresto si nominavano anche le osterie del Belvedere, della Fenice e dei Visconti in Cordusio. ASM, Processi Politici, Anno 1853, I.R. Comando militare, busta n. 236, documento n. 1091. Giovanni De Castro, nel suo studio dedicato alla sommossa del 6 febbraio 1853, rilevava che: «[i vari gruppi di artigiani] tenevano i loro convegni in osterie urbane e suburbane, mutando spesso di sede, e giusta le vecchie preferenze delle diverse arti e dei diversi mestieri: per esempio i carbonari (*tencitt*), numerosi al Laghetto, presso l'Ospedale, si radunavano ad una certa osteria Canetta di que' paraggi; i facchini si riunivano in più luoghi, all'osteria detta dei Visconti al Cordusio, alla osteria delle Riviera al Passetto e altrove. L'osteria del Paradiso, in Porta Vigentina, era spesso prescelta, perché fuor di mano». Giovanni De Castro, *I processi di Mantova e il 6 febbraio 1853: studio*, Milano, Fratelli Dumolard editori, 1893, pp. 2-604, p. 367. Cfr. anche il processo aperto, nel gennaio del 1853, contro una dozzina di artigiani sospettati, ma successivamente le accuse caddero per mancanza di prove, di far parte di un'associazione segreta che si riuniva proprio nella zone del Passetto, in Porta Comasina, nell'osteria detta “La riviera” o “della Francesa”. Nel percorso museale («Sezione 9 ■») si è inserito uno schizzo di questa osteria ritrovato nelle carte di polizia. ASM, Processi politici, anno 1853, busta n. 237. Leo Pollini, inoltre, aggiungeva che le differenti associazioni artigiane erano suddivise tramite le lettere dell'alfabeto: «Così, ad esempio, la Compagnia A, comandata da Ambrogio Danelli, riuniva l'arte dei facchini, la B dal Menni quella dei falegnami, la C dal Cocchin quella [p. 77] dei calzolari, la D dal Suardi quella degli orefici, la E dal Cattaneo, detto il *Faccetta*, quella dei soldati in congedo, la F dal Ferri i facchini e i carbonai, detti *tencitt*, del Laghetto, la G dall'Oppizzi i cappellai, la due compagnie L ed m erano composte di popolani giurati e facenti parte di una Società speciale denominata «*Libertà o Morte*». Leo Pollini, *Mazzini e la rivolta milanese del 6 febbraio 1853*, Milano, La Famiglia Meneghina Editrice, 1930, pp. 11-411, p. 76 e sgg.

⁸⁸¹ ASM, Processi Politici, Anno 1853, I.R. Comando militare, busta n. 236, documento n. 124. Cfr. la «Sezione 9: osterie cabaret» del percorso museale ■

⁸⁸² Questa canzone viene riportata anche nel volume di Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, p. 102

2.4: Fogli volanti, Manifesti, grida sediziose e scritte murarie

«I grandi libri popolari, finché durò la tirannide, furono i muri bianchi delle case. All'albeggiare d'ogni dì i poliziotti vi leggevano le strofe composte la notte: le cancellavano subito, ma però sempre tardi, perché uno, due, più cittadini le avevano vedute, lette, imparate a memoria e dette fra loro. Sicché in poche ore si sapevano e si ripetevano per tutta la città»⁸⁸⁴.

Il canto costituiva una forma della parola popolare che poteva essere scarabocchiata direttamente sui muri cittadini; in questo caso ricordava le numerose iscrizioni “sediziose” fatte con il carbone o con la vernice. Una pratica molto diffusa in tutta la penisola italiana durante il periodo risorgimentale; i muri delle principali città, a quell'epoca, erano quasi interamente tappezzati di scritte, alcune molto semplici e brevi, altre più elaborate. Queste iscrizioni murali, spesso erano in rima; un indizio che potrebbe far pensare a delle canzonette e a delle strofette, che realmente venivano canticchiate dalla popolazione. Luigi Re, nel suo studio sulla «letteratura murale», rilevava:

«Esiste una letteratura ignorata ed interessante della quale moviamo alla scoperta: *la letteratura murale*. [...] Si tratta di quella letteratura i cultori della quale usano come carta i muri delle strade, come inchiostro le vernice o il carbone ed hanno per lettori i passanti. Noi, gente così detta civile, per combattere o sostenere un'idea, per demolire o esaltare un principio o una persona, per sfogare le nostre ire o approfondire la nostra ammirazione, usiamo ricorrere ai giornali od ai libri. Il popolo invece si serve, e più ancora si serviva in passato, dei muri, che uno scrittore francese chiamava ferocemente «la carta della canaglia» e che sono spesso destinati a rappresentare le grandi pagine di un libro semplice e sincero, l'infalibile barometro che cogli «abbasso» e gli «evviva» segna il cattivo o il bel tempo»⁸⁸⁵.

All'interno della documentazione di polizia, frequenti erano i rapporti delle guardie e degli ufficiali perlustratori che informavano il commissario sul rinvenimento di iscrizioni sediziose. Le indagini, nella quasi totalità dei casi, non riuscirono a scovare l'autore o gli autori di queste forme di scrittura. Tra i molti esempi che si possono citare, vi erano quelli di: «Morto al Tedesco porco», «Morte ai Tedeschi», «Morti ai Tedeschi e Ferdinando assieme», «Cacciamo lo stranier!!!» che

⁸⁸³ Leo Pollini, *Mazzini e la rivolta milanese del 6 febbraio 1853*, cit., p. 76

⁸⁸⁴ Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, Firenze, Salani editore, 1883, pp. 7-685, p. 11

⁸⁸⁵ Luigi Re, *La satira patriottica nelle scritte murali del Risorgimento*, cit., p. 11

ricoprivano i muri di Brescia nell'agosto del 1847⁸⁸⁶; mentre a Monza la popolazione ironizzava con il termine "polizai", storpiatura di "polizei", parola tedesca che significa "polizia": «W Pio IX morte ai Polizai» e «Morti ai polizai cause di noster guai»⁸⁸⁷. Nell'ottobre dello stesso anno nelle contrade della città di Milano si trovarono le seguenti iscrizioni: «W Pio IX e la Francia», «Viva la libertà ed i francesi», «Ladri e cani che sono i tedeschi», «Morte ai tedeschi, evviva la Francia», «Viva la libertà», «Abbasso la polizia – Morti ai tedeschi», «Viva Pio IX» e «Morti ai barbari»⁸⁸⁸.

Molte di queste scritte, come si evince dal tono e dalla loro semplicità, furono sicuramente di fattura popolare. Nel rapporto redatto il 22 novembre del 1847, inviato al conte Spaur, governatore della Lombardia, in merito alle iscrizioni sediziose che stavano invadendo la città di Milano, si leggeva:

«Avvenne poi essere tutte di un egual tenore, scritte senza sintassi e senza ortografia con ingiurie triviali e puerili, sempre le stesse, senza pensiero o novità, e con ira speciale al commissario supremo Bolza. Questa ripetizione di eguali invettive male espresse e di perfidia volgare fornirebbe prova essere autori di simili scritti bassi plebei dell'indole più triste. L'odio ivi verso il commissario superiore Bolza che si sfoga nelle ridette iscrizioni conferma quell'intuizione, avendo egli appunto nel suo posto di Capo di questo ufficio processante a che fare coi più perversi della plebe, che per proprio dovere perseguita, facendo arrestare sospetti e rei diffidandoli e precettandoli per l'esecuzione dei superiori decreti che incombe a lui in contesto di simili ribaldi. [...] In fine le alcune scoperte ed i sospetti più attendibili sugli autori delle ripetute iscrizioni conseguiti fino ad ora collimano nelle precitate intuizioni perché tutti si verificarono verso persone dell'infimo cetto, ed infime pregiudicate»⁸⁸⁹.

All'interno del campionario di queste scritte murali oscene e volgari, si possono annoverare le seguenti, ritrovate sui muri di Milano nel 1847: «Morte ai schifosi Tedeschi – Evviva Pio IX», «Porchi, Vacche, Troie Tedeschi», «Viva Pio IX e merda pei Tedeschi»⁸⁹⁰, «Viva Pio IX,

⁸⁸⁶ ASM, Presidenza di governo, busta n. 253, documento n. 198

⁸⁸⁷ ASM, Processi politici, busta n. 217, processo n. 1785, pres. 11 febbraio 1848, documento n. 1802

⁸⁸⁸ ASM, Processi Politici, busta n. 182, processo n. 10664 e 10667, pres. 10 ottobre 1847, documento n. 307. Alcune di queste scritte era più articolate, come questa che recitava: «W Pio IX e Viva la libertà» con sotto un disegno d'uno stivale, all'interno del quale vi era una panca con sopra il berretto frigio, che simboleggiava la libertà. Cfr. Ibidem. Nelle carte di polizia sono contenuti numerosi elenchi di iscrizioni murali divisi per ogni città. Cfr. anche Luigi Re, *La satira patriottica nelle scritte murali del Risorgimento*, cit., p. 105 e sgg.; Carlo Romussi, *Le cinque giornate di Milano nelle poesie, nelle caricature, nelle medaglie del tempo*, cit., p. 45 e sgg. Cfr. la «Sezione 5: la canzone scritta sui muri delle città» del percorso museale ■

⁸⁸⁹ ASM, Presidenza di governo, anno 1848, busta n. 258, documento n. 1350. Considerazioni simili si trovavano anche in un altro rapporto di polizia. All'alba del cinque novembre 1866, le guardie civili perlustrando la città di Rovereto rinvennero una ventina di bigliettini sparpagliati per terra, alcuni di colore bianco, altri verdi e rossi, che portavano le seguenti iscrizioni: «W l'Italia, W Garibaldi, W Vitorio, W Napoleone III, W Pio IX». La guardia, successivamente, rilevava che: «tutti sono della stessa grandezza e vergati da una mano sola e poco pratica dello scrivere e poco esperta nell'ortografia come dimostra la parola Vitorio scritta con una T e abasso con una sola b. Vista poi la combinazione delle soprannominate persone sembra che il parto non sia di una qualche testa politica è da attribuire piuttosto ad un individuo della classe dei garzoni lavoranti, per cui sarebbe anche privo di una certa importanza». AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1866, busta n. 6, documento n. 515

⁸⁹⁰ ASM, Presidenza di governo, busta n. 253, documento n. 243

Ferdinando vacca di cane, perché tu vuoi morti gli italiani», «Ferdinando imbecille», «Viva Pio IX e morte a Bolza»⁸⁹¹, oppure quest'altre che campeggiarono a Milano nel febbraio del 1859: «W l'Italia, morte ai Tedeschi» e «W la figa, W l'Italia»⁸⁹².

A partire dall'elezione al soglio pontificio di Pio IX, si moltiplicarono le iscrizioni murali che inneggiavano al nuovo papa. È interessante sottolineare che inizialmente le autorità di polizia tollerarono le scritte di «Viva Pio IX», poiché, proprio come il canto dell'Inno a Pio IX, utilizzare e declamare il nome del papa, non poteva costituire un crimine di odio e di ostilità nei confronti dell'Imperatore e del governo austriaco. Successivamente, a causa delle prese di posizione di Pio IX favorevoli al movimento risorgimentale e alla sua grande notorietà in tutta la penisola, ed in particolare tra le classi più popolari, si decise di proibirle severamente. In una sentenza del tribunale di giustizia, che si pronunciò in merito alle iscrizioni murarie di «Viva Pio IX re d'Italia» e di «W Pio IX e Ferdinando giù dal trono» – due delle più diffuse iscrizioni murali –, che campeggiarono nei dintorni di Como nel novembre del 1847, si leggeva:

«le parole “Re d'Italia” soggiunte alle altre “Viva Pio IX” possono per le stesse dinotare, specialmente nelle attuali circostanze, una mira sediziosa allusiva ad un cambiamento del regime di queste contrade. [...] L'iscrizione «W Pio IX e Ferdinando a basso dal trono» [...] proclama lo scendere dal Trono della Sua Maestà dell'Augustissimo nostro Sovrano, e per conseguenza mira per le stesse a proclamare avversione all'attuale legittimo governo. Puossi quindi ritenere fin d'ora la prova ulteriore e generica di un fatto delittuoso di perturbazione dell'interna tranquillità dello stato»⁸⁹³.

Oltre agli esempi appena citati, furono innumerevoli le scritte che comparirono sui muri cittadini⁸⁹⁴; ad esempio si possono menzionare quelle di «W Pio IX», «Viva Pio IX e morte ai tedeschi», «Viva Pio IX e l'Italia», «Porco l'imperatore e viva Pio IX», «Viva Pio IX e morte a Ferdinando I»⁸⁹⁵ e «W Pio IX nuovo Napoleone»⁸⁹⁶. Anche nei rapporti di polizia relativi alla zona del trentino comparvero le stesse scritte sediziose. I muri della città di Trento, a partire dal

⁸⁹¹ Rinvenute a Milano nell'ottobre del 1847. AMS, Processi politici, busta n. 182, Processo n. 10664 e 10667, pres. 10 ottobre 1847, documento n. 306

⁸⁹² Archivio di Stato di Milano, Fondo Processi Politici, Anni 1858-1859, busta n. 276, processo n. 3990, pres. 28 febbraio 1859, documento n. 1908. Qualche settimana prima, nel gennaio del 1859, vennero ritrovate sui muri di San Martino dell'Adige, piccolo borgo nel mantovano, le seguenti iscrizioni: «morte alle spie di S. Martino già conosciute, Viva l'Itaglia, morte ai tedeschi» e nel relativo rapporti di polizia si leggeva: «la iscrizione da me cancellata conteneva la parola “Itaglia”, scritta colla lettera g per cui desumo da ciò che lo scrittore fosse poco esperto nelle lettere, e quindi poco educato». ASM, Processi politici, anno 1858-1859, tribunale criminale, busta n. 275, processo n. 1304, pres. 22 gennaio 1859, documento n. 119

⁸⁹³ ASM, Senato lombardo-veneto del supremo tribunale di giustizia, busta n. 261, documento n. 5884

⁸⁹⁴ A Verona nel settembre del 1848, il comando miliare, oltre a ribadire che «lo schiamazzare ed il cantare per le strade in ore di sera o di notte restano vietati conformemente alle anteriori prescrizioni», stabiliva che «ogni proprietario di una casa o di un edificio di questa città sopra i cui muri mezzora dopo lo spuntare del sole fino allo imbrunire della sera troveranno scritto delle parole rivoluzionarie o tendenti al delitto di alto tradimento, sarà subito arrestato e severamente punito». Avviso n. 20440-7364 citato in Luigi Re, *La satira patriottica nelle scritte murali del Risorgimento*, cit., p. 205

⁸⁹⁵ ASM, Processi politici, busta n. 182, processo n. 10664 e 10667, pres. 10 ottobre 1847, documento n. 307

⁸⁹⁶ ASM, Processi politici, busta n. 211, processo n. 322, pres. 10 gennaio 1848, documento n. 5002

settembre del 1847, vennero imbrattati da ignoti con le scritte di «Viva Pio IX»⁸⁹⁷, «W Pio IX, morte a Ferdinando I», «W Pio IX, Ferdinando giù dal trono»⁸⁹⁸, «Abbasso la fuma = Metternich», «Morte a chi fuma»⁸⁹⁹, «Abbasso Metternich, Viva Pio IX»⁹⁰⁰.

Nelle province lombarde le iscrizioni continuarono per tutto il periodo della dominazione austriaca. In seguito all'attentato di Felice Orsini alla vita di Napoleone III, nel gennaio del 1858, in molte città, oltre alle consuete scritte di «Non fumate», «Abbasso la fuma»⁹⁰¹, «W il crollo austriaco»⁹⁰², «via lo straniero»⁹⁰³, comparvero anche quelle di «W l'Italia, W Orsini»⁹⁰⁴. Nel marzo del 1858 la guardia di polizia Leoni Corti ritrovò in contrada San Gottardo a Bergamo il seguente scritto: «Requiem alla pace dell'anima dell'immortale Orsini. Viva Italia» ed il tribunale provinciale sottolineava che «questa iscrizione tende, come tante altre rinvenutesi in questi ultimi tempi, a manifestare simpatie verso Felice Orsini giustiziato per attentato alla vita di Napoleone III. [...] e nel segno dell'Orsini si connetteva l'atto di una rivoluzione in Italia che ne sarebbe conseguita, [...] questa iscrizione serve a dimostrare sentimenti ostili al dominio austriaco in Italia, ossia al nesso politico dell'Impero»⁹⁰⁵. Frequenti, soprattutto nei primi mesi del 1859, furono queste iscrizioni sediziose che recitavano: «I tedeschi sono peggiori dei Vandali», «Viva Verdi»⁹⁰⁶, «Viva l'Italia», «Morte all'Austria»⁹⁰⁷, «Abbasso lo stemma austriaco»⁹⁰⁸, che riprendevano il tenore di quelle di 1847-1848, o quelle che inneggiavano ai principali protagonisti risorgimentali: «W

⁸⁹⁷ Archivio storico del comune di Trento, Atti presidiali di Trento, anno 1847-1849, busta n. ACT 3.2, documento n. 47. cfr. anche AST, Commissariato di polizia di Trento, Atti riservati, anno 1847, busta n. 508, documento n. 1166 e n. 215

⁸⁹⁸ Ivi, documento n. 313

⁸⁹⁹ Ivi, documento n. 250. Queste scritte ricordavano la lotta contro il fumo avviata dai patrioti milanesi alla fine del 1847

⁹⁰⁰ AST, Commissariato di polizia di Trento, Atti riservati, anno 1848, busta n. 509, documento n. 12 e n. 18

⁹⁰¹ Cfr. ASM, Processi politici, busta n. 274, processo n. 21434, pres. 3 dicembre 1858.

⁹⁰² Cfr. ASM, Processi politici, busta n. 274, processo n. 7761, pres. 29 aprile 1858

⁹⁰³ ASM, Processi politici, tribunale criminale, anno 1858-1859, busta n. 275, processo n. 557, pres. 11 gennaio 1859

⁹⁰⁴ Cfr. ASM, Processi politici, busta n. 274, processo n. 6203, pres. 6 aprile 1858 Si deve sottolineare che il mito di Pio IX durò ben oltre il 1848; nel novembre del 1858 alcuni muri della città di Bergamo furono vergati con le scritte di «Viva l'Italia», «W Pio IX». Cfr. ASM, processi politici, Tribunale criminale, anno 1858-1859, busta n. 275, processo n. 21892, pres. 11 dicembre 1858. In altre realtà, come ad esempio a Roma, in seguito alla dura repressione della Repubblica Romana del '49, comparve sulle mura cittadine questa satira in rima che, per sfuggire ai controlli della polizia poteva essere letta verticalmente o orizzontalmente:

«Morte a	Pio IX
Mazzini	Viva eternamente
La Repubblica è	Il governo più buono
In governo infame	è il governo dei preti
Abbasso	il potere dei preti
Il comando dei popolo	regni eternamente».

Luigi Re, *La satira patriottica nelle scritte murali del Risorgimento*, cit., p. 212

⁹⁰⁵ ASM, Processi politici, busta n. 274, processo n. 7491, pres. 25 aprile 1858, documento n. 4

⁹⁰⁶ Acronimo che stava per «Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia». Cfr. ASM, Processi politici, tribunale criminale, anno 1858-1859, busta n. 275, processo n. 1008, pres. 18 gennaio 1859

⁹⁰⁷ Cfr. ASM, Processi politici, tribunale criminale, anno 1858-1859, busta n. 275, processo n. 16522, pres. 27 gennaio 1859, processo n. 1709, pres. 28 gennaio 1859

⁹⁰⁸ ASM, Processi politici, tribunale criminale, anno 1858-1859, busta n. 275, processo n. 1556, pres. 26 gennaio 1859

Kossuth», «W Carlo Alberto»⁹⁰⁹, «W Garibaldi e chi lo segue»⁹¹⁰ e «W Cavour, morte ai tiranni»⁹¹¹.

Queste scritte non si limitavano a rimanere sui muri cittadini; la loro popolarità, infatti, non si esauriva solo in quanto iscrizioni, ma possedevano un'ampia circolazione tra la popolazione. Una parte di queste venivano imparate a memoria e successivamente trascritte su fogli di carta, come si è visto con l'arresto di Antonio Gavotti, giovane artigiano milanese. Esse costituivano uno degli argomenti privilegiati dai lavoratori durante le ore negli atelier di lavoro o nei momenti di riposo all'osteria. Frequenti, inoltre, erano gli arresti per grida sediziose e per disturbo della pubblica quiete, in cui venivano proferite ad alta voce proprio le espressioni appena presentate. La documentazione di polizia, a questo proposito, contiene numerosi esempi di artigiani fermati con l'accusa di aver gridato a squarcia gola nelle vie cittadine, spinti anche dall'abuso del vino, le parole di «Viva Pio XI» e di «W l'Italia». Nella maggior parte delle occasioni, il commissariato di polizia procedeva al fermo dell'individuo per un paio d'ore o per l'intera nottata, concedendo le attenuanti dovute allo stato d'ebbrezza.

Alcune di queste iscrizioni, infine, potevano anche rappresentare delle piccole canzonette o dei brevi slogan da canticchiare⁹¹². Fu il caso di una delle iscrizioni maggiormente diffuse nei rapporti di polizia del periodo 1847-1848, come quella di «Viva Pio Nono, Ferdinando giù dal trono»⁹¹³. La sera dell'otto ottobre 1847 a Milano vennero arrestati Giulio Pozzoli, legatore di libri e tappezziere di diciott'anni e Luigi Alberganti, calzolaio di diciannove anni poiché, assieme ad una trentina di lavoratori, sfilavano per le vie di Milano cantando «W Pio Nono, Ferdinando giù dal

⁹⁰⁹ ASM, Processi politici, tribunale criminale, anno 1858-1859, busta n. 276, processo n. 3990, pres. 28 febbraio 1859

⁹¹⁰ ASM, Processi politici, tribunale criminale, anno 1858-1859, busta n. 276, processo n. 22100, pres. 14 dicembre 1859

⁹¹¹ ASM, Processi politici, tribunale criminale, anno 1858-1859, busta n. 276, processo n. 315, pres. 7 gennaio 1859

⁹¹² A questo proposito si può citare il rapporto di polizia redatto il 7 dicembre del '47 dalla guardia militare Fadini, il quale depose che «all'Ave Maria serale di oggi transitando dalla contrada de Magnini [a Milano] osservò cinque sconosciuti individui vestiti civilmente che cantavano "Evviva Pio Nono" mentre che altri di loro in tuono basso facevano eco cantando "Morte ai Tedeschi" quindi tutti assieme "Noi italiani non dobbiamo tremar che siamo uniti a Pio Nono Viva l'Italia"». AST, Processi politici, busta n. 217, processo n. 119, pres. 3 gennaio 1848, documento n. 2. Appare evidente da questo esempio come le molteplici scritte che ricoprivano i muri cittadini potevano diventare dei simpatici e divertenti motti da cantare in compagnia.

⁹¹³ Numerose, infatti, era le variazioni di questa iscrizione "sediziosa", come le seguenti trovate sui muri di Milano: «Viva Pio IX e giù Ferdinando non sei degno di stare sul trono», «Viva Pio IX, oh Ferdinando lascia il trono a Pio IX che tu non sei degno, perché sei una testa di legno», «Bando a Ferdinando, il trono si dia a Pio IX», «Ora è Ferdinando tu sei Imperatore, lascia il Trono a Pio IX, che tu non sei degno che tu sei una testa di legno», «Viva Pio IX, daghe il bando a Ferdinando, che il Trono è di Pio IX». Molto diffuso, infatti, era l'appellativo "testa di legno" (o la sua versione dialettale "coo de legn") utilizzato dalla popolazione milanese per apostrofare gli austriaci. Carlo Romussi, nel suo studio, affermava: «i monelli non si lasciavano avviliti ed ogni giorno inventavano un nuovo nome degli oppressori per burlarsi senza che quelli potessero accorgersene. Da *todisch* fecero fuori *tovist*, poi intentarono il nome di *gniba*, quindi di *coo de legn*, di *zucch*, di *zucconi*, di *lazzaritt*; e quando fu ordinato che andassero sempre a due a due, i monelli gridavano: *Varda i gemei!* Ma il nome di *patan* era il più popolare: e l'altro di *zuruch* aveva fatto furore e si trovava in tutti gli epigrammi». Carlo Romussi, *Le cinque giornate di Milano nelle poesie, nelle caricature, nelle medaglie del tempo*, cit., p. 44. A questo proposito non si devono dimenticare le numerose scritte ingiuriose contro i "pollin", nomignolo che indicava gli agenti di polizia.

trono». Nel relativo rapporto di polizia, infatti, si sottolineava che «quest'ultimo moto, e tanti altri confinanti tutti ingiuriosi per il Sovrano, e per il Governo continuano a comparire sulle pareti di questa città in tante diverse località, ne la vigilanza straordinaria della polizia giunse fin qui a cogliere il colpevole o i colpevoli»⁹¹⁴. Successivamente la guardia descrisse anche la circostanza nella quale venne effettuato l'arresto:

«udii varie voce a cantare senz'ordine, ed al loro avvicinarsi di comun passo, udii che cantavano dicendo: *Viva Pio nono, Ferdinando giù dal trono*. Ben tosto quei cantanti, seguitati da forse una trentina di individui, plaudenti con frequenti batter di mani, avvicinandomi innanzi, e viddi, che quattro erano li cantanti precedenti li plaudenti, ed avente ciascuno un tal bastone. [...] indi tosto uno dei medesimi ebbe a dirmi: *cantiamo bem?* E sempre con modo derisorio, fece la replicata battuta in leva col suo bastone, al che io a vista delle numerose persone, che li seguivano gli risposi: *lievemente bene* ed allora quei cantanti procedettero innanzi verso al Duomo seguitati dai plaudenti e seguendo a cantare le precedenti parole sediziose [...]»⁹¹⁵.

In maniera analoga all'iscrizione muraria di «Viva Pio IX, Ferdinando giù dal trono», sui muri cittadini comparvero molte altre strofe in rima, che potrebbero far pensare alle numerose canzonette risorgimentali che circolavano ampiamente tra la popolazione. Nonostante la mancanza di informazioni sugli autori di questi episodi, per alcuni di queste è ipotizzabile una loro origine colta⁹¹⁶; presentavano, infatti, dei caratteri scritti con una mano già molto allenata nella scrittura, la sintassi non era gravata da errori grammaticali ed il contenuto rinviava a forme d'espressione e modi di dire più elaborati e ricercati nel loro linguaggio. Ne sono un esempio le iscrizioni ritrovate sui muri di Milano nel luglio del 1847, che inneggiavano a Pio IX:

«Signore ascolta il pianto mio	Ed ai Tedeschi
Signor concedi vita	Morte subitanea, ed accidenti
E salute a Pio	In Gloria Pio sia

⁹¹⁴ ASM, Processi politici, busta n. 182, processo n. 10664 e 10667, pres. 10 ottobre 1847, documento n. 261

⁹¹⁵ Ivi, documento n. 263. La stessa canzonetta venne cantata anche da alcuni individui, tra cui un certo Giuseppe Comerio, calzolaio illetterato di vent'anni unico arrestato, nell'ottobre del 1847 a Milano. Nella deposizione della guardia che effettuò l'arresto si leggeva: «vidi pervenire in detta contrada [...] cinque giovinotti tre dei quali davanti a braccio e due di dietro. Essi cantavano ad alta voce ma non molto ed in maniera che quelli che passavano potevano udire: *Viva Pio IX, Ferdinando giù dal trono*. Io li lasciai sorpassare, e poi li seguii a qualche distanza non perdendoli però mai di vista». Cfr. ASM, Processi politici, busta n. 210, processo n. 11081, pres. 23 ottobre 1847, documento n. 9

⁹¹⁶ Nelle pagine precedenti si è già presentato uno stralcio dell'autobiografia di Manfredo Camperio, in cui ammise di aver praticato, in gioventù, alcune iscrizioni sui muri delle contrade milanesi; in maniera analoga Giuseppe Montanelli, assieme ai suoi amici, appartenenti alle famiglie più benestanti di Pisa, si diletta in questa pratica: «privi, come eravamo, di ogni modo legale di comunicazione con le moltitudini senza facoltà né di stampare né di fare petizioni collettive né di riunirci e nella impossibilità di improvvisare manifestazioni che quantunque non violente, desideravano coraggiosi operatori, il primo modo popolare di protesta che mi paresse subito effettuabile, fu quello delle iscrizioni sui muri. [...] L'intelligenza popolare è sintetica. Un «viva», un «giù» detti a proposito, possono compendiare gravissimi insegnamenti. [...] Uno dei miei amici, un giovane delle più ricche e civili famiglie di Pisa, per non mettere altri in pericolo, volle andare da sé nella notte a scriverle sulle mura delle case». Giuseppe Montanelli, *Memorie sull'Italia e specialmente sulla Toscana*, citato in Luigi Re, *La satira patriottica nelle scritte murali del Risorgimento*, cit., p. 91

E.F. in picardia»⁹¹⁷.

Oppure le seguenti: «Alfine è cessato il vostro impero \ Un altro più leggiero \ O Porchi di Tedeschi \ Si, un altro ne forgerà»⁹¹⁸. Nella mattina del 30 settembre del '47, due guardie civili, mentre perlustravano la zona attorno al palazzo dell'Arcivescovile, scoprirono su uno di quei muri la seguente iscrizioni in rima:

«Salve o Roma	L'Italia unita intera
Il novello Pastore	Salvi li novelli Reggenti
Papa Pio Nono	S'apprezza in tal maniera
Che dall'Austria	Disprezzando chi serve niente
L'antico Imperatore	Un Evviva chi da novelle regge
Discenda dal Trono.	È del popolo chi Romilli ⁹¹⁹ protegge
	Viva l'Italia» ⁹²⁰ .

Il deputato politico Francesco Bussola, nel dicembre del 1848 a Montevicchia, distretto di Como, scoprì, nei dintorni della chiesa di Santa Maria, numerose scritte murali del seguente tenore: «W Pio IX Speranza dell'oppressa Italia – Morti ai brutali Tedeschi – morte al Bussola». Nel rapporto che egli stesso compose, per il tribunale criminale di Milano, si leggeva: «queste parole erano scritte tutte in rosso in lapis ed in bellissima calligrafia ed il “B” iniziale della parola “Bussola” era in carattere gotico. [...] altra iscrizione rilevai sulla stessa parete con lettere della grandezza di una mezz'oncia fatta con mattone e malamente scritte:

Dell'empio nemico la patria liberiamo.	All'arme s'affretta di gloria il conflitto
Vergine di bontà nel mesto richiamo	La macchia tergiamo della nostra viltà
D'oppressi fratelli siam pronti a pugnar.	Pio IX ci grida, Pio IX è il merito
	D'Italia premiò, del secolo onor» ⁹²¹ .

Un mese prima, nei pressi del cimitero di Como, la guardia civile rinvenne una satira scritta con vernice ad olio, che recitava:

«Gran Dio possente che a tutto provvedi	Non fia che tu in cui clemente siede
Togli al seggio Fernando ingiusto e rio	Ponga l'Italia tua in crudo oblio
Le sciagure d'Italia or tu non vedi	Tolga la mano tua a Fernando il Regno
D'Italia stanza del tuo amato Pio	E piombi sul capo suo il tuo sdegno» ⁹²² .

⁹¹⁷ ASM, Presidenza di governo, busta n. 253, documento n. 243

⁹¹⁸ Ibidem

⁹¹⁹ Si tratta di Carlo Bartolomeo Romilli, nominato arcivescovo di Milano il 10 aprile 1847 dal papa Pio IX, che godeva di una buona fama nella popolazione milanese. Nella sera dell'8 e 9 settembre 1847 si svolsero a Milano i festeggiamenti per onorare l'arrivo dell'arcivescovo Romilli, in cui numerose manifestazioni popolari vennero duramente represses dalla polizia. Cfr. ASM, Processi politici, busta n. 182, processo n. 9886, pres. 22 settembre 1847

⁹²⁰ ASM, Processi politici, busta n. 182, processo n. 10664 e 10667, pres. 10 ottobre 1847, documento n. 307

⁹²¹ ASM, Processi politici, busta n. 217, processo n. 13343, pres. 20 dicembre 1848, documento n. 13343

Alcune di queste iscrizioni in rima presentavano, invece, un aspetto più “popolare”, che potrebbero far pensare all’opera di qualche artigiano o individuo che apparteneva alle classi più basse della società. Anche in questo caso, numerosi sono gli esempi da citare, come la seguente, ritrovata sui muri di Monza il 14 dicembre del 1847, che recitava: «Viva il nostro Papa pio, nato in Sinigaglia eletto da Dio per liberar l’Italia»⁹²³. Frequenti erano le iscrizioni murarie in rima dialettali, come quelle che campeggiarono sui muri di Milano nell’ottobre dello stesso anno, che si scagliavano contro il conte Luigi Bolza, commissario superiore di polizia: «Un corno in tel cul all’anima Bolza \ Del noster boja del nobel cont. Bolza», ed ancora:

«Da che è Mondo e Mond	E l’è asée ch’el sia ve
El Bolza l’è mai sta cont.	Per un luder assassin baloss
	Degn de taccar manco coi pee!» ⁹²⁴ .

Oltre alle scritture murarie, vi erano anche molte strofette, satire, versi in rima che venivano scritti su fogli volanti e affissi sui muri delle case. Si trattava, nella maggior parte dei casi, di pezzi di carta manoscritti, differenti per dimensioni e forme, che, come per gli esempi appena citati, possono ricordare le numerose canzonette popolari di quell’epoca⁹²⁵. All’interno della documentazione di polizia e nei faldoni processuali analizzati, numerosi erano i libelli in rima che venivano trovati dalle guardie di polizia alle prime luci dell’alba. Anche in questo caso, gli autori di questi manifesti rimasero nell’anonimato; per alcuni è facilmente intuibile un’origine erudita e colta, che denotava una scelta più accurata nel linguaggio ed uno studio più approfondito nella struttura metrica del componimento. È ipotizzabile supporre che questi “libelli sediziosi” rappresentassero delle poesie, piuttosto che delle vere e proprie canzoni. Nel dicembre del 1847 venne trovato a Milano questo manifesto scritto con una calligrafia sicura e priva di incertezze, che incitava i giovani a prendere le armi per combattere lo straniero:

«Si voglion fatti!	
Giovanetti! Sui nostri stendardi	Oh coraggio! Coi gridi e coi canti
Ve’ lo stemma apparir tricolore:	Non si doman le fronti esecrate:
Se le spade ne han tolte i codardi	son vigliacchi ma stolidi e tanti,
Mancan armi per l’Italo core?	E coi vecchi han le donne scannate:
Queste pietre che ai tempi di Roma	Oh! Sorgete! Vicina è la meta
Le alte glorie degli avi mirar,	Che ne accerta l’impero e l’onor,
Brutteranno di sangue, la chioma	Si combatti ed il nostro poeta

⁹²² ASM, Processi politici, busta n. 211, processo n. 322, pres. 10 gennaio 1848, documento n. 42

⁹²³ ASM, Processi politici, busta n. 217, processo n. 1785, pres. 11 febbraio 1848, documento n. 2326

⁹²⁴ AMS, Processi politici, busta n. 182, Processo n. 10664 e 10667, pres. 10 ottobre 1847, documento n. 306

⁹²⁵ Cfr. la «Sezione 6: la canzone come volantino politico» del percorso museale ■

Dello stranio che scese a predar.

Sarà il primo per braccia e per cor!»⁹²⁶.

Nell'ottobre del 1867 a Caldonazzo, un piccolo borgo trentino, vennero ritrovati appesi sui muri cittadini tre esemplari di questo scritto poetico anonimo definito «rivoluzionario»:

«Alle danze! Il vivace concerto	Che ci stringe a stranier servaggio:
Rinnovelli le gioie festive	L'empio austriaco che freme, che pianga
Esultate! – Vittoria, che spento	Scacciato dal Trentino sarà
Fu da tutti compiante, ancor vive,	Le dispoglia d'un popol lo sdegno
Egli viene le nostre contrade	Del poter che il delitto gli dà.
Della mano dell'Austria trarrà.	La Corona dell'Italico regno
Ehi egli venga – e una selva di spade	Di Vittorio sul fronte starà.
Lampeggiare a suo schermo vedrà.	Viva Viva
Su fratelli! Il reo laccio si franga	Vittorio Emanuele Re d'Italia Unita» ⁹²⁷ .

La maggior parte di questi manifesti in rima, ritrovati nelle carte di polizia, erano caratterizzati da un linguaggio più “popolare”, che si distanziava da quella retorica ricercata e aulica appena descritta. Presentavano, inoltre, alcuni errori grammaticali e di sintassi, con un utilizzo frequente di parole dialettali. Nel dicembre 1858 vennero affissi sul muro in vicinanza della caserma di Ostiglia e all'ingresso dell'osteria Savazzini due «libelli incendiari» – come si leggeva nel verbale – «ed altamente offensivi la Sacra Maestà dell'augusto nostro sovrano, ma diretti specialmente contro i fumatori di zigari, ed i giocatori di lotto»⁹²⁸. Anche in questo caso, nonostante le accurate indagini effettuate dal commissario di Ostiglia, che si indirizzarono soprattutto negli ambienti artigianali della cittadina, gli autori rimasero anonimi. Il primo manifesto in rima, ancora conservato nelle carte di polizia, riprendeva, a quasi un decennio di distanza, la lotta contro il gioco del lotto e contro il fumo avviata a Milano a partire dalla seconda metà del 1847 e che ebbe anche nelle classi più basse una grande popolarità. Entrambi i «libelli incendiari» presentavano alcune rime semplici ed immediate e le parole utilizzate contenevano numerosi errori grammaticali:

«Son tutte veramente, spie	
Chi sapresta, alle loterie	Qualche zotico, sostiene ancor
Per guocar, quel po', di quatrino,	Il zigaro in boca, in chreder donor
Chè dan guadagno, al porco Giuseppe primo.	Ma il suo ingano, e grave daver
Apri! O Itaglian gli ochi,	Eseguite litalian, il suo voler

⁹²⁶ ASM, Processi politici, anno 1847, tribunale criminale, busta n. 210, processo n. 11560, pres. 6 novembre 1847, documento n. 3

⁹²⁷ AST, Capitanato distrettuale di Borgo, atti presidiali, anno 1847-1868, busta n. 27, documento n. 105

⁹²⁸ ASM, Fondo processi politici, anni 1858-1859, busta n. 276, processo n. 22100, pres. 14 dicembre 1858, documento n. 7972

Chè il viver dè tedeschi, son i guochi.
Dimetete il dar guadagno, al lazaro, imperator
Chè fugisca D'alitalia, falito, quel malfator
Una di più

Eviva, eviva, lemigrato
Che Giuseppe primo, lo vol flagelato
Replico ancor, che son spie
Chi sapressara, alle loterie»⁹²⁹.

Anche il secondo manifesto venne scritto dalla stessa mano; la calligrafia, infatti, era la medesima e conteneva le stesse tipologie di errori. L'autore denunciava la crudeltà del governo austriaco e si scagliava contro l'imperatore Francesco I:

«Viva Litalia, e là, libertà,
Morte ai tedeschi, per la sua crudeltà.
Verà! quel giorno di gloria,
Chè farem esaltar, la nostra vittoria,
Poco ancor manca,
Per trassinar, i saltinbanca.
Il principio sarà, da Francesco primo,
Chè lo farem rotolar, come un bambino.
Incoronar lo vogliam, con pungenti spin,

Come Gesù Christo, chè li an trapassato il chrin.
Inchiodar lo vogliam, sovra una croce,
Come bater una tigrà, feroce.
Porterm si! Sovra il fianco, il brando.
E sul petto il verde, il rosso, el bianco.
Eviva, il fuorussito,
Che fra poco, non sarà più, bandito.
Replico ancor, lalibertà,
E il tedesco, massacrato sarà»⁹³⁰.

Numerose, inoltre, erano le strofette manoscritte su piccoli pezzi di carte che avevano come bersaglio il generale Radetzky⁹³¹ o il conte Bolza. A questo proposito si può citare la seguente satira manoscritta che campeggiava sui muri di Como nel settembre del '47: «O Ferdinando \ Fate una cosa \ Ben fatta \ Prendere il Bolza \ E fategli dare \ Una impiccata \ Amen»⁹³² o quella ritrovata dalla guardia Natale Zaccagni nella notte del dieci novembre sempre dello stesso anno sulla piazza del Duomo:

«Bolza fatti coraggio	A meragione
Farò passaggio	A me darai
Colla mia Daga	E secondo esse
Nell tuo scu	Trattato sarai» ⁹³³ .

Altri manifesti in rima si dileggiavano nell'ironizzare sull'imperatore Ferdinando ed inneggiavano alla figura di Pio IX⁹³⁴. In un rapporto di polizia inviato da Lodi il 18 dicembre 1847

⁹²⁹ Ivi, documento n. 3. Analogamente a Roma, nel febbraio del 1859, venne affissi alcuni cartelli manoscritti che recitavano: «Chi fuma \ Prende tabacco \ E gioca al lotto \ La mattina è vivo \ La sera è morto». Luigi Re, *La satira patriottica nelle scritte murali del Risorgimento*, cit., p. 226

⁹³⁰ I due libelli portavano in calce la seguente firma: «D.D.». Ivi, documento n. 24

⁹³¹ Come questa satira, ritrovata a Milano sul principio del 1848, in una lingua francese: «Ci-git Radetzky, compagne di Mack \ Fugitif à Ulm, defenseur du tabaig \ Il dragona femmes, vieillards et enfants: \ Gloire à son epée de soixant-cinq ans». ASM, Presidenza di governo, anno 1848, busta n. 258, documento n. 497

⁹³² ASM, Processi politici, busta n. 211, processo n. 322, pres. 10 gennaio 1848, documento n. 2

⁹³³ ASM, Processi politici, anno 1847, tribunale criminale, busta n. 210, processo n. 11560, pres. 6 novembre 1847, documento n. 2772

alla Presidenza di governo a Milano si leggeva: «ieri di sera verso le ore nove vicino al gran corpo di Guardia, sul muro della casa ad uso del commissariato comunale di polizia venne osservato un affisso e staccato da una pattuglia di guardia di polizia in giro per l'ordine pubblico del seguente tenore: «Viva Pio IX re d'Italia \ Morte a Ferdinando Re Canaglia»⁹³⁵. A Milano nel novembre del 1847 venne ritrovato in una fessura di una porta in contrada S. Pietro un piccolo libello che portava al centro la scritta di «W Pio IX – Morte ai tedeschi» e nella parte laterale queste rime: «Daremo \ Il Bando \ A Ferdinando \ E a Ministri suoi birbanti \ Tra breve \ Sarem Bamani \ Ma lo vogliamo sul trono» e sul retro si leggeva: «Se dieci Milion \ Ti occorrono \ o mio buffon sovrano \ E menasti la tua coda invano \ Perché nessun ti pagherà»⁹³⁶. Alcune di queste rime, inoltre, venivano scritte in dialetto; come ad esempio in questo manifesto ritrovato sui muri di Lodi nel gennaio 1848, che recitava:

«Noi itagliani per la grazia di Dio	E tal qui che furera
Liberatti dai tirani	Sarrun scii da ti ragot
	Cossa servet tan proglan
Ti ferdinan stà chiet	Tan avvis ren i canton
Stà pover e mendich	Pasera poch temp che
Teng d'acort i to rocit	An de si föra di cojon» ⁹³⁷ .

L'utilizzo del dialetto lo si ritrova anche in altri scritti che comparvero in un borgo nei pressi di Trento nel novembre del 1847. Partendo dal celebre slogan «Via Pio IX \ Ferdinando giù dal trono» vennero aggiunte le seguente strofe:

«Viva Pio IX	«Viva Pio Nono
Ferdinando giù dal Trono	Ferdinando giù dal Trono
El n'ah fat abbastanza, ch'el n'ha	E quella porca de so mojer
Stroppà le porte colla Finanza»	Rostirla nel boter» ⁹³⁸ .

⁹³⁴ Alcuni individui rassegnarono al commissario distrettuale di Lecco uno «scritto sedizioso» che ritrovarono sui muri di Como nel novembre del 1847; nel relativo rapporto si faceva presente che: «il medesimo sembra concepito senza sintassi, ed è zeppo d'errori d'ortografia forse per istudio, onde meglio celarsi il colpevole». Il libello in questione recitava: «Sempre è Viva pio IX \ Sovrano del cristianesimo \ È imperatore dovra \ Essere di taglia \ È viva ducue pio IX \ Coragio è spirito dunque \ È di bona unione \ Che val di la unione \ Che tutto il rimanente \ Patria con patria \ È traditor chi fugie \ Ve viva». ASM, Presidenza di governo, anno 1847, busta n. 256, documento n. 1199

⁹³⁵ ASM, Presidenza di governo, anno 1847, busta n. 256, documento n. 231

⁹³⁶ ASM, Processi politici, anno 1847, tribunale criminale, busta n. 210, processo n. 11560, pres. 6 novembre 1847, documento n. 2747

⁹³⁷ ASM, Processi politici, busta n. 217, processo n. 1440, pres. 4 febbraio 1848, documento n. 33

⁹³⁸ Archivio storico del comune di Trento, Atti presidiali di Trento, anno 1847-1849, busta n. ACT 3.2, rapporto dell'11 novembre 1847

Le autorità prestavano molta attenzione al controllo dei muri e delle contrade cittadine⁹³⁹; questa tipologia di propaganda politica, infatti, consentiva al manifesto in rima di essere facilmente visibile a tutti gli individui che transitavano in quel luogo. La brevità di quelle strofe e l'utilizzo della forma poetica riuscivano a catturare l'attenzione dei passanti che, in molte occasioni, si fermavano a leggere e commentare divertiti le satire appese ai muri. Frequenti, infatti, erano i rapporti di polizia riguardo al ritrovamento di questi libelli che sottolineavano questo aspetto: «intorno a questa carta erano radunati alcuni fruttivendoli di cui ignoro nome e cognome che leggendola ridevano e a poco a poco si dispersero»⁹⁴⁰. Si può citare ancora il caso di questa guardia di polizia che, all'alba del 15 febbraio 1848 perlustrando le vie di Cremona, vide alcuni individui intenti a leggere una satira appesa al muro, nella sua relazione scriveva:

«mi feci sollecito di portarmi a quella volta e giunto pel luogo da solo, osservai che infatti due o tre carrettieri a me del tutto sconosciuti, perché forestieri, [...] stavano leggendo una carta scritta che appunto era attaccata alla colonne dell'indicato portico. Osservai ancora che i detti carrettieri dopo di aver letto quello scritto si posero a ridere e si allontanarono senza nulla dire partendo col loro carretto dal paese. Fattomi d'appresso rilevai che quello scritto conteneva massime sediziose e parlava di guerra contro l'imperatore, e senza soffermarmi a leggerlo per intiero lo staccai immediatamente dalla colonna, e siccome era incollato pella medesima, fu forza il laceramento in alcune parti»⁹⁴¹.

Nonostante le scarse informazioni riguardo a questi manifesti in rima, alcuni di essi possedevano delle caratteristiche che permettono di ipotizzare una loro natura canora. Strofe che non rappresentavano solamente un divertimento poetico in rima, ma che rinviavano a testi più elaborati e complessi, probabilmente che si accompagnavano con una melodia. A questo proposito si può citare il caso di un «Avviso» anonimo ritrovato a Borgo, in Trentino, nel febbraio del 1848; questo libello “sedizioso”, infatti, presentava una struttura anche graficamente divisa in cinque strofe:

⁹³⁹ A questo proposito si può citare questa nota informativa del novembre 1847 inviata al conte Spaur, governatore della Lombardia, in cui il commissario di polizia di Milano criticava la decisione della soppressione dei “pionti”, guardie fisse dislocate in ogni contrada, in favore della formazione di pattuglie mobili che perlustravano la città: «pare che la soppressione dei pionti i quali vegliavano si può dire quasi ogni contrada di maniera ad impedire ai malevoli il tempo necessario ad impastare sulle pareti i cartelli di cui si tratta, abbia aperto il campo a questa nuova scelleragine perché le pattuglie in cui oggi sono trasferiti i pionti nel più lungo regolare giro che eseguissero, debbono necessariamente lasciar scoperte per qualche spazio di tempo, contrade e piazze nelle quali i sediziosi possano intanto applicarsi con maggior sicurezza all'affissione degli scritti per versi di cui si tratta». ASM, Presidenza di governo, anno 1848, busta n. 258, documento n. 309

⁹⁴⁰ Il rapporto era firmato dalla guardia Giuseppe Moltini che ritrovò nell'ottobre del '47 sui muri di Como la satira, già citata sopra, che iniziava con le parole: «Ferdinando fate una cosa ben fatta». ASM, Processi politici, busta n. 211, processo n. 322, pres. 10 gennaio 1848, documento n. 24

⁹⁴¹ ASM, Processi politici, Busta n. 217, processo n. 2265, pres. 21 febbraio 1848, documento n. 9. I carrettieri stavano leggendo il seguente «Avviso»: «L'Italia ormai si è resa indipendente. Solo noi Lombardi e Veneti siamo oppressi da un Re barbaro e tiranno. Questa bella parte d'Italia non dorme più, ma grida guerra. Fratelli la Patria ci chiama uniamoci concordi con costanza e coraggio, e la Vittoria ci darà Trionfo e Corona. Su gridiamo Guerra, guerra alle barbariche genti».

«AVVISO

I°	3 ^{zo}
Giù il bollo	Giù la Finanza
Altrimenti i Tedesco	Altrimenti
Lo afferreremo per il collo	Gli faremo la panza
2 ^{do}	4 ^{to}
Giù l'appalto	Giù tutto
Altrimenti	Altrimenti farem
Gli darem l'assalto	Qualche cosa di brutto
5 ^{to}	
Ci vedrem intinti	
Del sangue de Tedeschi	
E per questo abbiam voluti	
Appicati i manifesti» ⁹⁴² .	

Il titolo di questi libelli manoscritti, in alcuni casi, poteva costituire un utile indizio a suffragio di quest'ipotesi. Nel rapporto di polizia redatto dalla delegazione provinciale in Cremona datato 4 dicembre 1858 si leggeva: «nella precedente notte furono rinvenuti applicati ai muri di alcune contrade di questa città, diversi pezzettini di carta portanti iscrizioni di tenore sovversivo, e soggiungendo che finora è ignoto l'autore, trasmetteva allo scrivente tutti i suindicati biglietti nel numero di quindici, che furono mano mano appresi dalle guardie di polizia che perlustrarono la città»⁹⁴³. All'interno del faldone processuale aperto contro ignoti, oltre a piccoli biglietti che recavano l'iscrizione di «W la costituzione itagliana, morte ai tedeschi, abbasso il zigaro», vi erano anche tre copie di un manoscritto in rima intitolato «Cansonetta». Si tratta di un testo di difficile comprensione a causa dell'usura del manifesto, che complica la lettura di alcune parole, e l'utilizzo di termini dialettali con numerosi errori grammaticali. Il libello, riprendendo la lotta contro il fumo, tracciava una linea di continuità tra la rivolta del 1848 e l'attentato di Orsini a Napoleone III:

«Cansonetta

Siamo cresiuti per nostra fortuna	E viva litaglia e viva la costituzione
Alla parola recossi del 1848	E morte a casa Daustria.
Ieri cantaun noi siamo piccoli	Se sono del partito di Orsini
e noi cresceremo	Non devono fumar sigare
grandi diventeremo	E chi fuma sigare

⁹⁴² AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1848, busta n. 509, documento n. 41-2

⁹⁴³ ASM, Processi politici, busta n. 274, processo n. 21621-21622, pres. 6 dicembre 1858, documento n. 4240

In altri casi, le fonti analizzate consentono di ottenere delle notizie certe sulla natura musicale di alcuni di questi manifesti in rima che campeggiavano sui muri cittadini. A Lodi il 21 agosto del 1847 venne arrestato Filippo Tosi, «girovago di chitarra» di 35 anni, poiché aveva cantato in un osteria, «con accompagnamento di chitarra, in presenza di più persone» una strofa dal seguente tenore: «O Gesù d'amor access \ fe si un po' prest vegni i frances \ O mio caro buon Gesù \ I Tedeschi noi i volem più»⁹⁴⁵. Il fatto assunse i contorni ancora più gravi poiché il giorno seguente furono arrestati due fratelli, Francesco e Costante Pea, contadini di Lodi che, «alterati dal vino bevuto», come si leggeva nella requisitoria del giudice, si misero a cantare la strofa in questione. Qualche mese più tardi, il 22 febbraio 1848, un gendarme trovò affisso sui muri nei pressi di Trento, un manifesto “sedizioso” in rima che conteneva queste parole: «Gesù d'amor accesso, \ Fe' si che il Papa non vien offeso! \ Mio caro buon Gesù \ Mande' i tedeschi dai cojoni in su!»⁹⁴⁶. Appare evidente che si trattava della stessa canzonetta che venne cantata a Lodi; un aspetto, questo, di fondamentale importanza, poiché consente di sottolineare la grande duttilità d'uso della canzone sociale. Il canto, infatti, assumeva le sembianze di un'iscrizione muraria oppure di un manifesto in rima che successivamente poteva essere affisso e distribuito nelle città. È interessante mettere in luce come alcune delle rime, delle strofette e dei motteggi, appena presentati, possedessero una reale diffusione in quanto testi musicali cantati dalla popolazione.

Da un'analisi più accurata emergeva un altro importante elemento riguardo a queste rime; esse, infatti, furono una storpiatura «maligna» di una giaculatoria religiosa molto diffusa nell'Italia settentrionale, che recitava: «O Gesù d'amor accesso \ non vi avessi mai offeso \ O mio caro buon Gesù \ Non vi voglio offender più». L'utilizzazione della parodia di altri testi e di altre canzoni, in particolare quelle di natura religiosa, o come si vedrà più avanti quelle legate alle tematiche folkloristiche, rappresentava un'operazione frequente all'interno del processo di creazione popolare.

A questo proposito si può citare il caso di questa “preghiera”, ritrovata affissa sotto la statua detta dell'«Uomo di pietra», in corso Francesco a Milano⁹⁴⁷. Il cartello sedizioso, che conteneva

⁹⁴⁴ In una copia al posto di queste ultime strofe, si leggeva: «Chi sono veri itagliani non devono \ Fumar sigare \ E chi fuma sigari \ sono sono tutte spie!». Si trattava probabilmente di una versione della canzonetta risorgimentale intitolata «Noi siamo piccoli!...», che recitava: «Noi siamo piccoli, \ ma cresceremo, \ per la libertà \ Noi siamo piccoli, \ ma baldi e freschi, \ e dei tedeschi \ paura non s'ha. \ noi siamo piccoli, ma poi non troppo; la spada e lo schioppo \ sapremo imbagnar». Lamberto Mercuri e Carlo Tuzzi, *Canti politici italiani 1793-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1973, pp. 5-399, p. 98. Questa canzoncina diede vita anche ad alcune filastrocche per l'infanzia che percorsero la seconda metà del novecento: «Noi siamo piccolo, ma cresceremo \ e allora virgola, ce la faremo \ chiusa parentesi, riporto sei... \ noi siamo piccoli ma dateci del lei!» oppure la seguente versione gastronomica: «noi siamo piccoli ma cresceremo \ se un po' di tutto noi mangeremo \ frutta e verdura la carne e il pesce \ e chi non mangia forse non cresce! [...]»

⁹⁴⁵ ASM, Senato lombardo veneto del supremo tribunale di giustizia, busta n. 261, documento n. 5823

⁹⁴⁶ AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1848, busta n. 509, documento n. 44

⁹⁴⁷ La statua attualmente prende il nome di «Scior Carrera» ed è posta in corso Vittorio Emanuele, nei pressi del Duomo

numerosi errori d'ortografia, rappresentava una parodia popolare della preghiera religiosa de «Il padre nostro»:

- «Ferdinando che siete ha Vienna
- I. Sia maledetto il nome vostro
 - II. Si alontani il vostro Regno
 - III. Sia dispresata la volonta vostra in Milano e tutta l'Itaglia
 - IV. Mi togliete il nostro pane cotidiano
 - V. Soddisfate a noi i nostro crediti siccome noi per forza soddisfiamo a voi gli ingiusti debbiti
 - VI. E non cinportunate colla vostra vocie
 - VII. Mi agravate da ogni male
- E così è fermessa»⁹⁴⁸.

Le carte processuali inerenti all'arresto di Filippo Tosi consentono di mettere in luce un'altra caratteristica, fin qui solamente accennata, delle numerose strofette e canzonette di cui si è dato spazio in queste pagine e che avevano un'ampia circolazione all'interno della popolazione. Molte di esse, infatti, erano accompagnate da semplici e ripetitive melodie, che favorivano la memorizzazione e la circolazione di queste rime. L'importanza dell'apparato musicale, al di là della natura sediziosa del testo, costituiva un aspetto fondamentale e determinante, agli occhi del giudice, per dimostrare la volontà dell'imputato di propagandare nella popolazione dei sentimenti contrari al governo austriaco; nella sentenza si leggeva:

«le sopra riportate espressioni del secondo e quarto verso non si ponno qualificare altrimenti che per sediziose, siccome dirette ad eccitare dell'odio in danno del Governo dominante. Il pubblicarle, e vieppiù col canto, e colà accompagnamento di chitarra onde lasciar impressione maggiore nella gente specialmente del contado, racchiude la tendenza maligna di suscitare negli abitanti il desio pel ripristino di un Regime caduto, e cangiamento del governo ora dominante. Non v'è dubbio che tale canzonetta tende quindi a minorare nel volgo la fiducia nell'attuale Governo e l'attaccamento allo stesso, e che simili idee impresse nelle persone zotiche sono il germe per delitti di sollevazione e ribellione. Pongasi riflesso ch'il Tosi è di buon intendimento ed abbastanza accorto per comprendere necessariamente, come cantante girovago, il significato della canzone, e l'effetto ch'essa debba produrre nel volgo, che da lui fu più volte cantata la strofa stessa nelle osterie onde così maggiormente divulgarla»⁹⁴⁹.

⁹⁴⁸ ASM, Processi politici, anno 1847, tribunale criminale, busta n. 210, processo n. 11560, pres. 6 novembre 1847, documenti n. 2 e ASM, Presidenza di governo, anno 1848, busta n. 258, documento n. 309

⁹⁴⁹ ASM, Senato lombardo veneto del supremo tribunale di giustizia, busta n. 261, documento n. 5823. Il Tosi venne condannato a quattro mesi di carcere duro e nelle motivazioni il giudice non mancò di sottolineare il peso che ebbero le circostanze in cui avvenne quell'arresto nell'emettere la sentenza; la natura sovversiva di quell'atto, infatti, doveva «desumersi manifestamente dal modo, come cercò di divulgarla, dalle circostanze del luogo e delle persone, cui fu cantata, dalla qualità dei tempi in cui, essendo generale in questa Penisola la effervescenza politica, potevasi calcolare che una canzonetta sediziosa portasse il suo effetto nel contado per ispirare odio contro il governo austriaco».

Un altro interessante documento che consente di mettere in luce la natura musicale di alcune di queste strofe manoscritte su fogli volanti, è rappresentato da questo manifesto sedizioso ritrovato nelle carte processuali a Milano. All'alba del 27 novembre 1858 una pattuglia trovò affisso sull'angolo della contrada di Croce Rossa un cartello, come si leggeva nel relativo rapporto di polizia, «contenente espressioni sovversive e rivoluzionarie». Si trattava di un libello sedizioso in cui comparivano alcune rime che ricordavano la lotta contro il fumo, avviata da quasi un decennio⁹⁵⁰, ed i consueti slogan ostili contro l'impero austriaco che, come si è già visto, dal 1847 ricoprivano i muri delle principali città. Il manifesto, ancora conservato nel faldone processuale, recitava:

«Viva l'Italia	Hanno il zigaro fra i denti,
Morte alle spie	Solo i birri e confidenti
Morte ai tedeschi	Cittadini state attenti
Abbasso il governo	Se vi preme il vostro onor
Aristocratico ⁹⁵¹	Lunione fa la forsa» ⁹⁵² .

Le indagini di polizia non riuscirono a scovare l'autore o gli autori di questo cartello e nelle carte del processo, aperto contro ignoti con l'accusa di perturbazione della pubblica tranquillità, non si trovano notizie utili per verificare se queste strofe furono cantate dalla popolazione. L'ampio materiale sonoro depositato nel fondo "Ida Pellegrini", dell'archivio di Gianni Bosio presso l'Istituto Ernesto de Martino a Sesto Fiorentino, costituisce, a questo proposito, una preziosa fonte. Il 23 gennaio del 1971, Cesare Bermani effettuò un'intervista al falegname milanese Mario Bassanelli, classe 1895⁹⁵³. L'informatore, durante la registrazione, si mise a cantare alcune canzonette che aveva trascritto su un quaderno in gioventù. Alcune di queste strofe gli vennero insegnate dai suoi nonni e risalivano agli anni cinquanta dell'ottocento; con sorpresa si è rilevato che tra di esse figuravano le stesse rime che comparivano nel manifesto, che si è appena citato, affisso a Milano nel 1858⁹⁵⁴. Negli studi sulla canzone sociale, analizzata non solamente da un punto di vista testuale, ma anche come una pratica sociale, questo tipo di documento assume un'importanza di rilievo. Esso, infatti, permette di ipotizzare, in modo più ponderato, la grande varietà d'utilizzo del canto ed i numerosi canali di diffusione che sfruttava per circolare nella

⁹⁵⁰ Oltre alla documentazione che si è già citata, si può aggiungere questo piccolo manifesto ritrovato da una guardia di polizia all'interno di un cilindro di piombo forato nel mezzo che venne lanciato nel caffè San Carlo, sul corso Francesco a Milano nella sera del 23 gennaio 1859. Il biglietto conteneva questa iscrizione: «Morte a ghi fuma zigari virginia». ASM, Fondo processi politici, anni 1858-1859, busta n. 276, processo n. 1899, pres. 31 gennaio 1859, documento n. 907

⁹⁵¹ Questo termine venne in parte cancellato per correggere questo errore grammaticale: «aristochratico»

⁹⁵² ASM, Processi Politici, busta n. 274, Processo n. 21249, pres. 30 novembre 1858, documento n. 12303

⁹⁵³ Archivio Gianni Bosio, Fondo Ida Pellegrini presso l'Istituto Ernesto de Martino, n. supporto gB 71\002, n. CD 558

⁹⁵⁴ [Per ascoltare questa registrazione: file audio, traccia 9 del CD allegato ►]

popolazione; la canzone, infatti, si prestava ad una molteplicità di impieghi. L'oralità, la scrittura, le grida sediziose, l'iscrizioni murarie ed i manifesti in rima costituivano alcune delle modalità con le quale un artigiano poteva fruire e venire in contatto con il testo musicale d'argomento politico. Nessuna delle altre forme della parola popolare, dai pamphlet alla stampa operaia, possedeva questa grande versatilità, poliedricità e adattabilità alle differenti circostanze d'uso. Caratteristiche, queste, che consentivano al canto di costituire una delle forme privilegiate della parola popolare.

Durante l'intervista il Bassanelli presentò altre canzonette che si cantavano in quel periodo; come la seguente contro il cancelliere austriaco Metternich, che recitava: «Io vorrei che a Metterniche \ Ci tagliassero le basette \ Vorrei farne delle spazzette \ Per le scarpe del suo re [...]»⁹⁵⁵, oppure questi versi, di cui però non ricordava più la melodia, legati alla lotta contro il fumo: «E l'è rivaa el scior Piero \ In abito nero, \ In abito di gala, \ Abasso la sigala!»⁹⁵⁶. I due testi ricordavano da vicino le numerose strofe che si sono già riportate in queste pagine e che venivano manoscritte su piccoli fogli volanti ed affissi sui muri cittadini. A questo proposito si può citare un altro esempio di libello sediziosi in rima, che presentava delle similitudini con i canti del Bassanelli, sia per quanto riguarda la struttura metrica che per il contenuto. Alla fine del dicembre 1858, sotto i portiti del Mercato dei grani a Brescia, comparve questo manifesto scritto in rima che riprendeva nuovamente la tematica del boicottaggio del fumo e del tabacco austriaco:

«Andranno si andranno fuor dei cojoni	Giuocate pur al lotto
Fumate pur zigare	Che i tedeschi fanno il fagotto
Fumate pur tabacco	E viva l'Italia, verrà la libertà» ⁹⁵⁷ .

Questo episodio permette di introdurre un altro elemento riguardo al canto sociale, ed in particolare nella sua versione risorgimentale. Pochi passi più in là dal ritrovamento del libello appena citato, venne staccato dalla guardia di polizia un secondo foglio sovversivo. Si trattava di un'affiche decorata con una cornice di colore rosso, al centro vi era disegnata una bandiera tricolore, che recava la scritta di «E viva l'Italia», ai lati della quale si trovava manoscritta in matita una parte della canzone risorgimentale intitolata «La bandiera tricolore»⁹⁵⁸. Oltre al celebre ritornello – «Viva la bandiera dei tre colori \ È sempre stata la più bella \ Noi vogliamo sempre quella \ Noi vogliamo la libertà \ Sì, sì, la libertà» – erano stati aggiunti alcuni versi che inneggiavano alla figura di Tito Speri, il patriota bresciano protagonista delle dieci giornate di

⁹⁵⁵ Archivio Gianni Bosio, Fondo Ida Pellegrini presso l'Istituto Ernesto de Martino, n. supporto gB 71\002, n. CD 558

⁹⁵⁶ Questa canzoncina e quella che iniziava con le parole «Hanno il zigarò fra i denti», sono ricordate anche nel volume del Romussi, che collocava la loro nascita nel gennaio del 1848, in occasione dei tafferugli nati quando la polizia, in segno di provocazione, iniziò a distribuire sigari all'esercito. Carlo Romussi, *Le cinque giornate di Milano nelle poesie, nelle caricature, nelle medaglie del tempo*, cit., p. 61

⁹⁵⁷ ASM, Fondo processi politici, anni 1858-1859, busta n. 276, processo n. 217, pres. 5 gennaio 1859, documento n. 70

⁹⁵⁸ [Per ascoltare la canzone «La bandiera dei tre colori»: file audio, traccia 10 del CD allegato ►]

Brescia e morto per impiccagione a Belfiore nel marzo del 1853: «Viva Speri e qual fu la sua morte? \ Di quella tanto desiderata sorte \ E viva, viva gli Italiani \ E viva l'Italia»⁹⁵⁹.

Oltre alle numerose strofette anonime ritrovate negli archivi, anche le canzoni più conosciute e che ebbero una maggiore diffusione sul territorio nazionale potevano essere trascritte su fogli volanti e affissi ai muri cittadini. Lo stesso ritornello, infatti, fu trascritto su un manifesto «incendiario» contenuto nelle carte di polizia depositate nell'archivio di stato di Trento. Questo libello venne appeso nel febbraio del 1867 da sette o otto individui, «vestiti parte civilmente, parte alla contadina», come si leggeva nel relativo rapporto di polizia, che, cantando e gridando «Evviva Pio Nono», «Evviva l'Italia», si dirigevano verso Borgo Valsugana, una cittadina nei pressi di Trento. Successivamente questi individui, che non vennero mai identificati, dipinsero i primi 32 pali del telegrafo fuori Borgo con colori italiani e su alcuni affissarono il seguente scritto dal titolo: «Evviva l'Italia»:

«Sempre viva! E noi vogliamo Vittorio Emmanuele per nostro re e i nostri cari tagliani veniranno questo marzo à far vendetta di queste 4tro teste infami e batteria all'inferno l'Austria quella maledetta! Porca si si l'Austria la vogliamo abbasso ripetto abbasso: Abbasso, i tagliani verranno all'inprovviso quando meno vel penserete a far sangue di questi quattro assassini!!! Cioè Baron Ceschi, Baron Ippoliti, Servo Fava e Rungg [con vicino il disegno di quattro spade]» ed in basso vennero aggiunte tre strisce di carta colorata di verde, bianco e rosso, dove compariva il ritornello del canto «La bandiera dei tre colori»: «E noi vogliamo sempre quella \ e noi vogliamo la libertà»⁹⁶⁰.

A questo proposito si può citare il caso di un'altra famosa canzone risorgimentale, come quella de l'«Inno della camicia rossa». Una guardia di polizia, mentre effettuava un giro di perlustrazione pomeridiano nella città di Trento, vide a terra un pezzo di carta che conteneva alcuni versi “antipolitici”⁹⁶¹; da una parte, infatti, vi era una porzione di testo della citata canzone garibaldina, ed in particolare le seguenti strofe: «Camicia rossa camicia ardente \ Porti l'impronta di tua ferita \ Sei tutta lacera, tutta scucita, \ Per questo appunto mi sei più cara \ Camicia rossa, camicia rara \ Ed all'appello di Garibaldi \ Cinto da mille suoi prodi e baldi \ Daran insieme fuoco alla mina \ Camicia rossa, Garibaldina \ Tu sei l'emblema dell'ardimento \ Il tuo colore mete

⁹⁵⁹ Ibidem. In quel periodo a Brescia frequenti erano le scritte murarie che facevano riferimenti a Tito Speri; nel rapporto del commissario di polizia del 9 gennaio 1859 si leggeva: «nella ultime scorse tre notti furono praticate moltissime iscrizioni di tenore sovversivo sui muri delle case in diversi luoghi della città ad opera di ignoti, [...] Le iscrizioni notoriamente sono state fatte ora con carbone, ora con gesso e su tanti muri che se si volesse legalmente constatare ogni singola iscrizione sopra loco non basterebbe forse l'opera di tutti i confessi criminali. Le iscrizioni suonano: «Viva Cavour, morti ai tiranni», «Viva Speri, quest'anno 1859 verrà lavata la sua vendetta», «Viva l'Italia», «Viva Speri, vedranno la vendetta del 1849», «I vè», «Viva Speri» [...] sui muri vi si leggono ancora altre iscrizioni sovversive che vengono e spariscono come i funghi e che sembra miglior partito quella di non dare tanta importanza a tali iscrizioni finché non si otterrà un previsto indizio a carico di determinata persona». ASM, Fondo processi politici, anni 1858-1859, busta n. 276, processo n. 315, pres. 7 gennaio 1859, documento n. 141

⁹⁶⁰ AST, Capitanato distrettuale di Borgo, Atti Presidiali, Anno 1847-1868, busta n. 27, documento n. 404

⁹⁶¹ Cfr. la «Sezione 4: la canzone come foglio volante manoscritto» del percorso museale ■

spavento \ Fra poco andremo alla gran Roma \ Camicia rossa camicia indomma» e dall'altra alcune strofe de «Il canto degli insorti» del poeta veneto Arnaldo Fusinato, scritto nell'aprile del 1848:

«Si, si la vogliamo	Il sangue codardo
La nostra bandiera	È tinta la zona
Non già venne un giorno	Del terzo color
Si gialla si nera	Vendetta vendetta
Sul candido lino	Già l'ora è sonata,
Del nostro stendardo	Già cadde sugli empì
Ondeggia una verde	La spada crociata:
Ghirlanda d'allor	Il calice è colmo
Dei nostri tiranni	Dell'ira Italiana» ⁹⁶² .

Questi ultimi esempi permettono di sottolineare una caratteristica fondamentale della canzone, in quanto forma della parola popolare. Il testo musicale, infatti, consentiva un'ampia libertà d'uso; l'artigiano-operaio poteva scegliere solamente alcune parti del canto, come il ritornello, le strofe più divertenti o quelle che più gli piacevano e successivamente comporle come voleva lui. Aveva la possibilità, come si è visto, di prendere il ritornello di una canzone e aggiungerlo ad un volantino; scrivere su un foglio volante alcune strofe di un testo e altre rime di un altro canto. La stessa operazione poteva essere svolta anche a livello orale; dagli arresti presentati in queste pagine si evince come l'artigiano-operaio si lasciasse andare al canto di un intero testo, oppure intonava solamente brevi e rapide strofe.

Questo carattere "compositivo" della canzone sociale e politica emergeva anche in questo testo ritrovato nella documentazione di polizia depositata all'archivio di Stato di Trento. La sera del primo dicembre 1861 verso le nove di sera erano riuniti nella cucina dell'osteria di Giacomo Gallazini a Tione, un piccolo borgo in trentino, Giacomo Cantonatti, i due fratelli Emmiglio e Giuseppe Sanda e Giuseppe Tintori, di cui non si conoscono le professioni, intenti a cantare una «satira» garibaldina. La figlia dell'oste, «stanca d'udire in casa propria simili canzoni» – come si leggeva nella verbale di polizia – decise di scendere in cucina, proprio nel momento in cui una guardia notturna stava facendo irruzione nell'osteria; la figlia convinse la guarda a farsi imprestare la sua arma e «strisciandola pel muro in maniera che la udivano quelli raccolti in cucina ed entrando di poi con fuga disse: "i Gendarmi!"»⁹⁶³. A queste parole il Cantonatti replicò: «va a farti chiavar ti e poi anche i gendarmi» e decisero di uscire in strada continuando a cantare ad alta voce per le contrade del paese. Il giorno seguente il Cantonatti venne chiamato in commissariato e costretto a dettare la «satira» che stavano cantando:

⁹⁶² AST, Commissariato di polizia di Trento, Atti riservati, anno 1867, busta n. 544, documento n. 301

⁹⁶³ AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1861, busta n. 530, documenti n. 1291

Satira

«Nel bel cuor d'Italia giurando Garibaldi stringe alle mani, prona le armi Province, città. Cara Italia rasserena la fronte onorata Como Brescia, Milano è varcato E fra poco a Venezia si v`a. Nei paesi, città, villaggi, ogni torre ha una campana, non udite che le armi si chiama? Col suo rapido lungo secogliar. Presto, presto alle armi Chi ha un ferro l'affili impugna a mano un fucile che un alma voce di Dio ci chiama.	Vittorio amato sovrano vada noi questo brano in gorgi sui loro petti abbramiamo e la spada requistiamo, le nostre contrade allo scaltro ladron ch`è ci rapì. Vendichiamo una volta le offese ciaschune subite dell'Italia siamo noi figli di quel vago giardino ti rimproverai la sventura come i poveri nostri emigrati rammingi, aveliti, esiliati, voce vagando per cento città. Mentre il car suolo natale per un dire e terminata la festa di lodar il bel suol italiano» ⁹⁶⁴ .
---	---

La canzonetta in questione, nelle carte di polizia si parlava di «satira», contiene alcuni interessanti aspetti, nonostante la difficoltà di lettura, dovuta ai numerosi errori ortografici e al linguaggio utilizzato; si trattava di una trascrizione di un canto sotto dettatura e quindi probabilmente rispecchiava la lingua parlata. Analizzando il testo in maniera più approfondita risulta visibile quel processo di composizione, di creazione, e di adattamento di cui si sta parlando. Nella satira sono contenuti almeno due componimenti poetici; le prime strofe del testo, infatti, sono riprese, con alcune modifiche, da un canto popolare poco conosciuto, cantato dai volontari toscani nel 1848. Questa canzonetta venne raccolta da Jannet Ross, un'intellettuale inglese, che nella seconda metà dell'ottocento visitò l'Italia, riprendendo la tradizione dei viaggi del "Grand Tour", per ammirare il patrimonio culturale e artistico della penisola. La canzone toscana, dal titolo «Inno del 1848» recitava:

«L'ha giurato, li vidi a Point'Ida, Giù calati dal monte e dal piano. L'han giurato, si strinse la mano, Cittadini di cento città!	Cara Italia, bel suol adorato, Raserena la tua fronte addolorata. Como, Brescia, Milano è varcato, E fra poco a Venezia si v`a» ⁹⁶⁵ .
---	---

Il secondo testo di riferimento, come facilmente è intuibile, era quello di una nota poesia del Berchet, pubblicata nel 1829, ed intitolata «Il giuramento di Pontida». Oltre alle prime strofe⁹⁶⁶,

⁹⁶⁴ Ivi, documenti n. 785. Cfr. la «Sezione 4: la canzone come foglio volante manoscritto» del percorso museale ■

⁹⁶⁵ La Ross, nel suo studio, dopo aver raccolto la canzone «Addio, mia bella addio», informava che l'intervistatore aveva appreso le parole e la melodia de l'«Inno del 1848», da suo padre, volontario toscano, ma ricordava solo la prima strofa. Si può quindi desumere che il canto in realtà fosse più lungo. Janet Ross, «Popular songs of Tuscany» in *Italian sketches*, London, Kegan Paul, Trench & Co, 1887, pp. 53-86, p. 74

l'influenza della poesia del Berchet è riscontrabile in questo verso «Presto all'armi! Chi ha un ferro l'affili» ed anche in questi altri: «Su Lombardi! Ogni vostro comune \ Ha una torre! ogni torre una squilla», che nel testo sequestrato diventava: «Ogni torre ha una campana \ non udite che le armi ci chiama?».

Se da un lato appare evidente come la canzone riuscisse a prestarsi ad un processo di “composizione” e di “collage”, dall'altro emerge anche una pratica di adattamento e di attualizzazione alla situazione politica del tempo. L'utilizzazione degli altri canti non avveniva in maniera passiva; nei componimenti del Berchet ed in quello toscano non si faceva riferimento alle figure di Garibaldi o di Vittorio Emanuele. La fama del Generale, infatti, alla fine degli anni trenta e nel 1848 non si era ancora diffusa largamente nella penisola. Negli anni sessanta, invece, la notorietà del nizzardo, a causa soprattutto della spedizione dei Mille, era al culmine della sua importanza; se in precedenza si «giurava a Pontida», ora si cantava «nel bel cuore d'Italia giurando Garibaldi». Si è in presenza quindi di un testo musicale che, affondando le radici nella prima metà degli anni trenta e passando per il '48, percorse alcuni dei momenti più intensi del periodo risorgimentale. Il canto riusciva a spostarsi nel tempo e nello spazio, travalicava i confini del Lombardo-Veneto, approdava in Toscana e successivamente penetrava all'interno delle vallate trentine, acquisendo nuovi simboli e parole.

Questi elementi consentono di mettere in luce il carattere mutevole della canzone popolare. Non esisteva, infatti, un canto che non venisse storpiato, rielaborato e riadattamento a nuovi contesti. Si potevano aggiungere alcune rime, toglierne delle altre, unire parti di più canti o semplicemente riadattare un testo musicale al linguaggio parlato nel quotidiano e quindi renderlo più fluido e scorrevole, impiegando spesso l'uso di termini dialettali o di una lingua mista (italiano e dialetto). Frequente era l'operazione della «contrafatura»⁹⁶⁷ o, come si già visto, di utilizzare dei testi appartenenti alla tradizione religiosa⁹⁶⁸ o folkloristica⁹⁶⁹ e caricarli di valenze patriottiche e risorgimentali.

⁹⁶⁶ «L'han giurato. Gli ho visti in Pontinda \ Convenuti dal monte, dal piano. \ L'han giurato e si strinser la mano \ Cittadini di venti città». Berchet, «Il giuramento di Pontida» in Rodolfo Micacchi, Ferruccio Rubbiani, *Italia, Italia, Italia! Il Risorgimento nel canto dei poeti*, Roma, L'agave, 1919, pp. 1-236, p. 21-23

⁹⁶⁷ «La contrafatura, nella sua definizione più semplice, consiste nell'elaborazione di un nuovo testo sulla melodia di una canzone preesistente. Del canto d'origine, il nuovo, oltre che il ritmo, la metrica e la forma generale, a volta riprende anche parti del testo». Spesso la contrafatura si trasformava anche in parodia: «Nel canto popolare il termine parodia è utilizzato in genere per definire le contrafature nelle quali l'azione di adattamento, assume carattere caricaturale e satirico o, in senso più generale, opera un rovesciamento o un'alterazione del senso di un canto». Emilio Jona, Sergio Liberovici, Franco Castelli, Alberto Lovatto, *Le ciminiere non fanno più fumo. Canti e memorie degli operai torinesi*, Roma, Donzelli, 2008, pp. XXI-728, p. 83

⁹⁶⁸ Nella pagine precedenti si è presentata la versione antiaustriaca di una giaculatoria religiosa o il caso di una preghiera “sediziosa” che riprendeva il «Padre nostro».

⁹⁶⁹ Si può citare il caso, ad esempio, del riadattamento in senso garibaldino della canzone narrativa «Quell'uselin del bosch» o della filastrocca «Trenta, quaranta tute l mondo canta», di cui si parlerà nelle prossime pagine.

Alcune canzoni, inoltre, vennero create proprio per rispondere a questa dinamicità e variabilità del testo musicale popolare. A questo proposito si può citare questa canzonetta anonima, già brevemente presentata nelle pagine precedenti:

«Io vorrei che a Metterniche	Io vorrei che a Metterniche
Ci tagliassero le basette	Ci mozzassero la testa
Vorrei farne delle spazzette	Vorrei fare una gran festa
Per le scarpe del suo re	Nel palazzo del suo re
Io vorrei che a Metterniche	Io vorrei che a Metterniche
Gli tagliassero le budelle	Ci levassero i coglioni
Vorrei farne delle bretelle	Per farne dei bottoni
Per le braghe del suo re	Per la giubba del suo re» ⁹⁷⁰ .

Si trattava di una canzone, nata nel 1848 e cantata dai volontari toscani in marcia sulle pianure di Mantova, che ben presto si diffuse in tutta la penisola italiana. La sua particolarità risiedeva proprio nella struttura del componimento, in cui i primi due versi rimanevano invariati e gli ultimi due potevano subire infinite variazioni. Ognuno, infatti, era libero di aggiungere ed inventare al momento le rime più divertenti e ironiche. Ermolao Rubieri, nel suo «Storia della poesia popolare italiana», descriveva così questo canto: «nelle lunghe marciate per le campagne prossime a Mantova, le schiere de' volontari eludevano le noie della via con un bizzarro canto, consistente in un numero indeterminato di strofe, spesso improvvisate, e composte di quattro versi, il primo de' quali fisso, mutabili gli altri, e prima cantati tutti dall'improvvisatore, poi ripetuti i due ultimi in coro, con una musica bizzarrissima anch'essa»⁹⁷¹. Venne ipotizzato, inoltre, l'esistenza di gare di rima che si effettuavano utilizzando questo componimento; Carlo Romussi sosteneva: «contro Metternich la satira plebea non era men feroce: anzi si era creata una specie di riquadro musicale dentro cui si adattavano le parole di quegli improvvisatori che, in gara di rime, cantavano»⁹⁷²; ed in maniera analoga Pietro Gori rilevava che: «contava a solo una stanza di 4 versi e gli altri ripetevano in coro gli ultimi due. Il primo verso era invariabile in ogni quartina, gli ultimi tre potevano cambiarsi a piacere: di qui nasceva quasi una lotta poetica, e quei versi *ad libitum* servivano per dirne al Metternich di tutti i colori»⁹⁷³. In questo caso, la melodia giocava un ruolo

⁹⁷⁰ Archivio Gianni Bosio, Fondo Ida Pellegrini presso l'Istituto Ernesto de Martino, n. supporto gB 71\002, n. CD 558. [Per ascoltare questa registrazione: file audio, traccia 11 del CD allegato ►] Luigi Marson aggiungeva anche quest'altra strofa: «Io vorrei che Meternich \ Scavalcasse la montagna: \ è finita la cuccagna \ de l'infame imperator». Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 16.

⁹⁷¹ Ermolao Rubieri, *Storia della poesia popolare italiana*, Volume unico, Firenze, G. Barbèra Editore, 1877, pp. 3-686, p. 99

⁹⁷² Carlo Romussi, *Le cinque giornate di Milano nelle poesie, nelle caricature, nelle medaglie del tempo*, cit., p. 166

⁹⁷³ Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 402

fondamentale, poiché possedeva un ritmo continuo e ripetitivo, che assomigliava ad una cantilena, favorendo così la possibilità di aggiungere all'infinito altre strofe.

In maniera analoga si può presentare anche quest'altra canzonetta in cui emergeva questo continuo processo di trasformazione e di invenzione che subiva la canzone popolare. Il celebre canto «Patrioti all'Alpi andiamo», scritto nel 1848 da Luigi Mercantini e musicato dal maestro Giovanni Zampettini, circolò ampiamente in tutta la penisola, dando vita, dalla Sicilia⁹⁷⁴ al Trentino, a numerose variazioni⁹⁷⁵. Il testo, come viene analizzato da Roberto Leydi, venne modificato sensibilmente, attraverso l'introduzione di numerose espressioni dialettali e l'aggiunta di inediti versi. Nella versione originale, infatti, si cantava:

«Patrioti, all'Alpe andiamo, patrioti, andiamo al Po: perderem se più tardiamo, già il tedesco c'insultò.	Tre colori, tre colori, l'italian cantando va; e cantando i tre colori il fucile imposterà.
Il tambur, la tromba suoni, noi sui campi marcerem: mille e più sieno i cannoni, noi le micce accenderem.	Foco, foco, foco, foco. S'ha da vincere o mirir. Foco, foco, foco, foco, ma il tedesco ha da morir.
E sol verde, bianca e rossa La bandiera s'innalzò. E sol verde, bianca e rossa La bandiera s'innalzò.	E sol verde, bianca e rossa La bandiera s'innalzò. E sol verde, bianca e rossa La bandiera s'innalzò» ⁹⁷⁶ .

Partendo da questi versi la musa popolare ispirò numerose altre varianti, come quella veronese:

«Patrioti patrioti, patrioti, andiamo al Po. Fuoco fuoco fuoco, sian da'l vincere a'l morir:	Fuoco fuoco fuoco, ecc. Il fucil, che noi prendiamo, e il canon s'aposterà. Fuoco fuoco fuoco ecc.
---	---

⁹⁷⁴ Cfr. Antonino Buttitta, *Rime e canti popolari del risorgimento*, Palermo, Istituto di Stora delle tradizioni popolari, 1960, pp. 5-91, p. 46

⁹⁷⁵ Questa prospettiva di analisi permette di comprendere meglio alcune delle riflessioni di Glauco Sanga: «tra cultura popolare e cultura egemone c'è sempre stato uno scambio, un rapporto, a volte assai stretto. Naturalmente la cultura egemone, per la sua stessa posizione, ha trasmesso e imposto i propri modelli culturali alle classi subalterne, la cui specificità culturale si è manifestata attraverso l'accettazione o il rifiuto o i modi di integrazione dei modelli della cultura egemone. Lo studio della cultura popolare è per definizione studio della *dinamica culturale* tra le classi egemoni e le classi subalterne». Glauco Sanga (a cura di), *La comunicazione orale e scritta. Il linguaggio del canto popolare*, Milano, Giunti, Mazzocco, 1979, pp. 6-109, p. 12

⁹⁷⁶ Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, p. 60. [Per ascoltare la canzone «Con la pelle di Beppe patata»: file audio, traccia 12 del CD allegato ►]

fuoco fuoco fuoco,	Malideta quella dona,
che Redeschi à da perir:	che il tedesco abrazzierà
e su'l verde, bianco e rosso	Fuoco fuoco fuoco, ecc.
la bandiera s'inalzò	Co' le teste de i todeschi
Il color dei tre colori	A la bale volèn giocar.
Il talian gridando 'l va.	Fuoco fuoco fuoco, ecc» ⁹⁷⁷ .

In questo caso, oltre al procedimento letterario dell'elaborazione di un nuovo testo, si deve sottolineare come le ultime rime non costituivano la chiusura del componimento; al contrario esse davano la possibilità di un'apertura per la composizione di nuovi e divertenti versi. Roberto Leydi, infatti, sottolineava che l'ultima strofa della versione di questo canto, pubblicata dal Lanzerotti, recitava: «Colle pelle dei croati \ Il tambur vogliam suonar»⁹⁷⁸; si può aggiungere inoltre che Antonio Cornoldi, nel suo studio sulle canti del polesine, sosteneva che «il popolo di Venezia continuò a cantare l'inno anche dopo la fine dell'assedio [1849] intonandolo non tanto con le parole originale, quanto in parodia: «Su la panza dei Croati \ El tamburo voj' sonar...»⁹⁷⁹ ed, infine, il D'Ancona rilevava che nel Veneto erano diffusi questi versi, che riprendevano la stessa impostazione di quelli della canzoncina su Metternich: «Con la testa de Radeschi \ A la bala voi zugar. \ Con la barba de Radeschi \ Doi bruscheti voggio far. \ Con la panza de Radeschi \ Un tamburo voggio far: \ Con le gambe de Radeschi. \ Doi colone vo rizar»⁹⁸⁰, mentre a La Spezia si cantava nel '48: «Per la fame lo straniero \ Da per tutto egli pilucca; \ Di Radeschi la parrucca \ Fra non molto venderà \ Ed allor senza parrucca, \ Senza spada e senza croce, \ In Italia l'uom feroce \ Nella gabbia si vedrà»⁹⁸¹. Anche in questo caso si potrebbe ipotizzare la nascita di un canto che consentiva ad ogni interprete di poter aggiungere liberamente altre strofe.

Rispetto alle altre tipologie della parola popolare, il canto non rappresentava una forma di comunicazione passiva, un elaborato letterario chiuso, immutabile ed inalterabile⁹⁸²; la canzone,

⁹⁷⁷ Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 3

⁹⁷⁸ Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, p. 62

⁹⁷⁹ Antonio Cornoldi, *Ande, bali e cante del Veneto con particolare riguardo al Polesine*, cit., p. 328

⁹⁸⁰ Alessandro D'Ancona, «Poesia e musica popolare italiana nel nostro secolo» in *L'illustrazione Italiana*, a. IX, nn. 12 e 13, Milano, 19 e 26 marzo 1882; ripubblicato in *Varietà storiche e letterarie*, vol. II, Milano, Treves, 1885, p. 349-378, p. 360

⁹⁸¹ Raffaello Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, cit., p. 146

⁹⁸² Alla fine degli anni novanta dell'ottocento, un redattore del «Corriere della Sera» si recò come inviato nella zona delle lotte bracciantili del milanese e del comasco; in un suo articolo, pubblicato sulla «Gazzetta musicale di Milano» [n. 25 del 23 giugno 1889], rilevava direttamente sul campo questo processo di costruzione e di modificazione della canzone popolare: «La gente era raccolta in piazza e si cominciò a cantare... Dopo qualche giorno fui costretto, non sapendo più come dire in modo nuovo, questa cosa al giornale a cui mandavo le mie relazioni, ad esprimermi così: “la gente era raccolta in piazza e si cominciò a cantare... *le solite canzoni*...”. Espressione quest'ultima in parte inesatta, perché quello che io ho dovuto notare, con meraviglia, è il mutar che le canzoni fanno da paese a paese». E più avanti aggiungeva: «“chi ha fatto questi versi?” Chiesi a un contadino. “Sono *vos de popol* (voci del popolo)” – mi rispose. “Li facciamo noi tutti assieme. Uno dice un verso, l'altro ce ne *giunta* (aggiunge) un altro, e in tal modo si fa la canzone”. In un paese però – Magnano – un mio amico collega ebbe maggior fortuna. Alla sua domanda chi fosse autore delle canzoni, che correavano per il paese, e che avevano un'ossatura loro propria, rivelando un organismo per quanto debole,

infatti, sfruttando prevalentemente canali di diffusione legati all'oralità⁹⁸³, poteva essere fatta propria da ogni singolo lavoratore e personalizzata in base ai gusti o alle circostanze d'utilizzo: «ogni esecutore è quindi anche autore»⁹⁸⁴. Tutte le tipologie del canto, sia quelle più popolaristiche, come ad esempio l'*Inno di Garibaldi* o *La camicia rossa*, sia quelle di fattura più popolare, erano soggette a questo meccanismo. La variabilità del testo era determinata da ciò che viene definito "creazione collettiva": «per *creazione collettiva* non si intende [...] che un elaborato culturale (ad esempio un canto) sia creato in comune da vari autori, ma si intende che un elaborato culturale (di qualsiasi origine), diventa popolare, cioè entra a far parte della cultura popolare, solo in seguito alla sanzione della collettività, cioè all'accettazione di fatto, testimoniata dall'*uso*»⁹⁸⁵. La maggior parte del canto sociale, ed in particolare quello risorgimentale e successivamente del movimento operaio, era – come lo sottolinea Cesare Bermani – «fondamentalmente canto d'uso, in larga parte formato attraverso la trasformazione di altri precedenti canti, cioè per una modificazione del testo preesistente o per un adattamento di nuove parole e melodie già note»⁹⁸⁶.

contorto, semplice e rozzo, abbastanza equilibrato, venne condotto in un'osteria dove stava una ragazza gobba, sui diciot'anni, né più né meno che il Tirteo in gonnella dell'agitazione agraria». Marcello Conati, «La canzone degli scioperi. Pensieri ed appunti. Di A.G. Bianchi» in *Musica/Realtà*, n. 81\Novembre 2006, pp. 159-164, p. 161

⁹⁸³ «E man mano che un canto si diffonde, nel corso del suo uso, per così dire, si producono di esso, conseguentemente, varianti a catena. L'effetto cumulativo di alterazioni apportate nel corso del tempo (varianti di varianti, quasi un effetto "valanga" a volta) può benissimo produrre, a un certo punto (quanto tanti mutamenti quantitativi, sommandosi, producono a un certo punto un salto qualitativo) un canto sostanzialmente nuovo che poco può avere in comune con il suo archetipo. Ogni canto prodotto in questo modo può a sua volta divenire la base di processi trasformativi ulteriori che, col tempo condurranno alla produzione di altri canti sostanzialmente nuovi. Il processo della variazione è dunque essenzialmente nella vita delle tradizioni orali. Ogni canto è in queste tradizioni un anello di una catena di eventi che animano un processo (una stratificazione di variazioni) che può durare indefinitamente tanto a lungo quanto la tradizione stessa a cui appartiene». Marcello Sorce Keller, «Siamo tutti compositori! Alcune riflessioni sulla distribuzione sociale del processo compositivo (I)» in *Musica/Realtà*, n. 70\Marzo 2003, pp. 27-62, p. 35 e cfr. anche Marcello Sorce Keller, «Siamo tutti compositori! Alcune riflessioni sulla distribuzione sociale del processo compositivo (II)» in *Musica/Realtà*, n. 71\Luglio 2003, pp. 25-54

⁹⁸⁴ Glauco Sanga (a cura di), *La comunicazione orale e scritta. Il linguaggio del canto popolare*, cit., p. 10

⁹⁸⁵ Ibidem

⁹⁸⁶ Cesare Bermani, «I canti sociali italiani» in Roberto Leydi (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia. 2. I repertori*, Lucca, Lim Editrice, 2001, pp. 149-172, p. 151

PARTE 2

LA CANZONE SOCIALE IN ITALIA E IN FRANCIA: UNO SGUARDO INCROCIATO

Capitolo 3

La canzone sociale a Parigi (1830-1848)

Nel 2010 lo storico Alessandron Portelli denunciava dalle pagine del quotidiano «Il Manifesto» l'ormai irrversibile distacco della classe dirigente del Partito Democratico dalla loro base e la loro incapacità di comprendere i problemi legati alle trasformazioni che caratterizzano l'epoca presente. Secondo Portelli i lavoratori si trovavano disorientati, poiché non si riconoscevano più in quella tradizione culturale che permetteva di sentirsi «compagni»⁹⁸⁷ di uno stesso cammino.

Il processo di conquista e di appropriazione pubblica della “parola”, da parte dell’artigiano-operaio nella Parigi della prima metà del XIX secolo, costituisce un fecondo terreno di analisi, per individuare nel passato «des germes d’inspiration, des points d’appui pour une critique présente et un projet futur»⁹⁸⁸, al fine di comprendere meglio quella frattura e quel difetto di rappresentanza che caratterizza le classe lavoratrici contemporanee. Quegli anni furono i protagonisti di un percorso d’emancipazione⁹⁸⁹ che portò il lavoratore ad esprimersi in maniera autonoma, sottraendo la sua voce alle ingerenze e alla tutela delle classi dominanti. La presa di parola costituì in sé un elemento decisivo di quell’esperienza, poiché rappresentò per l’artigiano un’arma per costruirsi un’identità, intervenire in maniera consapevole all’interno della società e farsi comprendere dalle altre classi sociali. Questa “presa di parola” ebbe come sua principale forma espressiva la canzone.

⁹⁸⁷ Qualche dirigente politico entra ancora nelle loro case, ascolta ancora le loro storie e cerca di metterle insieme? Chi li rappresenta? Chi rappresenta chi? [...] nel 1953, Ernesto de Martino la parola “compagno” la pronunciava fra virgolette [...]. Essere “compagni”, cioè sperimentare nel tempo dell’incontro un’uguaglianza che la società nega nel tempo ordinario. Come spiegava de Martino: “l’essere fra noi “compagni”, cioè l’incontrarsi per tentare di essere insieme in una stessa storia”. Alessandro Portelli, «Si può dire compagno?» in *il Manifesto*, 23 giugno 2010

⁹⁸⁸ Jérôme Baschet, «L’histoire face au présent perpétuel. Quelques remarques sur la relation passé/futur» in François Hartog, Jacques Revel (eds.), *Les usages politiques du passé*, Paris, Editions de l’EHESS, 2001, pp. 55-74

⁹⁸⁹ Per le riflessioni attorno al concetto d’emancipazione, si veda l’articolo di Jacques Rancière, «La scène révolutionnaire et l’ouvrier émancipé (1830-1848)» in *Tumultes*, n. 1\2002 (n. 20), pp. 49-72 consultato in www.cairn.info/revue-tumultes-2003-1-page-49.htm

All'interno di questa ricerca sono state prese in considerazione le canzoni di autori che parteciparono attivamente alle goguettes, riunioni canore di tipo informale che si svolgevano settimanalmente nei retrobottega o nei cabaret, poiché, come lo sottolinea Hélène Millot, «c'est surtout dans la production des goguettes républicaines et démocratiques que l'on trouve une inspirations réellement sociale, et d'expression authentiquement populaire»⁹⁹⁰. Queste associazioni musicali, la maggior parte delle quale di tendenze democratiche e repubblicane, rappresentarono uno dei luoghi più celebri della sociabilità legata al canto popolare. Esse erano sprovviste di uno statuto e di membri fissi; la canzone *engagée* costituiva una parte fondamentale della produzione musicale della goguette, ma non si deve sottovalutare la sua importanza in quanto luogo di convivialità e di divertimento per le classi popolari nella Parigi della Monarchia di Luglio⁹⁹¹.

⁹⁹⁰ Hélène Millot, «Une portée politique: la poésie des goguettes républicaines et la chanson révolutionnaire» in *La poésie populaire en France*, cit., pp. 305-324, p. 313

⁹⁹¹ Cfr. la «Sezione 11: gli chansonniers parigini» del percorso museale ■

3.1: La conquista della parola

Durante gli anni 1830-1848 l'operaio parigino entrò in prima persona all'interno di quello spazio di partecipazione collettiva, noto con il termine di opinione pubblica. I canali che adottò per «accedere ai luoghi dove si può decidere»⁹⁹² sono differenti: le manifestazioni, le sommosse di piazza, le barricate, la stampa popolare, i *pamphlets*, i volantini. Giorgio Grossi, nel suo studio sull'opinione pubblica, sostiene che, per questo periodo, «la forma espressiva più diffusa, insieme alla scrittura, è la voce, l'oralità, la gestualità, la testimonianza fisica di un'idea o di un orientamento [...]»⁹⁹³.

Quelle dell'operaio, infatti, erano parole-azioni, «il linguaggio», come sostiene Judith Butler, «è dopotutto “pensato”, vale a dire posto o costituito come “capacità di agire”»⁹⁹⁴. Questo aspetto è particolarmente interessante, poiché consente di leggere le forme d'espressione popolare in maniera differente. Le rime e le strofe degli chansonniers parigini non devono essere considerate, in maniera semplicistica, come una presa di parola neutra. Quelle canzoni, al contrario, rappresentavano da un lato una prefigurazione dell'agire collettivo⁹⁹⁵ e dall'altro possedevano una carica “enunciativa” e “performativa”; nel senso che intendevano esortare e far agire il pubblico al quale erano indirizzate⁹⁹⁶. Il canto sociale permetteva di creare un rapporto tra la realtà e la dimensione linguistica, poetica e retorica; quelle parole non rimanevano racchiuse nella loro sfera letteraria, ma si proponevano di intervenire concretamente nel mondo reale. Erano “parole-azioni” che si ponevano l'obiettivo di modellare la società, poiché: «*La chanson tue aussi bien que la balle, \ Pour des chansons on voit des rois frémir*»⁹⁹⁷. Questa “concretezza” della canzone sociale emergeva anche in questo testo di Gustave Leroy:

⁹⁹² Antonio Gibelli, «Lettere ai potenti: un problema di storia sociale» in Camillo Zadra, Gianluigi Fait (a cura), *Deferenza, rivendicazione, supplica. Le lettere ai potenti*, Treviso, Pagus Edizioni, 1991, pp. 1-13, p. 5

⁹⁹³ Giorgio Grossi, *L'opinione pubblica. Teoria del campo demoscopico*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 3-217, p. 13

⁹⁹⁴ Judith Butler, *Parole che provocano. Per una politica performativa*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010, pp. 1-257, p. 10

⁹⁹⁵ Butler, infatti, mette in luce come «anche se la minaccia non coincide del tutto con l'atto che prefigura, essa è comunque un atto, un atto linguistico, che non solo annuncia l'atto a-venire, ma registra una certa forza nel linguaggio, una forza che allo stesso tempo presagisce e inaugura una forza conseguente». Judith Butler, *Parole che provocano*, cit., p. 13

⁹⁹⁶ A questo proposito Hélène Millot sottolinea che: «[...] la poésie populaire revendique donc tout de même largement sa valeur performative. Les positions énonciatives des poèmes le prouvent: de très nombreux teste se présentent comme des adresses, appels, exhortations et utilisent abondamment impératifs et vocatifs. [...] La dimension réaliste renvoie donc en partie à un fondement autobiographie et à une expérience vécue particulière, définissant des liens inédits entre littérature, fiction et réalité, interrogeant les rapports de la description au réalisme et à l'exhibition-dénonciation». Hélène Millot e Nathalie Vincent-Munnia, «La poésie sociale» in *La poésie populaire en France au XIX siècle*, cit., p. 296

⁹⁹⁷ Constant Arnould, «Volez, mes chants. Air: de Vive Paris» (1849), foglio volante n. 341, depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

«Et vous, auteurs, dont les chants politiques	Continuez l'œuvre de propagande
Ont bien souvent éveillé mes accents,	Qui doit un jour tuer le capital,
Chantez toujours... par vos refrains antiques,	Que le pouvoir s'humilie ou s'attende
Inquiétez les pouvoirs impuissants.	A succomber sous un effet moral.
Emancipez toujours l'intelligence,	S'il provoquait encore un jour d'alarmes,
Apprenez bien ses droits à l'ouvrier; [...]	Ce jour pour lui deviendrait le dernier» ⁹⁹⁸

La parola popolare, sia essa parlata, urlata, cantata e in alcuni casi anche scritta, fu un «événement historique»⁹⁹⁹ e costituì uno degli strumenti principali utilizzati dal lavoratore per farsi sentire dai potenti. Questo aspetto fa parte di una radicata tradizione popolare che affiora anche nel XVIII secolo descritto da Arlette Farge. La voce, infatti, costituiva una presa di posizione, un'«insertion brutale dans un monde désapprouvé», e formava «le ciment des sociétés populaires, des assemblées de toutes sortes et de la vie de l'espace public»¹⁰⁰⁰. Il «far sentire la propria voce» ed il divenire, quindi, un «soggetto parlante», come ha chiaramente mostrato Jacques Rancière, costituiva un aspetto fondamentale del processo d'emancipazione popolare:

«Emancipation signifie conjointement promotion à la visibilité et promotion à l'intégralité des pouvoirs de l'être parlant. [...] Un ouvrier émancipé est un ouvrier qui a découvert qu'il n'était pas seulement un être de travail et de besoin, pas seulement une fraction d'une masse considérée par son nombre et son poids, mais un être intellectuel, un individu qui réfléchit sur ce qu'il fait et communique à d'autres cette réflexion. Cette communication peut prendre plusieurs formes, souvent combinées : propagande politique, écriture poétique, prédication apostolique, science sociales, invention de machines et procédés, médecine parallèle... Une de ces «compétences» va rarement sans une ou deux autres. Toutes participent d'une même entreprise de réhabilitation intellectuelle»¹⁰⁰¹.

Come strumento principale per rilevare la voce del «popolo» si è utilizzata la canzone sociale. La recente storiografia francese, infatti, ha messo in evidenza la grande importanza del canto come uno dei modi privilegiati d'espressione della parola operaia¹⁰⁰². La canzone, situata a cerniera tra lo scritto e la tradizione orale, aveva una larga diffusione nel *milieu* popolare; da un lato poiché il pubblico al quale era destinata era ampio e variegato, ad esempio anche gli illetterati

⁹⁹⁸ Gustave Leroy, «Le prisonnier. Air: des Petits Enfants» (ottobre 1849, Prison des Madelonnettes), foglio volante n. 331, depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185. Cfr. la «Sezione 12 : la conquista della parola a Parigi (1830-1848)» del percorso museale ■

⁹⁹⁹ Arlette Farge, *Quel bruit ferons-nous ? Entretien avec Jean-Christophe Marti*, Paris, Les prairies ordinaires, 2005, p. 3-218, p. 86

¹⁰⁰⁰ Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard, 2009, pp. 9-311, p. 14 e p. 110

¹⁰⁰¹ Jacques Rancière, «La scène révolutionnaire et l'ouvrier émancipé (1830-1848)», cit.

¹⁰⁰² Hélène Millot, Nathalie Vincent-Munnia, Marie-Claude Schapira, Michèle Fontana (a cura di), *La poésie populaire en France au XIX^e siècle. Théorie, pratiques et réception*, cit.; Hélène Millot, «Légitimité et illégitimité de la voix du peuple: Charles Gille et la production chansonnière des goquettes de 1848» in Hélène Millot et Corinne Saminadayar-Perrin, *1848, une révolution du discours*, Saint-Etienne, Ed. des Cahiers intempestifs, 2001, pp. 107-124; Philippe Darriulat, *La Muse du peuple. Chansons politiques et sociales en France 1815-1871*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 11-381

potavano venire in possesso di una canzone ed impararla senza troppe difficoltà, e dall'altro per le sue molteplici condizioni d'utilizzo. Rispetto ai romanzi o alle brochures, il canto si trasmetteva quasi per contagio, possedeva un carattere più diretto ed immediato. Nel 1847 Charles Gille scriveva:

«Rose, Agate, Claire, Ermance	Le peuple admet à sa table
Aiment les discours peu longs.	Mes chansons et dit merci !
Voilà pourquoi la romance	Je ne suis qu'un grain de sable,
Est souveraine aux salons.	Mais je suis utile aussi» ¹⁰⁰³

Nei salotti borghesi ed aristocratici si cantavano le romanze, componimento lirico-poetici con contenuto epico-legendario. Rosa, Agata e Clara, che raffiguravano l'immagine dell'operaio-artigiano, utilizzavano invece la canzone. Se la romanza era caratterizzata dalla sua lunghezza, il canto era più istantaneo ed immediato; favoriva la socializzazione e poteva essere cantato pubblicamente in coro, fischiettato in casa o durante il lavoro. Il testo musicale, inteso come mezzo di scrittura popolare e forma di comunicazione, esercitava un'importante «funzione sociale»¹⁰⁰⁴ all'interno della vita quotidiana del lavoratore. I luoghi legati alla sociabilità musicale infatti erano numerosi; l'artigiano-operaio cantava in gruppo durante le veglie familiari, tutti assieme nelle osterie, si cantava sul luogo di lavoro, nelle strade durante le ore serali all'ombra dei controlli di polizia o l'uno accanto all'altro durante le manifestazioni e nei cortei. Aspetti, questi, che verranno trattati in maniera più approfondita nella seconda parte.

Gli studi sulla parola operaia si sono spesso imbattuti in un ostacolo difficilmente superabile: riuscire a restituire la voce dei lavoratori senza intermediari che si ergessero a loro porta parola. La prima metà del XIX secolo fu contraddistinta dall'emergere di una nuova figura sociale e politica, quella del "popolo". A partire dalla Rivoluzione francese, infatti, quest'entità, ancora indistinta e confusa, si stava progressivamente avviando a richiedere con forza una propria legittimazione ed un riconoscimento pubblico all'interno del funzionamento della società. Si poneva così il problema di come far interagire questa "massa indistinta" di persone – nella maggior parte dei casi che viveva in condizioni di miseria, senza istruzione, senza nessuna possibilità economica che, a causa di questi aspetti, incuteva timore nelle altre classi sociali – con il principio del diritto di cittadinanza politica all'interno di uno Stato-nazione, in cui tutti i cittadini dovevano essere uguali di fronte alla legge. Il loro coinvolgimento nella società doveva essere graduale; bisognava intraprendere un percorso per istruire le masse proletarie, moralizzarle ed accrescerle culturalmente. Purgato da ogni forma di ribellismo, il "popolo" veniva rappresentato, classificato e percepito come

¹⁰⁰³ Charles Gille, «Le grain de sable Air: Et lon lon la gens du village» in *La voix du peuple* (1848), p. 112

¹⁰⁰⁴ Philippe Darriulat, *La muse du peuple*, cit., p. 340

un bambino che, in maniera paternalistica, doveva essere preso per mano, educato e guidato verso la sua maturazione.

L'artigiano-operaio non poteva quindi divenire un "soggetto della propria storia"¹⁰⁰⁵, con dei propri mezzi d'espressione, di pensiero e d'azione; doveva, al contrario, uniformarsi alla "rappresentazione" costruita dalle élites politiche. Si trattava di un processo teso a costituire l'immagine del lavoratore come un oggetto plasmabile per inserirlo, subordinandolo, all'interno dei nuovi meccanismi della società. Un percorso, questo, che derivava direttamente dal sistema politico che si stava formando a partire dal XVIII secolo in Francia e prima ancora in Inghilterra: quello dello Stato di diritto borghese basato sul concetto di rappresentanza e su una sfera pubblica con funzioni politiche. Una sfera pubblica che iniziava a rappresentare il vero nocciolo dello Stato, un campo di influenza situato tra il potere politico e la società civile, all'interno del quale prendevano forma e si concretizzavano i dibattiti e le discussioni che si svolgevano nei caffè e nei club borghesi.

L'accesso a questa moderna arena di confronto era però limitato. Come sostiene Habermas, «la dimensione pubblica borghese sviluppata poggia sull'identità fittizia dei privati raccolti in pubblico in entrambi i loro ruoli di proprietari e di esseri umani. [...] lo status sociale dei privati borghesi unisce direttamente e di regola i requisiti dell'educazione e della proprietà»¹⁰⁰⁶. Di conseguenza i criteri di ammissione per accedere a questa «entità politica immateriale»¹⁰⁰⁷ sono principalmente due: la cultura e la proprietà. È evidente che il proletario, nella maggior parte dei casi non istruito e non-proprietario, o per lo meno possessore solo della sua forza lavoro, fosse completamente escluso dal sistema politico e da questo spazio di dibattito e di partecipazione pubblica. La sua presenza doveva essere veicolata da altri soggetti, che inevitabilmente deformavano il suo pensiero, la loro *historicité*, «c'est-à-dire la possibilité que des sujets en général fassent une histoire»¹⁰⁰⁸ ed impedivano al lavoratore di esprimersi in prima persona. La parola dell'artigiano-operaio non era ritenuta portatrice di una legittima «visione del mondo» e venne così resa inaudibile e declassata, poiché priva di importanza. Questi aspetti, per Guillaume le Blanc, rappresentano le caratteristiche principali de «l'invisibilité sociale»¹⁰⁰⁹.

Nella prima metà del XIX secolo la categoria di "popolo", come quella di "proletario", ed il suo *status* politico, sociale e culturale erano astratti, nebulosi ed impalpabili. Pierre Rosanvallon ha

¹⁰⁰⁵ Ranajit Guha, «La prosa della contro-insurrezione» in Ranajit Guha, Gayatri Chakravorty Spivak, *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Verona, Ombre Corte, 2002, pp. 43-103, p. 96

¹⁰⁰⁶ Jürgen Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 7-311, p. 73

¹⁰⁰⁷ Giorgio Grossi, *L'opinione pubblica*, cit., p. 4

¹⁰⁰⁸ Jacques Rancière, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Editions du Seuil, 1992, pp. 7-215, p. 198

¹⁰⁰⁹ «Le subalterne, le précaire et l'exclu sont invisibles non pas parce qu'on ne les voit pas mais parce qu'on ne les entend pas: on ne les entend pas parce que leurs récits ne sont pas pris au sérieux, retenus comme porteurs d'une vision du monde. [...] Etre rendu invisible, c'est être rendu inaudible, déconsidéré quant à la possibilité de participer à la vie publique. L'absence de participation est ce qui relègue une vie dans l'invisibilité en creusant la fêlure de la voix». Guillaume le Blanc, *L'invisibilité sociale*, Paris, Pf, 2009, pp. 1-197, p. 44 e p. 58

messo in evidenza come le società ed i sistemi democratici erano fondati su una concezione indeterminata ed equivoca di “popolo”. Nonostante rappresentava il vero soggetto ed il motore del processo democratico, esso «non esiste che attraverso rappresentazioni approssimative e successive di se stesso. [...] È un “noi” o un “si” la cui rappresentazione resta sempre controversa»¹⁰¹⁰. Nel momento in cui il “popolo” diveniva il fulcro della vita democratica e della retorica delle élites borghesi e romantiche, in realtà il suo peso politico e la sua essenza, così complessa e contraddittoria, si apprestavano a scomparire. Costretto ad essere un oggetto di studio delle differenti inchieste ed analisi degli specialisti, non poteva costituirsi come un soggetto autonomo ed indipendente e costruirsi così una propria storia. «La catégorie peuple, au même titre que la catégorie femme,» – sosteneva Michèle Riot-Sarcey – «est construite hors de tout accès aux capacités historiques. [...] Sans doute peuvent-ils être représentés, mais leur état de dépendance ne leur permet pas d’accéder à la représentation»¹⁰¹¹. È evidente come questo modello di “rappresentare” poggiava sull’esercizio effettivo di un potere. Colui che non ha potere subisce una sua rappresentazione, che può essere parziale e falsata, viene ridotto al silenzio, costretto all’invisibilità e non può agire direttamente all’interno di una sfera politica decisionale. A questo punto la domanda iniziale di Portelli, «chi rappresenta chi?», risulta fondamentale, poiché lascia implicitamente intravedere, attraverso la spaccatura e lo scollamento che si viene a creare tra la base di un partito politico e la sua classe dirigente, la possibilità di una via d’uscita innovativa, che presuppone una nuova presa di parola e l’affermazione di un nuovo “soggetto parlante”, che sia in grado di svincolarsi da un controllo egemone istituzionale, per presentarsi “autonomamente” nell’opinione pubblica. Partendo da queste considerazioni, il contesto parigino della prima metà del XIX secolo offre alcuni interessanti spunti di riflessione.

L’emerge degli studi sulla parola operaia, ed in particolare sulla canzone sociale, cercano di mettere a distanza l’immagine del lavoratore costruita dalle classi aristocratiche e borghesi e da una parte della stampa operaia. L’obiettivo del ricercatore diventa quello di superare questo sistema di rappresentazioni imposto all’operaio. Come sostiene Roger Chartier, infatti, «la représentation est l’instrument d’une connaissance médiante qui fait voir un objet absent en lui substituant une «image» capable de le remettre en mémoire et de le «peindre» tel qu’il est. [...] de l’autre, la représentation est l’exhibition d’une présence, la présentation publique d’une chose ou d’une personne»¹⁰¹². Se da un lato l’utilizzazione della rappresentazione permette di rendere visibile un’assenza, che può prendere la forma di un concetto, di un’identità o di una concezione politica; dall’altro, suggerisce

¹⁰¹⁰ Pierre Rosanvallon, *Il Politico. Storia di un concetto*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2005, pp. XII-48, p. 12

¹⁰¹¹ Michèle Riot-Sarcey, *Le réel de l’utopie. Essai sur le politique au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1998, pp. 7-307, p. 61

¹⁰¹² Roger Chartier, «Le monde comme représentation» in Id. *Au bord de la falaise. L’histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, pp. 67-86, p. 79

la presenza di un qualcosa di nascosto che dev'essere analizzato e portato in superficie. L'analisi storica deve, in conseguenza, scendere nel vivo delle relazioni sociali per presentare le idee, i sentimenti e la complessità del pensiero popolare interpellando, quasi in prima persona, quegli attori sociali. In questo senso lo studio del canto appare fondamentale; in quegli anni, infatti, la canzone sociale contribuì «à donner une nouvelle dimension à la revendication populaire en participant à la création de nouvelles identités. Ni pure politisation, ni expression d'une hypothétique «politique du peuple», elle est un vivant témoignage des tâtonnements permanents d'une société qui se démocratise»¹⁰¹³.

Jules Michelet nel 1869 scriveva: «Je suis né peuple, j'avais le peuple dans le cœur[...]. Mais sa langue, sa langue elle m'était inaccessible. Je n'ai pas pu le faire parler»¹⁰¹⁴. Nel suo volume sulla poetica del sapere, Jacques Rancière, commentando questa frase, sottolineava che il lavoro storiografico di Michelet inventava l'arte di far parlare i poveri rendendoli zitti, li faceva parlare come dei muti. La parola popolare era apparentemente inaudibile e, in conseguenza, inesistente. Questa incapacità, comune a quasi tutta la generazione romantica, di comprendere i mezzi d'espressione utilizzati dalla classe popolare, comportava una vera e propria confisca della sua parola. La voce del "popolo", invece, esisteva¹⁰¹⁵; possedeva una natura viva, dinamica, multipla, caratterizzata non tanto da un'unicità di sguardi ma da molteplici riflessioni. Questa vivacità della parola poteva essere colta solo a condizione di prendere contatto direttamente con il mondo popolare. Uscire dai dorati e fumosi salotti, caffè e club – principali luoghi di formazione della sfera pubblica borghese –, dove filosofi, letterati ed intellettuali, leggendo e commentando i giornali, discutevano animatamente della società. Bisognava saper scovare ed ascoltare quella voce; camminare nelle piccole e maleodoranti viuzze del centro e dell'est parigino. Entrare negli atelier e parlare con i lavoratori e dormire stipati l'uno accanto all'altro nelle piccole stanze dei garni. Frequentare le osterie e le bettole, le quali, se da una parte fungevano da luogo di ritrovo di malfattori, criminali e prostitute, dall'altra rappresentarono degli spazi popolari di solidarietà, di confronto, di divertimento e di politicizzazione per l'operaio. Questi luoghi, inoltre, furono il terreno più fertile per la formazione di un'opinione popolare

Gli chansonniers che circolavano maggiormente all'interno dei circuiti della sociabilità musicale parigina appartenevano tutti al milieu artigiano-operaio. Charles Colmace era un intagliatore di legno, Louis Voitelain all'età di otto anni entrò in fabbrica, divenuto orfano a tredici

¹⁰¹³ Philippe Darriulat, *La muse du peuple*, cit., p. 342

¹⁰¹⁴ Jacques Rancière, *Les mots de l'histoire*, cit., p. 96

¹⁰¹⁵ A questo proposito Hélène Millot sostiene che la voce popolare «a une existence non seulement concrète, mais publique, et son public est considérablement plus large que celui des parlementaires, des historiens ou des penseurs qui se jugent habilités à s'y substituer. Elle a un mode d'expression privilégié, qui est la chanson, elle a un espace d'expression coutumier, qui est la goguette, et elle a aussi son histoire, ses pratiques, ses codes, sa rhétorique». Hélène Millot, «Légitimité et illégitimité de la voix du peuple», cit., p. 108

anni, verso i venti iniziò ad intraprendere il lavoro di stampatore; François Barrilot imparò a leggere e a scrivere da autodidatta e, già all'età di sette anni, lavorava in una stamperia dodici ore al giorno. Gustave Leroy costruiva spazzole, lo chansonnier Landragin era un calzolaio, mentre Pister lavorava come *graveur sur bois*. Le ricerche storiche più recenti si sono focalizzate sulla figura di Charles Gille, uno dei più celebri cantautori parigini durante gli anni '40 e '50 dell'Ottocento. Il suo percorso rappresentava la tipica biografia dei compositori popolari. Gille, figlio di una fabbricante di busti, all'età di sei anni fu ammesso alla scuola d'insegnamento mutuale del suo quartiere. A ventidue anni, entrava come operaio manuale in una fabbrica, successivamente lavorò in qualità di *garçon du magasin*, e, negli ultimi anni che precedettero il suo suicidio¹⁰¹⁶, fondò l'*Union de camerades*, una piccola associazione nella quale insegnava a leggere e a scrivere a prezzi ridotti. Negli anni quaranta fu fondatore di una delle più importanti società cantanti dell'epoca, chiamata *Les Animaux*, di tendenze democratiche e repubblicane e nel 1848, in seguito agli episodi rivoluzionari di febbraio, venne nominato, dal prefetto Caussidière, tenente della Guardia Repubblicana.

Vi erano anche degli artigiani che godevano di una certa istruzione; vicini alla classe operaia che riuscivano ad allontanarsi da essa, per poi ricadere, durante i periodi di crisi, nella condizione operaia. Era il caso dello scultore di marmi Victor Rabineau, dell'operaio ebanista Adrien Delaire, dell'orefice Eugène Baillet o dell'orologiaio Auguste Alais. Pierre Dupont, originario di una modesta famiglia, fu impiegato di banca, Jules Vinçard, uno dei più celebri cantanti sansimoniani fu un piccolo fabbricante ed infine Joseph Dejacque, il quale lavorò come apprendista in una manifattura parigina, egli morì in miseria nel 1864.

Molti *chansonniers*, conosciuti nei circuiti di sociabilità legati alla canzone popolare, facevano parte della bassa borghesia o dell'aristocrazia operaia e artigianale più benestante. Altaroche, figlio d'un avvocato, fu cantautore e giornalista (scrisse anche sull'importante giornale *Charivari*), Louis Festeau che, malgrado si fosse auto-proclamato "*le chansonnier du peuple*", viaggiava molto a causa del suo lavoro di commerciante di pietre preziose. Louis Charles Durand fu il più importante editore di raccolte di canti popolari dell'epoca, come ad esempio il fondamentale volume «*La voix du peuple ou les Républicaines de 1848*» o «*Le Républicain lyrique*» (1848-1849), un giornale composto e scritto esclusivamente dai cantautori che frequentavano le associazioni musicali favorevoli alla Repubblica.

Le informazioni relative ai rapporti tra gli *chansonniers* sono molto scarse; si ha conoscenza di incontri che, molto spesso, andavano ben aldilà della semplice visita di cortesia¹⁰¹⁷. La maggior

¹⁰¹⁶ Charles Gille si suicidò, impiccandosi nella sua camera a Parigi, il 22 aprile 1856

¹⁰¹⁷ Si pensi ad esempio all'amicizia tra Jules Vinçard e Charles Gille. Jules Vinçard, *Mémoires épisodiques d'un vieux chansonnier saint-simonien*, Paris, E. Dentu, 1878, pp. 1-319, p. 218 e sgg.

parte di questi cantautori apparteneva alla stessa generazione. Nati a Parigi durante gli anni 1810 e 1820 ebbero tutti modo di frequentarsi, soprattutto all'interno dei luoghi della sociabilità musicale. Alcuni di essi curarono importanti pubblicazioni collettive, come i volumi de «*La chanson de nos jours*» curati da Charles Gille e Charles Regnard (1843), che raccoglievano la produzione musicale delle principali goguettes parigine del tempo o la pubblicazione in dodici numeri del già citato giornale «*Le Républicain lyrique*».

Negli anni '50 e '60 dell'Ottocento il movimento di poeti e cantautori fu giudicato assai severamente dagli studiosi dell'epoca. Si denunciava soprattutto la loro sterilità politica e la mancanza d'originalità nel loro stile poetico; i testi musicali venivano considerati perlopiù come imitazioni dei poeti più celebri¹⁰¹⁸. Eugène Imbert sottolineava che il i poeti-operai vennero duramente attaccati dalla stampa reazionaria borghese dell'epoca: «eh quoi! des ouvriers, mais ils ne savent pas lire! et ils veulent écrire! Ah non! arrêtons l'invasion! Et des articles peu encourageants parurent dans *le Journal des Débats* et dans *la Revue des Deux-Mondes* [...]. On y épiluchait les strophes ligne par ligne, critiquant ici une faute des syntaxe, là une rime un peu risquée, et surtout la tendance des idées»¹⁰¹⁹. Auguste Loynel, nell'introduzione alla principale raccolta di canti sociali del 1848, nel dicembre dello stesso anno scriveva:

«Il est une classe de littérateurs en France, et, surtout à Paris (nous vouons parler des poètes ouvriers) sur lesquels les barons de la haute littérature daignent rarement jeter les yeux : ou, lorsque le temps perdu permet à ces messieurs d'accorder l'aumône d'un regard dédaigneux à ces œuvres créées au sein des fatigues et des souffrances qu'un travail manuel impose au prolétariat, ils brisent impitoyablement la statue ébauchée, avant que le ciseau laborieux et savant de l'artiste n'en ait fait un chef-d'œuvre. Ils dépendent en critiques non-seulement injustes, mais encore, le plus souvent grossières ;[...]»¹⁰²⁰.

Nonostante le critiche che venivano riservate agli chansonnier-operai, l'unione di queste due termini rappresentava la nascita di un fenomeno nuovo. Dal ventennio 1830-1850, infatti, la creazione di opere artistiche, come la poesia e la canzone, non rimase un dominio dell'élite aristocratiche e borghesi. La vicinanza della parola “operaio” con quella di “poeta o cantautore” era considerata, per sua stessa natura, sovversiva e pericolosa, perché permetteva di oltrepassare la linea di demarcazione tra l'attività manuale ed il lavoro più intellettuale. L'esistenza stessa di un legame tra il lavoro manuale e la poetica, costituiva già di per sé un fattore di perturbazione; creava un effetto destabilizzante poiché decontestualizzava l'atto stesso della creazione letteraria. L'operaio

¹⁰¹⁸ Jean Prugnot, «La littérature ouvrière de la restauration au second empire» in «Recueil publié sous la direction de Henry Poulaille 1848 Le climat, les faits, les Hommes», *Maintenant*, n. 9 – 10\1948, pp. 239-254, p. 245

¹⁰¹⁹ Eugène Baillet, *De quelques ouvriers-poètes. Biographies et souvenirs*, Paris, Labbé, 1898, pp. 2-149, p. 5

¹⁰²⁰ Auguste Loynel «Préface» in *La voix du peuple*, cit., p. 1

ora era colui che, oltre ad impiegare miseramente la sua forza delle braccia per sopravvivere, poteva dilettarsi nell'arte di versificare; «il lavoro era sinonimo di creatività ed un'emanazione del sublime»¹⁰²¹.

I cantautori popolari, prima d'essere dei compositori di testi musicali, erano degli operai e degli artigiani. Non esisteva una netta separazione tra i due mestieri; facevano parte, infatti, degli strati più bassi della società, condividevano con il lavoratore le stesse drammatiche condizioni di vita, conoscevano la fatica dell'atelier e le problematiche legate alla miseria e alla fame. Auguste Alais cantava: «La lyre en main, poètes prolétaires, \ En travaillant au sein des ateliers, \ Faisons vibrer nos hymnes populaires»¹⁰²² e Léon Leroy nel 1844 componeva «Travail et pauvreté», in cui si leggeva questa dichiarazione di intenti :

«Peuple, à toi qui gémis, je consacre ces vers;	Pour parler du peuple, il faut vivre avec lui,
Partageant tes travaux, je connais tes revers,	Souffrir de ses douleurs et sentir son ennui,
Tes besoins, tes désirs, ta force, ta faiblesse,	De ses trop longs travaux partager le salaire,
De tes maux l'étendue, et surtout la détresse. [...]	Ses trop rares plaisirs, ses peines, sa misère» ¹⁰²³ .

Le loro canzoni consentivano di penetrare nella quotidianità dell'operaio, entrare nell'atelier di lavoro e nelle fredde abitazioni dove egli viveva: «Mais je sens, malgré ma douillette, \ Qu'en mon corps le froid s'est glissé, \ Car le feu sacré du poète \ Est lui-même exposé, \ Je n'ai plus la force d'écrire \ Et la plume échappe à mon doigt...»¹⁰²⁴.

Questi aspetti permettono di comprendere meglio l'importanza della figura dello chansonnier all'interno della cultura popolare; se da un lato, grazie al suo status di "lavoratore", egli rivendicava l'appartenenza all'universo socio-culturale degli artigiani-operai, poiché condivideva con loro le stesse condizioni di vita, dall'altra, attraverso la frequentazione delle goguettes, la scrittura di una canzone e la sua pubblicazione, volevano inserirsi attivamente nel movimento d'emancipazione popolare in atto durante la prima metà del XIX secolo. La funzione dello chansonnier, infatti, era quella di rimettere in circolo tematiche nate all'interno dei luoghi della sociabilità popolare o prese in prestito dal discorso borghese, per stimolare un dibattito che permetteva di attivare processi di acculturazione e di politicizzazione nell'artigiano-operaio. Il cantautore popolare diveniva quindi non solamente un "porta-parola engagé" delle classi lavoratrici, un intermediario "militante" che rendeva visibili, e soprattutto udibili, i sentimenti e le speranze del

¹⁰²¹ William H. Sewell, *Lavoro e rivoluzione in Francia. Il linguaggio operaio dall'ancien régime al 1848*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 5-494, p. 401

¹⁰²² Auguste Alais, *Hymne des travailleurs. Air de la fête des imprimeurs*, Paris, L. Vieillot, 1846 foglio volante conservato presso BNF

¹⁰²³ Léon Leroy, «Travail et pauvreté, oisiveté et richesse. Boutade. Au peuple» in *La Ruche populaire*, octobre 1844, p. 312 in *La poésie populaire en France*, cit., p. 263

¹⁰²⁴ Agénor Altaroche, «Quel froid! air: ça n'se peut pas» in Id., *Chansons politiques*, tome II, Paris, Pagnerre éditeur, 1838, pp. 5-192, p. 17

lavoratore all'interno della società; ma anche colui che aveva il compito di contribuire ad un miglioramento culturale e sociale della sorte della «la classe la plus nombreuse et la plus pauvre».

Gustave Leroy, nel 1848, definiva così il ruolo del cantautore: «Parlons un peu du chansonnier en blouse, \ Du malheur il s'est fait l'avocat»¹⁰²⁵ e quattro anni prima si riferiva allo chansonnier come ad un “profeta” («Devenez nos hardis prophètes») in grado di far sognare un avvenire migliore:

«Auteurs qui griffonnant des pages,	Comprenez mieux ce que vous êtes,
Faites des vers par passion,	Les droits qu'il vous faut soutenir,
Prenez de plus grandes images	Et de vos rêves de poètes
Chantez avec conviction	Laissez tomber quelques chant d'avenir. [...]» ¹⁰²⁶ .

Ed ancora Claude Genoux sottolineava così la funzione politica e consolatrice dello chansonnier popolare:

Chantez, amis, malgré maux et douleurs.	Ivres d'espoir, oui, poètes, chantez.
Le peuple souffre ! Ah ! dites-nous ses peines.	Chantez la Foi, l'Amour, la République ;
Chantez, vos voix sécheront bien des pleurs,	Pour nos proscrits, oui, poètes, jetez,
Et des méchants calmeront bien des haines !	Jetez au vent notre vœu sympathique ! [...]
Oui, tout à tout, joyeux, graves et doux	Frappez l'abus, frappez l'homme sans cœur ;
Par vos chansons, frères, consolez-nous !	Frappez les fors qui se croiront sans crainte ;
Si l'on vous dit que la Fraternité	Frappez le mal, le vice suborneur ;
N'est qu'un vain mot de notre âme en délire,	Frappez, frappez, votre colère est sainte !
Vous répondez : - L'esprit de vérité	Oui, tour à tour, joyeux, graves et doux,
S'étend, se mêle à l'air que l'homme aspire ! [...]	Par vos chanson, frères, consolez-nous !» ¹⁰²⁷

Questi aspetti trovarono una rielaborazione più ragionata in un volantino redatto dallo chansonnier Louis Festeau e pubblicato nel giugno del 1845, in cui si leggeva:

«le Chansonnier est l'écho, le pétitionnaire, le précepteur du peuple, il rit de sa joie, pleure de sa peine et menace de sa colère. Il répand le courage, la philosophie, l'espérance et la gaieté dans les refrains qui accompagnent les occupations des travailleurs. Il fait monter jusqu'aux gouvernants ses demandes, ses désirs, ses plaintes et quelquefois sa volonté; mais, s'il reproduit les bons mots, les épigrammes, les éloges, les opinions de la foule, il doit diriger les instincts, en combattre les préjugés, en corriger les travers. Il doit concourir à l'éducation de ceux que le travail manuel et les besoins

¹⁰²⁵ Gustave Leroy, «Les Aristos. Air de Préville et Taconnet» in *La voix du peuple*, cit., p. 235

¹⁰²⁶ Gustave Leroy, «Les chants de l'avenir. Air: du Drapeau de la liberté» in *Le Républicaine lyrique*, cit., n. 11\Maggio 1849

¹⁰²⁷ Claude Genoux, «Aux chansonniers du peuple. Air: Par des chansons ma mère m'a bercé» in Id., *Chants de l'atelier*, Paris, Georges Dairnvael libraire, 1850, pp. 4-128, p. 77

journaliers enlèvent aux bancs de l'école.[...] La forme légère des sujets de chansons doit toujours recouvrir un fond utile et sérieux,[...]»¹⁰²⁸.

Nel cantautore popolare, come in un moderno Giano bifronte, coesistevano e s'intrecciavano «la plume e le marteau»¹⁰²⁹, la figura dell'operaio e quella del poeta. Da un lato egli si faceva porta-parola delle idee del popolo, per far affiorare l'esistenza di una parola operaia udibile; dall'altro esercitava nei confronti del lavoratore una funzione d'acculturazione, d'istruzione e di politicizzazione. Il cantautore, in qualità di operaio, era ricettore delle idee “della folla” ma, contemporaneamente rappresentava anche colui che, attraverso il canto ed i luoghi di sociabilità ad esso associato, contribuiva ad aprire una discussione. Egli creava un discorso ed animava quell'ampio terreno di confronto che concorse alla nascita di un vasto movimento d'emancipazione e d'acculturazione. Attraverso lo chansonnier, ma non solamente, il “popolo”, questa astrazione impalpabile e indefinibile, usciva dall'anonimato e si presentava, senza intermediari che volevano porsi come guida, agli altri gruppi sociali.

I primi giornali operai, come «L'Atelier» o «La Ruche populaire», criticavano la tendenza delle classi dominanti a imporsi come porta-parola dei bisogni dei lavoratori. Quello borghese, era uno sguardo dall'alto, un'opinione che non nasceva direttamente dal cuore della classe popolare, ma ne era esterna ed estranea. A questo proposito «L'Atelier» denunciava: «nous avons eu des journaux à l'usage des ouvriers, mais ils nous parlaient une langue étrangère, car ils étaient faits par des hommes qui ne connaissaient aucunement nos besoins. Leurs ouvrages ressemblaient assez au discours du pédant de La Fontaine, et nous les laissons de côté»¹⁰³⁰.

Oltre ai tentativi delle classi borghesi ed aristocratiche di parlare “a suo nome”, l'operaio doveva svincolarsi anche dalla tutela degli scrittori romantici¹⁰³¹. Il “popolo”, per scrittori come

¹⁰²⁸ Louis Festeau, *Chansonniers*, volantino datato Paris, 5 giugno 1845, Typ. Et Lith. de A. Appert, pp. 1-3, p. 2

¹⁰²⁹ Si fa qui riferimento ad un verso di un canto di Charles Gille, in cui l'autore rivendicava l'importanza della sfera culturale («la plume») e delle tematiche sociali («le marteau») come strumenti d'emancipazione popolare:

«Les grands ont toujours taché de nous tenir	Tocsin des grands jours, vibre, annonce aux palais
Dans la plus complète ignorance,	L'heure de notre délivrance.
Pour le bien de tous, frères, sachons unir	Depuis trop longtemps les maîtres, les valets
A la force, l'intelligence.	Insultent à notre souffrance
Ecoliers que nous chérissons,	C'est assez ployer les genoux.
Ah ! donnez-nous, donnez-nous des leçons.	Levons-nous donc ! leur impuissant courroux
Nous saurons manier bientôt	S'émoussera sur le faisceau,
La plume ainsi que le marteau. [...]	Fait de la plume et du marteau».

Charles Gille, «La plume et le marteau. Air: a quant' pour un sou les anglais» in Herbert Schneider, *La république clandestine*, cit., p. 43

¹⁰³⁰ Citato in Alain Faure e Jacques Rancière, *La parole ouvrière*, cit., p. 162

¹⁰³¹ A questo proposito si deve sottolineare che furono molte le attestazioni di stima degli chansonnier popolari nei confronti di molti scrittori romantici. Auguste Loynel, nella già citata introduzione all'opera «La voix du peuple» annotava che: «Victor Hugo, Béranger, de Lamartine, George Sand, Eugène Sue, Balzac, etc, et plusieurs autres personnages d'un génie et d'un talent incontestables, n'ont pas dédaigné de tendre une main bienfaisante à beaucoup d'écrivains prolétaires, pour leur aider à franchir les premiers degrés qui conduisent tôt ou tard à la célébrité ou à l'oubli, c'est-à-dire à la fortune ou à la misère». Auguste Loynel «Préface» in *La voix du peuple*, cit., p. 2

George Sand o Lamartine, costituiva uno stereotipo che assumeva sempre più i contorni del mito. Si voleva rappresentare una voce popolare non violenta, che doveva educare ed infondere l'autocontrollo e tendere al miglioramento morale del lavoratore¹⁰³². Un approccio che sottintendeva una visione del popolo che si è già presa in considerazione, quella cioè di «un peuple attardé en état d'enfance, dans une proximité de la nature qu'il partage avec les femmes et les peuples primitifs»¹⁰³³. Si scontravano così due tipologie di "popolo"; il *vrai peuple*, quello delle campagne, una specie di lavoratore bucolico incontaminato dal progresso, quasi primitivo che ricordava il mito delle origini e dell'età dell'oro dell'uomo, che si contrapponeva al popolo urbano, più violento, criminale, oscuro e sempre pronto all'insurrezione e all'insubordinazione.

Questa necessità di moralizzare la classe lavoratrice era al centro di alcuni discorsi dei pensatori utopisti e di una parte della stampa operaia. «L'Atelier», giornale operaio di tendenze neo-cristiane, ad esempio, come si vedrà meglio nella seconda parte, criticava duramente la produzione canora dei cantautori di strada e la frequentazione delle goguettes; due luoghi che in realtà giocarono un ruolo fondamentale all'interno del processo di politicizzazione del lavoratore. Nel 1841 il sansimoniano Olinde Rodrigues pubblicò un'importante antologia di poesie sociali dal titolo «Les poésies sociales des ouvriers»¹⁰³⁴, il cui filo conduttore era proprio la volontà di istruire un popolo che si voleva dipingere come un infante, salvarlo dalla misera e dalla corruzione del vizio. Era in atto una manipolazione "dolce"¹⁰³⁵ del pensiero operaio. Nell'introduzione all'opera, si leggeva: «le moment est venu de fonder dans la presse, dans les chambres, dans la bourgeoisie, dans les ateliers, un nouveau parti politique, celui de la paix et du travail, de la conservation et de progrès, le PARTI SOCIAL ! [...] J'ai réuni dans ce volume, avec l'agrément de leurs auteurs, les pièces qui m'ont semblé les plus propres à caractériser le progrès des sentiments moreaux dans la classe ouvrière»¹⁰³⁶. Lo scopo era quello di esaltare la moderazione ed il civismo del lavoratore, rassicurando così la nuova borghesia liberale, e fondare un nuovo corso del pensiero politico, basato sulla pace sociale tra le classi. Da questa raccolta, infatti, vennero manipolati alcuni testi musicali ed esclusi molti riferimenti alla "lotta di classe", alla violenza rivoluzionaria e alla forte contrapposizione tra il popolo e la borghesia.

Se una parte degli *chansonniers quarante-huitards* scriveva con l'aspirazione alla pace sociale e alla concordia tra le classi. All'interno di questo coro esistevano tuttavia delle voci

¹⁰³² Riguardo a queste tematiche cfr. Nathalie Jakobowicz, 1830. *Le Peuple de Paris. Révolution et représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 9-363

¹⁰³³ Christine Planté, «Lamartine, Reine Garde et les deux poésies» in *La poésie populaire en France*, cit., pp. 398-406, p. 398

¹⁰³⁴ Olinde Rodrigues, *Poésies sociales des ouvriers*, Paris, Paulin Libraire, 1841, pp. VIII-372

¹⁰³⁵ Marie-Claude Schapira, «Poésies sociales des ouvriers: une manipulation douce» in *La Poésie populaire en France*, cit., pp. 440-455

¹⁰³⁶ Olinde Rodrigues, *Poésies sociales des ouvriers*, cit., p. VI e VIII

discordanti. L'intento di Rodrigues, infatti, strideva con una considerevole produzione musicale che si opponeva radicalmente ai valori fondamentali dell'epoca ed eccitava il popolo alla guerra e alla ribellione. «Guerre aux châteaux! Le pain manque aux chaumières»¹⁰³⁷. Delle rivendicazioni che, in certi casi, facevano appello all'insurrezione e alla guerra civile: «Gardons de la poudre et du plomb, \ On verra pour la chasse à l'homme \ Si nous mousquets portent d'aplomb»¹⁰³⁸. E ancora:

«À la chasse! À la chasse! À la chasse! [...]	Et leur met en leurs mains un marteau ;
Guerre et malheur	Guerre à cet Ogre de l'enfance,
À l'exploiteur! [...]	A ce Trafiquant usurier,
Guerre à cette industrie impie	Qui, pour doubler son opulence,
Qui prend nos fils presque au berceau	Transforme en baigne un atelier !» ¹⁰³⁹ .

Victor Rabienu cantava : «Dans les écrits où notre âge s'inspire \ Ne cherchons plus un baume à nos douleurs. [...] \ La guerre \ La guerre ! \ C'est le cri des peuples souffrants, [...] \ C'est le principe en lutte avec les castes ; \ Quoi ! leur furie arrêterait nos pas! \ Non, de grands jours sont promis à nos fastes, \ Un tyran tombe, un droit ne périt pas !»¹⁰⁴⁰. Nel canto di Dalès aîné emergeva la volontà di affrancarsi da una società, in cui «il ricco sfruttava il duro lavoro dell'operaio», attraverso lo strumento della rivoluzione: «Courbés sous la réaction, \ Chacun de nous reste fidèle, \ Mais de la révolution \ Nous raviverons l'étincelle»¹⁰⁴¹.

Gli anni della Monarchia di Luglio videro l'emergere nell'artigiano-operaio di un sentimento di rivendicazione di uno spazio all'interno di quell'ambito collettivo decisionale, che prende il nome di opinione pubblica. Vi era una forte volontà di intervenire nel tessuto sociale per reclamare il diritto a prendere parte al funzionamento dello Stato e a sorvegliare gli atti del governo. A questo proposito Charles Noiret, operaio tessitore di Rouen, sosteneva che: «si tous les actes, toutes les délibérations des fonctionnaires étaient rendus publics, notre surveillance serait facile, nous ne pourrions pas être trompés; si nous avions le droit de repousser les lois qui ne nous conviendraient pas, il n'y en aurait que de bonnes, que de justes»¹⁰⁴².

Nel dicembre del 1848 venne pubblicata a Parigi un'importante raccolta di canti sociali e politici. Nell'introduzione, l'editore e canzoniere Durand denunciava l'impossibilità della parola popolare d'«avoir recours à la publicité des journaux»¹⁰⁴³ e metteva in evidenza il ruolo del canto quale strumento delle classi popolari per esprimere le proprie idee, intervenire nella società e

¹⁰³⁷ Charles Gille, «Les accapareurs. Air de Philoctète» (1847) in Herbert Schneider, *La République clandestine*, cit., p. 335

¹⁰³⁸ Charles Gille, «L'édit de chasse» (1846) in Herbert Schneider, *La République clandestine*, cit., p. 272

¹⁰³⁹ Louis Festeau, «Grande chasse» in *La voix du peuple*, cit., p. 57

¹⁰⁴⁰ Victor Rabienu, «Les Vieux Tambours. Air: Bagnère, Bagnère» in *La voix du peuple*, cit., p. 121

¹⁰⁴¹ Dalès aîné, «Le chant des exilés. Air du Chant des ouvriers» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 12\giugno 1849

¹⁰⁴² Charles Noiret, «Aux travailleurs» in Alain Faure e Jacques Rancière, *La parole ouvrière*, cit., pp. 78-89, p. 85

¹⁰⁴³ Louis Charles Durand, «Note de l'éditeur» in *La voix du peuple*, cit.

presentarsi alle altre forze sociali. Le opinioni popolari, infatti, erano completamente interdette da tutte gli spazi pubblici di discussione e di dibattito. L'idea che soggiaceva a questa esclusione venne chiaramente espressa da Charles Noiret, il quale scriveva: «travaillez, nous dit-on, restez dans vos ateliers, la politique ne vous regarde pas, vous n'avez le temps de vous occuper; laissez à ceux qui ont des loisirs le soin de faire les affaires; [...] la discussion, la confection des lois sont bien au-dessus de votre intelligence bornée; [...]»¹⁰⁴⁴.

«[...] la politique ne vous regarde pas, vous n'avez le temps de vous occuper», il punto di vista borghese, infatti, accusava il lavoratore, costretto a ritmi massacranti di lavoro¹⁰⁴⁵, di non avere il tempo necessario per dedicarsi al funzionamento della società, proporre leggi ed intervenire così come un soggetto politico consapevole. Nonostante le dure condizioni lavorative, molti operai vollero istruirsi ed apprendere a leggere e a scrivere per sottrarsi alla tutela delle classi dominanti ed essere loro i veri fautori della propria vita. Questo comportava una riconfigurazione dei valori e del tempo nella vita quotidiana delle classi popolari; molti lavoratori, ad esempio, organizzarono nelle ore serali corsi di lingua¹⁰⁴⁶, fondarono giornali, scrissero canzoni e lessero libri¹⁰⁴⁷. Ma la vera protagonista di questo fenomeno fu la notte¹⁰⁴⁸; per l'artigiano-operaio quelle ore, strappate alla normale successione del lavoro e del riposo, costituivano dei momenti fondamentali per divenire un vero e proprio "soggetto parlante". È qui che, secondo Jacques Rancière, nasce l'attività politica:

La Repubblica di Platone spiega sin dalle prime pagine che gli artigiani non hanno tempo di fare nient'altro all'infuori del loro lavoro: la loro occupazione, il loro modo di utilizzare il tempo e le competenze che devono acquisire per espletare la loro attività lavorativa precludono loro ogni possibilità di accedere a questo "di più" che è l'attività politica. Ebbene, la politica ha inizio esattamente nel momento in cui si rimette in discussione questa irrealizzabilità, allorché uomini e donne che non hanno il tempo materiale di dedicarsi ad altro fuorché al proprio lavoro si prendono

¹⁰⁴⁴ Charles Noiret, «Aux travailleurs», cit., p. 84

¹⁰⁴⁵ In un altro famoso pamphlet dell'epoca, il sarto Grignon si chiedeva: «[...] la durée de notre travail est-elle en rapport avec nos forces? Permet-elle à nos facultés de se développer? [...] Nous travaillons 14 et 18 heures par jour, dans l'attitude la plus pénible; [...] Comment consacrer quelques heures de la vie à l'instruction? Comment exercer notre intelligence, éclairer notre esprit, adoucir nos mœurs? Il nous faut rester exposés au mépris des insolents, à la friponnerie des hommes adroits, et, si l'excès de nos malheurs et de nos humiliations nous rend parfois violents et colères, on nous traite de brigands et de canailles». Grignon, «Réflexions d'un ouvrier tailleur sur la misère des ouvriers en général» in Alain Faure e Jacques Rancière, *La parole ouvrière*, cit., pp. 55-61, p. 57

¹⁰⁴⁶ Come quelli organizzati dal cantautore-operaio Charles Gille e dall'operaio Martin Nadaud.

¹⁰⁴⁷ Lo scrittore Beuzeville, nel febbraio del 1844, scrisse in una lettera indirizzata al poeta popolare Alphonse Viollat che «ma vie, en ce moment [1846] se divise en deux parties bien distinctes: de huit heures du matin à huit heures du soir, le travail manuel et assidu; de huit heures du soir jusqu'au matin, le travail littéraire». Citato in Edmond Thomas, *Voix d'en bas. La poésie ouvrière au XIX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2002 (edizione originale 1979), pp. 1-462, p. 72

¹⁰⁴⁸ Jacques Rancière dedica alla notte uno dei suoi più importanti libri: «Le sujet de ce livre, c'est d'abord l'histoire de ces nuits arrachées à la succession normale du travail et du repos: interruption imperceptible, inoffensive, dirait-on, du cours normal des choses, où se prépare, se rêve, se vit déjà l'impossible: la suspension de l'ancestrale hiérarchie subordonnant ceux qui voués à travailler de leurs mains à ceux qui ont reçu le privilège de la pensée. Nuits d'étude, nuits d'ivresse». Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981, pp. 7-451, p. 8

effettivamente il tempo che pure non hanno per dimostrare di essere proprio “soggetti parlanti”, di poter partecipare a un mondo comune, e non sono affatto bestie arrabbiate o sofferenti»¹⁰⁴⁹.

All'interno di questo processo di conquista di uno spazio nella sfera pubblica borghese, la parola operaia giocò un ruolo fondamentale. Essa rappresentava una rivendicazione di uguaglianza che sottintendeva la volontà di presentarsi alle altre classi sociali su un medesimo piano culturale. Il 20 dicembre 1833 venne arrestato per «provocation à commette des délits» Louis Philippe Rozière di 23 anni, commesso in una cartoleria¹⁰⁵⁰. Nella perquisizione domiciliare venne sequestrato, tra gli altri scritti, un libro intitolato *Réflexions d'un ouvrier tailleur sur la misère des ouvriers en général*. Si tratta di un piccolo volume, pubblicato qualche mese prima a Lione, firmato da Grignon, sarto e membro della Società dei diritti dell'uomo. Analizzando il testo si trova chiaramente espresso questo desiderio di uguaglianza e di parità sociale; l'operaio ed il borghese, infatti possedevano entrambi gli stessi diritti: «nous sommes des hommes comme les autres». Questo sentimento di uguaglianza non era la conseguenza di una sete di vendetta verso le classi dominanti, ma era vissuto come uno dei fondamenti dell'essere uomo: «c'est notre dignité d'homme, c'est la vie que nous disputons aux riches»¹⁰⁵¹. Partendo da queste stesse riflessioni, Charles Gille nel 1842 compose il suo celebre canto *Les mineurs d'Utzel*, in cui si legge:

«Fils du peuple, pauvres abeilles,	Chant fraternel. [...]
Pour qui donc usons-nous nos bras ?	Riche et pauvre devrait-on naître ?
Pour qui prodiguons-nous nos veilles ?	Pourquoi ces démarcations ?
Pour des oisifs, pour des ingrats.	Egaulx en droit, tous devraient n'être ?
Que tous les êtres s'utilisent,	Que les fils de leurs actions.
Que ceux qui consomment produisent !	Nous ne voulons pas le partage :
C'est le chant des mineurs d'Utzel,	Mais c'est injuste, l'héritage» ¹⁰⁵² .

Questa rivendicazione di uguali diritti – «L'homme est né libre, et tout peuple est son maître»¹⁰⁵³ – si scontrava con le immagini evocate dalla borghesia per designare il lavoratore¹⁰⁵⁴. Il termine “popolo”, infatti, era spesso confuso e usato come sinonimo di schiavo, barbaro, insorto, assassino, brigante o canaglia. Barraud, operaio tipografo, rispose in questa maniera ad un articolo di Bertin, capo redattore del «Journal des Débats», che commentava gli episodi di Lione del 1831: «Il paraît mon révérend père don IGNACO de Bertin, que dans votre vocabulaire prolétaire, signifie

¹⁰⁴⁹ Jacques Rancière, *Politica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 2010, pp. 3-204, p. 14

¹⁰⁵⁰ Archivio della Prefettura di Parigi serie Aa n. 422 - Evénements divers 1834

¹⁰⁵¹ Grignon, «Réflexions d'un ouvrier tailleur sur la misère des ouvriers en général», cit., p. 55 e 60

¹⁰⁵² Charles Gille, «Les mineurs d'Utzel. Air: des moissonneurs» (1842) in *La Voix du Peuple*, cit., p. 33

¹⁰⁵³ Bonabot, «Les peuples et les rois. Air: des trois couleurs» in *La voix du peuple*, cit., p. 207

¹⁰⁵⁴ Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première partie du XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2007 (edizione originale 1958), pp. XXVIII-566, cfr. soprattutto pp. 451-556

barbare; ouvrier, voleur et assassin»¹⁰⁵⁵. Il potere di «nominare» un soggetto poggia sull'esercizio concreto di un'autorità che ha la facoltà di classificarlo a proprio piacimento, modificando la sua natura e attribuendogli delle caratteristiche fittizie e parziali¹⁰⁵⁶. «L'interpellazione» - come sostiene Judith Butler - «è un atto di parola il cui "contenuto" non è né vero né falso: il suo compito primario non è la descrizione. Il suo scopo è determinare un soggetto in uno stato di assoggettamento, produrre i suoi profili sociali nello spazio e nel tempo»¹⁰⁵⁷.

Lo *chansonnier* Altaroche si scagliava quindi contro la stampa, accusata di dipingere l'operaio in maniera falsata; le classi dominanti possedevano un'immagine maschera del popolo «Ce n'est point là le peuple, sire ! \ On l'a masqué»¹⁰⁵⁸. In seguito agli episodi di giugno, Gustave Leroy si opponeva all'identificazione degli insorti parigini con la figura del massacratore: «Tous ces ouvriers en armes, \ Vous les nommez massacreurs !» e ne rivendicava la loro reale natura: «Or, ces soldats que je cite \ Etaient tous des ouvriers \ Gens que la misère excite, \ Déguenillés, sans souliers, \ Vivant mal dans leurs greniers»¹⁰⁵⁹.

Un processo d'emancipazione che condusse l'operaio ad interrogarsi sulla reale potenzialità della filantropia come mezzo per migliorare le condizioni di vita e di lavoro delle classi popolari. La generosità dei borghesi, per Grignon, costituiva uno strumento per opprimere più facilmente i tentativi d'emancipazione della classe popolare; essa rappresentava una maschera sotto la quale si celava il loro reale scopo: la sottomissione dei più umili. Era soprattutto sulla stampa operaia che si ritrovavano gli attacchi più feroci al concetto di filantropia. Nel febbraio 1844, il giornale «L'Atelier» recensì il volume, *Le livre des ouvriers*, dell'ancien maître stampatore Egron, dove si legge: «La philanthropie est un véritable cauchemar qui pèse un poids énorme sur la poitrine des classes ouvrières, [...] le peuple n'est-il pas bien heureux d'avoir de tels pères! [...] Qui donc nous délivrera de la paternité philanthropique?»¹⁰⁶⁰. Questo tentativo di svincolarsi dalla tutela filantropica della borghesia costituiva una tematica affrontata anche nella canzone sociale. Dalès, infatti, esortava i lavoratori a diffidare dal filantropo borghese, poiché il suo vero obiettivo era l'arricchimento personale: «Ce trompeur philanthropique a plus d'une tactique, \ Il cherche à s'enrichir, prêchant votre bonheur. \ Peuples, défiez-vous de l'homme politique \ Qui porte un

¹⁰⁵⁵ Jean François Barraud, «Etrennes d'un prolétaire» in Alain Faure e Jacques Rancière, *La parole ouvrière*, cit., pp. 43-55, p. 48

¹⁰⁵⁶ Si pensi ad esempio all'utilizzo dell'aggettivo *casseurs*, per definire i protagonisti dei recenti episodi avvenuti nelle banlieues parigine, o all'etichettatura di "violenti" e "black-bloc" nei confronti degli attivisti No-Tav, espungendo così tutta la complessità della loro figura e delle loro motivazioni.

¹⁰⁵⁷ Judith Butler, *Parole che provocano*, cit., p. 40; cfr. anche Guillaume le Blanc, *L'invisibilità sociale*, cit., pp. 179 e sgg.

¹⁰⁵⁸ Agénor Altaroche, «Les masques. Air: Je suis vilain» in Id., *Chansons politiques*, cit., p. 21

¹⁰⁵⁹ Gustave Leroy, «Les soldats du désespoir. Air: Et ton tan la, gens du village» in *La voix du peuple*, cit., p. 229

¹⁰⁶⁰ *L'Atelier. Journal des intérêts moraux et matériels de la classe ouvrière*, febbraio 1844 citato in Alain Faure e Jacques Rancière, *La parole ouvrière*, cit., pp. 168-175, p. 173

lingot d'or à la place du cœur»¹⁰⁶¹. D'ora in avanti sarà il lavoratore stesso l'autore del proprio destino: «De se destins le peuple seul est maître, \ Les gouvernants ne sont que ses commis»¹⁰⁶². I mesi tra marzo e giugno 1848 e le giornate dell'insurrezione misero in luce l'inconciliabile frattura tra la borghesia ed il proletariato; non vi era più spazio per la tanto sperata intesa tra le classi sociali che aveva animato molti utopisti durante la Monarchia di Luglio. Il sangue che colava sui *pavés* della capitale aveva sancito la rottura di questo sogno di riconciliazione sociale, cantato ad esempio da Demanet¹⁰⁶³, Rabineau, infatti, cantava: «Jamais bourgeois n'aimera \ Celui qui le nourrira \ Si la foudre n'éclate \ Sur ces républicains sanglants»¹⁰⁶⁴. Le giornate di giugno costituirono un drammatico spartiacque all'interno di questo processo d'emancipazione della popolazione operaia parigina.

Nella prima metà del XIX secolo, inoltre, gli chansonnier-operai si appropriarono della categoria di “popolo”, per renderla meno aleatoria ed astratta. A partire dalla Rivoluzione francese l'entità di «peuple» si formò in contrapposizione all'elemento aristocratico e monarchico, per poi costituirsi e fondersi assieme all'idea di “nazione”. Durante il periodo della Monarchia di Luglio, invece, si assistette ad un mutamento dell'immagine del popolo ed alla nascita di una nuova categoria identitaria, quella del “popolo-lavoratore” e dell'artigiano-operaio. In quegli anni, infatti, come sostiene Philippe Darriulat si registrò «l'assimilation de la chanson populaire à une chanson ouvrière»¹⁰⁶⁵. Il canto sociale, a questo proposito, appare come un terreno privilegiato per far emergere questo nuovo “soggetto politico”, poiché «la chanson conserve ainsi une de ses fonctions essentielles: favoriser la structuration d'un groupe. Pour cela elle doit être capable de créer des complicité productrices d'identité»¹⁰⁶⁶. Un processo che può essere colto, non solamente dall'analisi dei testi musicali¹⁰⁶⁷, ma anche dallo studio delle pratiche sociali canore, come ad esempio le *goguettes* parigine, che verranno affrontate nella seconda parte della ricerca.

Questo processo d'emancipazione popolare mirava a costruire una nuova identità autonoma dalle altre classi sociali e affrancata dal controllo del re e della borghesia. Il sentimento di sottomissione, di riconoscenza e di rispetto verso le classi dominanti, caratteristica delle società di

¹⁰⁶¹ Dalès, «Un lingot d'or. Air: Votre cœur m'est fermé» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 5 novembre 1848

¹⁰⁶² Hyppolite Demanet, «Profession de foi des socialistes. Air: Le peuple est roi» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 10 aprile 1849

¹⁰⁶³ In seguito alla proclamazione della Repubblica e fino agli episodi di giugno, questa contrapposizione con la borghesia sembrava, per una minoranza di chansonnier, potersi cancellare in nome del nuovo sistema politico appena inaugurato. Demanet, infatti, cantava: «Espoir, bourgeois et travailleurs, (bis.) \ Nous reverrons des jours meilleurs. (bis.) [...] \ Plus de rivaux, plus de partis, \ Le sort confond les appétits. [...] \ Ne formant qu'un faisceau d'amis, \ Du bonheur aux élus promis».

¹⁰⁶⁴ Victor Rabineau, «Les lamentations des Blancs. Air: Eteignons les lumières» in *La voix du peuple*, cit., p. 269

¹⁰⁶⁵ Philippe Darriulat, *La muse du peuple*, cit., p. 286

¹⁰⁶⁶ Philippe Darriulat, *La muse du peuple*, cit., p. 316

¹⁰⁶⁷ Cfr. Maurice Tournier, «Peuple chansonnier, Peuple chansonné à Paris, en 1848» in José das Candeias Sales, *O estudo da civilização helenística: conceitos, temas e tendências. Homenagens: des(a)fiando discursos*, Lisboa, Universidade Aberta, 2005, pp. 643-657

Ancien Régime¹⁰⁶⁸, scomparve in nome della libertà, dell'indipendenza e dell'emancipazione sociale. I "potenti" venivano definiti come «race immonde»: «Tremblez, césars, potentats, race immonde,[...] \ La liberté fera le tour du monde; \ Le peuple est roi, monarques, chapeau bas !»¹⁰⁶⁹. Alla domanda di Charles Gille che si chiedeva: «Serions-nous toujours en tutelle \ Des riches, des grands et des rois ?»¹⁰⁷⁰, gli rispose Eugène Baillet con il canto *Le cri des Français*: «Lassé de trop de tyrannie, \ Le peuple, en dépit de ses rois, \ Se lève et réclame ses droits.[...] \ Vive à jamais la République! \ C'est le cri de tous les Français»¹⁰⁷¹. Se Porte, nel suo «Le droit au travail», sentenziava che «Les rois sont morts ! Vive la Liberté !...»¹⁰⁷², Gustave Leroy tracciava nettamente la differenza tra il "popolo" e l'aristocrazia: «Je hais celui qui jamais ne travaille \ Et s'enrichit dans un honteux repos \ En trafiquant dans de sales tripots, \ C'est notre sueur qui gagn' sa boustifaille, \ Voilà pourquoi j'aim' pas les Aristos !»¹⁰⁷³.

L'odio contro il tiranno e la nobiltà, progressivamente si rivolgeva verso le altre classi sociali: la borghesia, i ricchi¹⁰⁷⁴ ed il padrone. Il lavoratore francese percepiva la divisione tra ricchi e poveri che lacerava la società della Monarchia di Luglio («Entre deux camps la terre est en litige») e l'immutabilità di una realtà in cui l'operaio doveva soccombere sotto i soprusi dei «plus forts»: «l'ouvrier est le serf du moyen age, \ Qui descend, lui, de l'esclave romain; [...] \ Par les plus forts les faibles sont foulés. \ J'osais rêver un peuple heureux et libre»¹⁰⁷⁵. In quegli anni prese forma un movimento di rielaborazione culturale che contribuì a marcare con forza la separazione tra "il popolo" e la "borghesia". Questo aspetto caratterizzava molte canzoni sociali del tempo come ad esempio «Le salaire», «Les Aristos» o nel più famoso «Peuple et Bourgeoisie» di Gustave Leroy, in cui si leggeva:

«Débordés par la politique,	Votre argent seul vous intéresse ;
Bourgeois, votre cœur bondissait ;	Le pays n'a pas ce bonheur.
Vous redoutiez la République,	Bourgeoisie, à toi la richesse,
La réforme vous suffisait.	Peuple à toi les bras et le cœur !» ¹⁰⁷⁶

¹⁰⁶⁸ Cfr. Edward P. Thompson, «L'economia morale delle classi popolari inglesi nel secolo XVIII» in Edoardo Grendi (a cura di), *Società patrizia, cultura plebea. Otto saggi di antropologia storica sull'Inghilterra del settecento*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 57-137

¹⁰⁶⁹ C. -L. C., «Appel à tous les peuples. Air: des Trois couleurs» in *Le républicain lyrique*, cit. n. 1\luglio 1848

¹⁰⁷⁰ Charles Gille, «Les Mineurs d'Utzel. Air: des moissonneurs» in *La voix du peuple*, cit., p. 33

¹⁰⁷¹ Eugène Baillet, «Le cri des Français. Air: Elle aime à rire, elle aime à boire» in *La voix du peuple*, cit., p. 164

¹⁰⁷² Porte, «Le droit au travail. Air Du peuple à ses représentant» in *Le républicain lyrique*, cit., n. 10\aprile 1849

¹⁰⁷³ Gustave Leroy, «Les Aristos. Air: de Préville et Taconnet» in *La voix du peuple*, cit., p. 235

¹⁰⁷⁴ Cfr. Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., pp. 51 e sgg.

¹⁰⁷⁵ Charles Gille, «Aux riches. Air: Le papillon qui respire la rose» in Herbert Schneider, *La république clandestine*, cit., p. 206

¹⁰⁷⁶ Gustave Leroy, «Peuple et bourgeoisie» in *La voix du peuple*, cit., p. 137. A questo proposito si deve sottolineare anche la canzone di Charles Gille, «La République bourgeoise» scritta nel dicembre 1848, in cui lo chansonnier coglieva chiaramente l'inconciliabilità tra gli interessi borghesi e quelli dei lavoratori: «C'est aujourd'hui comme c'était jadis : \ Bon Parisien, tu redeviens esclave. [...] \ Va, tu n'as pas encore jeté ta gourme, \ Tu n'es toujours qu'un

Il rapporto con il *maître*, a partire dalle giornate del luglio 1830, cominciò a deteriorarsi: «l’homme souffrait des maître»¹⁰⁷⁷ cantava Pierre Quibel. Nel 1840, Louis Voitelain nel suo «Vieux prolétaire» scriveva: «Soixante hivers ont affaibli ma vue, \ Soixante hivers ont énervé mon bras ; \ Ah ! c’en est fait : ma vieillesse éperdue \ N’espère plus en des maîtres ingrats»¹⁰⁷⁸. Frequenti erano le seguenti espressioni che accompagnavano la figura del padrone: «les maîtres avides \ Perfides \ Cupides»¹⁰⁷⁹ e «vendus»¹⁰⁸⁰. Charles Gille esprimeva così questa forte presa di distanza:

Tocsin de grands jour, vibre, annonce au palais	C’est assez plier les genoux,
L’heure de notre délivrance.	Levons-nous donc : leur impuissant courroux
Depuis trop longtemps le maître et les valets	S’émoussera sur le faisceau
Insultent à notre souffrance.	Fait de la plume et du marteau» ¹⁰⁸¹

La società capitalistica, che inesorabilmente si stava affermando nella Capitale francese, aveva ulteriormente palesato i reali rapporti di forza che attraversavano il mondo del lavoro e la vera natura del capitale. Pierre Dupont, infatti, si chiedeva: «Quel fruit tirons-nous des labeurs \ Qui courbent nos maigres échine ? \ Où vont les flots de nos sueurs ? \ Nous ne sommes que des machines»¹⁰⁸². Il lavoratore intendeva quindi affrancarsi dal controllo «de maîtres abhorrés»¹⁰⁸³, per iniziare a risolvere lui stesso i problemi che attanagliavano la sua realtà quotidiana: «Eh bien donc ! il est temps de résoudre nous-mêmes \ Le problème enfoui dans un tas de systèmes. \ Non ! l’ouvrier français, sous des maîtres ingrats \ A la glèbe attelé ne s’abrutira pas : \ On le verra toujours, de quel titre on le nomme, \ Sous les haillons du serf dresser sa tête d’homme»¹⁰⁸⁴.

Un processo d’emancipazione che, per la prima volta, portava l’artigiano-operaio ad immaginare una società senza padroni, in cui il lavoro poteva essere controllato direttamente dai lavoratori: «L’œil plein d’éclairs et les bras nus, \ Le travail n’agit pas en traître : \ Il opère en

stupide bétail ; [...] \ Va, ne crains rien, peu de nouveaux spectacles \ Viendront frapper tes yeux appesantis, \ Et le progrès t’offrira pour miracles \ D’autres ventrus et d’autres appétits. \ La poule au pot n’est qu’une ombre chinoise \ Que par malheur tu verras à l’envers. \ Tu dors, Brutus, et Rome est dans les fers. \ De la république bourgeoise !». Charles Gille, «La République bourgeoise. Air: Ce n’est qu’un baron qui se noie» in *La voix du peuple*, cit., p. 263

¹⁰⁷⁷ Pierre Quibel, «Pauvre Paris! Air de Nostradamus» in *La chanson de nos jours*, vol. 2, cit., p. 14

¹⁰⁷⁸ Louis Voitelain, «Le Vieux prolétaire. Air: de Léonide» (1840), foglio volante depositato presso BNF

¹⁰⁷⁹ Charles Gille, «Chant des Cérsiens» in Herbert Schneider, *La république clandestine*, cit., p. 266

¹⁰⁸⁰ Hyppolite Demanet, «Profession de fois des socialistes. Air: Le peuple est roi» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 10\aprile 1849

¹⁰⁸¹ Charles Gille, «La plume et le marteau. Air: A quel’ pour un sou tes Anglais» (1839) in *La chanson de nos jours*, vol. 1, cit., p. 179

¹⁰⁸² Pierre Dupont, «Le chant des ouvrier» (1846) in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, Paris, Garnier Frères, 1858, pp. XI-388, p. 5

¹⁰⁸³ Auguste Alais, «La Faubourienne. Chant révolutionnaire» in *La voix du peuple*, cit., p. 205

¹⁰⁸⁴ Savinien Lapointe, «De mon échoppe» (dicembre 1843) in Id., *Une voix d’en bas : poésies*, Paris, Imp. Blondeau, 1844, pp. XXXVII-456, p. 283

chiffre connu \ Et va s'organiser sans maîtres !»¹⁰⁸⁵ ; lo chansonnier Guérin, a questo proposito, cantava: «Plus de valets, d'esclaves ni de maîtres ; \ Vainqueurs d'hier, soyez fermes demain ! \ Poursuivons tous notre marche féconde : \ Serrons nos rangs ; l'univers est sauvé ! \ La Liberté gouvernera le monde ! \ Inclignons-nous : le soleil s'est levé»¹⁰⁸⁶.

Questa categoria identitaria di “popolo”, legata alla figura del lavoratore, sarà la protagonista delle barricate del febbraio e del giugno 1848. Quegli episodi, infatti, videro la nascita di una nuova immagine linguistica: quella del «peuple-roi»: «Le peuple est roi! la force est dans ses mains! [...] \ Tout vient du peuple, et tout doit être à lui !»¹⁰⁸⁷. Lungi da costituire una forma letteraria racchiusa nella sua dimensione poetica, essa voleva rappresentare il processo d'emancipazione e d'affrancamento dalle altre classi sociali, svolto dall'artigiano-operaio durante la prima metà del XIX secolo. La Repubblica inaugurata nel '48 abbatteva il governo monarchico per dar vita ad una nuova società alternativa, in cui l'effettivo esercizio del potere doveva scardinare, rovesciandolo, il tradizionale assetto socio-politico. Il lavoratore, quindi, s'impossessava simbolicamente del titolo reale per fondare un nuovo corso nella storia, in cui “colui che produceva” non doveva più subire la legge, ma esserne il suo vero promotore:

«A nous, à nous,	L'oisif raille
Plus de courroux	De qui travaille,
Prolétaires	Toi seul es rois,
De toutes terres,	Réveille-toi,
Plus d'agresseurs,	Producteur impose la loi;
Ni d'oppresses,	Montre, par la pratique,
Melons et nos vœux et nos cœurs; [...]	Au siècle écrivain
Va, c'est en vain	L'avenir pacifique
Qu'en son dédain	Qui s'ouvre pour le travailleur». ¹⁰⁸⁸

Nella canzone d'apertura del primo numero del giornale canoro «Le Républicain lyrique», intitolata «Appel à tous les peuples», si leggeva:

«Entendez-vous là-bas gronder la foudre	Tremblez, césars, potentats, race immonde,
Quels sont ces cris ? Liberté ! liberté !	De vos forfaits l'esclave est enfin las.
Des rois proscrits je vois tomber en poudre	La liberté fera le tour du monde ;
Le trône d'or, le sceptre redouté.	Le peuple est roi, monarques, chapeau bas !» ¹⁰⁸⁹

¹⁰⁸⁵ Eugène Pottier, «Révolution sociale» (Manchester, 1831) in Id., *Chants révolutionnaires*, Paris, Bureau du comité Pottier, 1895, pp. XVIII-161, p. 32

¹⁰⁸⁶ Alexandre Guérin, «Le soleil s'est levé. Air: des trois couleurs» in *La voix du peuple*, cit., p. 179

¹⁰⁸⁷ Bonabot, «Les peuples et les rois. Air: des trois couleurs» in *La voix du peuple*, cit., p. 207

¹⁰⁸⁸ Louis Vinçard, «Appel aux travailleurs. Air: de la Révolte au serait» in *Le républicain lyrique*, cit., n. 9\marzo 1849

¹⁰⁸⁹ C. -L. C., «Appel à tous les peuples. Air: des Trois couleurs» in *Le républicain lyrique*, cit. n. 1\luglio 1848

La categoria di “peuple-roi”, infine, non si forgiava solamente nell’assimilazione del “popolo” con il “lavoratore”, ma prendeva vita a partire dalle lotte che caratterizzarono quelle giornate: «Courbez, tyrans, vos têtes souveraines, [...] \ Entendez-vous ces cris de liberté ? \ Un peuple est là qui brise une couronne ! [...] \ Là-bas, là-bas, c’est le canon qui tonne ! \ Sur les pavés (*bis*), un peuple devient roi !»¹⁰⁹⁰. Gli artigiani-operai che scesero in strada per manifestare e rivendicare con la forza dei loro corpi il diritto ad un lavoro, all’istruzione e ad una vita migliore, costituivano l’essenza stessa di questo nuovo “soggetto politico”:

«Le peuple roi, courant dans chaque rue,
Levait enfin ses bras forts et nerveux,
Marchant au fer, poitrine presque nue,
Il grandissait même à ses propres yeux.

Sublime jour ! où, jeunesse et vieillesse,
Fraternisaient au soleil qui brillait !!
Enfants du peuple, encore un chant d’ivresse,
C’est aujourd’hui le quatorze juillet !!!»¹⁰⁹¹

¹⁰⁹⁰ Louis Courrier, «Le peuple roi. Air: des trois couleurs» in *La voix du peuple*, cit., p. 197

¹⁰⁹¹ Gustave Leroy, «Le Quatorze Juillet 1789. Air: On n’sait pas c’qui peut arriver» in *La voix du peuple*, cit., p. 101

3.2: Il “realismo” e la Repubblica Democratica e Sociale: «la Francia Sociale»

I testi analizzati pongono al centro della riflessione storiografica la tematica del realismo nella poetica popolare¹⁰⁹². L'aspetto concreto, la materialità e la corporeità dei soggetti trattati dai cantautori costituirono una delle caratteristiche principali della canzone sociale durante la Monarchia di Luglio. L'artigiano-operaio, a partire dalla sua quotidianità, si confrontava con i radicali cambiamenti derivati dall'arrivo dell'industrializzazione ed il canto permetteva di dare voce all'esperienza del lavoratore. Rispetto ad una visione irenica e lineare del processo industriale, la documentazione canora consente di mettere in luce le criticità e le problematiche di una società che stava mutando radicalmente. Gli attacchi dei cantautori-operai non devono essere considerati come delle improvvise esplosioni di moralismo. Essi rappresentarono, al contrario, una presa di parola e degli atti d'accusa che miravano a far conoscere le ingiustizie sociali e lo sfruttamento subito dall'artigiano-operaio.

La canzone sociale di questo periodo si esprimeva in invettive musicali, in cui si denunciavano la disoccupazione e la precarietà delle condizioni di lavoro: «Environs-nous, amis, \ Sans souci \ Ni remord, \ Demain dans le travail \ Nous puiserons la mort»¹⁰⁹³. Altaroche nel 1838 si scagliava contro le pessime condizioni abitative:

«Dans sa mansarde crevassée,	Trop faible, en vain sa voix appelle
Ouverte aux injures du temps,	Le pain qui manque... A son vieux toit
Le pauvre sous la paille usée	Un seul hôte reste fidèle :
Cache ses membre grelottants.	Le froid ! Le froid !» ¹⁰⁹⁴ .

Il tema della mancanza di un sostentamento nutrizionale per il lavoratore costituiva una delle forme, forse una delle più essenziali e basilari, nelle quali si declinava il realismo della poetica popolare. Nel settembre del 1841, Savinien Lapointe terminava il suo poema «Entresol et grenier» con questo lapidario verso: «Telle est la question: le travailleur a faim!»¹⁰⁹⁵. La fame, «mostruosa

¹⁰⁹² Hélène Millot e Nathalie Vincent-Munnia, «Le réalisme ouvrier» in Hélène Millot, Nathalie Vincent-Munnia, Marie-Claude Schapira, Michèle Fontana (sous la direction de), *La poésie populaire en France au XIX^e siècle*, cit., pp. 252-263

¹⁰⁹³ Charles Gille, «Chants des Cérusiens. Air de l'auteur» in Herbert Schneider, *La République clandestine*, cit., p. 266

¹⁰⁹⁴ Agénor Altaroche, «Quel froid ! Air: ça n'se peut pas» in Id., *Chansons politiques*, cit., p. 17

¹⁰⁹⁵ Savinien Lapointe, «Entresol et grenier» in Id., *Une voix d'en bas : poésies. Précédées d'une préface par M. Eugène Sue*, Paris, Imp. Blondeau, 1844, pp. XXXVII-456

vipera» come la definiva Gustave Leroy¹⁰⁹⁶, era una tematica spesso impiegata nella canzone sociale. Charles Regnard, negli stessi anni, scriveva «La prière des pauvres» in cui cantava: «Oh ! nous avons aussi des frères dans les villes, \ Qui, dénués de tout, ont bien froid, ont bien faim»¹⁰⁹⁷ ed ancora Charles Durand dipingeva, in toni tanto drammatici quanto veritieri, le condizioni di vita di molti lavoratori parigini: «Sans pain, sans feu, dans sa triste demeure, \ Sur un grabat, la mort vient le chercher. \ Chez l'indigente, où le besoin demeure, \ Il est encor des larmes à sécher»¹⁰⁹⁸. In occasione della carestia, che colpì tutta l'Europa nel 1846-1847, Pierre Dupont pubblicava «Le chant du pain», in cui presentava «la fame» come «una lupa che entrava in pieno giorno nelle case del povero» ed il canto continuava con queste strofe: «Dans les airs un orage couve, \ Un grand cri monte à l'horizon. \ On n'arrête pas le murmure \ Du peuple, quand il dit : J'ai faim ; \ Car c'est le cri de la nature : \ Il faut du pain !»¹⁰⁹⁹.

Un “realismo” che si esprimeva attraverso la fisicità stessa dell'artigiano-operaio. La prima metà del XIX secolo fu contraddistinta da una lotta «sans cesse» che opponeva il corpo dei lavoratori alla nascente società capitalista: «Nous qui des bras, des pieds, des mains, \ De tout le corps luttons sans cesse, \ Sans abriter nos lendemains \ Contre le froid de la vieillesse»¹¹⁰⁰. E nel canto «Le peuple a faim» si leggeva: «Assez longtemps, gorgés de privilèges, \ De notre force on vous a rendus forts : \ Les députés sortis de vos collèges \ Ont disposé de nos biens, de nos corps»¹¹⁰¹. Il lavoratore, spogliato dell'individualità e privato di qualsiasi mezzo per intervenire nella società, utilizzava il suo stesso corpo come strumento di resistenza: «Tirez sur nos guenilles ; \ Nus ! nous marchons sur vous, frappez ! voici nos corps»¹¹⁰² ed ancora: «Il ne reste plus aujourd'hui sur la terre \ Que son corps... et son fils qui meurt aussi de faim !»¹¹⁰³. Le mani «calleuses»¹¹⁰⁴ e le braccia «forts et nerveux»¹¹⁰⁵ non costituivano più un motivo di disagio per le classi lavoratrici e una sorta di marchio dell'immoralità e della volgarità popolare. Il corpo, al contrario, veniva ora esaltato e glorificato: «Gloire au bras qui laboure !»¹¹⁰⁶. Il processo

¹⁰⁹⁶ Gustave Leroy, «Les Colons de l'Algérie. Air: de Retour en France, ou de Vive Paris» in *La voix du peuple* (1848), p. 303

¹⁰⁹⁷ Charles Regnard, «La prière des pauvres. Air de l'Ange gardien» in *La chanson de nos jours*, vol. 1, cit., p. 209

¹⁰⁹⁸ Louis Charles Durand, «La Fée. Air: Allez cueillir des bluets dans les blés» in *Le républicain lyrique*, cit., n. 2\1848

¹⁰⁹⁹ Pierre Dupont, «Le chant du pain» (1846-1847) in id., *Muse populaire*, cit., p. 163

¹¹⁰⁰ Pierre Dupont, «Le chant des ouvriers» (1846) in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., 5

¹¹⁰¹ Agénor Altaroche, «Le peuple a faim» in Pierre Brochon, *Béranger et sont temps*, Paris, Editions sociales, 1956, p. 159

¹¹⁰² Auguste Alais, «La Faubourienne. Chant révolutionnaire» in *La voix du peuple*, cit., p. 205

¹¹⁰³ Agénor Altaroche, «Le vainqueur de juillet», in Pierre Brochon, *Béranger et sont temps*, Paris, Editions sociales, 1956, p. 49

¹¹⁰⁴ Gustave Leroy, «Les soldats du désespoir. Air: Et ton tan la, gens du village (Wilhem)» in *La voix du peuple*, cit., p. 229

¹¹⁰⁵ Gustave Leroy, «Le Quatorze Juillet 1789. Air: On n'sait pas c'qui peut arriver» in *La voix du peuple*, cit., p. 101

¹¹⁰⁶ Eugène Pottier, «Ce que dit le pain» (1867) in Id., *Chant révolutionnaire*, cit., p. 72. Un aspetto che emergeva anche dall'analisi del canto «Philosophe pratique» di Claude Genoux, in cui si leggeva: «Plus utile qu'un beau parleur, \ Je

d'emancipazione aveva portato il lavoratore a comprendere la centralità del suo ruolo all'interno della società¹¹⁰⁷: «Le peuple sait aujourd'hui que la force \ N'est plus dans l'or, mais qu'elle est dans les bras»¹¹⁰⁸; le braccia, infatti, costituivano la fonte «des tous biens»: «L'oisif heureux sur des coussins se berce, \ La faim chez nous livre d'affreux combats, \ Le capital peut s'unir au commerce, \ Mais de tous biens la source c'est nos bras»¹¹⁰⁹. La fisicità del corpo caratterizzava la figura dell'operaio e diveniva, quindi, un'immagine da contrapporre alla borghesia: «Bourgeoisie, à toi la richesse, \ Peuple à toi les bras et le cœur !»¹¹¹⁰.

Un altro tema trattato all'interno del canto sociale era quello del salario, ed in particolare del «juste salaire». A questo proposito Rémi Gossez sottolineava che, alla domanda «combien voulez-vous gagner?», l'operaio rispondeva: «“la journée”, sans vouloir en spécifier le montant»¹¹¹¹. Il lavoratore, infatti, protestava per ottenere una congrua retribuzione, che gli permettesse di far vivere serenamente la sua famiglia:

«Ces droits sacrés que l'artisan réclame	A tout donne un juste salaire,
En traits de sang partout ils sont inscrits.	A l'ouvrier, qu'épuise un dur labeur
Egalité, que ta voix les proclame,	Pour ses vieux jours un abri salubre,
Mets en vigueur tes préceptes proscrits,	Tels sont les droits de l'humble travailleurs» ¹¹¹² .

Se per Pierre Dupont la paga dell'operaio non era un diritto garantito («Nous dont la lampe, le matins, \ Au clairon du coq se rallume, \ Nous tous qu'un salaire incertain \ Ramène avant l'aube à l'enclume»¹¹¹³), Charles Gille denunciava «le salaire insuffisant»¹¹¹⁴ e cantava a squarciagola: «Salaire (3 fois) \ C'est la voix, tocsin des faubourgs, [...] \ Qu'il tremble, le monde élégant, \ Plan, (4 fois) \ Dieu de son souffle anime l'ouragan, \ Plan. (4 fois)»¹¹¹⁵.

L'analisi testuale della produzione dei cantautori popolari degli anni 1830-1848, consente di documentare la formazione dei primi discorsi operai e del suo articolarsi nel tempo. In questa prospettiva, la canzone viene a ricoprire lo spazio che esistette tra le grida sediziose e gli slogan, lanciati dagli operai durante le manifestazioni e scritti sui muri parigini, e le lunghe dissertazioni

sais agir : tout travailleur \ Doit porter haut et la tête et le cœur !». Cluade Genoux, «Philosophe pratique. Air: Je commence à m'apercevoir» in Id., *Chants de l'atelier*, Paris, Georges Dairnvael libraire, 1850, pp. 4-128, p. 15

¹¹⁰⁷ A questo proposito Eugène Petit cantava: «Qu'importe que nos corps soient bien ou mal vêtus \ Une blouse n'est pas le linceul des vertus !». Eugène Petit, «Le chant des travailleurs» in *La voix du peuple*, cit., p. 104

¹¹⁰⁸ Agénor Altaroche, «Le peuple a faim», cit.

¹¹⁰⁹ Bourgeois, «A Louis Blanc. Air: d'Octavie, ou de la petits Margot» in *Le Républicain lyrique*, n. 12\1849

¹¹¹⁰ Gustave Leroy, «Peuple et Bourgeoisie» in *La voix du peuple*, cit., p. 137

¹¹¹¹ Lettera di un operaio sarto pubblicata sul «Répresentant du peuple» del 9 giugno 1848 citata in Rémi Gossez, *Les ouvriers de Paris*, La Roche-sur-Yon, Impr. Centrale de l'Ouest, 1967, pp. 1-446, p. 74

¹¹¹² Auguste Alais, «Hymne des travailleurs. Air de la fête des imprimeurs», foglio volante, cit.

¹¹¹³ Pierre Dupont, «Le chant des ouvriers» (1846) in Id., *Muse populaire*, cit., p. 5

¹¹¹⁴ Charles Gille, «Le chant du caillou. Air: Vivent les chansons grivoises» in Herbert Schneider, *La république clandestine*, cit., p. 227

¹¹¹⁵ Charles Gille, «Salaire» in Herbert Schneider, *La république clandestine*, cit., p. 258

teoriche custodite alla Biblioteca Nazionale¹¹¹⁶. La maggior parte degli autori analizzati, infatti, non si limitava a descrivere povertà e l'indigenza delle classi lavoratrici, ma si interrogava sui responsabili di quella situazione. Anche in questo caso l'approccio realistico costituiva uno degli aspetti principali. Si criticava, infatti, il commercio «Ce commerce est un coupe-gorge, \ Caverne de voleurs sans clé»¹¹¹⁷, i banchieri, la finanza¹¹¹⁸, l'egoismo - «Ils s'étaient dit: du combat voici 'heure! Frappons, frappons l'égoïsme brutal!»¹¹¹⁹ -, il desideraiò illimitato d'oro e di ricchezza. Claude Genoux gridava: «Guerre au monopoleur, guerre au fourbe enrichi!»¹¹²⁰, mentre Victor Rabineau, nella canzone «Les Démolisseurs», denunciava la pratica dell'usura: «L'impitoyable usure, \ Au souffle glacial, \ A fait une mesure \ Du temps social»¹¹²¹, Charles Gille condannava la concorrenza: «Pour l'artisan, reste une lutte immense \ Qu'il soutien seul avec Dieux pour témoin; \ Pour ennemi il a la concurrence, \ Les jours oisifs, précurseurs du besoin»¹¹²² e Gustave Leroy, invece, poneva l'accento sulla tematica dello sfruttamento: «Soyons unis, toujours, sans cesse; \ Plus d'exploité plus d'exploiteur: \ A nous tous enfin la richesse! \ A nous tous les bras et le cœur!»¹¹²³. Un aspetto messo in luce anche da Lyonel: «Exploiteurs, qui mettez le pays à l'encan, \ Tremblez, votre système a pour base un volcan...»¹¹²⁴.

La tematica del salario, della fame, dell'istruzione¹¹²⁵, della precarietà del lavoro¹¹²⁶ e delle condizioni di vita furono dei “soggetti letterari”¹¹²⁷ che andarono al di là del puro realismo, per presentarsi come delle chiare rivendicazioni sociali e politiche e come strumento per migliorare l'esistenza dell'operaio. Questa pista di ricerca consente di comprendere l'importanza del canto

¹¹¹⁶ A questo proposito sono da sottolineare le fondamentali riflessioni di Jacques Rancière in Alain Faure et Jacques Rancière (textes choisis et présentés par), *La parole ouvrière 1830-1851*, cit., p. 20

¹¹¹⁷ Charles Gille, «La bourse à la halle au blé. Air: Petit papillon volage» (pendant la famine de 1847) in Schneider (2002), p. 102

¹¹¹⁸ «Le sceptre d'or de la finance \ Demain peut voler en éclats. \ A nos rangs! et luttons, malheur à qui s'endort! \ Dans un pareil combat, le sommeil, c'est la mort!». Eugène Petit, «Le chant des travailleurs» in *La voix du peuple*, cit., p. 104

¹¹¹⁹ Charles Gille, «Les Tombeaux de Juin. Air de Margot, des comédiens, ou d'Octave» in *La voix du peuple* (1848), p. 253

¹¹²⁰ Claude Genoux, «Solidarité. Air: Chant des travailleurs» in Id., *Chants de l'atelier*, Paris, Georges Dairnvael libraire, 1850, pp. 4-128, p. 80

¹¹²¹ Victor Rabineau, «Les Démolisseurs. Air du Ménétrier de Meudon» in *La voix du peuple* (1848), p. 265

¹¹²² Charles Gille, «Les vieux ouvriers. Air: Comme un fanal qui s'allume et qui brille» in Herbert Schneider, *La République clandestine*, cit., p. 321

¹¹²³ Gustave Leroy, «Peuple et Bourgeoisie» in *La voix du peuple* (1848), p. 137

¹¹²⁴ Auguste Loynel, «Aux Purs Démocrates. Chants des Montagnards. Air: Chantons donc, gais travailleurs» in *La voix du peuple*, cit., p. 217

¹¹²⁵ A questo proposito Altaroche, rivendicando l'istruzione per tutti, notava che «il ricco ed il povero hanno lo stesso cervello»: «L'instruction, cette manne féconde, \ Pour le puissant monopole nouveau, \ Le pauvre aussi doit l'avoir, en ce monde \ Où riche et pauvre ont le même cerveau». Agénor Altaroche, «Le peuple a faim» in Pierre Brochon, *Béranger et son temps*, cit., p. 159

¹¹²⁶ La precarietà del lavoro costituì un aspetto di particolare importanza, Ruy-Blas scriveva: «L'ouvrage est rare en France \ Grâce à ces exploiters \ Vivants de nos sueurs \ Notre seule espérance \ De vivre en travaillant \ N'arrive pas souvent». Ruy-Blas, «Les cocos dérangés» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 9\1849

¹¹²⁷ Hélène Millot e Nathalie Vincent-Munnia, infatti, rilevavano che «la spécificité de la poésie populaire est donc bien d'imposer, en rapport avec son origine sociale, de nouveaux sujets en train de s'élaborer, mais sujets dans tous les sens du terme: thématique, mais aussi et tout autant énonciatif – donc existentiel» in *La poésie populaire*, cit., p. 263

sociale all'interno della cultura popolare, in quanto luogo d'emancipazione, spazio di riflessione e di rivendicazione della parola operaia, poiché «la chanson des goguettes ne se contente pas de dénoncer l'injustice sociale et de décrire la misère populaire [...]. Elle revendique ouvertement les droits du peuple (droit au travail, droit au pain, droit à l'instruction des enfants et droit à la retraite des vieux travailleurs), ainsi que des solutions politiques»¹¹²⁸.

La rappresentazione popolare dell'idea di Repubblica, che si delineava all'interno dei canti sociali, non si riduceva al solo livello letterario ma informava anche altri aspetti della cultura operaia. Le immagini ed il simbolismo evocati dagli chansonniers possedevano infatti una valenza politica¹¹²⁹; il rapporto che legava la sfera poetica con quella politica era già presente in alcuni intellettuali del tempo. Eugène Sue, nell'introduzione al volume dello chansonnier Savinien Lapointe, rilevava che: «nous le répétons, rien ne nous paraît plus touchant, plus beau que de voir des hommes d'une intelligence, d'un talent aussi élevé que M. Savinien Lapointe, rester ouvrier comme leurs frères, vivre de leur vie de rude labeur, afin d'être toujours l'écho de leurs douleurs, de leurs vœux, de leurs espérances, et, à défaut de *représentations politiques*, créer ainsi une sorte de *représentation poétique*, à laquelle la puissance de leur voix donne autant de retentissement que d'importance»¹¹³⁰. I soggetti letterali sviluppati nel canto sociale non restavano racchiusi nella loro poeticità, ma si presentavano nell'opinione pubblica come delle rivendicazioni politiche. La tematica del realismo, infatti, fu uno degli elementi principali del concetto stesso del "politico" popolare, ed in particolare giocò un ruolo chiave nella maniera di definire la Repubblica.

Le barricate del febbraio 1848, e successivamente quelle di giugno, rappresentarono per gli artigiani-operai la volontà di inaugurare una nuova società che si opponesse ai valori del nascente capitalismo. I lavoratori parigini, infatti, erano consapevoli che quegli avvenimenti non costituivano un tradizionale cambiamento amministrativo; era in atto un rivolgimento che intendeva apportare un mutamento radicale e la nascita di un nuovo «regno che doveva riscattare il passato»: «Un nouveau règne vient d'éclorre \ Qui doit racheter le passé»¹¹³¹. Il 1848 dava avvio ad una «Repubblica immortelle»: «Enfants de cette ère nouvelle, \ Quand nous espérons voir grandis \ Une République

¹¹²⁸ Hélène Millot, «Une portée politique : la poésie des goguettes républicaines et la chanson révolutionnaire» in *La poésie populaire*, cit., pp. 305-324, p. 314

¹¹²⁹ Appare, infatti, fondamentale un approccio storiografico che sappia far dialogare assieme le nozioni di rappresentazione con lo studio del politico: «l'objet de cette histoire globale du politique est de comprendre la formation et l'évolution des rationalités politiques, c'est-à-dire les systèmes de représentation qui commandent la façon dont une époque, un pays ou des groupes sociaux conduisent leur action et envisagent leur avenir. [...] il s'agit, premièrement, de faire l'histoire de la manière dont une époque, un pays ou des groupes sociaux cherchent à construire des réponses à ce qu'ils perçoivent plus ou moins confusément comme un *problème*, et deuxièmement, de faire l'histoire du travail opéré par l'interaction permanente entre la réalité et sa représentation, en définissant des champs historico-problématiques. » Pierre Rosanvallon, «Faire l'histoire du politique. Entretien avec Pierre Rosanvallon» in *Esprit*, n. 209/février 1995, pp. 25-43, p. 29

¹¹³⁰ Eugène Sue, «Préface» in Savinien Lapointe, *Une voix d'en bas : poésies*, cit., pp. I-XVI, p. XV

¹¹³¹ Auguste Alais, «Vive la République. Air: Air de la Colonne» in *La voix du peuple*, cit., p. 145

immortelle, \ La verrons-nous s'abâtardir ?...»¹¹³². Anche nel canto «La Républicaine» di Pierre Dupont si ribadiva il carattere di eternità che caratterizzava questo nuovo corso della storia:

«Le monde enfin voit luire une ère	A la liberté nous convie,
Que dès longtemps nous prédisions ;	A la douce fraternité :
La République, notre mère,	C'est le ciel même en cette vie,
De ses yeux emplis de rayons,	En attendant l'éternité» ¹¹³³ .

La Repubblica, infatti, doveva concretizzare le speranze, i sogni e le rivendicazioni, seppur vaghe e confuse, che gli artigiani-operai cantarono durante gli anni trenta e quaranta dell'ottocento. Quegli episodi intendevano rispondere, oltre che ad un'esigenza politica – sostituire il potere monarchico con un governo repubblicano –, anche ad una necessità materiale dei lavoratori, quella di intervenire nel tessuto sociale della società francese. Una delle grandi novità che segnarono il '48 parigino, e che costituì, inoltre, un aspetto caratterizzante e di forte distinzione rispetto alle altre nazioni europee, risiedeva proprio nell'importanza dell'elemento sociale nel delineare ed immaginare la Repubblica, e di conseguenza, la Nazione francese.

François Furet sottolineava che le «grandi passioni collettive», che diedero un impulso fondamentale alla dinamica della Rivoluzione francese, furono principalmente due: «la prima era centrata sull'uguaglianza e la seconda sull'idea nazionale»¹¹³⁴. A partire soprattutto dagli episodi del 1792 questo sentimento di “eguaglianza” si fuse assieme all'idea di nazione. Se da un lato l'immagine della Repubblica Democratica e Sociale riprendeva quel clima e quelle atmosfere che furono protagoniste della «democrazia più radicale» del 1792-1793¹¹³⁵, nel 1848 non si trattava solamente di “mettere tutti alla stessa altezza” («chi si innalza lo abbasseremo \ e chi si abbassa lo innalzeremo»¹¹³⁶) come recitava il celebre canto del *Ça ira*, uno dei canti più popolari dal 1790 all'anno II. Gli artigiani-operai immaginarono un'uguaglianza reale, in cui le tematiche legate al lavoro, al salario e all'emancipazione fungevano da cardine del concetto di Repubblica; erano questi

¹¹³² Auguste Loynel, «Aux Purs Démocrates. Chants des Montagnards. Air: Chantons donc, gais travailleurs» in *La voix du peuple*, cit., p. 217

¹¹³³ Pierre Dupont, «La Républicaine» in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 120. Cfr. la «Sezione 13 : l'idea di nazione in Francia e in Italia : uno sguardo incrociato» del percorso museale ■

¹¹³⁴ François Furet (a cura di), *L'eredità della rivoluzione francese*, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 4-328, p. 16

¹¹³⁵ «Sarà ormai la democrazia più radicale a formare in Francia il fondo del sentimento di appartenenza collettivo, vestendo il particolare dei colori dell'universale e imprimendo alla coesione nazionale – retaggio della monarchia – un dinamismo ancora inedito sulla scena del mondo». Ivi, p. 19. Un aspetto messo in luce anche da Soboul in Albert Soboul, *Storia della rivoluzione francese*, Milano, Rizzoli, 1988, pp. 7-517, p. 80 e sgg., Marc Bouloiseau, *La Francia rivoluzionaria. La Repubblica giacobina 1792/194*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 1-347, p. 38 e sgg., Mona Ozouf, «L'égalité» in François Furet e Mona Ozouf, *Dizionario critico della rivoluzione francese*, Sonzogno, Bompiani, 1988, pp. 624-637. Un aspetto messo in luce anche dalla canzone di Gustave Leroy, in cui tracciava una linea di continuità tra gli episodi del 1792-1793 e la rivoluzione del febbraio '48. Gustave Leroy, «Moins arriérés qu'en l'an quatre-vingt-treize, \ Sachons unir la justice et les lois». Gustave Leroy, «La République française» in *La voix du peuple*, cit., p. 133

¹¹³⁶ «Ah ! ça ira, ça ira, ça ira ! \ Suivant les maximes de l'évangile \ Du législateur tout s'accomplira. \ Celui qui s'élève on l'abaissera Celui qui s'abaisse on l'élèvera».

gli elementi che veicolavano il sentimento di appartenenza nazionale. Eugène Pottier, in questi versi composti in seguito al febbraio 1848, delineava i contenuti sociali che dovevano costituire, non solamente la sostanza di una società repubblicana – il termine “repubblica”, infatti non appariva nel testo, anche se era evidente il richiamo a quell’assetto di governo, –, ma l’essenza stessa della nazione francese. La «citoyenneté française», nata sulle barricate del ’48, aveva l’obbligo di migliorare le condizioni di vita delle classi popolari:

«Etait-ce pour de l’or que sa poitrine nue	Ce qu’il veut, c’est qu’enfin le sol de la France
S’offrait au feu des bataillons ? [...]	Chaque homme soit citoyen!
Non! ce n’est point de l’or qu’il faut sur ses blessures;	Mais ces droits, il les veut; c’est au prix de sa vie
Il lui faut des Droits et du Pain !	Qu’il les sut conquérir
Du pain pour les enfants qui souffrent les tortures	Au palais des Tyrans, de sa main amaigrie,
De la misère et de la faim ! [...]	Il a gravé ces mots : «Vivre libre ou mourir» ¹¹³⁷ .

Si intendeva inaugurare una “nuova Francia”, il cui contenuto doveva essere inevitabilmente connesso con il benessere, concreto ed immediato, dei lavoratori. L’obiettivo, per utilizzare le parole dello chansonnier Demanet, era quello di gettare le basi per una «France socialisée»¹¹³⁸, che doveva divenire «la tutrice dell’universo». Gustave Leroy, nel 1849, incalzava ancora gli «elus du peuple», che occupavano la Montagna, alla creazione di una «France sociale»¹¹³⁹, poiché il grido degli uomini era quello di «Droit au travail [...] \ Et non pas droit à la mendicité !»¹¹⁴⁰. Nel canto di Auguste Alais i rivolgimenti del febbraio 1848 erano interpretati come la nascita di una nuova “nazione” («la mère Patrie»¹¹⁴¹) fondata sul concetto di “equità”, elaborato a partire dalle tematiche del lavoro e dell’associazionismo:

«Par le travail, fécondant l’industrie,	Sur le débris de l’infâme imposture,
Unissons-nous, associons nos vœux,	Frères ! dressons un temple à l’équité,
Pour l’avenir de la mère Patrie,	Pour rendre hommage aux lois de la nature.
Que le présent dessille tous les yeux,	Ah ! faisons croire à la Fraternité» ¹¹⁴²

¹¹³⁷ Eugène Pottier, «Le peuple» (1848) in *Maintenant*, p. 451

¹¹³⁸ Hippolyte Demanet, «Au nouvel an. Air du Petit papillon azuré» in *La voix du peuple*, cit., p. 322

¹¹³⁹ Gustave Leroy, «Les Députés des Montagnards de 1848 (Mai 1849). Air: honneur au temps passé, ou Vive Paris» in *Le Républicain lyrique*, n. 12, 1849

¹¹⁴⁰ Gustave Leroy, «La constitution Républicaine. Air du 14 juillet, ou de Vive Paris» in *La voix du peuple*, cit., p. 289

¹¹⁴¹ L’utilizzazione dell’allegoria della madre e della famiglia, per riferirsi alla nazione era una tematica ricorrente nei testi musicali. Cfr. Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 140 e sgg.

¹¹⁴² Auguste Alais, «Aux riches» in *La voix du peuple*, cit., p. 211. A questo proposito si può citare anche il canto di Frontin, nel quale l’amore per la patria si coniugava con un radicamento sentimenti di uguaglianza sociale: «Franc patriote, aimant la liberté ! \ Je suis point turbulent anarchiste ; \ Républicain, j’aime l’humanité, \ Même l’égalité, sans être communiste. \ Sans quadrupler comme vous les emplois, \ Il ne me faut qu’un modeste apanage, \ Et travailler en respectant vos lois ; \ Dupin, donnez-moi de l’ouvrage !». Armand Frontin, «Un ouvrier du bon Paris. Air: Laissez reposer le tonnerre» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 2\1848

Soprattutto per la produzione canora del febbraio-giugno '48 gli aspetti sociali, caratteristiche principali della poetica del realismo come si è visto, assumevano una valenza politica; vale a dire che si cercava di designare una forma d'organizzazione legata inevitabilmente al suo contenuto sociale. In quegli anni stava prendendo forma una concezione popolare della Repubblica, all'interno della quale «le social et le politique ne sauraient être, arbitrairement, disjoints»¹¹⁴³.

«A proclamer ceci: La France en République!	C'est le gouvernement de la fraternité ;[...]
Ce qu'elle a proclamée aux échos de Paris	C'est que chacun de nous, artisans du devoir,
Ce n'est pas un vain nom: le peuple l'a compris	Soit honoré pour soi, pour ce qu'il peut valoir,
Ce qu'il veut désormais, lui, que la faim tenaille	Et non pas pour son or, son oisive opulence ;
C'est du pain, un abri pour celui qui travaille ;	Ce qu'il veut, et veut bien ! c'est qu'au sein de la France
C'est du travail pour tous, pour tous la liberté ;	Tous ces vils apostats tremblent à son nom» ¹¹⁴⁴ .

E ancora Gustave Leroy, nella canzone *La République française* :

«Vers l'avenir que nos chefs nous conduisent,	Moins arriérés qu'en l'an quatre-vingt-treize,
Que voulons-nous ? des travaux et du pain,	Sachons unir la justice et les lois.[...]
Que nos enfants aux écoles s'instruisent,	Salut, salut, République française,
Que nos vieillards ne tendent plus la main.	Je puis mourir, je t'ai vu une fois !» ¹¹⁴⁵ .

Queste tematiche erano al centro anche del divertente canto di Alais, in cui uno «chiffonnier» parigino decise di candidarsi all'Assemblea Nazionale, e nella sua *profession de foi* in rima, cantava: «Et puis j'veux enfin \ Qu'la classe ouvrière \ Pour n'plus avoir faim \ Devienne rentière. \ Mais je veux tout d'suit' la mise en action \ Du travail qui manqu' d'organisation \ Et que tout l'mond' soit en association»¹¹⁴⁶. La Seconda Repubblica, proclamata in seguito agli episodi di febbraio che doveva celebrare l'inizio dell'«ère du bonheur»¹¹⁴⁷, non modificò le difficili condizioni d'esistenza del lavoratore. Eugène Pottier, nel marzo '48, dipinse con queste strofe i sentimenti che animarono l'operaio parigino, poco prima dello scoppio dell'insurrezione di giugno:

«J'ai faim! J'ai faim! Dit le corps,	Que les vivants, la misère.
Je n'ai pas le nécessaire;	Quand donc aurai-je du pain ?

¹¹⁴³ Espressione utilizzata da Jacques Rougerie, «Le mouvement associatif populaire comme facteur d'acculturation politique a Paris de la Révolution aux années 1840», cit., p. 516

¹¹⁴⁴ Joseph Dejacque, «Aux ci-devant dynastiques, aux tartufes du peuple et de la liberté», foglio volante, cit.

¹¹⁴⁵ Gustave Leroy, «La République Française» in *La voix du peuple*, cit., p. 133

¹¹⁴⁶ Auguste Alais, «Le Chiffonnier candidat» in *La voix du peuple*, cit., p. 168

¹¹⁴⁷ «Amis, l'ère républicaine \ Doit être l'ère du bonheur» Eugène Baillet, «Le cris des Français. Air: Elle aime à rire, elle aime à boire» in *La voix du peuple*, cit., p. 164. La Repubblica doveva costituire un'epoca migliore soprattutto per il lavoratore, poiché finalmente: «Travailleur, sèche tes larmes, \ Tu ne dois plu mourir de faim, \ A tes maux on va mettre fin, \ L'avenir a pour toi des charmes ; \ Des jours meilleurs, fils du progrès, \ Ne sont plus rêve chimérique. \ Vive à jamais la République ! \ C'est le cri de tous les Français».

Le riflessioni sviluppate dai cantautori non rappresentarono solamente la nascita di un nuovo soggetto letterario, racchiuso nei versi delle canzoni, nel suo simbolismo e nella sua poeticità. Jacques Rancière ha mostrato chiaramente l'esistenza di differenti connessioni tra le pratiche discorsive popolari e le altre pratiche sociali, come ad esempio quelle del potere, dell'organizzazione o della lotta¹¹⁴⁹. È fondamentale, infatti, integrare l'analisi testuale delle tematiche trattate, immergendo la canzone nella complessità della realtà sociale. Solamente con questa operazione di contestualizzazione si può entrare nel vivo delle relazioni sociali e seguire l'articolarsi di un processo d'emancipazione, che si avvale di numerosi strumenti comunicativi, come lo sciopero, la propaganda, la barricata o la composizione di un canzone.

La nozione di Repubblica Democratica e Sociale, infatti, è decisiva per comprendere la rappresentazione popolare della Repubblica nel 1848 e per ricostruire quel contesto culturale dove posizionare le differenti tematiche trattate nei testi musicali. Le rivendicazioni che sono state elencate trovarono una forte corrispondenza nell'immagine della Repubblica Democratica e Sociale, nella quale il politico ed il sociale erano strettamente uniti in un'unica nozione. La Repubblica rappresentava la forma d'organizzazione e l'associazione era il contenuto principale di questa struttura¹¹⁵⁰; una Repubblica, dunque, costituita dall'insieme delle differenti corporazioni ed associazioni operaie, che rappresentavano gli strumenti per intervenire concretamente nel tessuto sociale¹¹⁵¹. Era questo l'aspetto politico e sociale, il realismo della poetica popolare espresso nelle canzoni. Il pensiero operaio, malgrado la sua complessità ed eterogeneità, era in sintonia con le

¹¹⁴⁸ Eugène Pottier, «J'ai faim» in Id., *Chants révolutionnaires*, cit., p. 79

¹¹⁴⁹ Jacques Rancière, «Introduction» in Alain Faure et Jacques Rancière (textes choisis et présentés par), *La parole ouvrière 1830-1851*, cit., p. 19 e sgg.

¹¹⁵⁰ Come recentemente sostiene Andrea Lanza: «l'associazione realizza la fusione di sociale e politico, porta la repubblica nell'officina e l'officina nella repubblica. si tratta di un principio coerente con la volontà di pensare, contro l'individualismo egoistico, l'individuo sociale; [...] un principio destinato a divenire concreto tra le speranze e i sudori delle officine, articolandosi nell'organizzazione del lavoro e del credito, nella generalizzazione del tariff, nella riforma dei prud'hommes. Il principio associativo permette infatti di pensare la complessità dell'unità, l'infinita articolazione della repubblica sociale dall'Assemblea nazionale alle singole officine». Andrea Lanza, *L'abolizione del proletariato! Il discorso socialista fraterno, Parigi 1839-1847*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 3-285, p. 210

¹¹⁵¹ Per l'importanza dell'associazione negli episodi del 1848, si vedano i lavori di Michèle Riot-Sarcey, «De «l'universel» suffrage à l'association, ou «l'utopie» in 1848» in Jean-Luc Mayaud (a cura di), *1848. Actes du colloque international du cent cinquantaire*, Paris, Editions Créaphis, 2002; Louis Clavier, Louis Hincker e Jacques Rougerie, «Juin 1848. L'insurrection» in Jean-Luc Mayaud (a cura di), *1848. Actes du colloque international du cent cinquantaire*, Paris, Editions Créaphis, 2002; Jacques Rougerie, «Le mouvement associatif populaire comme facteur d'acculturation politique a Paris», cit.; Jacques Rougerie, «Par delà le coup d'Etat, la continuité de l'action et de l'organisation ouvrières» in *Comment meurt une République: autour du 2 décembre 1851 (Actes du colloque tenu à l'Institut des sciences de l'homme, Lyon, du 28 novembre au 1^{er} décembre 2001)*, Paris, Créaphis, 2004; William H. Sewell, *Lavoro e rivoluzione in Francia. Il linguaggio operaio dall'ancien régime al 1848*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 5-494; Rémi Gossez, *Les ouvriers de Paris*, La Roche-sur-Yon, Impr. Centrale de l'Ouest, 1967, pp. 1-446; Henri Desroche, *Solidarités ouvrières. I Sociétaires et compagnons dans les associations coopératives 1831-1900*, Paris, Editions ouvrières, 1981, pp. 3-214; Maria Grazia Meriggi, *L'invenzione della classe operaia: conflitti di lavoro, organizzazione del lavoro e della società in Francia intorno al 1848*, Franco Angeli, Milano, 2002, pp. 1-324

caratteristiche principali della poetica realistica cantata dai cantautori popolari. Questi elementi permettono di mettere in luce la dimensione politica assunta del canto sociale.

Pierre Giraud, arrestato durante l'insurrezione del giugno 1848, definì in questi termini la Repubblica Democratica e Sociale: «per democratica intendo che tutti i cittadini siano elettori e per sociale che sia permesso a tutti i cittadini di associarsi al lavoro»¹¹⁵². Louis-Auguste Racary, meccanico di 31 anni, dimorante in *rue Saint-Antoine*, venne arrestato durante le giornate del giugno '48 e condannato ai lavori forzati a vita, nel processo del secondo consiglio di guerra, alla domanda del giudice che chiedeva una definizione di Repubblica Democratica e Sociale, egli rispose che: «par république démocratique et sociale, j'entends l'éducation commune et obligatoire, et l'organisation du travail.[...] je veux qu'on donne, à tous, le travail; à tous, les moyens de jouir de leur travail. Sans doute, il faudra que la république, pour en arriver là, passe par de progrès transitoires; mais quand on aura atteint le but que je viens d'indiquer, on pourra dire, enfin que tout le monde est heureux par l'association»¹¹⁵³.

La tematica del realismo nella canzone sociale appare quindi di fondamentale importanza nell'analisi della concezione popolare della Repubblica. Il diffuso sentimento repubblicano tra gli artigiani-operai non poteva essere slegato dal suo contenuto sociale¹¹⁵⁴. Come sottolinea Hélène Millot, «ces textes montrent à l'évidence que dans les mois qui précèdent la révolution de Février, et même dès 1816, s'exprime clairement l'aspiration populaire à une révolution politique *et* sociale – ni simple amélioration humanitaire de la condition sociale ouvrière, ni simple renversement du régime et substitution de la République à la monarchie. S'y exprime en outre la conviction que la résorption des inégalités sociales est une question fondamentalement politique, et au cœur même de la question politique: la République sera sociale ou ne sera pas»¹¹⁵⁵. La nuova società, nata dalle barricate del febbraio, aveva il dovere di migliorare concretamente le condizioni di vita dei lavoratori («Du pain pour tous ; du pain en travaillant !»¹¹⁵⁶), assicurare loro il diritto al lavoro, all'istruzione e al proprio sostentamento: «Elus du peuple, occupez la Montagne, \ Faites valoir nos

¹¹⁵² Maria Grazia Meriggi, *L'invenzione della classe operaia : conflitti di lavoro, organizzazione del lavoro e della società in Francia intorno al 1848*, Franco Angeli, Milano, 2002, pp. 1-324, p. 9

¹¹⁵³ *Procès des insurgés des 23, 24, 25 et 26 juin 1848. Deuxième conseil de guerre*, Paris, Giraud et C. éditeurs, pp. 57-80, p. 57

¹¹⁵⁴ La nozione di Repubblica Democratica e Sociale portava a compimento quella «pratica d'emancipazione» di cui parla Jacques Rancière: «C'est dire que la pratique de l'émancipation se situe aussi en deçà du partage séparant le politique et le social. Ce partage est toujours second, il est l'interprétation d'une déception. L'égalité sociale à laquelle travaille l'ouvrier émancipé ne s'oppose pas à l'égalité juridico-politique comme le réel au formel. Elle est l'extension du rapport républicain, le travail pour le rendre effectif dans l'ensemble des rapports de l'espace public comme du travail ou de la vie quotidienne, partout où, dans des manières de dire, de voir et de faire, se joue un rapport qui peut être soit égal soit inégal». Jacques Rancière, «La scène révolutionnaire et l'ouvrier émancipé (1830-1848)», cit.

¹¹⁵⁵ Hélène Millot, «Légitimité et illégitimité de la voix du peuple : Charles Gille et la production chansonnière des goquettes de 1848» in Hélène Millot et Corinne Saminadayar-Perrin (sous la direction de), *1848, une révolution du discours*, Paris, Editions des Cahiers intempestifs, 2001, pp. 107-124, p. 116

¹¹⁵⁶ Armand Frontin, «Un ouvrier du bon Paris. Air: Laissez reposer le tonnerre» in *Républicain lyrique*, cit., n. 2\1848

droits de Février, \ Que les proscrits quittent enfin le bagne, \ Que le travail échoie à l'ouvrier : \ L'instruction pour tous, gratuite, égale, \ Du pain, du feu pour nos pauvres vieillards»¹¹⁵⁷. Uno stesso concetto lo si ritrova anche nel canto di Porte, il quale univa la necessità del lavoro con quella dell'istruzione:

«Droit au travail, respect à la famille,	C'est trop longtemps dormir dans l'ignorance,
Au pain de tous que nul n'ait triple part !	Eclairons-nous, tuteurs du genre humain,
Fraternité ! que notre accord qui brille	Les fils aînés du grand peuple de France
Soit ton symbole et ton noble rempart !	A leurs cadets ouvriront le chemin» ¹¹⁵⁸ .

Gustave Leroy ribadiva con forza che «[...] les pauvre ouvriers \ Manquent encore des choses nécessaires [...] \ Sans le travail, dites, hommes lucides, \ Que deviendrait l'associations ?»¹¹⁵⁹. Anche Charles Guerre metteva in luce l'importanza della questione lavorativa : «L'aumône m'humilie, il me faut un salaire \ Chèrement acheté par le plus dur labeur. (bis.) \ Oui, pour de ma famille écartes la misère, \ C'est le droit au travail que réclame mon cœur !»¹¹⁶⁰ e per Claude Genoux «qui ne travaille pas n'est pas républicain !»¹¹⁶¹.

Gli artigiani-operai delinearono una loro idea di Repubblica, che doveva essere inscindibilmente connessa alla sua dimensione sociale. Quest'ultimo aspetto prendeva vita a partire dall'esperienza, dal vissuto e dalla materialità della loro vita quotidiana; si trattava, infatti, di voler inaugurare una «pratique ouvrière de gestion du quotidien»¹¹⁶². Come rileva Michèle Riot-Sarcey: «L'idée républicaine est présente, mais à l'état de principe, et son inspiration puise ses sources dans des réalités sociales très concrètes : le temps de travail excessif, les périodes de chômage qui se prolongent, le marchandage, le travail à la tâche, autant de formes d'exploitation du travailleur à la merci des intermédiaires dénués de scrupules. [...] Pour les quelques ouvriers qui la définissent, elle reste une république concrète, au plus près de leur quotidien, [...]»¹¹⁶³. In una nota dell'ebanista e

¹¹⁵⁷ Gustave Leroy, «Les Députés des Montagnards de 1848. Air: honneur au temps passé ou Vive Paris» (Maggio 1849) in *Le Républicain Lyrique*, cit., n. 12\1849

¹¹⁵⁸ Adolphe Porte, «Le droit au travail. Air: Du peuple à ses représentant» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 10\1849

¹¹⁵⁹ Gustave Leroy, «La constitution Républicaine. Air: du 14 juillet ou de Vive Paris» in *La voix du peuple*, cit., p. 289

¹¹⁶⁰ Charles Guerre, «Le droit au travail (Fort de Vanves, 17 décembre 1848)» in *La voix du peuple*, cit., p. 315

¹¹⁶¹ Claude Genoux, «Solidarité. Air: Chant des travailleurs» in Id., *Chants de l'atelier*, Paris, Georges Dairnvael libraire, 1850, pp. 4-128, p. 80. Il canto continuava con queste strofe: «[...] Le travail créa la famille, \ La travail c'est l'humanité. \ Un enfant qui travaille est de droit citoyen».

¹¹⁶² «[...] au-delà des slogans, c'est toute une pratique ouvrière de gestion du quotidien que contient l'idée de république sociale, même si, parmi les ouvriers révoltés, peu d'entre eux se sont préoccupés de la définir. Le droit au travail a seulement ouvert les chemins de la liberté à une République qui devait satisfaire les besoins de la «classe la plus nombreuse et la plus pauvre» - selon l'expression des saint-simoniens». Maurizio Gribaudi e Michèle Riot-Sarcey, 1848. *La révolution oubliée*, cit., p. 252

¹¹⁶³ Michèle Riot-Sarcey, «La république en formation. 1848 en France: une interprétation plurielle de l'idée républicaine» in Claudia Moatti et Michèle Riot-Sarcey (sous la direction de), *La république dans tous ses actes. Pour une histoire intellectuelle de la république en Europe*, Paris, Payot, 2009, pp. 57-78, p. 61 e 70. Un aspetto messo in luce anche in quest'altro articolo della storica francese, in cui sottolineava che «si bien que le droit au travail n'est pas un droit octroyé par la République de février, c'est un droit élémentaire, nécessaire à tout être humain, le "droit de

chansonnier Adrien Delaire emergeva l'unione tra queste rivendicazioni operaie e le tematiche affrontate nella canzone sociale. Nel giugno del 1848, l'autore pubblicava un poema intitolato «Les Euménides. Satyres politiques» in cui, dopo aver duramente criticato la repubblica uscita dall'elezioni del 23 aprile, si soffermava nel sottolineare le tematiche sociali che sottintendevano il concetto di Repubblica Democratica e Sociale per le classi lavoratrici: «Mais il faut cependant bien plus que des promesses. \ L'artisan doit du sol partager les richesses ; \ Si l'on voulait encor s'écarter de ce but, \ Pour la cause publique il n'est point de salut» ed in nota scriveva:

«Le travail, étant la propriété de l'ouvrier, doit être garanti par l'Etat, et son prix ne doit pas être exposé à la rapacité des propriétaires et spéculateurs de tous genres qui prétendent que l'ouvrier n'est qu'une marchandise; lorsque l'ouvrier sera certain de gagner par son travail une existence honorable et suffisante à tous les besoins que la société impose à l'homme, que sa vieillesse ne sera plus exposée à la misère, l'abîme des révolutions sera fermé pour toujours ; il n'y a que la République démocratique qui nous donnera ce beau résultat»¹¹⁶⁴.

Se lo chansonnier Bourgeois, per ribadire l'importanza delle tematiche sociali, chiedeva, in maniera provocatoria, al popolo francese cosa pensasse della nuova costituzione varata nel novembre del 1848:

«Peuple français (bis), que dis-tu de tes lois ?...	Concluront-ils par le droit au travail ?
Leur République est-elle sociale,	En l'an premier, ère démocratique,
Te feront-ils esclave, homme ou bétail ?	Ah ! verrons-nous pour la dernière fois
Le possesseur par le code s'installe,	Un mendiant sur la place publique» ¹¹⁶⁵ .

L'anno successivo, nel marzo del '49, Auguste Loynel, a causa proprio della promulgazione di quelle «lois anti-sociales», vedeva ormai scolorito il tricolore nazionale: «De leurs lois anti-sociales, \ Les réacteurs font un grand cas, \ Pauvres couleurs nationales, \ Craignez un futur branle-bas ; \ Sous les douches impériales, \ Vous déteindrez, n'en doutez pas !...»¹¹⁶⁶.

La repubblicana Charlotte, la quale cantava «J'aime la liberté, \ Je donnerais pour elle \ La dernière étincelle \ De ma folle gaîté», dopo aver combattuto in febbraio, ritornò sulle barricate in giugno assieme a molti altri lavoratori, come «Défenseurs courageux \ De l'œuvre sociale, \

vivre”, qui dépasse concrètement “l'abstraction de la liberté”. Cela suppose non pas d'ajouter, au nom de la fraternité, un complètement social aux acquis politiques, mais de transformer les réalités quotidiennes, objectif impossible à réaliser par un simple changement de régime». Michèle Riot-Sarcey, «De «l'universel» suffrage à l'association, ou «l'utopie» de 1848 in 1848» in *1848. Actes du colloque international du cent cinquantième*, Paris, Creaphis, 2002, pp. 47-57, p. 52

¹¹⁶⁴ Adrien Delaire, *Les Euménides. Satyres politiques*, Paris, Impr. d'A. René, giugno 1848, pp. 2-8 consultato presso l'Istituto Internazionale di Storia Sociale di Amsterdam, serie «French revolutions and revolutionaries 1791-1871».

¹¹⁶⁵ Auguste Bourgeois, «Au peuple. La Constitution de 1848. Air des Trois Couleurs» in *La voix du peuple*, cit., p. 293

¹¹⁶⁶ Auguste Loynel, «Le dernier mot. Air: Pas de chagrin qui ne soit oublié» in *Le Républicain lyrique*, n. 9 marzo 1849

Immolés par la balle \ Des bourgeois furieux»¹¹⁶⁷. A queste parole facevano eco le strofe di Victor Rabineau, il quale scriveva:

«Frères, l'idée est invincible !	On la croit morte et son tombeau
Qu'importe que ses défenseurs	Redevient sa couche natale :
Sous les balles des oppresseurs	La République sociale
Tombent criblé comme un cible ?	N'aurait jamais son Waterloo» ¹¹⁶⁸ .

Nonostante l'utilizzo, in alcuni casi, di un linguaggio semplice ed elementare, l'immagine popolare della Repubblica Democratica e Sociale, che emergeva dalla canzone sociale, costituiva un inedito tentativo di definire un concetto, che rimaneva ancora, nei mesi successivi al febbraio '48, impalpabile ed immateriale per la maggior parte dei lavoratori parigini. L'intento di quei versi era quello di dare un senso alla parola "repubblica", per affiancare ad una forma politica un contenuto materiale e tangibile¹¹⁶⁹: all'astrazione di un'idea si voleva contrapporre la concretezza della realtà. In quel periodo, infatti, si registrò, oltre che una guerra "fisica", di cui le giornate del 15 maggio e del giugno 1848 furono gli episodi più eclatanti e drammatici, anche una "guerra fatta di parole": «de mars à avril, ils sont nombreux à réclamer la vérité des mots [et] l'exigence de clarification [...]»¹¹⁷⁰. Il termine di "repubblica" non era più sufficiente per manifestare la propria opposizione al governo. Gli chansonniers avvertirono quindi la necessità di specificare, rielaborare e precisare quel concetto, insistendo soprattutto sull'importanza delle tematiche legate al lavoro, al salario, al sostentamento e all'istruzione, che dovevano essere collegate alla nuova forma politica. La canzone sociale di quel periodo, infatti, creava delle distinzioni tra la Repubblica e la "vera Repubblica"¹¹⁷¹. Una guerra di parole che emergeva da questi versi, scritti in occasione delle deportazioni a Vincennes, avvenute in seguito agli episodi del 15 maggio 1848, in cui l'utilizzo della precisazione di «vrais Républicains», che si contrapponevano ai «faux républicains»¹¹⁷², sottintendeva l'esistenza

¹¹⁶⁷ Mouret, «Charlotte-la-Républicaine» in *La voix du peuple*, cit., p. 238

¹¹⁶⁸ Victor Rabineau, «La République Sociale» in *La voix du peuple*, cit., p. 246

¹¹⁶⁹ Questa concezione concreta e fisica della Repubblica francese espressa nel 1848 si inseriva, mantenendo però la sua forte carica di novità soprattutto con l'introduzione del concetto dell'associazionismo operaio, nella tradizione degli episodi che caratterizzarono 1792. A questo proposito Albert Soboul, nel suo studio sulla repubblica giacobina, rilevava che «[...] Le masse popolari avevano una concezione concreta, carnale della sovranità: visione semplicistica, opposta alla concezione astratta conforme alle tendenze e agli interessi della borghesia. Più legati alla libertà pubblica che alle libertà individuali, i militanti delle sezioni intendevano alla lettera il principio di sovranità popolare, "imprescrittibile, inalienabile, in delegabile"». Albert Soboul, *Storia della rivoluzione francese*, Milano, Rizzoli, 1988, pp. 7-517, p. 241

¹¹⁷⁰ Michèle Riot-Sarcey, «La république en formation», cit., p. 66

¹¹⁷¹ Maurizio Gribaudi e Michèle Rio-Sarcey mettono in evidenza che la «"vraie république" est "sociale", aussi exige-t-il des mesures concrete et immédiates, afin de rendre réels les principes proclamés». Maurizio Gribaudi e Michèle Riot-Sarcey, *1848 la révolution oubliée*, Paris, La Découverte, 2008, pp. 7-257, p. 38

¹¹⁷² L.C., «Arrière, faux républicains» in *Paris républicain. Recueil chantant*, Paris, Impr. d'A René, [s.d.][1848-1852], pp. 4, p. 2 consultato presso l'Istituto Internazionale di Storia Sociale di Amsterdam, serie «French revolutions and revolutionaries 1791-1871». L'autore, infatti, si scagliava contro i falsi repubblicani che minacciavano di ingannare gli insorti di febbraio: «Pendant trois jours, enterrés dans vos caves, \ Du beau soleil vous fûtes déserteurs ; \ Et maintenant

di differenti concezioni della Seconda Repubblica: «Vincennes, vieux donjon, toi qu'une main royale \ Fonda dans l'intérêt de quelques droits mesquins, \ Rends-nous les défenseurs de l'œuvre sociale : \ La République attend les vrais Républicains»¹¹⁷³. Si può citare anche il canto di Eugène Baillet «Le vrai Républicain», in cui lo chansonnier si chiedeva: «Le sang versé sur le pavé des rues \ Menace encor d'être du sang perdu; \ Nos libertés ne sont pas réparées. \ Le peuple, hélas ! est-il encor vendu ? [...] \ Fusil chargé, la réaction veille: \ Républicains, (bis) veillons !»¹¹⁷⁴.

Oltre alla produzione canora, scritta tra il febbraio e giugno 1848, anche quella pubblicata nel biennio 1848-1849 conteneva numerosi aspetti di particolare interesse. La maggior parte di quei testi mettevano in luce lo sconforto per una repubblica che appariva ormai lontana da quella immaginata sulle barricate del febbraio¹¹⁷⁵. «L'ordre règne à Paris»¹¹⁷⁶, cantava Gustave Leroy nel 1849, ed Eugène Imbert, sempre nello stesso anno, scriveva il canto dal titolo «Tuez-donc la constitution», in cui denunciava apertamente il tentativo di «uccidere la costituzione» – il ritornello, infatti, suonava così: «Tuez donc, tuez donc, tuez donc, \ Allons, Messieurs, plus de scrupule, \ Tuez donc, tuez donc, tuez donc, \ Tuez la Constitution» – per arrivare ad «anéantir jusque au nom»¹¹⁷⁷ la repubblica. Gli artigiani-operai assistevano ad un sistema politico ormai privo del suo contenuto sociale; l'essenza stessa del concetto di Repubblica, e della Patria francese, era definitivamente compromessa:

«La patrie est jouée encore,	Que ceci nous serve d'exemple,
Lorsque d'un avenir bien doux	Crions : à bas l'iniquité !
Nous pensions saluer l'aurore,	On ne peut mettre au même temple
On s'est encor moqué de nous ;	Les Tarquins et la Liberté !» ¹¹⁷⁸ .

vous faites tous les braves, \ Et vous brillez comme solliciteurs ! \ De traitements hommes toujours avides, \ Tous les pouvoirs vous ont eu pour cousins ! \ Allons, mes vieux, prenez vos invalides: \ Arrière, faux républicains !»

¹¹⁷³ Gustave Leroy, «Prisonniers de Vincennes ou l'Affaire du 15 mai 1848. Air Votre cœur m'est ferm» (1849), foglio volante n. 333, depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185. Il termine di “vrais républicains” lo si ritrova anche in un altro testo di Gustave Leroy, scritto in occasione delle elezioni del 1849, in cui ribadiva agli elettori: «Le peuple seul a le sens politique \ Le peuple seul connaît les imposteurs ; \ Nos bras sont là pour nos destins ;[...] \ Frères, nommez de vrais républicains». Gustave Leroy, «Les élections de 1849. Air: Liberté sainte, après trente ans d'absence» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 12\1849

¹¹⁷⁴ Eugène Baillet, «Le vrai Républicain. Air: Vive Paris» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 11\1849

¹¹⁷⁵ Ruy-Blas, pseudonimo dello chansonnier Eugène Lebeau, scriveva con molta lucidità: «Pour birser un joug despotique, \ Le Peuple avait armé son bras, \ Il proclama la République \ En chassant tous les potentats ; \ Mais la République installée \ Fut livrée à des détracteurs, \ La Liberté s'est envolée \ Dans la cage des oppresseurs !». Eugène Lebeau, «Les régentistes. Air de la Treille de sincérité» (1849), foglio volante n. 325 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹¹⁷⁶ «Héros bourgeois, rentrez dans vos boutique, \ Vous avez bien mérité du pays, [...] \ Tout a cédé devant votre menace, \ Grâce à vos soins les Montagnards sont pris, \ Allez en paix vendre votre mélasse, \ L'ordre règne à Paris». Gustave Leroy, «L'ordre à Paris. Air: des Fous de Béranger» (giugno 1849), foglio volante n. 332, depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹¹⁷⁷ Eugène Imbert, «Tuez-donc la constitution. Air: de l'aveugle de Bagnolet» (1849), foglio volante n. 323, depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹¹⁷⁸ Eugène Lebeau, «Les régentistes. Air de la Treille de sincérité» (1849), foglio volante n. 325 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

Il popolo illuso da «promesse lontane \ sordamente ritornava in catene», mentre la Repubblica si stava progressivamente trasformando in «[...] un fantôme, un beau rêve, \ Mot nouveau qui déguise un passé qu'on relève, \ Bandeau mal attaché qui dérobe à tes yeux \ Les fers qui briseront tes élans généreux. \ Tout n'est que fiction, qu'impudeur et mensonge, \ Ton règne de trois jours a passé comme un songe !»¹¹⁷⁹. Ad un anno di distanza dalle barricate del febbraio '48, la Repubblica, che inizialmente infuse negli artigiani-operai la speranza di veder inaugurata una nuova era di felicità, diveniva un fantasma, una finzione ed una menzogna.

Nel canto di Charles Le Prestre, uno degli insorti di giugno, emergeva tutta la distanza che separava l'immagine popolare della Repubblica Democratica e Sociale con il sistema di governo che si era imposto, in cui i principali cambiamenti dovevano rimanere circoscritti alla “sfera politica”, senza intaccare minimamente la dimensione sociale della società. Appariva evidente, infatti, la contrapposizione tra una “Repubblica politica” – «On te fit boire un *poison politique*, \ Qui te rendit trop souvent inhumain» – ed una “Repubblica egualitaria”¹¹⁸⁰, che doveva concretizzare le istanze sociali condensate nella formula: «Du travail et du pain». Provocatoriamente, Le Prestre, rivolgendosi agli operai parigini, scriveva:

«Ah ! j'oubliais... tu tiens la République,	La liberté, toujours trop despotique,
Est-tu content, donne-t-elle du pain ? [...]	Nous dit : tais-toi ! tu te plaindras demain !
Puis maintenant à l'aumône publique	Obéissons, vivons en république,
Tu dis, tremblant : oh ! mon dieu, que j'ai faim !	Mais, je le sens, j'aimerais mieux du pain !» ¹¹⁸¹ .

Il contrasto tra la sfera propriamente “politica” ed una più “sociale”, nel delineare l'idea di Repubblica, era una tematica presente anche nei canti dedicati al momento elettorale¹¹⁸². Con il decreto del 5 marzo 1848, varato dal governo provvisorio, tutti gli uomini che avevano compiuto ventuno anni d'età (quasi 9,5 milioni di persone) possedevano il diritto di voto. Le elezioni per eleggere i rappresentanti dell'Assemblea Costituente, fissate il 23 aprile (una domenica di Pasqua), videro confrontarsi, per la prima volta su uno stesso piano politico, l'operaio ed il borghese. Il suffragio cosiddetto “universale” (le donne, infatti, erano ancora escluse dal diritto di voto) rappresentò un punto di non ritorno, poiché sancì con forza l'esistenza di una «équivalence de

¹¹⁷⁹ Alphonse Hermant, *Le Carcan politique. Le ministère Barrot*, Paris, Imprimerie Edouard Proux et C., 1849, pp. 4-8, consultato presso l'Istituto Internazionale di Storia Sociale di Amsterdam, serie «French revolutions and revolutionaries 1791-1871»

¹¹⁸⁰ «L'Egalité, cette fausse déesse, \ Que tu aimes autant que son niveau, \ Te donna-t-elle une seule caresse ? \ A-t-elle aidé le trop faible roseau ? \ Oh ! non, jamais ! et c'est bien véridique, \ Elle te met toujours au lendemain»

¹¹⁸¹ Charles Le Prestre, «Le pain et la république. Dédiée aux ouvriers de 1849. Air: Inclinez-vous, c'est un convoi qui passe» (1849), foglio volante n. 330, depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹¹⁸² Pietro Finelli, Gian Luca Fruci, Valeria Galimi, «Premessa» in «*Discorsi agli elettori*» – *Quaderni storici*, fascicolo 3, n. 117/2004, pp. 635-646

qualité»¹¹⁸³ tra gli individui. Il suffragio “universale”, infatti, era il simbolo dell’integrazione e il coronamento di una società di uguali.

«Plus de paria, plus d’ilote,	O République tutélaire,
Chacun a son droit de cité,	Ne remonte jamais au ciel,
Et sur son bulletin de vote	Idéal incarné sur terre
Peut écrire sa volonté.	Par le suffrage universel!» ¹¹⁸⁴

Alcuni operai ed artigiani cercarono di sfruttare i nuovi meccanismi di funzionamento della neonata Repubblica – «Ne désespérez pas, nos âmes sont formées; \ Notre éducation se fait pour l’avenir.[...] \ Par le droit du scrutin, on peut tout obtenir; \ Le peuple s’est instruit : plus de sanglantes scènes !»¹¹⁸⁵ – e si presentarono come candidati alle elezioni. Una parte di queste *professions de foi* venne scritta sotto forma di canzoni e appese ai muri cittadini; è il caso, ad esempio, del canto *Aux électeurs du département de la Seine. Salut et fraternité*, dove si legge: «O **Peuple!** si tu crois qu’un obscur ouvrier \ Puisse servir tes droits sous l’humble tablier, \ Soumis au jugement de ton aréopage, \ Oui, **Peuple** souverain, je brigue ton suffrage»¹¹⁸⁶.

I canti sociali, scritti soprattutto tra il febbraio e giugno 1848, esortavano i lavoratori a controllare l’operato del governo. Le speranze in una Repubblica che potesse essere democratica e sociale e che riuscisse a migliorare le condizioni di vita e di lavoro delle classi popolari cominciava lentamente a scemare; si percepiva un suo inesorabile spostamento verso posizioni sempre più conservatrici. Achille Fosset temeva il pericolo che tutto ciò si potesse trasformare in una dittatura:

«En février naquit la République !...	En PRETENDANT, il impose son nom:
Déjà l’on voit Louis Napoléon	Républicains, nous refusons des maîtres,
Jeter de l’or sur la place publique,	Nouveau César, crains un Brutus nouveau !!! » ¹¹⁸⁷

¹¹⁸³ «Elle affirme d’équivalence de qualité entre les hommes, en rupture complète avec les visions traditionnelles du corps politique. [...] Le suffrage universel est une sorte de sacrement de l’égalité entre les hommes. A la manière d’un signe fragile et pressant à la fois, il opère une révolution dans la relation des hommes entre eux». Pierre Rosanvallon, *Le sacre du citoyen. Histoire du suffrage universel en France*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 12-490, p. 14

¹¹⁸⁴ Pierre Dupont, «Le chant du vote» in Id., *Muse populaire*, cit., p. 127. Questo canto, citato anche nell’opera di Maurice Agulhon, *Les Quarante-huitards*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 9-263, p. 74, in realtà venne scritto nel maggio del 1850, in occasione della discussione della legge che aveva come scopo di ridurre il diritto di voto a coloro i quali fossero domiciliati in Francia da almeno due anni. Si possono citare anche queste strofe di Dalès in cui cantava:

«Pour vaincre l’aristocratie, \ Ouvriers, consultant vos cœurs, \ Apprenez la diplomatie, \ Usez donc du droit d’électeurs. \ Hélas ! votre ciel politique». Alexis Dalès, «Garde à vous ! Appel au Peuple électeur. Air: A genoux devant le soleil» in *La voix du peuple*, cit., p. 187

¹¹⁸⁵ Gustave Leroy, «Prisonniers de Vincennes ou l’Affaire du 15 mai 1848», cit. Sull’aria del ça ira, Eugène Pottier cantava: «L’vote universel adopté \ Nous assure la liberté, \ Choisissons dans nos rangs \ De vrais représentants». Eugène Pottier, «La Tricolore» (1848) citato in Philippe Dariulat, *La Muse populaire*, cit, p. 186

¹¹⁸⁶ Ferdinand Parfu, «Aux électeurs du département de la Seine. Salut et fraternité» (1848), foglio volante consultato presso l’Istituto Internazionale di Storia Sociale di Amsterdam, serie «French revolutions and revolutionaries 1791-1871»

¹¹⁸⁷ Achille Fosset, «A Chaque crime élevons un Poteau. Air: A soixante ans on ne doit pas remettre» in *La voix du peuple*, cit., p. 38

Gustave Leroy sollecitava gli operai a sorvegliare le elezioni, a vigilare attentamente sulle mosse dei reazionari, come nella canzone *Peuple et Bourgeoisie*, in cui si cantava: «Ouvriers, soyons sur nos gardes; \ Surveillons les élections. \ On pourrait changer nos cocardes; \ Veillons sur les réactions; \ Sachons user avec sagesse \ Du libre droit de l'électeur»¹¹⁸⁸. Nella canzone *Les Députés de 1848*, invece, ricordava ai deputati che componevano l'assemblea nazionale: «Le peuple est tout, c'est pourquoi je vous crie: \ Députés, ne l'oubliez pas. \ Le sang versé le fut pour être utile,[...] \ La République est née aux coins des rues ! \ Députés, ne l'oubliez pas»¹¹⁸⁹. Nel momento in cui anche l'opposizione parlamentare, identificata con il gruppo dei *Montagnards*, veniva schiacciata dal partito dei reazionari, per lo *chansonnier* Frédéric Dérin, era il popolo «Seuls défenseurs de la cause publique,[...] \ Il faut sauver la jeune République \ Qui tombe et meurt sous les coups des Judas»¹¹⁹⁰.

L'operaio iniziava a percepire il carattere parziale dell'uguaglianza inaugurata dal suffragio universale; essa, infatti, non doveva sfociare in una nuova riconfigurazione dell'assetto socio-economico della società, ma rimanere solo su un piano politico. Le differenze ed i conflitti sociali, che riguardavano il lavoro e le precarie condizioni di vita degli operai-artigiani, dovevano scomparire in nome dell'unità, della coesione e della fraternità tra le classi¹¹⁹¹. Vi era l'illusione di poter integrare il proletariato sradicandolo e astraendolo dalla sua stessa condizione; a questo proposito Pierre Rosanvallon sottolineava che «la démocratie française est en permanence aspirée vers l'abstraction comme forme achevée de l'idéal politique: celui d'une société sans classes, sans conflits de personnes, sans malentendus, débarrassée de toutes les adhérences du passé, éternellement consacrée à célébrer son unité»¹¹⁹². Il suffragio universale era il simbolo con il quale si trasformavano gli individui in cittadini, formalmente e politicamente uguali tra loro, mantenendo però inalterate le forti disparità sociali e senza risolvere i drammatici conflitti che attraversavano in profondità la società francese¹¹⁹³.

Un aspetto messo in luce anche in questo testo da Joseph Déjacques, pubblicato nel 1851, in cui, riusciva a cogliere, con grande lucidità, il divario esistente tra una concezione politica più astratta della Repubblica ed una più popolare, legate alle rivendicazioni sociali. Se da una parte la

¹¹⁸⁸ Gustave Leroy, «Peuple et Bourgeoisie» in *La voix du peuple*, cit., p. 137

¹¹⁸⁹ Gustave Leroy, «Les Députés de 1848. A l'Assemblée Nationale» in *La voix du peuple*, cit., p. 201

¹¹⁹⁰ Frédéric Dérin, «Les judas» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 9\1849

¹¹⁹¹ Nel quarto numero de «Le Bulletin de la République» redatto dal Governo Provvisorio il 19 marzo 1848 si legge: «La loi électorale provisoire que nous avons faite est la plus large à l'exercice du suprême droit de l'homme, sa propre souveraineté, dit-elle. L'élection appartient à tous sans exception. A dater de cette loi, il n'y a plus de prolétaire en France» citato in Pierre Rosanvallon, *Le sacre du citoyen*, cit., p. 268

¹¹⁹² Pierre Rosanvallon, *Le sacre du citoyen*, cit., p. 293

¹¹⁹³ Cfr. Pierre Rosanvallon, *Le peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 10-379, p. 12 e sgg.

Seconda Repubblica aveva incoronato l'artigiano-operaio come un vincitore "politico", poiché poteva disporre del diritto di voto, dall'altra, sul piano sociale e culturale, egli rimaneva uno «schiavo»:

«Parfois aussi le peuple, à bout de patience,	Il retombe énérvé loin du vaste idéal
Rugit un cri de délivrance.	Dans sa cage d'abus, de vices, d'ignorance
Mais, - vainqueur politique, - esclave social, -	Sous les chaînes du Capital...» ¹¹⁹⁴ .

La Repubblica, nata dalle urne del 23 aprile, era incompatibile con le rivendicazioni cantate durante i vent'anni della Monarchia di Luglio. L'uguaglianza politica, infatti, sancita con il diritto di voto, non aveva apportato un miglioramento concreto delle condizioni di vita¹¹⁹⁵. Tra i lavoratori iniziava a serpeggiare un sentimento di sfiducia e di tradimento: «Ministres vils, lâches usurpateurs, \ Tribuns vendus, Judas Iscariote!»¹¹⁹⁶. Il rapporto tra il popolo e gli eletti cominciava ad incrinarsi, come nella canzone «Le seigneur candidat»¹¹⁹⁷ o nei seguenti versi de *La République sociale*: «Nos élus, engeance de pitres, \ Dans leur sénat font les gamins»¹¹⁹⁸. Charle Gille a questo proposito cantava: «Ils nous berçaient de menteuses promesses, \ Ces avocats, ces bourgeois alarmés; \ Ils ont fermé leurs cœurs, comme leurs caisses, \ Lorsqu'ils ont cru nos bras bien désarmés!»¹¹⁹⁹. Il timore che animava l'operaio in quei mesi, lo si evince chiaramente da questi versi di Eugène Baillet: «Le sang versé sur le pavé des rues \ Menace encor d'être du sang perdu; \ Nos libertés ne sont par reparues, \ Le peuple, hélas ! est-il encore vendu ?»¹²⁰⁰. Ben presto il lavoratore comprese l'inefficacia del voto e cominciò a considerare la possibilità di scendere nuovamente in strada e nelle piazze per combattere con il fucile ed il moschetto in mano («Mousquet en main et le courage au cœur, \ Malgré le feu dévorant nos entrailles, \ O liberté! fais ton peuple vainqueur; \ Voici le

¹¹⁹⁴ Joseph Déjacque, «Le lion» in Id., *Les Lazaréennes. Fables et poésies sociales*, Paris, Typographie de Beaulé et Comp., 1851, pp. 8-45, p. 22

¹¹⁹⁵ Cfr. Michèle Riot-Sarcey, «De «l'universel» suffrage à l'association, ou «l'utopie» de 1848», cit.

¹¹⁹⁶ Auguste Alais, «La Faubourienne. Chant Révolutionnaire» in *La voix du peuple*, cit., p. 205. Un aspetto che viene messo in luce anche in questo canto, in cui l'autore analizzava negativamente l'operato dei deputati e richiamava insistentemente lo spirito che aveva animato le giornate del febbraio: «Commis du peuple, examinons vos comptes, \ Les souverain de plein droit est censeur; \ Républicains, qui singez ducs et comtes, \ Qui vous permit cet excès d'impudeur ? \ Mettons à nu pareille mascarade, \ Que l'on vous voie en grand déshabillé ! [...] \ La royauté vous a cédé sa place; \ Quand vous régniez, le peuple a-t-il du pain ? [...] \ Puissants seigneurs, nés d'une barricade, \ Février, l'avez-vous oublié ?». L.C., «Le banquet du peuple. Souvenez-vous du 24 février !!! Air: de la Lionne», Impr. d'A. René, [s.d.], foglio volante consultato presso l'Istituto Internazionale di Storia Sociale di Amsterdam, serie «French revolutions and revolutionaries 1791-1871».

¹¹⁹⁷ Citato in Pierre Rosanvallon, *La démocratie inachevée. Histoire de la souveraineté du peuple en France*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 3-440, p. 25

¹¹⁹⁸ Victor Rabineau, «La République Sociale» in *La voix du peuple*, cit., p. 246

¹¹⁹⁹ Charles Gille, «Les Tombeaux de juin. Air: de Margot, des comédiens» in *La voix du peuple*, cit., p. 253

¹²⁰⁰ Eugène Baillet, «Veillons !...» in *La voix du peuple*, cit., p. 203

jour des grandes représailles...»¹²⁰¹); giugno, infatti, era ormai alle porte: «Fusil chargé, la réaction veille \ Républicains, veillons!»¹²⁰².

Le parole, le metafore e le immagini linguistiche, utilizzate dalle classi lavoratrici all'interno dei testi musicali per definire la Repubblica Democratica e Sociale, rappresentano un elemento indispensabile per comprendere la specificità della canzone sociale come forma della parola popolare. Il canto, infatti, non costituiva l'espressione ideologica di un'ipotetica «politique du peuple» o un mezzo di “politicizzazione” verticista, che dall'alto pretendeva di manipolare, modellare ed uniformare la parola del lavoratore. «La chanson», come afferma Philippe Darriulat, «s'affirme comme une forme ouvrière d'expression avant d'être un média au service d'un parti»¹²⁰³. Nonostante la vicinanza di alcuni chansonniers parigini ai movimenti politici di Saint-Simon o di Fourier e l'influenza che quest'ultimi ebbero sul movimento d'emancipazione popolare durante la Monarchia di Luglio, il canto sociale fungeva da cassa di risonanza delle richieste degli artigiani-operai. Molti cantautori, pur rifacendosi alle idee “socialiste” e “repubblicane”, si mantennero vicini al proprio pubblico; Eugène Baillet cantava: «Nous repoussons la République rouge, \ Nous repoussons le partage des biens ; \ Mais nous voulons que l'habitant du bouge \ Par son travail puisse nourrir les siens ; \ Que du soleil qui chaque jour l'éclaire \ Il puisse au moins sentir les doux rayons, \ Qu'il ne soit plus exploités dans sa sphère»¹²⁰⁴ e Gustave Leroy ribadiva la peculiarità della voce del «peuple des faubourgs»:

«Je ne suis pas un ardent communiste,	Par le travail donnez-nous la richesse
Je ne veux point ce qui n'est pas à moi ;	Qu'un monceau d'or vaille moins qu'un compas :
Je fais la guerre au gros capitaliste	Nous sommes las d'engraisser la paresse,
Qui, sur nos bras, spéculé sans émoi.	Députés, ne l'oubliez pas» ¹²⁰⁵ .

Il canto sociale contribuì a creare «une nouvelle dimension à la revendication populaire»¹²⁰⁶ e favorì la nascita di uno spazio di rielaborazione collettiva. Un luogo d'emancipazione, sospeso tra passato, presente e futuro, che permise al lavoratore, utilizzando un po' d'inchiostro, un pezzo di carta e dei versi in rima, d'immaginare una nuova società; un aspetto, questo, che rappresentò già un primo passo verso la sua realizzazione.

¹²⁰¹ Auguste Alais, «La Faubourienne. Chant Révolutionnaire», cit.

¹²⁰² Eugène Baillet, «Le vrai Républicain. Air: Vive Paris» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 11\1849

¹²⁰³ Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 289 e cfr. anche le pagine p. 310 e sgg. e 340 e sgg.

¹²⁰⁴ Eugène Baillet, «Veillons !...» in *La voix du peuple*, cit., p. 203

¹²⁰⁵ Gustave Leroy, «Les Députés de 1848. A l'Assemblée Nationale» in *La voix du peuple*, cit., p. 201

¹²⁰⁶ Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 342

23.3: L'eredità della Rivoluzione Francese

Fin dalla Rivoluzione Francese il concetto di “nazione” si era forgiato sulla contrapposizione tra il “popolo” ed il “re”¹²⁰⁷. Questa opposizione costituì uno degli elementi principali nel quale venne canalizzata la protesta popolare. Un aspetto che, nonostante la centralità delle tematiche sociali nel delineare l'idea di nazione e della Repubblica, inaugurata in seguito ai rivolgimenti del febbraio, ritornava ampiamente anche nella produzione canora del 1848. L'odio contro il “monarca” ed il “tiranno”, inoltre, rappresentava una tematica spesso impiegata dagli chansonniers popolari. Nella canzone «Le Peuple souverain» l'autore si scagliava contro «le droit du privilège», i «rois insensés», la «tyrannie» e la «caste princière»¹²⁰⁸. Victor Rabineau cantava: «La guerre, \ La guerre! \ C'est le cri des peuples souffrants, \ La terre, \ La terre \ Ne veut plus de tyrans»¹²⁰⁹. Nella prima metà del XIX secolo, infatti, all'ostilità nei confronti dell'aristocrazia e del sovrano, tematiche che riprendevano l'universo culturale della Rivoluzione francese, si affiancarono le più moderne ed innovative rivendicazioni appena analizzate, come quelle legate al diritto al lavoro e all'istruzione. Ne è un esempio questo canto di Porte, nel quale l'avversione al tiranno si mescolava con la richiesta di lavoro:

«Marchons, enfants, déployons nos bannières,	Au pain de tous que nul n'ait triple part !
Poussons ce cri, qui part de tous les cœurs ;	Fraternité ! que notre accord qui brille
Plus du tyrans ! plus d'ignobles barrières !	Soit ton symbole et ton noble rempart ! [...]
Plus de vaincus exploitants les vainqueurs!	C'est trop longtemps dormir dans l'ignorance,
Droit au travail, respect à la famille,	Eclairons-nous, tuteurs du genre humain» ¹²¹⁰

Nel '48, proprio come durante il periodo rivoluzionario¹²¹¹, perdurava l'immagine della patria francese in opposizione alla monarchia. Il profondo odio contro il re contraddistingueva il concetto stesso di nazione: «Pour le bonheur des nations ! \ Peuples, formons une ligue héroïque \

¹²⁰⁷ L'idea di “nazione” inaugurata nel 1789 s'incarnava nell'immagine di un popolo, formato da individui uguali tra loro, in cui l'elemento aristocratico e monarchico ne era escluso. Cfr. François Furet (a cura di), *L'eredità della rivoluzione francese*, Roman-Bari, Laterza, 1989, pp. 4-328; Pierre Nora, «La nazione» in François Furet e Mona Ozouf, *Dizionario critico della rivoluzione francese*, Sonzogno, Bompiani, 1988, pp. 723-733

¹²⁰⁸ Encontre, *Le Peuple souverain. Air: Liberté Sainte, après trente ans d'absence*, Nîmes, Typ. A Baldy et C., 1849 foglio volante n. 337 depositato presso Bibliothèque Nationale de France (BNF), Ye – 7185

¹²⁰⁹ Victor Rabineau, «Les vieux tambours. Air: Bagnère, Bagnère» in *La voix du peuple*, cit., p. 121

¹²¹⁰ Adolphe Porte, «Le droit au travail. Air: Du peuple à ses représentant» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 10\1849

¹²¹¹ A questo proposito si possono citare i celebri versi della Marsigliese, che additava violentemente il tiranno come nemico del popolo: «Allons enfants de la Patrie, \ Le jour de gloire est arrivé ! \ Contre nous de la tyrannie, \ L'étendard sanglant est levé, (bis) [...] \ Tremblez, tyrans et vous perfides. \ L'opprobre de tous les partis. \ Tremblez ! vos projets parricides \ Vont enfin recevoir leurs prix ! (bis)»

Contre les rois et leurs lâches suppôts»¹²¹², ed ancora nel canto «Le citoyen Mayeux en 1848» si leggeva: «Serrez vos rangs, - Peuples grands, \ Renversez les tyrans, \ L'occasion est belle»¹²¹³. Queste rime consentono di mettere in luce la grande importanza del retaggio rivoluzionario nella canzone sociale della fine degli anni quaranta¹²¹⁴. In alcuni casi, la Seconda Repubblica appariva come la rinascita della «grande nation»¹²¹⁵; dopo un letargo durato più di cinquant'anni, gli «antichi colori» potevano tornare nuovamente a risplendere: «Tu sors enfin d'un sommeil léthargique, \ Noble pays, tes enfants son vainqueurs. \ Cent mille voix chantent la République, \ Je vois briller nos antiques couleurs»¹²¹⁶.

L'influenza della Rivoluzione francese è riscontrabile analizzando anche il linguaggio e la retorica della produzione canora della Monarchia di Luglio e del '48. I numerosi richiami, ad esempio, alla classicità, ed in particolare alla cultura greca e romana, rappresentarono, come lo sottolinea Hélène Millot, «des références directes qui auraient une fonction de légitimation culturelle: ce sont des références médiatisées par la Révolution (qui en a abusé), qui ne se réfèrent qu'à la Révolution, et qui ont donc avant tout une fonction de légitimation historique et révolutionnaire»¹²¹⁷. La Repubblica del febbraio '48, infatti, diveniva per Gustave Leroy: «Salut, salut, auguste République, \ Viens nous donner le règne de la loi»¹²¹⁸. L'utilizzazione di termini come «Thémis», dea greca della giustizia, della legge e dell'equità, costituiva un topos frequente per rievocare l'appartenenza a quella tradizione latina, veicolata dalla Rivoluzione. Nel canto «La lyre du peuple» Dalès scriveva: «Mais de Thémis ouvrons le sanctuaire, \ Voyons les lois dont nous sommes dotés : \ Justice au riche ainsi qu'au prolétaire, \ Egalité ! magistrats, vous mentez»¹²¹⁹. Per mettere in luce la drammatica repressione sociale, in atto durante la Monarchia di Luglio, Altaroche parlava di una «Thémis moribonde»¹²²⁰ e lo chansonnier Durand, in seguito alle giornate di giugno, cantava: «Si le présent est aux grands de la terre, \ Courage, enfants ! l'avenir est à vous. \ Si trop

¹²¹² Auguste Alais, «Vive la République. Air de la Colonne (Emile Debraux)» in *La voix du peuple*, cit., p. 145

¹²¹³ Louvet, «Le citoyen Mayeux en 1848. Air de la grande orgie» in *La voix du peuple*, cit., p. 159

¹²¹⁴ Cfr. la «Sezione 14: Il retaggio della Rivoluzione francese» del percorso museale ■

¹²¹⁵ Come lo sottolinea Philippe Darriulat, la rivoluzione del 1848, in alcuni casi, venne interpretata proprio come un secondo 10 agosto 1792: «Je te revois ô nation française... \ Vieux jacobin je suis ressuscité. \ Le revenant de quatre-vingt-treize \ Vien saluer la jeune liberté». Chaumont, «Resurrection du père Duchêne» citato in Philippe Darriulat, *La muse du peuple*, cit., p. 95

¹²¹⁶ Bourgeois, «La France Républicaine. Air des Trois couleurs» in *La voix du peuple*, cit., p. 143

¹²¹⁷ Hélène Millot, «Légitimité et illégitimité de la voix du peuple : Charles Gille et la production chansonnière des goquettes de 1848» in Hélène Millot et Corinne Saminadayar-Perrin (sous la direction de), *1848, une révolution du discours*, Paris, Editions des Cahiers intempestifs, 2001, pp. 107-124, p. 121

¹²¹⁸ Gustave Leroy, «La République française» in *La voix du peuple*, cit., p. 133

¹²¹⁹ Alexis Dalès, «La Lyre du peuple. Air: Bon Asmodée, allons, allons toujours » in *La voix du peuple*, cit., p. 31

¹²²⁰ Agénor Altaroche, «La chanson n'est pas morte» in id., *Chansons politiques*, cit., p. 13

souvent Thémis cède au caprice, \ Pour vous un jour son fléau doit pencher, \ En attendant la divine justice, \ Il est encor des larmes à sécher»¹²²¹.

Oltre ai riferimenti alla Grecia antica, anche quelli alla storia romana erano spesso utilizzati. Venivano, infatti, menzionati i principali personaggi di quell'epoca, come ad esempio Cesare, riferito soprattutto all'imperatore Napoleone, Bruto e, in maniera più preponderante, Spartaco. Celebri furono queste due strofe, l'una di Achille Fosset e l'altra di Charles Gille, in cui compariva la figura di Bruto. In seguito alle giornate del febbraio e alla repressione di giugno, la Repubblica, che si stava consolidando in quei mesi, assumeva sempre più l'aspetto di un regime impostore. Fosset cantava: «En février naquit la République !... \ Déjà l'on voit Louis Napoléon \ Jeter de l'or sur la place publique, \ En PRETENDANT, il impose son nom : \ Républicains, nous refusons des maîtres, \ Nouveau César, crains un Brutus nouveau !!! \ Pour attacher les lâches et les traîtres !»¹²²² ed in maniera analoga Charles Gille scriveva nella canzone «La République bourgeoise» : «Quoi ! le volcan a ressaisi sa lave. \ C'est aujourd'hui comme c'était jadis : \ Bon Parisien, tu redeviens esclave. \ Où sont pourtant Philippe et Charles dix ? [...] Tu dors, Brutus, et Rome est dans les fers. \ De la république bourgeoise»¹²²³.

«Spartacus» ebbe sicuramente una diffusione maggiore nella produzione canora di quegli anni: «Courbez vos fronts, despotes sanguinaires, \ C'est Spartacus qui vous crie: A genoux ! Le peuple est roi, \ monarques, chapeau bas !»¹²²⁴; l'allegoria dello schiavo, mentre rompeva le catene, campeggiava inoltre sul sesto numero, pubblicato nel dicembre del 1848, del giornale canoro «Le Républicain lyrique». Una tematica ricorrente, infatti, era l'accostamento della figura dello schiavo a quella del popolo parigino. Una tradizione poetica che dev'essere letta a partire dal più generale movimento d'appropriazione simbolica che si sta evidenziando. Delamarche, riferendosi alla rivoluzione del 1830 scriveva: «Aux bords florissants de la Seine \ Croyez-vous donner des baillons ? \ Spartacus a brisé sa chaîne \ Et jette à vos pieds ses maillons ! \ Voilà l'idole tutélaire \ Qui doit nous conduire aux succès. \ Libre ou mourir est au Français \ Une hérédité populaire»¹²²⁵. Se nel 1844, Charles Gille auspiacava la nascita di un moderno Spartaco – «Tous les grand noms qu'inscrivit notre histoire, \ Tous nos lauriers, que sont-ils devenus ? \ N'aurions-nous plus d'assez larges épaules \ Pour endosser le fer de nos aïeux ? \ Un Spartacus peut naître dans nos Gaules» – quattro anni dopo una realtà completamente differente s'imponeva agli occhi degli chansonniers:

¹²²¹ Louis- Charles Durand, «La Fée. Air: Allez cueillir des bluets dans les blés » in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 2\Août 1848

¹²²² Achille Fosset, «A Chaque crime élevons un Poteau. Air: A soixante ans on ne doit pas remettre» in *La voix du peuple*, cit., p. 38

¹²²³ Charles Gille, «La République bourgeoise. Air: Ce n'est qu'un baron qui se noie» in *Voix du Peuple*, cit., p. 263

¹²²⁴ «Appel à tous les peuples. Air des Trois couleurs» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 1\juillet 1848

¹²²⁵ Delamarche, «Les Pavés de Paris. Air Salut, trône d'airain conquis par nos soldats» in *La chanson de nos jours*, cit. p. 176

«Trois jours, et l'esclave du Tibre, \ Brise un sceptre sous un pavé ; \ Trois jours, et Spartacus est libre ! \ Trois jours ! et le monde est sauvé !»¹²²⁶.

Le migliaia di lavoratori, che scesero in strada nei primi mesi del 1848¹²²⁷, ebbero come riferimento principale gli episodi della Rivoluzione francese. Quell'epoca, infatti, costituì un evento fondante¹²²⁸; una presa di coscienza imprescindibile che segnò in maniera inequivocabile la consapevolezza del “popolo parigino” e la comprensione del proprio ruolo all'interno della società. «Quatre-vingt-neuf avait brisé nos chaînes»¹²²⁹, cantava Pierre Dupont il 21 febbraio, a poche ore dal celebre *banquet* del giorno seguente, e da quella data prese avvio quel processo d'emancipazione che portò le classi lavoratrici a battersi sulle barricate del '48: «Comme en 89 un serment solennel \ En février dernier a monté jusqu'au Ciel. \ Sur les pavés sanglants la grande voix publique \ A proclamer ceci : La France en République !»¹²³⁰.

Nella produzione canora di quel periodo furono numerosi i riferimenti agli episodi che caratterizzarono gli anni rivoluzionari. Nel canto, pubblicato all'inizio degli anni quaranta, «Souvenirs d'un vieux jacobin», dal titolo già evocativo, il 1789 veniva presentato come un punto di partenza per la nascita di un «nuovo mondo»: «Quatre-vingt-neuf, ce brillant météore, \ En traits de feu sillonnait l'horizon ! \ Un nouveau monde attendait, pour éclore,[...] \ Beau souvenir qui charmes ma vieillesse, \ Reste, reste toujours»¹²³¹. In «La Républicaine», inoltre, canzone datata 27 febbraio 1847, il richiamo alla «pique»¹²³², dev'essere interpretato proprio come un allusione al

¹²²⁶ Victor Drappier, «Gloire à la République. Air des Girondins» in *La Voix du peuple*, cit., p. 151

¹²²⁷ Un aspetto analogo lo si ritrova anche in alcune canzoni del 1830. Nel canto «Révolution de 1830» le Tre Gloriose venivano interpretate come una «revanche de Waterloo»: «Voilà ce drapeau tricolore, \ Glorieux enfants de Paris! [...] \ L'Europe tremble quand il brille \ Sur le front de nos jeunes rangs. \ C'est la Méduse des tyrans, \ C'est le drapeau de la Bastille !». «La Révolution de 1830» in *Les Républicaines. Chansons populaires des révolutions de 1789, 1792 et 1830*, Tome premier, Paris, Editeur Pagnerre, 1848, pp. 1-108, p. 37. Cfr. «Le «luth prolétaire» thématiques et poétiques» in *La poésie populaire en France*, cit., p. 229 e sgg.

¹²²⁸ François Furet sottolineava che «la rivoluzione non è soltanto il “salto” da una società all'altra, ma anche l'insieme di modalità attraverso le quali una società civile, improvvisamente “aperta” dal vuoto di potere, libera tutte le parole di cui è portatrice. Quest'enorme emancipazione culturale, di cui la società “racchiude” a fatica il significato, alimenta ormai la competizione per il potere attraverso il rilancio egualitario; interiorizzata dalle masse popolari, o quanto meno da una parte di esse, e tanto più micidiale in quanto è l'unico riferimento, la nuova legittimità fondatrice». François Furet, *Critica della rivoluzione francese*, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 5-225, p. 145

¹²²⁹ Pierre Dupont, «La chanson du banquet» in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, Paris, Garnier Frères, Paris, 1858, p. 117. Il canto di Dupont continuava con quest'altra stronfa, in cui emergeva la grande importanza del 1789: «Quatre-vingt-neuf n'est qu'un rêve aujourd'hui ; \ Quand on y songe, on a grand'peine a croire \ Qu'un tel soleil sur notre France ait lui !». Questo ruolo centrale della rivoluzione francese non caratterizzò solo il 1848, ma anche il successivo movimento operaio degli anni cinquanta e sessanta, come dimostrano questi versi composti nel 1869: «L'espoir sur tous les fronts brillait \ Comme l'étoile au ciel scintille, \ Quand vint le Quatorze Juillet, \ Quand on courait vers la Bastille. \ Ce fut un sublime combat, \ Le plus grand qu'ait connu l'Histoire ; \ Si l'ouvrier se fit soldat, \ Liberté, c'était pour ta gloire !». Testo citato in Jean Lorcin, «Le souvenir de la Révolution française dans la chanson ouvrières stéphanoise» in *Le XIXe siècle et la Révolution française*, Paris, Ed. Créaphis, 1992, pp. 191-206, p. 193

¹²³⁰ Joseph Déjacque, «Aux ci-devant dynastiques, aux tartufes du peuple et de la liberté», Parigi, marzo 1848 pubblicata su foglio volante

¹²³¹ Guillaume Jourdain, «Souvenirs d'un vieux Jacobin. Air de la sainte alliance des peuples (Béranger)» in *La chanson de nos jours*, vol. 1, cit., p. 112

¹²³² La tematica della «santa picca» viene affrontata in Albert Soboul, *Storia della rivoluzione francese*, Milano, Rizzoli, 1988, pp. 7-517, p. 243

movimento dei sanculotti parigini del 1792 : «Aux armes ! pour la République, \ Debout ! c'est l'heure du réveil !... \ Liberté ! relève ta pique !... \ Le peuple prend place au soleil»¹²³³.

Una memoria, quella della rivoluzione francese, che si trasmetteva di padre in figlio; proprio come nella canzone «Les fils du forgeron», scritta nel 1847, in cui un fabbro raccontava ai suoi figli le avventure del nonno, che aveva preso parte a quelle «epiche giornate»:

«Votre grand-père s'éveillait	Lui réservait des jours épiques,
Le jour qui réveilla la France ;	Il forgeait pour la nation
Il prit, le Quatorze Juillet,	Dans la nuit des vingt mille piques
Part à l'acte de délivrance; [...]	Sa forge allait un train d'enfer,
La grand Révolution	Traduisant ses décrets en fer» ¹²³⁴ .

Durante la Monarchia di Luglio era in atto un tentativo, da parte degli chansonniers parigini, di appropriarsi del retaggio rivoluzionario. Un aspetto messo in luce anche da Lise Andries, che analizza le canzoni e le poesie, pubblicate durante gli anni quaranta, sulla stampa operaia francese. Commentando il poema di Savinien Lapointe, «L'Utopiste», ed in particolare il mutamento dell'immagine dell'albero della libertà, dagli almanacchi repubblicani del periodo rivoluzionario ai giornali operai della prima metà del XIX secolo, sottolineava che: «la poésie ouvrière reprend l'héritage révolutionnaire en l'adaptant et en lui donnant une signification nouvelle : l'arbre de la liberté qui, pendant l'an II, unissait les peuples dans une fraternité guerrière, étend cette fois ses rameaux pour répandre l'idée de justice sociale»¹²³⁵. I messaggi di cambiamento, di rinnovamento e di rivoluzione, introdotti nel 1789, venivano letti e reinterpretati alla luce di quel percorso d'emancipazione socio-culturale che si stava sviluppando in quegli anni:

«De la corvée, autrefois tributaire,	Mais tout ou tard, la justice commande
Le peuple était vendu comme un bétail,	Et pour le fiable, armant son bras vengeur,
Fructifiant la glèbe héréditaire,	Quatre-vingt-neuf dicte sa propagande
Il engraisait les grands de son travail,	En proclamant les droits du travailleur» ¹²³⁶ .

La rivoluzione francese rappresentava per gli artigiani-operai una forte presa di coscienza, non solo per le questioni legate alla “nazione” e all'opposizione all'aristocrazia, ma anche, e soprattutto, per le tematiche sociali, legate al salario, al diritto al lavoro e alle condizioni di vita del lavoratore. Lo spirito ed i sentimenti che animarono quelle lotte dovevano essere così riattualizzati,

¹²³³ «La Républicaine» in *Les Républicaines. Chansons populaires des révolution de 1789, 1792 et 1830*, cit., p. 104

¹²³⁴ Charles Gille, «Les fils du forgeron» (1847) in Herbert Schneider, *La république clandestine*, cit., p. 137

¹²³⁵ Lise Andries, «La Révolution Française: un héritage paradoxal» in Hélène Millot, Nathalie Vincent-Munnia, Marie-Claude Schapira, Michèle Fontana (sous la direction de), *La poésie populaire en France au XIX^e siècle. Théorie, pratiques et réception*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2005, pp. 80-90, p. 87

¹²³⁶ Auguste Alais, «Hymne des travailleurs. Air de la fête des imprimeurs (Charles Gille)», Paris, Vieillot, 1846 pubblicato su foglio volante

per infondere un nuovo slancio alle rivendicazioni popolari. Gustave Leroy nel 1843, ricordando l'anniversario della presa della Bastiglia, si chiedeva: «Fertile époque auras-tu ton retour?» e aggiungeva: «C'est aujourd'hui le grand'anniversaire, \ qu'un demi-siècle emporte loin de nous; [...] \ Le peuple roi, courant dans chaque rue, \ Levait enfin ses bras forts et nerveux, \ Marchant au feu, poitrine presque nue, \ Il grandissait même à ses propres yeux»¹²³⁷. In quegli anni, caratterizzati dalla dura repressione del governo del re Louis Philippe, Leroy scriveva anche «Le passé et l'avenir», in cui insisteva sull'importanza della memoria degli episodi del periodo rivoluzionario, per infondere nelle classi lavoratrici la speranza di un cambiamento e per immaginare un avvenire migliore: «Nous, descendants de la grande famille, \ Aux citoyens offrons un souvenir ! \ Que reste-t-il de la vieille Bastille ?... \ Le passé seul fait croire à l'avenir»¹²³⁸.

Sebbene le date del 1789 e del 1792 costituissero l'universo culturale di riferimento per molti artigiani-operai *quarante-huitards*, non si deve sovradimensionare l'importanza del retaggio rivoluzionario, come termine di paragone per interpretare le giornate del febbraio. Gli chansonniers parigini avevano ben chiara la differenza tra quella rivoluzione e la portata delle idee del '48. Da un lato, alcuni di essi presero le distanze da certi episodi del periodo rivoluzionario, nonostante ne rivendicassero l'importanza. Bourgeois, infatti, cantava: «Ce qu'il nous faut, c'est un quatre-vingt-treize, \ Toutes ses lois, mais non pas ses excès. \ Restons armés, que la grande semaine \ A l'horizon répande sa clarté»¹²³⁹. Joseph Dejacque nel marzo del 1848 ammoniva un'Assemblea Nazionale, che non si stava dimostrando all'altezza delle aspettative popolari, con queste parole: «Il pourrait arriver, comme en 93, \ Que le terreur sortit de son lit de fournaise». In seguito però precisava di voler scongiurare i drammatici eccessi di quegli avvenimenti:

«Nous ne le voulons pas. Nous pensons que les piques	Nous riverons vos noms, jésuitiques bandits ;
Bien moins que les carcans servent les républiques.	C'est afin d'éviter les sanglantes justice
C'est pourquoi, chaque jour, au poteau du mépris	Que nous dévoilerons vos forfaits et vos
	vices» ¹²⁴⁰ .

Oltre a queste prese di distanza, alcuni chansonniers lessero con grande lucidità le novità che caratterizzarono le lotte del 1848, rispetto ai rivolgimenti avvenuti più di mezzo secolo prima. Victor Rabineau, nel canto «Souvenirs de la Bastille», paragonava così le due rivoluzioni:

«Si pour l'honneur de la patrie	Un ciel plus doux sur nos fronts brille,
---------------------------------	--

¹²³⁷ Gustave Leroy, «Le quatorze juillet 1789. Air: On n'sait pas c'qui peut arriver» in Id., *La voix du peuple ! œuvres complètes de chansons populaires*, Paris, 1844, p. 81

¹²³⁸ Gustave Leroy, «Le passé et l'avenir. Air: Notre-Dame du Mont Carmel» (24 avril 1842) in Id., *Les filles du peuple. Recueil des chansons anciennes et nouvelles*, Paris, 1851, p. 15

¹²³⁹ Bourgeois, «La France républicaine», cit.

¹²⁴⁰ Joseph Dejacque, «Aux ci-devant dynastiques, aux tartufes du peuple et de la liberté», cit.

Nos pères ont versé leur sang,
C'est aux luttes de l'industrie
Qu'aujourd'hui le peuple est puissant.

Et, symbole de temps meilleurs,
Au milieu des gais travailleurs,
On chante, on chant à la Bastille»¹²⁴¹.

Gli aspetti da sottolineare sono essenzialmente due: la volontà di rimanere ancorati alla grande tradizione rivoluzionaria; vi era infatti la consapevolezza che il 1848 si situasse all'interno di un percorso di rivendicazioni iniziato nel 1789. Dall'altro, la percezione che vi fosse quasi una distanza incolmabile tra questi due momenti fondamentali della storia francese. Durante la Rivoluzione il centro della protesta si identificava con la "patria"; una nazione che doveva essere difesa dal nemico interno, i nobili e la monarchia, e da quello esterno, la grande coalizione europea che minacciava di invadere l'esagono. A più di cinquant'anni dalla presa della Bastiglia, non era più la contrapposizione con la nobiltà ad essere al cuore delle rivendicazioni popolari. «Adesso che il popolo è forte», come recitava il verso di Rabineau, che evidenziava la funzione esercitata dagli episodi rivoluzionari sulle coscienze popolari, erano le tematiche sociali del lavoro, del salario e, più in generale, delle condizioni di vita che costituivano l'*enjeu* principale che animava le proteste del popolo parigino. Un aspetto che venne messo in luce anche da Charles Gille; il quale, nella già citata canzone «Les fils du forgeron», dopo aver messo in risalto la grande importanza degli episodi rivoluzionari dell'89 e del '92, ribadiva la necessità di allontanarsi da quelle lotte e dal mito di Napoleone (definito come un «dictateur»), per abbracciare la nascita di un'«ère glorieuse» in cui: «Le respect pour les travailleurs \ Naît et grandit de proche en proche»¹²⁴². D'ora in avanti la rappresentazione popolare della Repubblica francese era strettamente legata ai suoi contenuti sociali, poiché la questione del lavoro diventava il vero elemento emancipatore: «L'homme, las d'être un vil bétail, \ Va s'affranchir par le travail».

I numerosi riferimenti ai principali avvenimenti dell'epoca rivoluzionaria racchiudevano un ulteriore aspetto di particolare interesse¹²⁴³. Questo continuo richiamo alla rivoluzione francese, infatti, era funzionale al movimento di rivendicazione popolare, poiché permetteva di creare una sorta di tradizione di lotta e di protesta. Nel canto di Pierre Dupont si leggeva: «Nos pères ont pris la Bastille ; \ Leur sang ne s'est pas démenti»¹²⁴⁴. Vi era la volontà di scrivere una "storia dal basso"

¹²⁴¹ Victor Rabineau, «Souvenirs de la Bastille» in Id., *Les filles du hasard*, Paris, p. 29

¹²⁴² Charles Gille, «Les fils du forgeron» (1847) in Herbert Schneider, *La république clandestine*, cit., p. 137

¹²⁴³ Rispetto ai canti che si stanno presentando, la Marsigliese, le *ça ira* ed il *Chant du départ* furono le principali canzoni che veicolano il ricordo della Rivoluzione francese; Philippe Darriulat sottolinea che: «toutes ces chansons jouent ce pendant un rôle relativement secondaire dans l'entretien, pendant tout le XIXe siècle, de la mémoire de la Révolution française. Plus qu'un titre de Béranger, de Claude Genoux ou d'Auguste Alais, le libéral de la Restauration et le républicain de la monarchie de Juillet ou du Second Empire, lorsqu'ils veulent chanter la gloire des révolutionnaires, choisissent d'abord leurs références dans le répertoire composé entre 1789 et 1794. Trois titres s'imposent alors immédiatement : *La Marseillaise*, le *Chant du Départ* et le *Ça ira*». Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 96

¹²⁴⁴ Pierre Dupont, «Chant Rustique. Air des Bœufs» (marzo 1848) in Id., *Muse populaire*, cit., p. 146

e di costruire una memoria della protesta popolare, che affondava le sue radici proprio nella rivoluzione francese. Questa volontà dei lavoratori di sentirsi i veri protagonisti del “processo storico” assumeva un’importanza fondamentale alla luce del seguente «Appel aux travailleurs», pubblicato nel 1851 dalle «sociétaires de la Presse du Travail», in cui si leggeva:

«Depuis l’origine des siècles, nos générations passent et se succèdent sans laisser d’autres traces que les monuments sortis de nos mains laborieuses. L’histoire, si prompte à illustrer les noms des conquérants dévastateurs, est muette pour les travailleurs qui réparent les maux que le glaive a causés. En vain avons-nous soumis les éléments, multiplié les découvertes, accumulé les prodiges pour le bien-être et la gloire de la société humaine, le monde ne nous connaît pas»¹²⁴⁵.

Gli chansonniers popolari, durante la Monarchia di Luglio, contribuirono in maniera determinante a quel percorso di conquista pubblica della parola, che tendeva a riappropriarsi della “storia”, per renderla meno “muta”.

A questo proposito le riflessioni di Hélène Millot e la distinzione, da lei introdotta, tra «remémoration» e «remembrance» sono fondamentali. La storica francese, infatti, sostiene che uno degli aspetti principali, che poneva il canto sociale del 1848, era quello del rapporto con la “Storia”:

«la chanson, on le sait, accompagne l’Histoire, et plus particulièrement celle des événements révolutionnaires et insurrectionnels : elle en tient la chronique, elle les commente, elle les prépare, ou du moins participe à la formation d’une configuration sociale et politique qui leur permet d’advenir, et elle en transmet le souvenir. Et c’est précisément sur le mode de la *remémoration* que s’écrit l’histoire révolutionnaire depuis 1789 – terme auquel on aimerait ici substituer celui de *remembrance*, qui permet de jouer sur une forme d’illusion étymologique (remémorer/remembrer), et où se lit exemplairement le travail de la mémoire : reconstituer une unité, une continuité, une cohérence, à partir d’éléments divers, discontinus, parcellaires»¹²⁴⁶.

Per tutta la Monarchia di Luglio le principali vicende del periodo rivoluzionario trovarono largo spazio all’interno del canto sociale. Fu soprattutto Charles Gille¹²⁴⁷, lo chansonnier che più di tutti insistette sulla memoria di quegli episodi. Per Gille, l’istruzione e l’insegnamento della storia, costituivano degli elementi fondamentali, sia come fonte di ispirazione per un testo musicale – in «Recette pour faire une chanson» individuava nell’argomento storico una delle tematiche principali che potevano comporre un canto: «Tu peux chanter l’histoire, \ On n’en est pas lassé : \ Nous avons tant de gloire \ Dans notre beau passé ! \ Le peuple le regrette, \ Rois, c’est une leçon : \ Et voilà la

¹²⁴⁵ Testo presente nell’opera di Rémi Gossez, *Les ouvriers de Paris*, cit., p. 357 citato in Jacques Rancière, «La scène révolutionnaire et l’ouvrier émancipé (1830-1848)», cit.

¹²⁴⁶ Hélène Millot, «Légitimité et illégitimité de la voix du peuple», cit., p. 121

¹²⁴⁷ Si deve ricordare anche la produzione canora di Béranger e, in maniera differente, dello chansonnier Emile Debraux. Cfr. Jan O. Fischer, «Béranger et sa place dans l’histoire de la chanson», in Rieger Dietmar (a cura di), *La chanson française et son histoire*, cit., pp. 103-110

recette \ Pour faire une chanson»¹²⁴⁸ – ma anche, e soprattutto, le considerava delle armi insostituibili nel processo d’emancipazione popolare. Prima della sua improvvisa scomparsa nel 1856, fu l’animatore di un corso di insegnamento mutuale chiamato «L’union des camarades», i cui obiettivi erano i seguenti:

«A peuple intelligent plus d’exploiteurs possible,	Et de sa froide expérience
Non ! plus d’esclaves à genoux,	Nous rompons les cercles étroits :
Pour vaincre à tout jamais ce vieux monde irascible.	L’égalité de la science
Allons frères, instruisons-nous.	Mène à l’égalité des droits» ¹²⁴⁹ .

Molte delle sue canzoni, che si diffusero ampiamente all’interno dei circuiti della sociabilità musicale popolare, furono costellate di riferimenti ai principali episodi rivoluzionari. I suoi canti, infatti, assomigliavano a delle *chansons historiques*¹²⁵⁰, in cui il racconto dell’evento racchiudeva una morale, un messaggio partigiano, teso a diffondere un sentimento di “libertà” ed un amore per la “repubblica”. Nel suo saggio, Thomas Bremer sottolineava che lo chansonnier parigino: «en se servant de la tradition littéraire de la «chanson de gloire», [praticava] une forme d’enseignement de l’histoire républicaine dont l’idée fondamentale était de raconter par des chansons quelques éléments idéologiquement cruciaux de la Grande Révolution de 1789/93 et de souligner la nécessité de réflexions politiques»¹²⁵¹. Il ricordo di quegli avvenimenti era funzionale al movimento d’emancipazione in atto in quegli anni. Nel canto «Le clocher et le drapeau», pubblicato nel 1843, descriveva lo stato d’animo di un giovane di fronte alla leva obbligatoria indetta dalla Repubblica francese durante il 1792 e 1793:

«J’étais jeune, plein de courage	Quand la patrie est en danger
Et j’hésitai, rien qu’un moment,	Et lorsqu’on voit la France entière
Entre le clocher du village	S’armer, voler à la frontière,
Et le drapeau du régiment.	Malheur, malheur à l’étranger»

Il canto non si limitava ad un semplice racconto, ma creava un parallelismo, che marcava maggiormente la grande distanza, tra quell’esperienza, caratterizzata da un intenso fermento

¹²⁴⁸ Charles Gille, «Recette pour faire une chanson. Air: Mais ce temps est passé» in *La chanson de nos jours*, vol. 1, cit., p. 325

¹²⁴⁹ Charles Gille, «L’union des camarades» in Herbert Schneider, *La République clandestine*, cit., p. 148

¹²⁵⁰ A questo proposito si può citare anche il canto di Adrien Délaire in cui, partendo da Filippo il Bello ed arrivando a Luigi Filippo «dit l’*Infâme*», trattava in rassegna l’operato dei principali re di Francia; immancabile, anche in questo caso, il riferimento alla Rivoluzione francese, ed in particolare al 1793: «Mais des humains pour briser l’esclavage \ Quatre-vingt-treize élève enfin la voix ; \ Vivez heureux, peuples, prenez courage, \ De l’Eternel suivez les saintes lois !». Adrien Délaire, «Les crimes des rois de France. Chanson historique. Air: Il ne faut pas jouer avec le feu» in Id, *Les chants des Casemates*, cit., p. 3

¹²⁵¹ Thomas Bremer, « Le chansonnier comme franc-tireur. Charles Gille et la chanson ouvrière politique pendant la deuxième moitié de la monarchie de Juillet » in Rieger Dietmar (a cura di), *La chanson française et son histoire*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, pp. 167-193, p. 175

repubblicano e da una considerevole partecipazione popolare, e gli anni quaranta della Monarchia di Luglio, in cui la speranza di un avvenire differente sembrava scemare in seguito ai numerosi tentativi insurrezionali degli anni trenta: «Enfants ils sont bien loin de vous \ Les jours de courage civique \ Les cris “Liberté”, “République” \ Aux combats nous ralliaient tous»¹²⁵². A questo proposito si possono citare anche le canzoni «Départ de la garde nationale pour l’armée en 1792», in cui si narrava la partenza di una guardia nazionale:

«La patrie en danger	Ma sœur, moi, mon épouse
Réclame nos courages.	Pour suivre des combats
De septembre le six	La route meurtrière,
En l’an quatre-vingt-douze,	Nous nous faisons soldats.
J’ai quitté mes deux fils	Marchons à la frontière !» ¹²⁵³

Celebri furono i canti che evocarono le imprese dei corpi d’armata rivoluzionari, come «La bataille d’la Moselle»¹²⁵⁴, «La Marche de la vingt-cinquième demi-brigade», di cui si citano in nota questi versi, in cui appare evidente la finalità di questi canti “storici”: «far sognare un’era di speranza, d’amore e di fraternità»¹²⁵⁵, o «La 32me Demi-Brigade» in cui si leggeva: «Racontez-nous encor l’histoire \ Du corps où vous avez servi. \ – Mes petits-fils, je suis ravi \ De vous rafraîchir la mémoire. \ Pleins d’une jeune ardeur. \ Répétez tous en chœur \ Ce vieux refrain que j’aime : \ En avant la Trente-Deuxième ! \ La Trente-Deuxième \ En avant !»¹²⁵⁶. Ebbe un’ampia diffusione anche il canto «Le Vengeur»¹²⁵⁷, in cui si rievocava la strenua resistenza della nave «Le Vengeur du peuple» attaccata, ed in seguito affondata, dalla flotta inglese il primo giugno 1794:

«Séparé du corps de bataille,	Adieu tous ! pour vos défenseurs
Le Vengeur combat contre trois ;	Pas de pleurs, de larmes amères ;

¹²⁵² Charles Gille, «Le clocher et le drapeau. Air: En vérité je vous le dis ou La bohémienne en a menti» (1843) in Herbert Schneider, *La République clandestine*, cit., p. 39

¹²⁵³ Charles Gille, ««Départ de la garde nationale pour l’armée en 1792» in Herbert Schneider, *La République clandestine*, cit., p. 201. Una tematica, questa, affrontava anche in altre canzoni, come in «Histoire du caporal Roussel» in cui si cantava: «Tambours, roulez ! \ Partez enfants d’la France, \ J’ai l’espérance \ Qu’si vous l’voulez \ Les ennemis s’ront r’foulés».

¹²⁵⁴ «V’là l’ bataillon d’la Moselle \ En sabots ; \ V’là l’ bataillon d’la Moselle. [...] \ La Républiqu’ n’est pas un d’ces vains mots \ Qu’on trait’ de bagatelle ; \ Nous jurâm’s tous de n’mettr’ nos arm’s \ au r’pos \ Qu’ell n’ soit universelle». Charles Gille, «La bataille d’la Moselle [Le bataillon de la Moselle]. Air : Voilà mon cousin Lalure» in Herbert Schneider, *La République clandestine*, cit., p. 144

¹²⁵⁵ «Rli, rlan, \ En avant la vingt-cinquième \ Ran tan plan, \ Tambour battant.[...] \ Rêvant une èr’ d’espérance, \ D’amour et d’fraternité, \ Les peupl’s attendent d’la France \ La paix et la liberté ; \ Il fuit, le royal emblème, \ D’avant notre arc-en-ciel flottant». Charles Gille, «La Marche de la vingt-cinquième demi-brigade» in Herbert Schneider, *La République clandestine*, cit., p. 156

¹²⁵⁶ Charles Gille, «La 32me Demi-Brigade Air: Bon, bon, vive la folie» in *La chanson de nos jours*, vol. 1, cit., p. 131

¹²⁵⁷ La grande circolazione di questo canto è attestata anche dalla testimonianza di Gourdon De Genouillac, il quale ricordava che «en mars 1868, on joua, au théâtre du Châtelet, *Le Vengeur*, ce qui remit à la mode le refrain d’une sorte de ballade du chansonnier populaire Ch. Gille: «Les marins de la République \ Montaient le vaisseau *le Vengeur*». De Genouillac Gourdon H., *Les Refrains de la rue de 1830 à 1870. Recueillis et annotés*, Paris, E. Dentu, 1879, p. 104

Sa voilure, son fer, son bois,
Tout est haché par la mitraille. [...]
Adieu, nos pères et nos mères,
Adieu, nos frères et nos sœur,

Pourtant tressez en notre honneur
La verte couronne civique.
Au cri: *vive la République!*¹²⁵⁸
Sombra le vaisseau le Vengeur»¹²⁵⁹.

La rievocazione di quegli episodi svolgeva una funzione pedagogica; si voleva, infatti, tenere viva la memoria di quelle lotte per creare una narrazione coerente nella quale inserire il 1848. L'obiettivo era quello di presentare il movimento di rivendicazione popolare, che durante la Monarchia di luglio assunse maggior compattezza e consapevolezza, non come un malcontento isolato ed estemporaneo, ma ben radicato nel territorio francese e con alle spalle un glorioso passato. La canzone di questo periodo, come mette in luce Hélène Millot, «fait de l'Histoire révolutionnaire non pas un enchaînement logique de causes et de conséquences, susceptible d'être analysé sous l'angle de la permanence ou du progrès, ni non plus «une histoire, contée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, qui ne signifie rien», mais un tissu, c'est-à-dire un texte, où l'événement irruptif ne prend sens qu'en se nouant à d'autres événements irruptifs, et où se croisent et s'entretiennent l'éternel retour du même et l'incessant procès de l'autre».

Il canto sociale aveva una duplice particolarità. Da un lato esso rappresentava una forma della parola popolare legata all'immediatezza per quanto riguarda i suoi modi di produzione, di diffusione e di ricezione. Dall'altro lato tracciava una linea di continuità immediata tra la rivoluzione del 1789 e le barricate del '48, inserendo ogni singolo avvenimento in un contesto storico più ampio¹²⁶⁰. L'evento veniva quindi reinterpretato, ricontestualizzato e riposizionato per formare una trama narrativa coerente e carica di significato, che doveva essere in grado di risvegliare la memoria, di attualizzare e di riportare in vita quelle atmosfere e sentimenti che permearono gli avvenimenti rivoluzionari passati. Auguste Alais, nella canzone di apertura alla sua raccolta «La Lyre populaire», metteva in evidenza la particolare funzione dello chansonnier nel mantenere vivo il ricordo di quelle lotte:

¹²⁵⁸ Il corsivo di queste parole era nel testo. A questo proposito Thomas Bremer sottolineava che «les paroles : «Vive la République !» de ce texte sont imprimées en italiques; fait assez provocateur si l'on tient compte des lois de septembre qui, précisément, prohibèrent toute allusion à une forme de gouvernement autre que la royauté populaire». Thomas Bremer, «Le chansonnier comme franc-tireur», cit., p. 176

¹²⁵⁹ Charles Gille, «Le Vengeur. Air: Dans la galère capitaine» in Herbert Schneider, *La République clandestine*, cit., p. 174

¹²⁶⁰ A questo proposito Giovanni Pirelli, in una conversazione con Luigi Nono e alcuni operai, metteva in luce questa particolare funzione della canzone in grado di costruire: «un legame tra l'evento e la continuità della lotta, attraverso una espressione più elaborata, meno immediata, che muove della scadenza della lotta, ma che fa da ponte poi verso la forma più avanzata della lotta; [...] stabilisce un termine di continuità, di elaborazione, [...]». Ed in un altro passo insistenza su questo processo di elaborazione che coinvolgeva il singolo evento all'interno della canzone: «in questo senso dicevo che nel momento del riflusso può intervenire un ripensamento e anche un processo di lavorazione dell'esperienza compiuta nel momento della lotta in un modo spontaneo, e che si disperde se non è appunto seguita dall'acquisizione più cosciente di questi mezzi che sono venuti fuori dall'inventività pratica nel momento della lotta». «Uso del suono nella lotta proletaria. Conversazione tra Luigi Nono, Giovanni Pirelli e due operai torinesi» in *Il nuovo canzoniere italiano. «Cultura di base in fabbrica»*, terza serie, n. 2, Milano, Edizioni Bella ciao, 1975, pp. 47-59

«Ah ! gardons bien cette gaîté française,
Qui sut jadis chanter à l'univers
La Liberté ! lorsqu'en quatre-vingt-treize,
Rouget-de-l'Isle improvisait ses vers.

Pour conserver cette mâle énergie
Qui de l'honneur impose le tribut,
Le chansonnier veille pour la patrie:
Pitié pour lui ; ne brisez pas son luth !...»¹²⁶¹

In questo caso il canto sociale svolgeva una funzione dialettica tra la “continuità” e la “discontinuità”¹²⁶², che articolava «l'événement, toujours irruptif et imprévisible, et l'Histoire, toujours a posteriori porteuse d'un sens et d'une cohérence». Nella canzone «Les enfants des faubourgs. Histoire des patriotes» la costruzione di questa memoria del popolo dei *faubourgs* partiva proprio dal 1789:

«Lorsque jadis de notre délivrance
Quatre-vingt-neuf eut donné le signal.
Lorsqu'il s'agit de renverser en France

Les vieux débris du pouvoir féodal ;[...]
Qui renversait les murs de la Bastille,
N'étaient-ce pas les enfants des faubourgs ?».

Immane furono i riferimenti agli anni 1793-1794, quando la Francia dovette difendersi «contre l'Europe entière», chi salvò la Repubblica?: «Ce sont les enfants des faubourgs». Passando per il 1814-1815, le giornate del luglio 1830 – «Lorsqu'en Juillet, un pouvoir en démence \ Voulut briser nos presses et nos lois, \ Qui donc montra, terrible en sa vengeance, \ Comme en trois jours on renverse les rois ?» – e gli episodi del 1840 si giungeva al febbraio 1848 :

«Lorsque Philippe, et félon et parjure,
Mentit au peuple qui l'avait fait roi,[...]
En un seul jour, d'un pouvoir despotique,

Qui renversa les tyrans, les vautours ?
Qui proclama la sainte République ?
Ce sont encor les enfants des faubourgs»¹²⁶³.

In questo caso l'esplosione della protesta popolare di febbraio si inseriva all'interno di un più vasto movimento di rivendicazione che, partendo dalla Rivoluzione francese, proseguì nei diciotto anni della Monarchia di Luglio: «Après dix-huit ans de silence, \ Ah ! puissiez-vous, mânes vainqueurs, \ Entendre le cri qui s'élançe, \ Ce cri qui fit battre vos cœurs, [...] \ O grand Paris ! aux tables de l'histoire, \ Pour graver à jamais les hauts faits de ta gloire, \ Proclame à l'immortalité \

¹²⁶¹ Auguste Alais, «Préface. Air: Allez cueillir de bleuets sans les blés (de Charles Gille)» in Id., *La lyre du peuple*, Paris, Dépée, 1846, p. 1

¹²⁶² A questo proposito sono da sottolineare le riflessioni di Maurizio Gribaudi e Michèle Riot-Sarcey, nate a partire da una rilettura dell'opera di Walter Benjamin e confluite nei seminari «Repenser le XIX siècle» e «Lire le XIX siècle» organizzati all'Ecole des Hautes Etudes di Parigi. Cfr. sullo stesso argomento: Michèle Riot-Sarcey, «Pensare la storia, fra discontinuità e continuità» in *Storica* n. 28\2004, pp. 153-168; Id., «Comment relire le XIX siècle ?» in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n. 31\2005 [http://rh19.revues.org/index950.html]; Id., «Pensare il XIX secolo con Benjamin» in *Storica* n. 35-36\2006, pp. 15-132

¹²⁶³ Georges Lecreux, «Les Enfants des faubourgs. Histoire des patriotes. Air des trois couleurs ou de vive Paris» in *La voix du peuple*, cit., p. 147

Les citoyens morts pour la Liberté !»¹²⁶⁴. Nel canto «Les morts», Auguste Alais, dopo aver ricordato gli avvenimenti della Bastiglia – «De la Bastille aux donjons abattus \ Sur les débris, Muse pose ta lyre, \ Et des martyrs évoquant les vertus, \ Chante l’histoire où tout grand cœur sait lire» –, del successivo periodo rivoluzionario e della restaurazione, dipingeva le barricate di *février* come una riscossa nei confronti dei soprusi subiti dal popolo parigino durante il governo del re Luigi Filippo:

«Enfin, Juillet au soleil si brillant,	Néfastes jours, déroulez vos tableaux,
Ouvre à ton tour tes civiques annales ;	Février venge en trois jours vos défaites,
Et puis six Juin, au succès vacillant,	La République a paru sur nos têtes :
Plus tard Avril aux tristes saturnales ;	Ah ! si les morts sortaient de leurs tombeaux» ¹²⁶⁵ .

Le tragiche giornate del giugno 1848 rappresentarono un’altra importante tematica nei testi musicali della prima metà del XIX secolo, in cui emergeva la volontà di inserire quelle barricate all’interno di un più ampio movimento di rivendicazione popolare. L’insurrezione, infatti, fu un evento che scosse profondamente gli animi dei parigini: «Là-bas ! l’horizon est tout noir. / Autour de nous tous est souffrance»¹²⁶⁶. Louis Festeau dipinse quella lotta in questi termini: «Sur nos foyers, aux éclats de la foudre, \ S’est abattu l’ange exterminateur;[...]»¹²⁶⁷.

Se da una parte, alcuni chansonniers misero in evidenza la crudeltà e la drammaticità di questi episodi. Auguste Loynel cantava: «A l’aspect de l’affreux carnage \ Qui rougit le sol de Paris, \ On se croirait dans un outre age...»¹²⁶⁸ e Pierre Dupont, parlando di giugno come una «terrible hécatombe», evocava questa dolorosa immagine: «La France est pâle comme un lis, \ Le front ceint de grises verveines, \ Dans le massacre de ses fils, \ Son sang a coulé de ses veines »¹²⁶⁹. Accanto alla descrizione dell’intensità dello scontro, la tematica della riconciliazione generale, inoltre, rappresentava un altro dei principali temi affrontati nei testi musicali. Pierre Dupont in «Les journées de juin», canto composto a pochi giorni di distanza dall’insurrezione, scriveva: «Offrons à Dieu le sang des morts \ De cette terrible hécatombe, \ Et que la haine et les discords \ Soient scellés dans leur tombe !»¹²⁷⁰. Nonostante fosse ben presente la denuncia delle misere condizioni di vita degli operai nei mesi che precedettero giugno, il messaggio principale era quello della pace e della

¹²⁶⁴ Alais Auguste, «Aux Martyrs de la Liberté. Air de la grande orgie» in *La voix du peuple*, cit., p. 161

¹²⁶⁵ Auguste Alais, «Les morts. Air: Ah ! laissez-moi, mes hochets et mes fleurs (Pister)» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 6/dicembre 1848

¹²⁶⁶ Auguste Loynel, «Les Martyrs de juin. Air: des Lanciers Polonais» in *La voix du peuple*, cit., p. 221

¹²⁶⁷ Louis Festeau, «Le Rameau de la Paix. Air des Trois couleurs ou de vive Paris» in *La voix du peuple*, cit., p. 224

¹²⁶⁸ Ibidem.

¹²⁶⁹ Pierre Dupont, «Les journées de juin. Chant funèbre» (1848) in Id., *Muse populaire*, cit., p. 162

¹²⁷⁰ Pierre Dupont, «Les journées de juin. Chant funèbre» (1848) in Id., *Muse populaire*, cit., p. 162

concordia tra le classi sociali. «Sur les tombeaux où s'endorment nos frères, \ Allons poser le rameau de la paix !...»¹²⁷¹.

Dall'altra, invece, molte canzoni, come afferma Gaetano Manfredonia¹²⁷², ebbero l'obiettivo di creare una memoria degli insorti, per unire, con un unico filo rosso, quell'insurrezione con le altre proteste popolari che caratterizzarono la prima metà del XIX secolo. Charles Gille, infatti, ribadiva con forza il legame tra le manifestazioni del febbraio e quelle di giugno: «Oui, Février que l'on nous défie \ Est fils du peuple et Juin fut peuple aussi». I morti sulle barricate non erano criminali o barbari assassini, ma artigiani, operai, lavoratori che combattevano per un ideale. «Ces héros morts pour la liberté»¹²⁷³ cantava Auguste Loynel e Gustave Leroy, nella canzone *Les soldats du désespoir*, ricordava come :

«Or, ces soldats que je cite	S'ils n'ont pas une fortune,
Etaient tous des ouvriers,	Tous ils possèdent un cœur, [...]
Gens que la misère excite,	L'exil... parole fatale
Déguenillés, sans souliers,	Pour ceux qui disaient: enfin,
Vivant mal dans leurs greniers ;[...]	Mieux vaut mourir d'une balle
Ils aiment une tribune	Que d'expirer par la faim
De pavés... hommes sans peur,	Ou d'aller tendre la main !» ¹²⁷⁴

In alcuni canti, tuttavia, al posto di una profonda riflessione sulle rivendicazioni che animarono quelle giornate, s'impose un ricordo degli insorti spogliato da ogni valenza sociale; si era in presenza di una memoria che appariva neutra ed indefinibile.

«Pauvres enfants, le sort inexorable	Prions le Ciel, maître des destinées,
Aurait-il du vous laisser sans appui ?...	D'unir enfin et nos cœurs et nos mains...
Non, prévenant la guerre déplorable,	Français, après ces fatales journées,
Il nous devait des jours qui n'ont pas lui	N'oublions pas les pauvres orphelins !» ¹²⁷⁵

¹²⁷¹ Louis Festeau, «Le Rameau de la Paix. Air des Trois couleurs ou de vive Paris» in *La voix du peuple*, cit., p. 224. Soprattutto nei mesi successivi al giugno '48, si sviluppò un vasto movimento d'opinione teso ad esortare il governo a concedere l'amnistia e la grazia per gli insorti e per i deportati in Algeria. Così cantava Pierre Dupont: «O République au front d'airain ! \ Ta justice doit être lasse ; \ Au nom du peuple souverain, \ Pour la première fois, fais grâce !». Pierre Dupont, «Les journées de juin. Chant funèbre» (1848) in Id., *Muse populaire*, cit., p. 162. Questo aspetto lo si ritrova anche in canzoni come *Pauvre mère, Aux Déportés, Adieux à la France* o *La constitution Républicaine*: «Une amnistie est la plus belle fête, \ Une amnistie, et nous vous bénirons. \ Que peut nous faire un joie incomplète, \ Quand nos parents souffrent sur des pontons ?». Gustave Leroy, «La constitution Républicaine. Air du 14 juillet, ou de Vive Paris» in *La voix du peuple*, cit., p. 289

¹²⁷² Gaetano Manfredonia, *La chanson anarchiste en France des origines à 1914*. «Dansons la Ravachole !», Paris, Montréal, l'Harmattan, 1997, pp. 5-445

¹²⁷³ Auguste Loynel, «Les Orphelins de juin. Air: de la Lionne, ou de Vive Paris» in *La voix du peuple*, cit., p. 223

¹²⁷⁴ Gustave Leroy, «Les soldats du désespoir. Air: Et ton tan la, gens du village» in *La voix du peuple*, cit., p. 229

¹²⁷⁵ Auguste Loynel, «Les Orphelins de juin. Air: de la Lionne, ou de Vive Paris» in *La voix du peuple*, cit., p. 223. Louis Festeau e Pierre Dupont, invece, diedero credito alle voci che lasciavano intendere che alcuni insorti vennero pagati dai movimenti politici reazionari. Nel canto «Le Rameau de la paix» si leggeva: «Si l'or du czar a fait des fratricides: \ Si la vengeance a séduit des méchants: \ Ces insensés, ces terribles séides \ Avaient-ils tous d'homicides

In altri testi musicali, invece, emergeva un'interpretazione differente. In una romanza che si cantava nelle strade della Capitale, un dialogo in versi avvenuto durante l'insurrezione tra una madre che esortava invano il proprio figlio a non scendere in strada per partecipare agli scontri, le giornate di giugno vennero dipinte come una guerra civile. «Non, non, je veux secourir des frères, \ C'est le devoir de tout homme d'honneur ;[...]», cantava il figlio, e ancora: «quoi, vivre ici, lorsque le canon gronde, \ mère, il le faut, ah ! laisse-moi partir ! \ la liberté faisant le tour du monde \ Serait peut-être à son dernier soupir;»¹²⁷⁶. L'intento di questi canti non era quello di evocare nella classe borghese un sentimento di pietà, di perdono e di concordia, ma di rivendicare con forza la nascita di un'era rivoluzionaria di guerra sociale. In quest'ottica il giugno 1848 assumeva una valenza differente; rappresentava una nuova tappa di quel movimento di rivendicazione che si era sviluppato durante la Monarchia di Luglio. «Tremblez ! tremblez ! la guerre sociale \ A de ce jour pris son point de départ ; \ C'est une guerre acharnée et fatale \ Où riche et pauvre useront leur poignard»¹²⁷⁷, cantava Charles Gille e Adrien Delair, nel suo «Chant des martyrs de juin», invocava la nascita di una nuova società fondata sulle idee del socialismo:

«Tremblez, tyrans qui gouvernez le monde,	Et, grâce au sang versé par nos blessures,
Le feu sacré brûle encor dans nos cœurs.	LE SOCIALISME ECLAIRE L'UNIVERS.
Rien n'éteindra la lumière féconde ;	C'est un levier qui soulève le monde;
Bientôt pour nous naîtront des jours meilleurs. [...]	Son code saint régit l'humanité.
De nos bourreaux nous bravons les tortures,	Peuple, marchons, notre empire se fonde.
L'opinion démasque les pervers ;	Gloire aux martyrs de la fraternité ! (bis)» ¹²⁷⁸ .

Gli artigiani-operai che si batterono in giugno, avevano scritto una pagina indelebile della “storia”, che nessun tiranno poteva far dimenticare: «Partez, jeunes héros, au temple de mémoire, \ Victimes, descendez dans la nuit du trépas ! \ Le peuple vient d'écrire une page à l'histoire, \ Tyrans, oh ! ne l'arrachez pas»¹²⁷⁹. La memoria di quegli scontri doveva animare i figli degli insorti, per vendicare i loro padri e continuare a lottare per un mondo migliore. Questo aspetto venne messo in evidenza da Charles Gille, il quale cantava: «Dans les cachots où nos frères

penchants ? [...] \ Sur les tombeaux où s'endorment nos frères, \ Allons poser le rameau de la paix !... » (Louis Festeau, «Le Rameau de la Paix. Air: des Trois couleurs ou de vivre Paris» in *La voix du peuple*, cit., p. 224), mentre Dupont scriveva questi versi: « La faim aux quartiers populeux \ Est une horrible conseillère ; \ Le lion, que brûlent ses feux, \ Rugit et quitte sa tanière. \ Un peu d'or dans l'ombre semé, \ Un lambeau de pourpre qui brille, \ Font sortir tout un peuple armé \ Quand le pain manque à la famille». Pierre Dupont, «Les journées de juin. Chant funèbre» (1848) in id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 162

¹²⁷⁶ Charles Durand, «Les Hirondelles ou Les exilés. Air: de Vive Paris» in *La voix du peuple*, cit., p. 249

¹²⁷⁷ Charles Gille, «Les Tombeaux de juin. Air: de Margot, des comédiens, ou d'Octave» in *La voix du peuple*, p. 253

¹²⁷⁸ Adrien Delaire, «Les martyrs de juin. Air nouveau de Vive Paris» (fait au fort de Vanves, le 24 septembre 1848), in id., *Les chants des Casemates*, cit., p. 11

¹²⁷⁹ Alexandre Pister, «Les soldats du Christ. Air du Palais de Papes» in *La voix du peuple*, cit., p. 255

languissent, \ Un saint espoir vient réchauffer leurs cœurs ; \ Ils ont laissé bien des fils qui grandissent, \ Et les martyrs enfantent les vengeurs !»¹²⁸⁰.

¹²⁸⁰ Charles Gille, «Les Tombeaux de juin. Air: de Margot, des comédiens, ou d'Octave» in *La voix du peuple*, p. 253

3.4: Il carattere universale della Repubblica Democratica e Sociale

Per gli artigiani-operai, che combatterono sulle barricate del febbraio 1848, il sistema politico che si intendeva inaugurare non doveva rimanere legato ai confini nazionali. L'immagine della Repubblica, infatti, aveva una valenza universale, oltre che europea ed internazionale¹²⁸¹. Essa rappresentava la nascita di una società radicalmente differente, non solo per i francesi, ma anche per l'intera umanità. I lavoratori parigini avevano ben chiara la consapevolezza che la portata delle loro azioni doveva coinvolgere anche gli altri popoli. Era in atto un cambiamento profondo, che mutava l'intero universo culturale dell'epoca; il messaggio che si voleva lanciare era indirizzato all'essenza stessa dell'individuo e alle sue libertà fondamentali. La Rivoluzione quindi aspirava a valicare le frontiere nazionali, per espandersi a livello internazionale nel continente europeo e non solo.

Nella produzione canora di quel tempo, il contesto europeo costituì una tematica rilevante. I rivolgimenti francesi del 1848 si inserivano in un più ampio panorama di lotta, che coinvolgeva anche gli altri popoli europei¹²⁸². Furono numerosi, infatti, i riferimenti alle manifestazioni di protesta che caratterizzavano le altre nazioni. Nel canto «Les vieux tambours» si evocava la seguente immagine: «Pologne, Espagne, Italie, Angleterre, \ Vous palpitez ! L'Europe est un volcan, \ Et notre France est son brûlant cratère ; \ Debout ! l'esclave a brisé son carcan»¹²⁸³; e Auguste Alais aggiungeva le rivendicazioni sociali e politiche che stavano infiammando i popoli tedeschi e irlandesi: «Irlande, Allemagne, Italie, \ Peuple si longtemps outragés, \ Allons, que ce cri vous rallier, \ De par nous vous êtes vengés»¹²⁸⁴. I lavoratori parigini del 1848 avevano compreso una delle grandi particolarità di quel momento storico. Il movimento di protesta che, a partire dai primi mesi di quell'anno stava travalicando i confini nazionali, aveva delle ripercussioni in tutto il contesto europeo. A questo proposito Axel Körner rilevava che per gli chansonniers che si esibivano nelle goguettes parigine: «1848 was not a purely French political event but a European

¹²⁸¹ Cfr. la «Sezione 15: la tematica dell'internazionalismo nella canzone sociale francese» del percorso museale ■

¹²⁸² Sono da sottolineare le recenti correnti storiografiche inerenti agli studi sul 1848 che, superando un approccio nazionale, focalizzano la loro attenzione sulla dimensione europea ed internazionale che caratterizzò la “primavera dei popoli”. Axel Körner (a cura di), *1848: a European revolution? International Ideas and National Memories of 1848*, Palgrave Macmillan, London, New York, 2000, pp. XI-232; Dieter Dowe, Heinz-Gerhard, Dieter Langewiesche (a cura di), *Europe in 1848: revolution and reform*, New York, Berghahn books, 2001, pp. XIV-994; Jonathan Sperber, *The European revolutions: 1848-1851*, Cambridge, Cambridge university press, 1994, pp. XVIII-282; Robert John Weston Evans, Hartmut Pogge von Strandmann (a cura di), *The Revolution in Europe 1848-1849*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 6-264; Roger Price, *Le rivoluzioni del 1848*, Bologna, il Mulino, 2004 (edizione originale 1988), pp. 5-147; «1848. Scene da una rivoluzione europea» - *Passato e presente*, n. 46\gennaio-aprile 1999; Stefano Petrunaro (a cura di), *Fratelli di chi. Libertà, uguaglianza e guerra nel Quarantotto asburgico*, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2008, pp. 3-155

¹²⁸³ Victor Rabineau, «Les vieux tambours. Air: Bagnère, bagnère» in *La voix du peuple*, cit., p. 121

¹²⁸⁴ Auguste Alais, «Vive la République. Air: de la Colonne» in *La voix du peuple*, cit., p. 145

revolution. This international dimensions draws our attention to another contemporary interpretation of 1848 in the French Goguette: 1848 was perceived, again in the words of the Goguettier Charles Gille, as a “social war”; and Pierre Dupont underlines that this social war is in fact an international battle»¹²⁸⁵. Nel canto «La Marseillaise de la Garde-Citoyenne», datato 25 febbraio '48 composto sulle note del celebre coro del canto dei Girondini, si ricordavano le lotte del popolo italiano e di quello svizzero: «Déjà Pie IX, de l'Italie, \ A fait un peuple indépendant. \ Pour renverser la tyrannie, \ La Suisse est là qui se défend»¹²⁸⁶. Il contesto italiano veniva rievocato, oltre che per la figura di Pio IX, anche per la rivoluzione palermitana del gennaio 1848, che rappresentò la prima insurrezione della primavera dei popoli, e costituì, per gli artigiani-operai parigini, una speranza e un esempio da seguire per rovesciare la Monarchia di Luglio: «Nos maîtres nous forgent des fers ; \ Mais, pour engloutir les pervers, \ Voyez l'Etna qui se rallume»¹²⁸⁷. In altre canzoni vi furono dei richiami alla situazione portoghese: «Les Portugais tombent esclaves... \ Aidez leur suprême courroux. \ Contre un peuple les rois sont braves : \ Ils seront lâches contre tous»¹²⁸⁸; gli avvenimenti polacchi della prima metà del XIX secolo, infine, costituirono uno dei maggiori riferimenti europei trattati nei testi musicali: «Votre sœur, la Pologne, expire \ En tournant les yeux vers ses sœurs. \ Courez et vengez son martyre \ Dans le sang de ses oppresseurs»¹²⁸⁹.

La concezione popolare della Repubblica nasceva anche come una critica ad un certo modello di Europa¹²⁹⁰. «[...] les droits du travailleur» iniziavano a far vacillare «la veille Europe»¹²⁹¹. A questo proposito Charles Gille cantava: «L'Europe est morte et nous sommes débout, \ Des rois ligués nous avons tout à craindre, \ Ils ont sondé le cratère qui bout !»¹²⁹². I principali cantautori parigini possedevano una visione negativa del continente europeo¹²⁹³; si

¹²⁸⁵ Axel Körner, «Ideas and Memories of 1848 in France: Nationalism, République Universelle and Internationalism in the Goguette between 1848 and 1890» in Id. (a cura di), *1848: a European revolution?*, cit., pp. 85-105, p. 88

¹²⁸⁶ Halbert d'Angers, «La Marseillaise de la Garde-Citoyenne. Air: mourir pour la patrie» (25 febbraio 1848) in *Chansonnier républicain, recueil de chansons patriotiques sur les révolutions de 1789, 1830 et 1848*, Épinal, Pellerin, 1848, pp. 4-108, p. 5

¹²⁸⁷ «Le Bonnet de la République. Air: Quand secouera-je la poussière» in Ivi, p. 47

¹²⁸⁸ Amédée Roussillac, «Le Réveil des peuples. Air: De la mère de l'Écossais» (5 agosto 1847) in Id., *Chansons républicaines*, Carpentras, Imprimerie de L. Devillario, 1848, pp. 6-55, p. 45

¹²⁸⁹ Ibidem

¹²⁹⁰ L'immagine negativa dell'Europa, tematica che contraddistingueva una parte dei testi musicali della Monarchia di Luglio e del '48, permette di creare un parallelismo con alcuni canti composti durante il periodo rivoluzionario. In «Reveil des peuples. Chant civique», composto nel 1792, emergeva, infatti, un concetto analogo: «Ennemis de la tyrannie, \ Paraissez tous, armez vos bras ; \ Du fond de l'Europe avilie, \ Marchez avec nos aux combats. \ Liberté, liberté, que ce nom sacré vous rallie ; \ Poursuivons les tyrans, punissons, punissons leurs forfaits. \ Nous servons la même patrie, \ Les hommes libres sont Français». «Reveil des peuples. Chant civique» in *Les Républicaines. Chansons populaires des révolutions de 1789, 1792 et 1830*, Tome premier, Paris, Editeur Pagnerre, 1848, pp. 1-108, p. 22

¹²⁹¹ Auguste Alais, *Hymne des travailleurs*, (1846), foglio volante depositato presso BNF

¹²⁹² Charles Gille, «La sicilienne. Air: de la Varsoviennne» in *La voix du peuple*, cit., p. 135

¹²⁹³ Cfr. Axel Körner, «Ideas and Memories of 1848 in France», cit., p. 93 e sgg.

scagliavano contro l'Europa degli oppressori¹²⁹⁴, dei re e delle monarchie, rimesse al potere dal cancelliere austriaco Metternich: «Tremblez, race assassine, \ Revenez, chiens – D'Autrichiens, \ Cosaques et Prussiens, \ Venez, qu'on vous échine !»¹²⁹⁵. Ad un'«Europe captive», caratterizzata da «une lâche diplomatie»¹²⁹⁶, si voleva contrapporre la volontà di risolvere i problemi internazionali «l'armé à la main»:

«Lève-toi, peuple, et ressaisis tes droits,	L'arme à la main, l'on obtient mieux raison,
Tu peux revoir ce jour de délivrances	Et pour punir l'arrogante ineptie,
Dont le canon a fait trembler les rois.	Feu des combats ! fait rougir l'horizon» ¹²⁹⁷ .
N'écoutez plus cette diplomatie,	

La portata sovversiva delle rivendicazioni popolari non era limitata alla sola Europa, il contesto di riferimento era internazionale¹²⁹⁸; il messaggio repubblicano, infatti, si doveva espandere in tutto il mondo. Questa sensibilità cosmopolita era chiaramente espressa nel canto «Appel à tous les peuples», in cui inizialmente ci si rivolgeva agli ungheresi, tedeschi ed italiani: «Hongrois, Saxons, Italiens, aux armes ! \ Le canon tonne ! arborez vos drapeaux», successivamente il tono della canzone proseguiva con un'apertura che prendeva in considerazione il mondo intero: «La liberté fera le tour du monde ; \ Le peuple est roi, monarques, chapeau bas !»¹²⁹⁹. La Repubblica cantata da Pierre Dupont non coinvolgeva il solo continente europeo, ma abbracciava tutto il genere umano:

«Puisque ce banquet nous rallie,	A l'Allemagne, à l'Amérique
Il faut porter une santé	Qui de loin nous tendent la main ;
A la Pologne, à l'Italie	Car il faut que la République
Qui réclament leur liberté ;	Règne sur tous le genre humain» ¹³⁰⁰ .

¹²⁹⁴ «Aux armes (bis), courons aux frontières ! \ Qu'on mette au bout de nos fusils \ Les oppresseurs des Radetzky ! \ Les peuples sont pour nous des frères, (ter) \ Et les tyrans des ennemis». Pierre Dupont, «Le chant des soldats (1848-1849)» in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 29

¹²⁹⁵ Anonimo, «Le citoyen Mayeux en 1848. Air: de la grande orgie» in *La voix du peuple*, cit., p. 159

¹²⁹⁶ «Le Bonnet de la République. Air: Quand secouera-je la poussière» in *Chansonnier républicain, recueil de chansons patriotiques sur les révolutions de 1789, 1830 et 1848*, Épinal, Pellerin, 1848, pp. 4-108, p. 47

¹²⁹⁷ Un patriote incorruptible, «Le Canon de la Liberté. Air: du Tic tac des verres» in *La voix du peuple*, cit., p. 139

¹²⁹⁸ Anche in alcuni componimenti musicali pubblicati in seguito alle Trois Glorieuses del 1830 contenevano questo messaggio "internazionale". Nella canzone «Revolution de 1830» le onde, che solcavano il Mare Mediterraneo, dovevano portare il messaggio di libertà ai popoli del mondo: «Que notre flotte ramenée, \ Noyant le signe des trois fleurs, \ Sur la mer Méditerranée \ Ses pavois des trois couleurs ; \ Que les peuples semés sur l'onde, \ Nos frères de tous les climats \ En les saluant sur nos mâts, \ Chantent la liberté du monde». Barthélemy et Méry, «La Tricolore» in *Les Républicaines*, cit., p. 37

¹²⁹⁹ C.-L.C., «Appel à tous les peuples. Air des Trois couleurs» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 1\giugno 1848. Una stessa immagine venne cantata anche nella canzone «Le citoyen Mayeux en 1848», in cui si leggeva: «Républicain, - Va ton train, \ Le peuple souverain \ Va te suivre à la ronde ; [...] \ L'étendard radieux \ Fera le tour du monde». Anonimo, «Le citoyen Mayeux en 1848. Air: de la grande orgie» in *La voix du peuple*, cit., p. 159

¹³⁰⁰ Pierre Dupont, «Chant Rustique pour la fête du Champ-de-mars 1848. Air des bœufs» in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 146

Quella del '48, era un rivoluzione che mirava a far trionfare i diritti sociali, politici e culturali, aspetti che formavano l'essenza stessa della Repubblica Democratica e Sociale, non solamente nel contesto europeo, ma in tutto l'universo: «La Révolution entraîne \ L'Europe, en sonnant le tocsin ! \ Du Tibre jusqu'au Pont-Euxin, \ L'ouragan souffle sur les trônes, \ L'univers s'éveille... ils s'émeut... \ Brisez-vous, sceptres et couronnes !»¹³⁰¹. La Repubblica, che in alcuni casi assumeva l'appellativo di «République universelle»¹³⁰², come nel verso di Pierre Dupont, si rivolgeva a tutta l'umanità: «Astre qui doit tout rajeunir, \ Sur nous brille la République ; [...] \ A ses rayons doux et sereins \ L'humanité se purifie»¹³⁰³. La portata di quel messaggio era universale: «Rois insensés dont la main sacrilège \ A trop longtemps ébranlé l'Univers. \ Il va finir le droit du privilège !»¹³⁰⁴, e Alexandre Guérin in «Le soleil s'est levé» scriveva: «L'Humanité va relever son temple : \ Chantons en chœur : Le soleil s'est levé ![...] \ Serrons nos rangs ; l'univers est sauvé ! \ La Liberté gouvernera le monde ! \ Inclignons-nous : le soleil s'est levé»¹³⁰⁵.

Il campo di riferimento degli artigiani-operai, nei mesi successivi al febbraio '48, si espandeva ben oltre i confini europei: «Du Gange au Rhin du Tibre à la Tamise»¹³⁰⁶; l'operaio di Pierre Dupont, infatti, cantava: «Buvons, (ter) \ A l'indépendance du monde !»¹³⁰⁷. Questa volontà di raggiungere un pubblico sovranazionale – «Au globe entier [il lavoratore] fait entendre sa voix»¹³⁰⁸ – si esprimeva anche attraverso l'utilizzo al plurale dei seguenti termini: «peuples» e «tyrans». Se da un lato il messaggio era indirizzato a risvegliare tutti i popoli della terra: «Peuples, venez de toutes parts, \ Voir la République nouvelle»¹³⁰⁹ ed ancora: «Sur vous des rois la foudre gronde ; \ Levez-vous, peuples, il est temps, \ Il est temps d'arracher le monde \ Aux caprices de ses tyrans»¹³¹⁰; dall'altro «gli odiati tiranni che governavano il mondo»¹³¹¹ erano al centro delle

¹³⁰¹ «La Républicaine» (27 febbraio 1848) in *Les Républicaines*, cit., p. 104

¹³⁰² Pierre Dupont, «Le chant des soldats (1848-1849)» in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 29

¹³⁰³ Amédée Roussillac, «La Valréassienne. Air du Juif-Errant» (29 febbraio 1848) in Id., *Chansons républicaines*, cit., p. 52

¹³⁰⁴ G. Encontre, *Le Peuple souverain. Air: Liberté Sainte, après trente ans d'absence*, Nîmes, Typ. A Baldy et C., rue Sainte-Ursule, 1, 1849, foglio volante n. 337 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹³⁰⁵ Alexandre Guérin, «Le soleil s'est levé. Air: des trois couleurs» in *La voix du peuple*, cit., p. 179

¹³⁰⁶ Barthélemy Garnier, *Les Martyrs modernes. Air: Des quatre âges historiques (Dédié aux détenus et expatriés politiques de tous les Peuples – 1849)*, foglio volante n. 342, depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹³⁰⁷ Pierre Dupont, «Le chant des ouvriers» (1846) in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 5. [Per ascoltare la canzone «Le chant des ouvriers»: file audio, traccia 13 del CD allegato ►]

¹³⁰⁸ Auguste Alais, *Hymne des travailleurs. Air de la fête des imprimeurs*, Paris, 1846, foglio volante depositato presso BNF

¹³⁰⁹ Pierre Dupont, «La jeune république» (1848) in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 143

¹³¹⁰ Amédée Roussillac, «Le Réveil des peuples. Air: De la mère de l'Écossais» (5 agosto 1847), cit.

¹³¹¹ «Tremblez, tyrans qui gouvernez le monde, \ Le feu sacré brûle encor dans nos cœur. \ Rien n'éteindra la lumière féconde; \ Bientôt pour nos naîtront des jours meilleurs». Adrien Delaire, «Les martyrs de juin. Air nouveau de Vive Paris» (composto al fort de Vanves, le 24 settembre 1848) in Id., *Les chants des casemates*, cit., p. 11. Altaroche si rivolgeva «ai re della terra»: «On répète aux rois de la terre, \ Que le peuple calme, enchanté, \ S'endort dans son destin prospère, \ Et fait fi de la liberté». Agénor Altaroche, «Les masques. Air: Je suis vilain» in Id., *Chansons politiques*, cit., p. 21

invettive musicali degli chansonniers popolari: «Demain l'heure de délivrance \ Pour tous les peuples sonnera. \ Tyrans ! place à l'indépendance ! \ La liberté nous conduira»¹³¹² e nel canto «Les Pavés de Paris» si leggeva: «Tyrans qui voulez l'esclavage, \ Que nous font vos desseins pervers ? \ Que pouvez-vous contre le courage \ Qui pulvérisa l'univers ?»¹³¹³.

Il carattere internazionale, che contraddistingueva il concetto di Repubblica nel 1848, non appariva in contraddizione con quello più limitato della “nazione”¹³¹⁴. Le rivendicazioni di indipendenza nazionale, al contrario, rappresentavano proprio il veicolo attraverso il quale si diffondeva e circolava un sentimento più generale di liberazione e d'emancipazione sovranazionale; a partire da quelle lotte si intendeva in seguito allargare la visione del conflitto in atto, per abbracciare un universo più ampio. Le battaglie per l'autodeterminazione dei popoli costituivano la tematica cosmopolita principale in tutto il contesto europeo di quell'epoca. L'internazionalismo di quegli anni, infatti, si declinava nel far circolare gli aneliti di indipendenza nazionale all'interno di quei popoli soggiogati dai tiranni e dalle monarchie, uscite vincitrici dal congresso di Vienna. È all'interno di quest'ottica che si devono interpretare i numerosi riferimenti, all'interno del canto sociale francese, alle altre nazioni in lotta: «Hongrois, Saxons, Italiens, aux armes ! \ Le canon tonne ! arborez vos drapeaux»¹³¹⁵. Il canto «La République universelle», inoltre, si apriva con questa invocazione: «O sainte République, ébranle les parois \ Des trônes de la terre, et chasse tous les rois \ A toi la mission divine \ Pour affranchir tous les humains»; successivamente la canzone, dopo aver incoraggiato gli italiani ed i polacchi alla rivolta, si rivolgeva al popolo tedesco: «Debout ! fils de la Germanie, \ Armez-vous et marchez sans peur, \ Pour délivrer votre patrie \ Du joug du plus lâche oppresseur ; \ [...] L'ombre de Robert Blum¹³¹⁶ vous guide [...]», ai lombardi e agli ungheresi : «Lombards et Hongrois sont debout ; \ Ils feront crouler sous leurs coups \ Les plus forts remparts despotiques»¹³¹⁷. Secondo lo chansonnier Auguste Alais era proprio quest'aspetto che caratterizzava il concetto stesso di “rivoluzione”; esso doveva fertilizzare anche i territori ben oltre i confini dell'*Hexagone*: «Hymne sanglant des révolutions, \ Lance en hurlant tes accents de

¹³¹² Halbert d'Angers, «La Marseillaise de la Garde-Citoyenne. Air: mourir pour la patrie» (25 febbraio 1848), cit.

¹³¹³ Delamarque, «Les Pavés de Paris. Air: Salut, trône d'airain conquis par nos soldats» in *La chanson de nos jours*, vol. 1, cit., p. 176

¹³¹⁴ Cfr. Axel Körner infatti rileva che: «National movements existed well before 1848, but in these early concepts nationalism and internationalism were not yet the “contrary poles” [...]. Despite the conflicts regarding the national questions contemporaries understood the revolution as a European event and some of them maintained their internationalist ideals». Axel Körner, *The European Dimension in the Ideas of 1848 and the Nationalization of its Memories* in Axel Körner (edited by), *1848: a European revolution? International Ideas and National Memories of 1848*, cit., pp. 3-30, p. 5 e 14

¹³¹⁵ C.-L.C., «Appel à tous les peuples. Air des Trois couleurs» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 1\giugno 1848

¹³¹⁶ Il riferimento a Robert Blum lo si ritrova anche in «Le chant des étudiants»: «En montrons, s'il le faut, nos poitrines aux balles, \ Come a fait Robert Blum (bis), le glorieux martyr !»

¹³¹⁷ Adolphe Depierre, «La République universelle. Air: Salut, trône d'airain» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 10\aprile 1849

vengeance ; \ Que les échos portent aux nations, \ Contre les rois nos cris d'indépendance»¹³¹⁸; un aspetto che contraddistingueva anche il canto «La Républicaine», in cui emergeva l'internazionalismo che sottintendeva il sentimento di indipendenza nazionale: «Frères ! point de guerre insensée ! \ Frappez l'hydre des factions... \ Et vous soldats de la pensée, \ Illuminez les nations !...»¹³¹⁹.

Per gran parte del XIX secolo, il concetto stesso di nazione assunse un carattere internazionale; divenne un'aspirazione comune ed un sentimento condiviso dai differenti popoli in lotta. Le riflessioni di Pierre Nora consentono di insistere su questo aspetto. Se da una parte la “nazione” costituì un «principio di separazione, di inquadramento, di interruzione, di identificazione singularizzatrice, di particolarismo comunitario», dall'altra conteneva «un'istanza di generalizzazione». «La Francia non è universale» continuava Nora, «[...] ma è la nazione che ha avuto l'universale nel suo particolare»¹³²⁰.

La tematica dell'universalismo, presente in molti testi musicali analizzati, possedeva, inoltre, un'altra caratteristica di particolare interesse. Essa conferiva alla nazione francese un ruolo di primo piano all'interno dello scacchiere internazionale. A partire dai primi mesi del '48 il carattere universalistico della Repubblica si univa al ruolo di guida che doveva esercitare la nazione francese nei confronti dei popoli oppressi. Pierre Dupont, uno dei cantautori più celebri di questo periodo, esprimeva chiaramente questo aspetto attraverso i seguenti versi. I colori della bandiera francese¹³²¹ divenivano un riassunto cromatico di tutte le altre nazioni, ne racchiudevano la loro essenza:

«Les couleurs de mille bannières	Mais l'espérance étant commune,
Flottant au front des légions,	Ces bannières vont se mêlant :
Rappellent aux yeux les frontières	Ces nations n'en font plus qu'une
Qui séparaient les nations,	Sous le drapeau bleu, rouge et blanc» ¹³²²

Gli *chansonniers quarante-huitards*, partendo da questi presupposti, insistevano sul ruolo di guida che doveva svolgere la Nazione francese nei confronti degli altri paesi. La Seconda Repubblica costituiva un esempio da imitare, doveva rappresentare un modello per tutti gli altri popoli in lotta per la loro indipendenza¹³²³: «Mais les peuples, dans leur vengeance, \ Disent partout,

¹³¹⁸ Auguste Alais, «La Faubourienne. Chant révolutionnaire» in *La voix du peuple*, cit., p. 205

¹³¹⁹ «La Républicaine» (27 febbraio 1848) in *Les Républicaines*, cit., p. 104

¹³²⁰ Pierre Nora, «La nazione» in François Furet e Mona Ozouf, *Dizionario critico della rivoluzione francese*, Sonzogno, Bompiani, 1988, pp. 723-733, p. 729

¹³²¹ Il riferimento al drapeau francese appare evidente nonostante l'inversione di colori fatta da Dupont tra il rosso e il bianco, probabilmente dettata dalla rima tra «mêlant» e «blanc».

¹³²² Pierre Dupont, «Le chant des nations» (1847) in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 75

¹³²³ Questo aspetto lo si ritrovava anche in una parte della produzione canora del 1830; in «Le chant du Coq», ad esempio, si leggeva: «Peuple français, premier peuple du monde, \ Modèle heureux de l'univers séduit, \ Sous les clartés

en contemplant la France: \ On ne veut plus de souverain, \ Chacun se dit républicain» e nella strofa successiva si ribadiva l'importanza degli avvenimenti che avevano scosso la Capitale francese anche per le altre nazioni: «De toute part le cri de délivrance, \ Par mille échos est répété \ Les nations imitent la France \ Pour renverser la royauté»¹³²⁴. A questo proposito Eugène Baillet cantava: «Donnons, Français, l'exemple aux nations, \ Foulant aux pieds tout rêve monarchique, \ Républicains, veillons !»¹³²⁵.

Il concetto di Repubblica e di nazione francese nel '48 non costituiva solamente un modello di imitazione per le altre nazioni; il sistema repubblicano possedeva una missione più elevata: quella di aiutare gli altri popoli nella loro lotta per l'indipendenza nazionale. Auguste Alais cantava: «Que l'Europe aujourd'hui nous écoute et regarde, \ Nous sommes l'avant-garde \ Du flot vivant qui doit engloutir les tyran!...»¹³²⁶. La Francia doveva quindi esercitare un ruolo guida nell'emancipazione e nella liberazione delle differenti patrie oppresse dalla tirannia. A questo proposito Philippe Darriulat sottolineava che «l'histoire nationale en construction, en présentant les combats du présent comme l'aboutissement d'un long processus, vise à doter la France d'une mission politique. La gloire française est une gloire historique, elle s'incarne dans un sol et dans des héros qui lui ont permis de devenir la "première nation"»¹³²⁷. Anédée Roussillac, nel suo «Le réveil des peuples» scritto nell'agosto del 1847, ribadiva chiaramente il compito che spettava alla nazione francese: «France, tes destins sont sublimes ; \ Tu dois, secouant ton repos, \ Secours à toutes les victimes, \ Et malheur à tous les bourreaux»¹³²⁸.

A poche ore dagli avvenimenti del febbraio '48, la Francia veniva rappresentata come «la regina del mondo», capace di far tremare tutte le monarchie d'Europa:

«Reprends tes droits, France, reine du monde	Ta majesté, ton exemple et ton nom.
Par le génie et la gloire et les arts ;	S'il faut y placer le canon...
Partout déjà la monarchie immonde	Rois, tombez tous au réveil de la France !
Tremble à l'éclat de tes saints étendards. (bis)	Tombez au réveil de la France» ¹³²⁹ .
Devant l'Europe, ah ! mets dans la balance	

de ta gloire féconde \ Des noirs complots tu dissipes la nuit. \ Aux nations que le joug déshonore \ Ton nom vainqueur va rendre leur fierté. \ Déjà vingt peuples ont chanté \ Salut au drapeau tricolore». «Le chant du coq», Paris, s.d. [1830] citato in Philippe Darriulat, *La muse du peuple*, cit., p. 145

¹³²⁴ «Le cri des peuples» in *Chants patriotique et chansonnettes nouvelles chantés par Roger et Carouy*, Paris, Imprimerie d'A. René, 1848, pp. 1-8, p. 8

¹³²⁵ Eugène Baillet, «Veillons !...» in *La voix du peuple*, cit., p. 203

¹³²⁶ Auguste Alais, «La Faubourienne. Chant Révolutionnaire» in *La voix du peuple*, cit., p. 205

¹³²⁷ Philippe Darriulat, *La Muse du peuple*, cit., p. 144

¹³²⁸ Amédée Roussillac, «Le Réveil des peuples. Air: De la mère de l'Ecosais» (5 agosto 1847) in Id., *Chansons républicaines*, cit.

¹³²⁹ Amédée Roussillac, «Le chant du peuple» (28 febbraio 1848) in Id., *Chansons républicaines*, cit., p. 49

L'immagine della "regina" era una tematica spesso utilizzata nel canto sociale di quel periodo, come ad esempio nella canzone di Pierre Dupont¹³³⁰ o in quella di Adolphe Depierre, in cui si parlava della nazione d'oltralpe come della «regina dei due mondi»¹³³¹.

La Repubblica veniva investita di una responsabilità fondamentale: «Répète-toi, France républicaine, \ A l'Univers donne la liberté!»¹³³²; la sua «missione divina» era quella di «affrancare tutti gli esseri umani», come nei versi già citati di Depierre. A questo proposito Hippolyte Demanet si chiedeva nel dicembre del 1848: «La France socialisée \ En tutrice de l'univers, \ Chassant des juifs ce flot immonde, \ Qu'elle a de tous combattu, \ Va-t-elle émanciper le monde ? \ Nouvel an, que nous promets-tu?»¹³³³. Per sottolineare questa funzione di primo piano si utilizzavano espressioni come la seguente: «Laisse dans une nuit profonde, \ Soyez la phare étincelant \ De l'indépendance du monde. \ Egalité ! Fraternité!»¹³³⁴. L'immagine del faro che illuminava il cammino verso l'indipendenza dei popoli ritornava anche in quest'altra canzone: «La France est la tête du monde... \ Quand son cerveau travaille et bout... \ La lumière qui nous inonde, \ Doit rayonner partout»¹³³⁵. Gustave Leroy e Charles Durand interpretarono gli episodi del febbraio '48 come lo scoppio di una «scintilla elettrica»¹³³⁶: «Si Février, étincelle électrique, \ A ranimé quelques peuples divers \ En imitant ton courage héroïque, \ N'ont-ils pas droits de refuser des fers ?»¹³³⁷.

Da dove derivava il ruolo di guida imposto alla Nazione francese? Nel canto sociale raramente vennero presi in considerazione particolari stereotipi o determinate caratteristiche, che potessero elevare il popolo francese al di sopra delle altre nazioni. Nella già citata canzone «Le chant du peuple» si richiamavano il «génie», la «gloria» e le «arti» francesi per giustificare l'importanza della Repubblica d'oltralpe all'interno del contesto europeo¹³³⁸. Nel canto «Appel à

¹³³⁰ Il 25 febbraio 1848 Pierre Dupont scriveva: «La République, cette reine \ Qui donne des leçons aux rois, \ En trois tours d'horloge a sans peine \ Ressuscité tous nos vieux droits». Pierre Dupont, «La Républicaine (25 febbraio 1848) in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, Paris, Garnier Frères, 1858, pp. XI-388, p. 120

¹³³¹ «Unis sous tes ailes immenses, \ Du haut de l'Olympe immortel, \ Les fils de toutes les puissances \ Pour que ton nom soit éternel. \ Tu peux jusqu'au-delà des ondes, \ Par la paix, la fraternité, \ Régénérer la liberté, \ Etre la reine des deux mondes». Adolphe Depierre, «La République universelle. Air: Salut, trône d'airain» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 10\aprile 1849

¹³³² Auguste Bourgeois, «La France Républicaine. Air: des Trois couleurs» in *La voix du peuple*, cit., p. 143

¹³³³ Hippolyte Demanet, « Au nouvel an. Air: du Petit papillon azuré» in *La voix du peuple*, cit., p. 322

¹³³⁴ Amédée Roussillac, «La Valréassienne. Air: du Juif-Errant» (29 febbraio 1848) in Id., *Chansons républicaines* cit., p. 52

¹³³⁵ Nella stessa canzone vi erano anche queste rime, in cui emerge l'importanza della Francia all'interno del contesto internazionale: «France! Bien haut lève la tête, \ Pour proclamer l'égalité. \ Peuples ! c'est votre jour de fête, Voici venir la liberté !...». «La Républicaine» (27 febbraio 1848) in *Les Républicaines*, cit., p. 104

¹³³⁶ A questo proposito Charles Gille nel 1847, riferendosi soprattutto alle sommosse del luglio 1830, descriveva Parigi come il «soleil de propagande», «flambeau sacré des révolutions» e aggiungeva: «Et nos cris passant en contrebande \ Avaient ému les autres nations». Charles Gille, «Si vous l'avez voulu. Air: du Dieu des bonnes gens» in Herbert Schneider, *La République clandestine*, cit., p. 118

¹³³⁷ Gustave Leroy e Charles Durand, «France et Pologne. Air: Rendez-moi mes vieux souvenirs» in *La voix du peuple*, cit., p. 209

¹³³⁸ Amédée Roussillac, «Le chant du peuple» (28 febbraio 1848) in Id., *Chansons républicaines*, cit., p. 49

tous les peuples», pubblicato nel luglio del 1848, i “francesi” venivano definiti in questa maniera: «Peuples, marchons sous la même bannière, \ Ralliez-vous aux Français vos aînés».

Per analizzare questa funzione di condottiera, attribuita alla Repubblica inaugurata nel febbraio 1848, si devono richiamare alla memoria alcuni avvenimenti del periodo rivoluzionario. Le guerre intraprese dalla Francia, contro le principali potenze europee a partire dal 1792, crearono quel contesto culturale all’interno del quale presero vita gli aspetti appena descritti. Il ricordo di quelle lotte, infatti, costituì il riferimento fondamentale per il ruolo di guida assegnato alla Nazione francese durante il 1848. Charles Gille, nella canzone dedicata alla «Marche de la vingt-cinquième demi-brigade», una compagnia militare impegnata durante il 1793 contro gli austriaci in Belgio, descriveva la Francia come il punto di riferimento principale per gli altri popoli. La Repubblica francese si faceva carico di una “missione civilizzatrice”, dalla quale dipendevano le sorti dell’umanità: «Rêvant une èr’ d’espérance, \ D’amour et d’fraternité, \ Les peupl’s attendent d’la France \ La paix et la liberté»¹³³⁹. Ne «Le chant des soldats», canto composto da Pierre Dupont tra il 1848-1849, emergeva chiaramente il ricordo di quelle battaglie; nell’ultima strofa, infatti, si cantava:

«Que la République française	Que la Victoire de son aile
Entraîne encor ses bataillons,	Touche nos fronts, et, cette fois,
Au refrain de le Marseillaise,	La République universelle
A travers de rouges sillons.	Aura balayé tous les rois» ¹³⁴⁰ .

La terminologia impiegata nei testi musicali del 1792-1794, inoltre, era la stessa utilizzata dagli chansonniers durante gli anni quaranta, ed in particolare in seguito alle giornate del febbraio ’48. Nel celebre canto «Réveil du peuple. Chant civique» composto nel 1792 si leggeva: «Du destin de notre patrie \ Dépend celui de l’univers ; \ Si jamais elle est asservie, \ Tous les peuples sont dans les fers»¹³⁴¹. In un’altra canzone dello stesso periodo la guerra intrapresa dalla Francia contro l’Impero austriaco assumeva le sembianze di una guerra per liberare l’“universo” dal dominio degli odiati tiranni: «Le serment des patriotes \ Est d’affranchir l’univers ; \ Sur la tête des despotes, \ Peuples, nous rompons vos fers»¹³⁴². Uno stesso concetto lo si ritrovava chiaramente espresso in

¹³³⁹ Charles Gille, «La Marche de la vingt-cinquième demi-brigade» in Herbert Schneider, *La République clandestine*, cit., p. 156

¹³⁴⁰ Pierre Dupont, «Le chant des soldats (1848-1849) in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 29. Anche nel canto «La chanson du banquet», composto da Dupont in 21 febbraio 1848, poche ore prima del celebre *banquet* parigino, era evidente il riferimento agli episodi rivoluzionari: «Nos trois couleurs dont la teinte est salie \ Ne disent rien aux yeux des nations : \ Suisse, Pologne, Allemagne, Italie, \ Faites sans nous vos révolutions. \ En d’autres temps, la France tout entière \ Se fut levée à la voix du tribun ; \ Et nos fusils n’ont passé la frontière \ Que pour servir à l’ennemi commun». Pierre Dupont, «La chanson du banquet» (21 febbraio 1848) in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 117

¹³⁴¹ «Réveil du peuple. Chant civique» in *Les Républicaines*, cit., p. 22

¹³⁴² «La Philosophie des républicains français. Air: aussitôt que la lumière» in *Les Républicaines*, cit., p. 27

uno dei canti maggiormente diffusi nella prima metà del XIX secolo a Parigi, il *Chant du départ*, composto nel 1794 per celebrare l'anniversario della presa della Bastiglia. Nell'ultima strofa, infatti, si sottolineava il primato della Nazione francese all'interno del contesto internazionale: «En tous les lieux, dans la nuit profonde \ Plongeant l'infâme royauté, \ Les Français donneront au monde \ Et la paix et la liberté»¹³⁴³.

Nonostante la tematica dell'«espansione ideologica», come venne definita da Godechot, costituisse un argomento minoritario durante il dibattito del 1789, alcuni *cahiers des doléances* misero in luce la necessità di dotare la Francia di forme di governo che fossero un esempio per gli altri paesi¹³⁴⁴. Se il 22 maggio 1790 l'Assemblea varava il decreto con il quale si impegnava a rinunciare ad «intraprendere qualsiasi guerra allo scopo di compiere conquiste e a non impiegare mai la sua forza contro la libertà di alcun popolo»¹³⁴⁵; qualche anno dopo, il 19 novembre 1792, la Convenzione approvò la seguente delibera: «la Convenzione Nazionale dichiara, in nome della nazione francese, che accorderà fraternità e soccorso a tutti i popoli che vorranno ricuperare la loro libertà, e incarica il potere esecutivo di impartire ai generali gli ordini necessari per portare aiuto a questi popoli e per difendere i cittadini che siano stati perseguitati o potrebbero esserlo per la causa della libertà»¹³⁴⁶. Questo decreto, malgrado le sensibili modifiche che vennero apportare nelle successive settimane, costituisce una traccia importante per comprendere la mentalità di quell'epoca. Quegli anni, ed in particolare in seguito agli episodi del 10 agosto 1792 e alla dichiarazione di guerra contro le potenze europee, furono fondamentali, poiché gettarono le basi per la nascita del concetto della «Grande Nazione»¹³⁴⁷, che si impegnava a liberare i popoli oppressi dal dominio dei tiranni in favore dell'autodeterminazione dei popoli¹³⁴⁸.

¹³⁴³ «Chant du Départ» in *Les Républicaines*, cit., p. 12

¹³⁴⁴ Jacques Godechot, *La grande nazione. L'espansione rivoluzionaria della Francia nel Mondo (1789-1799)*, Bari, Laterza, 1962, pp. XV-811, p. 65 e sgg.

¹³⁴⁵ Citato in Ivi, p. 68

¹³⁴⁶ Citato in Ivi, p. 82. Cfr. anche Alan Forrest, «Rivoluzione ed Europa» in François Furet e Mona Ozouf, *Dizionario critico della rivoluzione francese*, cit., pp. 101-109

¹³⁴⁷ Le riflessioni di Godechot sono, a questo proposito, illuminanti: «Essere una Grande Nazione, era un privilegio che comportava degli obblighi, dei doveri e presupponeva un'abnegazione della quale pochi popoli sono capaci. [...] Quest'immagine della Grande Nazione, proclamatrice dei diritti dell'uomo, campione del diritto d'autodeterminazione dei popoli, creatrice dello Stato moderno unificato, indivisibile, centralizzato, resterà per sempre nella memoria degli uomini. Ed in base a quest'immagine che si giudica la politica della Francia, non soltanto nel periodo del Direttorio, ma fino ai nostri giorni e la si condanna tanto più severamente quanto più essa sembra contraddire o rinnegare i principi che la Grande Nazione aveva proclamato. Lo voglia o no, la Francia resta legata dai taciti impegni assunti dal 1789 al 1794 dalla Grande Nazione: le si attribuisce una missione e non le si perdona di non essersi mantenuta fedele». Jacques Godechot, *La grande nazione*, cit., pp. 766 e 768

¹³⁴⁸ François Furet, infatti, sottolineava che «nel 1792 la rivoluzione volle ancora disperdere i simboli dell'ineguaglianza rifugiatisi al di là delle sue frontiere, e di là passò con naturalezza al progetto di emancipare gli altri popoli e d'instaurare l'uguaglianza in Europa. L'idea rivoluzionaria di nazione, ritorta contro il re, trovò una carica inedita in un'elezione messianica della nuova Francia: dalla loro fusione nacque un insieme di sentimenti fortissimi, che unì le classi in un'autentica passione collettiva, integrando le masse nello Stato grazie a un patriottismo ugualitario». François Furet, «Introduzione» in Id. (a cura di), *L'eredità della rivoluzione francese*, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 4-328, pp. 4-22, p. 19. Cfr. anche François Furet, *Critica della rivoluzione francese*, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 5-225, p. 141 e sgg.

La creazione della guardia nazionale prima, di cui oltre ai cittadini “attivi” entrarono a farvi parte anche numerosi individui appartenenti alle classi sociali più basse, ed in seguito dei battaglioni di volontari nazionali, in cui si arruolarono gli elementi più democratici e rivoluzionari della popolazione, e della leva in massa, che, tramite il decreto dell’“amalgama” si unirono all’esercito francese¹³⁴⁹, costituì un accelerante fondamentale per la diffusione di un radicato entusiasmo nelle classi popolari ed uno spirito di ribellione, che doveva coinvolgere tutta l’Europa¹³⁵⁰. Questi aspetti permisero, soprattutto agli strati più bassi della società francese, di sentirsi, per la prima volta, i veri protagonisti e gli artefici di un sentimento di fraternità e d’emancipazione nei confronti degli altri popoli soggiogati dalla dominazione delle principali monarchie.

¹³⁴⁹ Lynn Hunt, nella sua opera sulla rivoluzione francese, metteva in evidenza l’importanza dell’esercito giacobino degli anni 1792-1794 nella diffusione dei sentimenti e delle passioni rivoluzionarie tra la popolazione francese. Cfr. Lynn Hunt, *La rivoluzione francese. Politica, cultura, classi sociali*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 10-239, p. 70 e sgg.

¹³⁵⁰ Le differenze tra il “volontariato nazionale” del 1792 ed il concetto di “citoyen-combattant” del 1848 sono analizzate da Louis Hincker, *Citoyens-combattants à Paris, 1848-1851*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, pp. 14-350, p. 322 e sgg. Per i mutamenti avvenuti all’interno dell’esercito francese durante gli anni 1789-1794 cfr. Jean Paul Bertaud, *The army of the French revolution. From citizen-soldiers to instrument of power*, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. XVI-382, ed in particolare pp. 8-270.

3.5: «Prolétaires \ De toutes terres»: la tematica dell'internazionalismo alla luce della spedizione francese del 1849 in Italia

Il carattere universale della Repubblica, inaugurata sulle barricate del febbraio, consente di introdurre un'altra peculiarità del canto sociale quarantottesco: quella dell'internazionalismo. L'universalità della Repubblica Democratica e Sociale, che presupponeva la nascita di una nuova epoca per tutta l'umanità, non si declinava solamente nella volontà di incoraggiare gli altri popoli a ribellarsi al giogo delle principali monarchie europee. A questo proposito si possono citare, ad esempio, il canto «Le cri des français» di Eugène Baillet: «Vive à jamais la République ! \ C'est le cri de tous les Français. \ Ce cri franchira la frontière, \ Il ira troubler les tyrans \ Qui laissent aux peuples souffrants \ Subir leur monarchie altière»¹³⁵¹, o il celebre «Le chant des étudiants» di Pierre Dupont, in cui si leggeva: «Hurrah ! jeunesse des écoles, \ A Vienne, à Berlin, à Paris, \ Partout lampions et farandoles \ Feraient sauter tout le pays : \ Tyrans et vieux abus, arrière !»¹³⁵².

Oltre a questi aspetti, infatti, in molti testi di quel periodo si faceva riferimento ad un sentimento condiviso di unione tra i differenti popoli in lotta: «Relevez-vous, ô peuple de la terre, \ Unissez-vous, et de vos fers brisés, \ Frappez des rois la race mercenaire, \ Qu'ils soient par vous sur la pierre écrasés !»¹³⁵³. Si stavano gettando le basi per la nascita di una sorta di fratellanza dei popoli – «Mais vous voyez, tous les peuples sont frères»¹³⁵⁴ – che doveva sfociare in un movimento internazionalista che si opponeva ai tiranni della terra:

«Serrez vos rangs, peuples, fraternisez !

Plus de jaloux, et plus de concurrence; [...]

Pour ne former qu'une grande puissance,

Unissez-vous, et donnez-vous la main ! [...]

Mais l'UNITE dirige la phalange

Qui doit vous rendre un jour la liberté»¹³⁵⁵

¹³⁵¹ Eugène Baillet, «Le cri des français. Air: Elle aime à rire, elle aime à boire» in *La voix du peuple*, cit., p. 164

¹³⁵² Pierre Dupont, «Le chant des étudiants» (1848) in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 61

¹³⁵³ Rencontre, *Le Peuple souverain. Air: Liberté Sainte, après trente ans d'absence*, Nîmes, Typ. A Baldy et C., 1849 foglio volante n. 337 depositato presso Bibliothèque Nationale de France (BNF), raccolta n. Ye – 7185

¹³⁵⁴ L'utilizzo del termine "fratelli" era spesso impiegato nei testi musicali; nel febbraio '48 i lavoratori parigini percorsero le strade della Capitale cantando il celebre ritornello del «Canto dei soldati» di Pierre Dupont: «Les peuples sont pour nous des frères \ Des frères, des frères \ Et les tyrans des ennemis». Gourdon De Genouillac, testimone di quelle giornate, annotava infatti: «jamais refrain de la rue ne fut plus populaire,[...] on ne pouvait à cette époque faire un pas hors de chez soi sans entendre un ivrogne hurler avec frénésie: «Des frères, des frères...». Gourdon De Genouillac, *Les refrains de la rue de 1830 à 1870. Recueillis et annotés*, Paris, E. Dentu éditeur, 1879, pp. 1-106, p. 74

¹³⁵⁵ Barthélemy Garnier, *Les Martyrs modernes. Air: Des quatre âges historiques. Dédié aux détenus et expatriés politiques de tous les Peuples*, (1849), foglio volante n. 342, depositato presso Bibliothèque Nationale de France (BNF), Ye – 7185

Un fronte comune, caratterizzato da una vicinanza di intenti, che si scontrava contro l'Europa monarchica di Metternich: «Peuples, formons une ligue héroïque \ Contre les rois et leurs lâches suppôts»¹³⁵⁶, ed in cui la Francia repubblicana doveva costituirne l'elemento centrale: «Que l'Europe, aux jours de bataille, \ Environne enfin vainement, \ La France, vivante muraille, \ Dont l'union est le ciment !»¹³⁵⁷.

Durante gli anni della Monarchia di Luglio, questo sentimento di unione e di fratellanza tra i popoli, che si esprimeva molte volte attraverso un linguaggio mutuato dal periodo rivoluzionario, iniziava lentamente a subire alcune modifiche. L'emerge di una nuova categoria identitaria, quella dell'artigiano-operaio, ebbe delle conseguenze anche sul concetto stesso di internazionalismo; ad un'alleanza tra i popoli si stava progressivamente sostituendo un'unione tra i lavoratori delle differenti nazioni. Già nel 1843 Jules Vinçard si rivolgeva ai «Prolétaires \ De toutes terres», spingendoli a superare le barriere, le divisioni e le frontiere che li separavano, per unirsi e combattere assieme, poiché «Qu'importent les bannières, \ Les partis, la couleur, \ Ne sommes-nous pas frères \ En honte, en misère, en douleur !»¹³⁵⁸. Appare evidente la grande modernità del messaggio che traspariva da questi canti; ancor prima del celebre slogan «Proletari di tutti i paesi, unitevi!», con il quale Karl Marx e Friedrich Engels nel 1848 chiudevano il loro «Manifesto del partito comunista»¹³⁵⁹, gli chansonniers popolari avevano già diffuso negli ambienti della sociabilità musicale un sentire comune, che permetteva ai “proletari” di differenti nazionalità di riconoscersi come vicini e solidali gli uni agli altri¹³⁶⁰. Nel canto «Le chant de la Veille, ou douleur et suicide», composto nel 1845, il concetto di “popolo”, infatti, veniva sostituito da quello di “plebeo”, «che nutriva l'ozioso con il suo lavoro», ed in cui la nazionalità non costituiva più un elemento di contrasto tra i lavoratori, poiché «la nostra patria è l'universo intero». Si stava formando una solidarietà internazionale, nata dall'esperienza e dalla condivisione di una medesima condizione di vita e di sfruttamento sociale:

«Issus d'Adam, tous les hommes sont frères,	L'ambition, s'intitulant commerce,
Notre patrie est l'univers entier ;	Fausse les droits de la fraternité ;
Pour apaiser nos communes misères,	Le plébéien, toujours déshérité,
Marchons égaux dans le même sentier	Nourrit l'oisif du labeur qu'il exerce» ¹³⁶¹ .

¹³⁵⁶ Auguste Alais, «Vive la République. Air: de la colonne» in *La voix du peuple*, cit., p. 145

¹³⁵⁷ Victor Drappier, «Gloire à la République. Air des Girondins» in *La voix du peuple*, cit., p. 151

¹³⁵⁸ Jules Vinçard, «Appel. Air: de la Révolte au Sérail» in *La chanson de nos jours*, vol. 1, cit., p. 39

¹³⁵⁹ Karl Marx e Friederich Engels, *Manifesto del partito comunista*, Roma, Editori Riuniti, 2001, PP. XVI-85, p. 55

¹³⁶⁰ Un giudizio che dev'essere interpretato anche alla luce delle risse e delle manifestazioni d'ostilità che si verificarono nei confronti degli operai stranieri. Cfr. Maurice Agulhon, *Les quarante-huitards*, Paris, Gallimard, 1992 (edizione originale 1975), pp. 9-263, p. 105 e sgg.; Maurizio Gribaudo e Michèle Riot-Sarcey, *1848. La révolution oubliée*, Paris, La Découverte, 2010, pp. 11-257, p. 142 e sgg.

¹³⁶¹ Halbert d'Angers, «Le chant de la Veille, ou douleur et suicide. Air du Tailleur et la Fée» in *Chansonnier républicain*, cit., p. 41. È interessante riportare la nota che accompagnava questa canzone: «j'intitule cette chanson

Sarà soprattutto grazie alla produzione canora del 1848, che coronava quel movimento d'emancipazione e di rielaborazione culturale in atto durante tutto il periodo della Monarchia di Luglio, che si diffonderà, tra i lavoratori francesi, un sentimento di unione internazionale: «Demain, dans les flots populaires, \ Tous les tyrans s'engloutiront, \ Déjà l'Europe nous répond: \ Rallions-nous ! malheureux prolétaires, \ Justice au peuple de juillet ; (bis) \ De leurs lois arbitraires (bis) \ Arrachons le sanglant feuillet»¹³⁶². Charles Gille, infatti, cantava: «Allons ! travailleurs à l'enclume, [...] \ Ah ! reportons sur la frontière \ Le drapeau de la liberté»¹³⁶³.

Nel 1849, il cittadino Benoist, scriveva il suo «Chant patriotique», dedicato alle associazioni operaie, in cui si ponevano le basi per la nascita di quel legame inscindibile che accomunava gli sfruttati di tutti i paesi e che avrebbe contraddistinto, nei primi anni sessanta del XIX secolo, il movimento della prima internazionale¹³⁶⁴:

«Quand nous pouvons, buvons tous à la ronde,	Plus d'ennemis
Nous dit du <i>chant des Ouvriers</i> , ¹³⁶⁵	Plus d'exploiteurs, plus d'ennemis !
Avec ce chœur faisons le tour du monde,	Oh ! mes amis,
Et tous pays plantons nos oliviers.	Oh ! mes amis !
Plus d'exploiteurs	Soyons toujours unis» ¹³⁶⁶ .

I rivolgimenti del 1848 costituirono un primo passo per un superamento del linguaggio, della retorica e di quell'universo culturale di riferimento ancorato alla Rivoluzione francese. Prima ancora della Comune di Parigi, le giornate del febbraio e di giugno misero in luce la centralità delle

chant de la veille, attendu qu'elle fut faite en 1845, et que l'auteur, l'éditeur et les chanteurs furent alors traqués pour elle par les suppôts de la monarchie heureusement déchuée en février 1848»

¹³⁶² Halbert d'Angers, «Le rappel national, hymne parisienne.. Air: Guerre aux tyrans, etc.» in *Chansonnier républicain*, cit., p. 3

¹³⁶³ Charles Gille, «Italie. Air: Elle aime à rire, elle aime à boire» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 12\giugno 1849

¹³⁶⁴ Cfr. Axel Körner, «The memory of 1848 in the French labour movement: from République Universelle to internationalism» in Axel Körner (edited by), *1848: a European revolution? International Ideas and National Memories of 1848*, cit., pp. 98-105. Un internazionalismo che sembrava, in alcuni casi, volersi porre come superamento di quel nazionalismo francese, nato come reazione ai trattati del 1815, evocato da Maurice Agulhon: «[...] les peuples frères de 1848 sont essentiellement les peuples en qui la France patriote voit depuis 1815 ses alliés naturels contre la «Sainte-Alliance»: Polonais, Hongrois, Italiens, Allemands (mais pas tous !) et même Irlandais. Il y aurait quelque anachronisme – nous semble-t-il – à trop rapprocher la fraternité des peuples en 48 de l'internationalisme prolétarien prôné par la suite ; il est sans doute plus vrai de dire que l'esprit quarante-huitard, en ce domaine, couvrait d'une formulation humanitaire la perpétuation du nationalisme français suscité en réaction par les traités de 1815». Maurice Agulhon, *Les quarante-huitards*, cit., p. 109. Le riflessioni dei lavoratori parigini, ed in questo caso il canto sociale di quel periodo costituisce un fertile terreno di analisi, contenevano *in nuce* alcuni aspetti di grande modernità, come lo rilevava lo stesso Agulhon qualche pagina dopo: «la politique extérieure des quarante-huitards est généreuse, prodigue et confuse comme leur politique tout entière ; elle a donc un versant qui mène aux futures banalités patriotiques, et un autre versant qui mène à la découverte de valeurs nouvelles». Ivi., p. 114

¹³⁶⁵ L'autore, infatti, citava il celebre ritornello de «Le chant des ouvriers» di Pierre Dupont, in cui si cantava: «Aimons-nous, et quand nous pouvons \ Nous unir pour boire à la ronde, \ Que le canon se taise ou gronde, \ Buvons, (ter) \ A l'indépendance du monde !».

¹³⁶⁶ Henry Benoist, *Plus d'exploiteurs. Chant patriotique, dédié aux associations. Air: Mon beau pays de M. Spaeth*, Paris, imprimerie du Beaulé et Maignand, 1849, foglio volante n. 345, depositato presso Bibliothèque Nationale de France (BNF), raccolta n. Ye – 7185

tematiche sociali nel veicolare la protesta popolare. La lotta contro i tiranni della terra non rappresentava più l'unica condizione sulla quale si fondava un sentimento comune tra i differenti popoli. L'esistenza di una medesima condizione sociale di sfruttamento, che travalicava i confini nazionali, iniziava a costituire un inedito fattore d'aggregazione sovranazionale. Questa presa di coscienza consentiva la nascita di innovative e moderne forme di rivendicazioni popolari, che presupponevano nuove categorie identitarie. L'internazionalismo della lotta, intrapresa dai lavoratori parigini, poneva al centro delle loro riflessioni l'importanza della «cause sociale». Era quest'ultimo aspetto che permetteva di unire le differenti nazioni in lotta e di superare anche le diversità razziali. In questo canto, datato 1849, si leggeva:

«A tous les maux empestant notre vie,	Tous produiront, car ils seront égaux.
L'humanité creusera des tombeaux ;	Frères, debout ! la cause sociale
Nègres et blancs n'auront qu'une patrie,	Peut aujourd'hui sauver notre avenir...» ¹³⁶⁷

Appare chiara la grande complessità e l'unicità che contraddistingueva il movimento *quarante-huitard*. Le tematiche legate all'indipendenza nazionale e alla riforma sociale, messe in luce nei capitoli precedenti, e le aperture verso un universo di riferimento più ampio, che travalicava i confini nazionali ed ambiva a sfociare in un internazionalismo dei lavoratori, contaminato però ancora da una certa retorica rivoluzionaria, si mescolavano contemporaneamente assieme, per conferire a quel momento storico e a quelle rivendicazioni un loro carattere d'eccezionalità.

La vocazione universalistica della Repubblica, inaugurata nel febbraio del 1848, ed il concetto di internazionalismo, appena analizzato, costituirono due aspetti fondamentali per comprendere un'altra caratteristica della Repubblica Democratica e Sociale, immaginata dai lavoratori parigini. La sua portata, infatti, non era circoscritta ai soli confini nazionali, ma il messaggio rivoluzionario che veicolava intendeva coinvolgere ed aiutare gli altri popoli in lotta. Ad un'Europa della diplomazia¹³⁶⁸, i lavoratori parigini vollero contrapporre un'Europa della fratellanza, in cui la Francia aveva il compito di prestare soccorso alle altre nazioni che si stavano ribellando ai loro tiranni:

«Toute l'Europe est sous les armes,	Pour les chevaux et le canon. (bis)
C'est le dernier rôle des rois :	Aux armes (bis), courons aux frontières !
Soldats, ne soyons point gendarmes,	Qu'on mette au bout de nos fusils
Soutenons le peuple et ses droits.	Les oppresseurs des Radetzkis !

¹³⁶⁷ Constant Arnould, *Volez, mes chants. Air: Vive Paris*, (1849), foglio volante n. 341, depositato presso Bibliothèque Nationale de France (BNF), Ye – 7185

¹³⁶⁸ «Une lâche diplomatie \ A genoux marchande la paix ; \ Elle traîne l'honneur français \ Dans la fange de l'infamie» in «Le Bonnet de la République. Air: Quand secouerai-je la poussière» in *Chansonnier républicain*, cit., p. 47

Les Républiques, nos voisines,
De la France invoquent le nom ;
Que les Alpes soient des collines

Les peuples sont pour nous des frères, (ter)
Et les tyrans des ennemis»¹³⁶⁹.

Il ruolo della Repubblica del '48 era quello di esportare, anche nei territori al di là delle frontiere nazionali, lo spirito di ribellione e d'emancipazione che aveva animato il popolo parigino. Questa volontà di intervenire all'interno di altri contesti nazionali rappresentava da un lato, una conseguenza di quell'universo di riferimento internazionale, ed in particolare europeo, nel quale si inserivano le manifestazioni *quarante-huitardes*; dall'altra costituiva un altro grande retaggio del periodo rivoluzionario. Le vicende francesi che caratterizzarono gli anni 1792-1794 e le conquiste napoleoniche avevano lasciato un ricordo duraturo e profondo nelle memorie popolari. Nel canto «Réveil du peuple», composto nel 1792, si leggeva: «Jurons union éternelle, \ Avec tous les peuples divers ; \ Jurons une guerre mortelle, \ A tous les rois de l'univers»¹³⁷⁰. Quegli avvenimenti, infatti, giocarono un ruolo centrale all'interno della produzione canora di tutta la Monarchia di Luglio e nel processo d'emancipazione popolare. Negli anni quaranta lo chansonnier Delamarche, ricordando la battaglia di Marengo del 1800, metteva in versi l'«eredità popolare» di ogni francese che veniva trasmessa tra le varie generazioni:

«Reprenez votre cri de guerre,
Ne rêvez plus Waterloo ;
Les fils des preux de Marengo
Vous attendent à la frontière ! [...]
Libre ou mourir est au Français
Une hérédité populaire. [...]
Enfants qui veillez sur la France,
Le pays n'est plus en danger.

Au premier de la vengeance
Nous refoulerons l'étranger.
Paris a subjugué la terre
Du Kremlin jusqu'au Vatican.
Dans nos cœurs s'embrase un volcan ;
Rois, n'approchez pas du cratère !
Des pavés de Paris sont sortis à la fois
La liberté du peuple et la leçon des rois»¹³⁷¹.

Il messaggio di rinnovamento non doveva limitarsi ai soli confini nazionali: «Hantez vos pas, franchissez les barrières, \ Enfants du peuple, accourez à nos cris ! \ De l'Avenir arborez les bannières, \ De vos efforts vous recevrez le prix»¹³⁷². La memoria delle battaglie del periodo rivoluzionario, della campagna d'Italia e delle vittorie napoleoniche, costituirono i fattori principali per la nascita di una visione internazionalista della lotta; emergeva, infatti, la volontà di voler intervenire in prima persona all'interno degli altri contesti nazionali:

¹³⁶⁹ Pierre Dupont, «Le chant des soldats» (1848-1849) in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 29

¹³⁷⁰ «Réveil du peuple. Chant civique» in *Les Républicaines*, cit., p. 22

¹³⁷¹ Delamarche, «Les Pavés de Paris. Air: Salut, trône d'airain conquis par nos soldats» in *La chanson de nos jours*, vol. 1, cit., p. 176

¹³⁷² Jules Vinçard, «Les Bons Enfants ne périront jamais. Air: Il ne faut pas jouer avec le feu» in *La chanson de nos jours*, vol. 1, cit., p. 244

«Essuyant les pleurs d'une main,
 De l'autre lève
 Et fais briller ton glaive.
 Des Alpes on sait le chemin,
 Tes fils passèrent le Niémen,
 De César mort poursuis le rêve,
 Quand la victoire en courant les suivra.
 La liberté dans tes murs reviendra.
 [...]

Ton César n'était qu'un tyran !
 Gloire à sa gloire
 Et paix à sa mémoire ;
 Si tu veux reprendre ton rang
 Que ce soit pour un but plus grand,
 A ton influence
 Ose croire,
 Marche, et le monde après toi marchera.
 La liberté dans tes murs reviendra»¹³⁷³.

Queste strofe di Charles Gille, pubblicate nel 1844, ricoprono un interesse particolare all'interno dell'analisi del canto sociale francese, poiché consentono di comprendere il processo d'appropriazione simbolica da parte dell'artigiano-operaio dell'eredità dell'esperienza rivoluzionaria, avvenuto durante la Monarchia di Luglio. Erano chiari, infatti, i riferimenti alla Campagna d'Italia («Des Alpes on sait le chemin») e all'inizio della Campagna di Russia, attraverso la rievocazione dell'attraversamento del fiume Niémen, avvenuto nel giugno del 1812¹³⁷⁴. La ripresa della figura di Napoleone, inoltre, avveniva in maniera inequivocabile. Se da un lato si elogiavano le sue imprese, in quanto portatrici di un sentimento di libertà tra i popoli; dall'altro si sottolineava con forza la presa di distanza nei confronti delle mire espansionistiche che avevano celato le vicende napoleoniche. La Francia quindi, facendosi carico della diffusione delle istanze di indipendenza e d'emancipazione, che stavano attraversando il continente europeo, doveva slegarsi da quel tipo di tradizione napoleonica, per riconquistare un prestigio internazionale più importante.

Il retaggio delle vicende napoleoniche non avveniva in maniera passiva e totalizzante. La volontà di mantenere ben separata la figura di Napoleone, in quanto conquistatore e tiranno, da quella del liberatore dei popoli oppressi e portatore degli ideali della Rivoluzione francese, costituiva una tematica frequente nella produzione canora di questo periodo. A questo proposito Charles Gille cantava:

«Sans essayer de capter l'auditoire,
 Je vais juger cet homme par deux vers :
 Gloire au soldat qui nous donna la gloire !
 Haine au tyran qui nous donna des fers.

Il entraîna les courageux enfants ;
 Quand le surnom tout romain d'Italique
 Récompensait des efforts triomphants !
 D'un tel passé ternissant la mémoire,

¹³⁷³ Charles Gille, «Paris espère. Air: Ami chez nous la gaîté renaîtra» in *La chanson de nos jours*, vol. 2, cit., p. 117

¹³⁷⁴ Il ricordo di questi episodi era una tematica diffusa nei testi musicali di quel periodo; si possono citare ad esempio le seguenti strofe: «En Italie, en Allemagne \ On vit flotter nos étendards, \ Les villes ouvraient leurs remparts \ Quand nous entrions en campagne, \ Prodiges étonnants \ Sur ces fronts rayonnants \ La joie était extrême». Charles Gille, «Le 32^e demi-brigade. Air: bon, bon, bon, vive la folie» [1841] in Herbert Schneider, *La République clandestine*, cit., p. 40

Qu'il était beau, quand de la République

Il lui faut plus que les lauriers offerts...»

La grandezza delle imprese napoleoniche si eclissava, nel momento in cui la figura dell'imperatore si era sostituiva a quella del "popolo":

«Du Saint-Bernard il a franchi les cimes,
La vieille Autriche a revu son vainqueur ;
Nos généraux, nos soldat, nos sublimes,

Et leur Consul devient notre empereur
Le peuple alors n'est plus rien dans l'histoire,
Un nom magique éblouit l'univers»¹³⁷⁵.

Ed ancora nella canzone «Ma plume. Les leçons de l'histoire» l'immagine di Napoleone veniva affiancata a quella di Cesare e di Alessandro, imperatori che, nonostante le loro gesta eroiche, vennero spazzati via dalla storia: «César vint après Alexandre, \ Napoléon après César ; \ Partout où leur œil put s'étendre \ La victoire a traîné leur char. \ Le monde, ébloui de leur gloire, \ Les a vus tomber tous les trois»¹³⁷⁶.

Oltre alle vicende napoleoniche, anche gli avvenimenti che caratterizzarono la storia di Francia tra il 1792 e il 1794 costituirono un importante riferimento all'interno del canto sociale. Il fenomeno del volontariato, ed in particolare la formazione dei battaglioni di volontari nazionali e le chiamate, al grido «la patrie en danger», alla leva di massa, il cui decreto prevedeva che sulle bandiere dei battaglioni campeggiasse questa scritta: «Il popolo francese insorge contro i tiranni»¹³⁷⁷, furono gli episodi che segnarono più in profondità la popolazione francese. Per la prima volta le classi sociali più deboli si sentirono le vere depositarie del messaggio rivoluzionario ed ebbero la possibilità di partecipare attivamente alla difesa della patria attaccata dai suoi nemici, sia da quelli interni (i tiranni, il re e la nobiltà) che da quelli esterni (la grande coalizione europea). Nel canto «Départ de la garde nationale pour l'armée en 1792», molto diffuso nei circuiti della sociabilità musicale degli anni quaranta, appariva evidente come la grande partecipazione popolare in difesa della patria avesse costituito un valore simbolico rilevante e rappresentasse il terreno nel quale iniziò a formarsi quel sentimento d'internazionalismo assunto dalla Repubblica del febbraio '48. Per tutta la Monarchia di Luglio la memoria di quella grande partecipazione "dal basso" fu una tematica ampiamente trattata nei testi musicali:

«De septembre le six
En l'an quatre-vingt-douze,
J'ai quitté mes deux fils
Ma sœur, moi, mon épouse

Réclame nos courages.
Oui, nous saurons venger
Ses maux et nos outrages.
Citoyens, nous vaincrons,

¹³⁷⁵ Charles Gille, «Napoléon. Air: Versez, amis, versez à tasse pleine» in *La voix du peuple*, cit., p. 85

¹³⁷⁶ Charles Gille, «Ma Plume. Les leçons de l'histoire. Air: des rossignols de Béranger» in Herbert Schnedier, *La république clandestine*, cit., p. 46

¹³⁷⁷ Marc Bouloiseau, *La Francia rivoluzionaria. La Repubblica giacobina 1792/194*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 1-347, p. 190

Pour suivre des combats	[...]
La route meurtrière,	Plus de lâche repos,
Nous nous faisons soldats.	Enfants de l'industrie !
Marchons à la frontière !	Courons sous les drapeaux
La patrie en danger	Pour sauver la patrie» ¹³⁷⁸ .

Il ricordo di quegli episodi, come si è già analizzato, non avveniva in maniera passiva, ma costituiva un elemento essenziale per diffondere i sentimenti legati al “coraggio”, all’“eroismo” e all’engagement popolare nei confronti della Repubblica; aspetti, questi, che caratterizzarono in profondità gli anni tra il 1792 ed il 1794. Il volontariato di quel periodo, infatti, venne ricordato anche nel canto de «La 32^e demi-brigade»¹³⁷⁹ o in «Chant des conscrits», in cui si leggeva: «Aux accents de la Marseillaise, \ Pour aller chercher les combats ; \ Nos pères, en quatre-vingt treize, \ Couraient tous se faire soldats, \ Imitons-les, n’avons-nous pas, \ Ainsi qu’eux, une âme française ? \ Partons gaîment, jeunes conscrits, \ Fils de Paris !»¹³⁸⁰. La chiave di lettura per interpretare questi testi, infatti, era racchiusa proprio nel verso appena citato: «Imitons-les, n’avons-nous pas, \ Ansi qu’eux, une âme française?», la creazione di una memoria di quegli avvenimenti aveva una funzione pedagogica e propagandistica. Il desiderio di aiutare gli altri popoli all’emancipazione, trovava il suo fondamento proprio in questi episodi: «Des bords du Rhin aux bords du Tibre, \ Jusqu’aux rivages africains, \ Les étendards républicains \ Flottaient, proclamant l’homme libres. \ Les rois tremblants, soumis, \ Les peuples affranchis \ La joie était extrême !»¹³⁸¹.

Nella canzone «Le Rhin», inoltre, ritornava con forza l’immagine del popolo francese in lotta contro gli imperi austriaci, prussiani e russi; uno scontro che vedeva contrapposti i principi dell’emancipazione e della libertà a quelli della tirannide e dell’oppressione:

«Démasquant leur astuce	Ah ! Boutonnez donc vos guêtres,
Et risquant le hasard,	On va passer le Rhin.[...]
L’Autriche avec la Prusse	De la valeur française
Vont s’allier au Czar.	Pour devancer l’éclair
Aux projets de ces traîtres	C’est notre Marseillaise
Nous allons mettre un frein (bis)	Qui frissonne dans l’air» ¹³⁸² .

¹³⁷⁸ Charles Gille, «Départ de la garde nationale pour l’armée en 1792» in Herbert Schneider, *La république clandestine*, cit., p. 201

¹³⁷⁹ «La France un jour fut envahie ; \ En Lorraine on vit les Prussiens, \ Et tous nos jeunes citoyens \ Coururent venger la patrie \ Un bataillon passa, \ Mon père m’embrassa, \ Puis m’enrôla lui-même». Charles Gille, «Le 32^e demi-brigade. Air: bon, bon, bon, vive la folie» [1841] in Herbert Schneider, *La République clandestine*, cit., p. 40

¹³⁸⁰ Anonimo, «Chant des conscrits. Air: des Moissonneurs» (1850) in *La bacchanale des faubourgs*, Paris, Chez Durand, 1850, pp. 3-12, p. 5

¹³⁸¹ Charles Gille, «Le 32^e demi-brigade. Air: bon, bon, bon, vive la folie» [1841] in Herbert Schneider, *La République clandestine*, cit., p. 40

¹³⁸² Charles Gille, «Le Rhin» in Herbert Schneider, *La république clandestine*, cit., p. 155

Queste strofe creavano un parallelismo, molte volte esplicito come nel caso già citato del canto «Le 32^e demi-brigade», tra quel periodo e le vicende dei mesi successivi alla proclamazione della Repubblica nel 1848; un aspetto che caratterizzava anche la canzone «Le bonnet de la République», in cui si riproponeva lo spettro dell'alleanza internazionale delle monarchie europee per sconfiggere la neonata Repubblica:

«Français, les rois sont en famille ;	Relevons-nous avec fierté
Leurs canons sont braqués sur nous :	Pour briser une langue altièrè !
Ils menacent de leur courroux	Couronnons la sainte bannière
Le vieux drapeau de la Bastille.	Du bonnet de la liberté !» ¹³⁸³ .

Per comprendere in maniera più approfondita il sentimento di internazionalismo, che permeava il concetto popolare di Repubblica inaugurata nel febbraio 1848, il contesto italiano di quel periodo rappresenta un caso di studio privilegiato. La penisola italiana, attraversata dai fermenti risorgimentali, costituiva, dopo la Polonia, una delle maggiori nazioni citate nel canto sociale francese della prima metà del XIX secolo. L'avvento al trono pontificio di Pio IX nel 1846, aveva riscaldato gli animi dei lavoratori parigini, come per gran parte della popolazione italiana¹³⁸⁴. Il nuovo papa, infatti, incarnava la nascita di una nuova era e la speranza di una rapida emancipazione del suolo italiano:

«Dès que le vote du conclave,	Un ère nouvelle y fleurit.
Par l'esprit céleste inspiré,	<i>Bravo ! Pio nono !</i> Grand'homme,
Met dans tes mains son peuple esclave,	Tu fais revivre Jésus-Christ !
Vive Pie ! il est délivré.	A ta voix l'Italie antique
La lumière se fait dans Rome.	Une et libre s'élancerait» ¹³⁸⁵ .

Egli non costituiva l'avvento di un'«ère nouvelle» solo per il territorio italiano, ma anche un cambiamento che avrebbe avuto delle conseguenze nel mondo intero; il nuovo papa diveniva quindi un simbolo di riscossione anche per gli altri popoli in lotta: «Le monde qui se désespère \ Dans tes yeux cherche la clarté ; \ Regarde-le pour qu'il prospère ; \ Rends-lui, rends-lui la liberté. (bis)»¹³⁸⁶. Il mito di Pio IX, infatti, si diffuse rapidamente in Francia. Gli chansonnier popolari associarono le sue iniziali prese di posizione, favorevoli al movimento liberale, alle battaglie napoleoniche; Pio IX diveniva così l'erede di quel movimento di liberazione nazionale che ebbe il suo inizio proprio con le Campagne d'Italia: «Veux-tu commencer la croisade ? \ Des Apennins entends l'écho \ Rouler

¹³⁸³ «Le Bonnet de la République. Air: Quand secouerai-je la poussière» in *Chansonnier républicain*, cit., p. 47

¹³⁸⁴ Cfr. la «Sezione 16 : la figura di Pio IX in Italia e in Francia» del percorso museale ■

¹³⁸⁵ Pierre Dupont, «La France à Pie IX» (1846) in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 129

¹³⁸⁶ Ibidem

encore la fusillade \ Et le canon de Marengo !»¹³⁸⁷. Anche nella produzione canora del 1848 emergeva quest'immagine positiva e mitica della figura del pontefice: «Déjà Pie IX, de l'Italie, \ A fait un peuple indépendant»¹³⁸⁸. Nel canto dedicato a Pio IX dello chansonnier Claude Genoux si leggeva:

«Italie ! ô patrie, ô ma belle Ausonie,	Non, nous votons une couronne
J'entends retentir tes échos.	Au pontife libérateur !
Des Alpes à l'Etna, quel concert d'harmonie !	Rome, ta destine est belle !
Pour qui ces salves de bravos ?	Rome, reprends ta dignité ;
Romains, fêtez-vous la madone ?	Fille du Temps, ville éternelle,
Exaltez-vous un grand chanteur ?	Rome, chante la Liberté !» ¹³⁸⁹ .

L'elezione al soglio pontificio di Pio IX restituiva l'antica gloria alla città di Roma, definita come «Palladium du genre humain!», che doveva condurre «l'humanité dans l'avenir!». La città eterna poteva così divenire «un phare éclairant des naufragés sur l'onde» ed il simbolo di una nuova sollevazione: «Vingt peuples en perdition \ Pourront, à tes lueurs, dans une nuit profonde, \ Sortir de leur corruption !»¹³⁹⁰.

Con le successive prese di distanza dal movimento risorgimentale, la figura del Pontefice-liberatore progressivamente venne sostituita da quella del Pontefice-traditore. Nel canto appena citato, infatti, venne aggiunta, nel luglio del '48, quest'ultima strofa, in cui si sottolineava con forza il tradimento del papa, nei confronti delle istanze d'indipendenza che stavano percorrendo tutta la penisola italiana:

«Oui, Romains, tous en chœur, ainsi chantaient nos âmes,	Où les bourreaux grincent des dents ?
Du feu sacré foyers ardents.	Comme vous les peuples frémissent ;
Le pontife a menti !! – L'enfer a-t-il des flammes	La Vérité frappe ses coups».

Pierre Dupont nella raccolta dei suoi canti del 1858 decise di pubblicare la canzone dedicata a Pio IX, che aveva composto nel 1846, aggiungendo in nota questa importante precisazione: «chant qu'expliquent les tendances premières manifestée par le souverain pontife. Les espérances qui l'ont inspiré à l'auteur ont du été singulièrement modifiées par les événements»¹³⁹¹. Lo chansonnier Vincent, già alla fine del gennaio 1848, paragonava il pontefice all'imperatore Cesare: «Prêtre orgueilleux pour prêcher l'Evangile \ Jésus prit-il la pourpre d'un César ? \ Lambris dorés lui

¹³⁸⁷ Ibidem

¹³⁸⁸ Halbert d'Angers, «La Marseillaise de la Garde-Citoyenne. Air: mourir pour la patrie» (25 febbraio 1848) in *Chansonnier républicain, recueil de chansons patriotiques sur les révolutions de 1789, 1830 et 1848*, cit., p. 5

¹³⁸⁹ Claude Genoux, «A.S.S. Pie IX. Rome moderne. Air: du Chant de départ» in *Le républicain lyrique*, n. 1\giugno 1848

¹³⁹⁰ ibidem

¹³⁹¹ Pierre Dupont, *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 129

servaient-ils d'asile ? \ Religion as-tu besoin de fard ?»¹³⁹². Si può citare ancora il canto di Joseph Cahaigne, scritto il 2 luglio 1850, ed intitolato «Le Pape sanglant», in cui Pio IX veniva duramente attaccato con questi epiteti: «N'écoutez plus les discours de ce prêtre \ Qui, sur vos corps, vers l'autel va tremblant ; \ Italien, il est parjure et traître... \ Pontife... horreur ! c'est le pape sanglant». Il canto, inoltre, accusava il pontefice di aver affossato nel sangue la Repubblica romana:

«Pour sauver un trône qui tombe,	O parjure ! ô honte nouvelle !
Des honneurs, des biens passagers,	D'où partent ces coups inhumains ?
De Rome il vient creuser la tombe !	La République fraternelle
Pape, qui fais tous ces dangers,	Qui devait leur tendre les mains
Ah ! que sur toi le sang retombe !	Ecrase la vieille éternelle
Voici venir les étrangers.	Et vient enchaîner les Romains !» ¹³⁹³

Non era solo l'immagine di Pio IX che caratterizzò la produzione canora del '48; gli chansonniers parigini, infatti, conoscevano bene la situazione del contesto italiano. Il 5 agosto del 1847, in anticipo di un mese sugli episodi di Milano del settembre dello stesso anno, Amédée Roussillac scriveva il suo canto intitolato «Le Réveil des peuples», in cui descriveva con questa strofa i fervori risorgimentali che percorrevano la penisola italiana: «L'Italie agite ses chaînes ; \ D'espoir elle frémit encor. \ De ses âmes républicaines \ Fécondez l'impuissant essor»¹³⁹⁴.

Il 31 gennaio 1848, a cavallo quindi dell'insurrezione palermitana e delle giornate parigine del febbraio, Charles Vincent scrisse il canto, che si è appena citato, «Aux italiens», in cui le lotte del popolo italiano assumevano un'importanza cruciale all'interno di tutto lo scacchiere europeo. È interessante sottolineare come la portata di quelle proteste assumeva immediatamente, per i cantautori-operai parigini, un carattere internazionale: «Marchez, marchez peuples de l'Italie \ Sans craindre en rien le despote du Nord ; \ Par vos élans l'Europe s'est grandie, \ Marchez, marchez vous toucherez au port»¹³⁹⁵. Un movimento d'indipendenza che doveva condurre il popolo italiano all'emancipazione dall'ingerenza religiosa del papato e dalla dominazione della tirannia dei casati monarchici: «Marchez toujours, le Pape et le conclave \ Se briseront à votre volonté. \ Puisque dans Rome on ne voit plus d'Esclave, \ On ne doit plus y voir de Royauté»¹³⁹⁶. Secondo la visione di Vincent, i sentimenti di riscatto, che si stavano moltiplicando nella penisola italiana, potevano

¹³⁹² Charles Vincent, «Aux Italiens. Air: de Février» (31 gennaio 1848) in Id., *Album révolutionnaire. Chants démocratiques*, Paris, Chez l'auteur, pp. XVI-71, p. 43

¹³⁹³ Joseph Cahaigne, «La Pape Sanglant» (2 juillet 1850) in Id., *Une voix de proscrit*, Londres, Burlington-Arcade, 1852, pp. 6-80, p. 57

¹³⁹⁴ Amédée Roussillac, «Le Réveil des peuples. Air: De la mère de l'Ecosais» (5 agosto 1847) in Id., *Chansons républicaines*, cit.

¹³⁹⁵ Charles Vincent, «Aux Italiens. Air: de Février» (31 gennaio 1848) in Id., *Album révolutionnaire. Chants démocratiques*, Paris, Chez l'auteur, pp. XVI-71, p. 43

¹³⁹⁶ Ibidem

trionfare solo se uniti alla lotta repubblicana: «Dieu l'a voulu : le glaive tyrannique \ Vous tient encor sous sa honteuse loi. \ Plus qu'un effort, au cri de REPUBLIQUE ! \ Vous sortirez vainqueurs de ce tournoi»¹³⁹⁷.

Sempre nel 1848 Charles Gille scriveva «La sicilienne», in cui omaggiava la città di Palermo quale prima città che diede il via alla gloriosa primavera dei popoli: «Courage, enfants ! Palerme ouvre tes murs \ Aux montagnards descendus des Calabres ![...] \ Grande Etna, fait trembler la terre en ses entrailles. \ Prédit les funérailles \ Des bourreaux couronnés qui faussent leurs serments»¹³⁹⁸. E fu proprio l'immagine del vulcano italiano che ispirò Gille nel suo ritornello: «Nous avons brisé nos entraves, \ Surgis, o volcan, irrité ! \ Jette à ces bataillons d'esclaves, \ Comme un flot de tes laves, \ Nos cris de liberté»¹³⁹⁹. Anche in questo caso, un episodio che aveva una valenza nazionale, come l'insurrezione di una città, veniva interpretato alla luce di un più ampio movimento di rinnovamento che travalicava i confini. La rivoluzione palermitana, infatti, assumeva un'importanza fondamentale, poiché la sua portata non si esauriva nel solo contesto italiano, ma si espandeva a livello internazionale. Quella lotta doveva costituire il preludio, oltre che dell'indipendenza italiana¹⁴⁰⁰, anche di una nuova Europa, finalmente libera dall'oppressione: «L'Europe est morte et nous sommes debout, [...] \ Armes-vous, peuples forts, que le joug humilié ! \ Les yeux sur l'Italie ! \ Rêvez et préparez le jour rénovateur»¹⁴⁰¹.

I rivolgimenti che stavano scuotendo la penisola italiana possedevano un forte legame con i mutamenti che attraversavano la nazione francese, soprattutto in seguito alle giornate del febbraio '48¹⁴⁰². In una parte della produzione canora di questo periodo, infatti, emergeva l'internazionalismo che permeava l'immagine popolare della Repubblica. Le lotte del risorgimento italiano, per gli chansonniers-operai, costituivano dei segnali inequivocabili, che dovevano spingere la Repubblica francese, in nome anche del suo glorioso passato rivoluzionario e del suo ruolo guida a livello internazionale, ad aiutare il popolo italiano all'indipendenza dalla dominazione austriaca. In questo canto, scritto probabilmente in seguito al 15 maggio 1848, in cui il popolo parigino invase l'Assemblea Nazionale al grido: «Viva la Polonia! Viva la Repubblica», si leggeva:

«Gronde pour la patrie,
Canon de liberté !
Sans ta noble furie

Comme Juillet, Février n'est qu'un songe,
Que le pouvoir veut encore enchaîner.
A l'autocrate on livre Varsovie,

¹³⁹⁷ Ibidem

¹³⁹⁸ Charles Gille, «La Sicilienne. Air: de la Varsoviennne» in *La voix du peuple*, cit., p. 135

¹³⁹⁹ Ibidem

¹⁴⁰⁰ «Tout nous sourit, l'espoir gagne les cœurs, \ Notre Saint Père embrase la Romagne ; \ Les Milanais peuvent être vainqueurs, \ La liberté veut rentrer en compagnie. \ Nous allons refonder l'empire italien, \ Dans ses canaux déserts apprêtant une tombe, \ Venise et sa colombe \ Brûlent de se soustraire au vautour autrichien». Ibidem

¹⁴⁰¹ Ibidem

¹⁴⁰² Cfr. la «Sezione 17 : le immagini dell'altro (1848-1849)» del percorso museale ■

Non, point de vérité ! (bis)	De l'Italie on flétrit les lauriers,
Oui, du mensonge, et toujours du mensonge,	Et nous français, au sein de la patrie,
N'est-on point las de nous endoctriner,	Des intrigants nous sommes prisonniers» ¹⁴⁰³ .

Il sogno di una Repubblica Democratica e Sociale stava naufragando non solamente a causa della mancata attuazione di una vera riforma sociale in favore delle classi lavoratrici, ed in questo senso appare evidente il paragone che si crea nel testo tra la disfatta dell'insurrezione del luglio 1830 e di quella del febbraio 1848, ma anche da una certa passività in politica estera, come dimostrano i riferimenti al conteso italiano e polacco. Vi era, infatti, il desiderio di non limitare il processo rivoluzionario ai soli confini nazionali. Per concretizzare quel sentimento di universalità, insito nel concetto stesso di Repubblica, la nazione francese era chiamata ad intervenire in prima persona per portare soccorso ai popoli in lotta. Questo aspetto veniva chiaramente espresso anche nel canto «France et Pologne», in cui l'autore poneva i seguenti quesiti; le riflessioni che ne seguivano potevano essere applicate anche alla situazione italiana.

«Si Février, étincelle électrique,	Si dans l'arène ils ont osé descendre
A ranimé quelques peuple divers	En proclamant leurs droits d'égalité,
En imitant ton courage héroïque,	Laisseras-tu mourir, sans les défendre,
N'ont-ils pas droits de refuser des fers ?	Les Polonais, fils de la liberté ?» ¹⁴⁰⁴ .

La decisione di non intervenire né in Polonia né in Italia si contrapponeva alle speranze dei lavoratori parigini e al carattere internazionale della Repubblica del 1848. L'importanza della “questione italiana” all'interno del canto sociale francese, costituiva, come hanno messo in luce Pietro Finelli e Gian Luca Fruci, «[una] lente attraverso cui osservare la storia francese e [uno] strumento concettuale per riflettere sulla Francia»¹⁴⁰⁵. I numerosi riferimenti alle proteste popolari italiane, che da nord a sud stavano infiammando la penisola, rappresentavano un valido terreno dove concretizzare e veder finalmente applicati quei valori e quella speranza, che formavano il nucleo principale della Repubblica, cantata ed immaginata sulle barricate parigine. A questo proposito le parole di Joseph Martin, volontario del quinto battaglione della «guardia per la difesa delle frontiere», una legione che si formò con l'intento di portare soccorso ai patrioti italiani – in realtà questa “guardia mobile”, come sottolinea Anne Claire Ignace nel suo articolo, venne impiegata per mantenere l'ordine pubblico nella Capitale ed in particolare durante gli episodi di

¹⁴⁰³ Un patriote incorruptible, «Le canon de la Liberté. Air: du Tic tac des verres» in *La voix du peuple*, cit., p. 139

¹⁴⁰⁴ Gustave Leroy e Charles Durand, «France et Pologne. Air: Rendez-moi mes vieux souvenirs» in *La voix du peuple*, cit., p. 209

¹⁴⁰⁵ Pietro Finelli e Gian Luca Fruci, «Que votre révolution soit vierge». Il «momento risorgimentale» nel discorso politico francese (1796-1870)» in Alberto Banti e Paul Ginsborg (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 22 – Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 747-776, p. 747

giugno – descrivevano bene il contesto all'interno del quale posizionare le invettive musicali di questo periodo:

«Prenons garde! Citoyens, si l'Italie succombe, sa dernière parole sera une malédiction contre nous; sa main ensanglantée nous marquera au front d'une tâche ineffaçable, et nus signalera à tout jamais, comme une nation traître et déloyale. Partout nous verrons les peuples s'éloigner de notre passage, se répétant tout bas : «*Les Français ont dégénéré de leurs aïeux* ; ils ont jeté dans le monde de belles paroles qu'ils n'ont pas su justifier ; ils ont appelé leurs frères aux armes, et cela pour les faire égorger. Honte sur eux !...»¹⁴⁰⁶.

La spedizione francese del 1849 guidata dal generale Oudinot, per reprimere nel sangue la Repubblica Romana, fu un vero e proprio shock per gli chansonniers popolari. Numerose furono le prese di posizione contrarie a quell'intervento, che venne vissuto come un tradimento delle istanze d'indipendenza e d'emancipazione, valori che dovevano, invece, costituire l'essenza stessa della nuova società repubblicana: «De la République romaine \ Vous voulez arrêter l'essor \ Et vous voulez river la chaîne \ D'un peupl' libre... vous avez tort ; \ Cet acte peut donner la mort ! \ Le sang de nos soldats, vous crie \ Que sur vous tombe l'infamie»¹⁴⁰⁷. Per Eugène Imbert quella guerra, oltre ad essere illegale, sporcava con l'infamia i nobili valori che erano alla base del sistema repubblicano. La funzione della Repubblica, infatti, non era quella di costringere alla tirannia gli altri popoli in lotta, ma di aiutarli a sollevarsi. Un aspetto che caratterizzava anche il canto «Les lyonnais à l'armée des Alpes», pubblicato su foglio volante nel 1849, in cui il cantautore chiedeva ai soldati in partenza verso la penisola italiana: «Guerriers français, issus d'un peuple libre, \ Remplirez-vous la triste mission \ D'intervenir sur les rives du Tibre \ Dans l'intérêt de la réaction ?» e ribadiva loro chiaramente che «Si vous touchez la liberté romaine \ Vous n'êtes plus soldats républicaines»¹⁴⁰⁸.

Se da una parte Pierre Dupont chiedeva a Mazzini e a Garibaldi di perdonare l'intervento francese in Italia¹⁴⁰⁹, dall'altra, nel canto già citato di Cahaigne, vi era la consapevolezza che quell'atto rappresentava un colpo mortale alle speranze italiane di riscossa e gettava una macchia di vergogna indelebile sul popolo francese:

¹⁴⁰⁶ Joseph Martin, *Sauvons l'Italie. Appel d'un garde mobile au secours de l'Italie opprimée*, Paris, Caserne Poissonnière, 1848, pp. 4-16, p. 8. Sulla tematica del volontariato francese nella penisola italiana si vedano i lavori di Anne Claire Ignace, come ad esempio: Anne-Claire Ignace, «I volontari francesi. Le ambiguità della fratellanza franco-italiana nel 1848» in Stefano Petrungraro (a cura di), *Fratelli di chi. Libertà, uguaglianza e guerra nel Quarantotto asburgico*, cit., pp. 91-111

¹⁴⁰⁷ Eugène Imbert, *Tuez-donc la constitution. Air: de l'Aveugle de Bagnolet*, Paris, 1849, foglio volante n. 323, depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁴⁰⁸ Champagne, *Les Lyonnais à l'armée des Alpes. Air: Gardez vos dieux, vos plaisirs et vos fers*, Lyon, Croiz-Rousse, impr. Lépagner, 1849, foglio volante n. 363, depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁴⁰⁹ «Les obus ont forcé Venise, \ Le sage Manin est banni ; \ Pardonnez-nous Rome soumise, \ O Garibaldi, Mazzini !». Pierre Dupont, «Le chant des transportés» (1849) in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 36

«O parjure ! ô honte nouvelle !	Et vient enchaîner les Romains !
D'où partent ces coups inhumains ?	Hélas ! Français, votre victoire
La République fraternelle	Retentira dans l'avenir,
Qui devait leur tendre les mains	Mais comme lamentable histoire,
Ecrase la vielle éternelle	Comme dégradant souvenir» ¹⁴¹⁰ .

La tematica dell'internazionalismo della lotta e l'importanza della questione sociale, come si è già mostrato, costituivano delle caratteristiche connaturate all'idea popolare repubblicana. Gustave Leroy, nel maggio del 1849, rivolgendosi ai deputati della Montagna, ribadiva il desiderio dei lavoratori parigini di inaugurare la «Francia sociale», in cui le preoccupazioni per un miglioramento delle condizioni di esistenza e di lavoro degli artigiani-operai si mescolavano alle problematiche sovranazionali. La Repubblica Democratica e Sociale, infatti, era chiamata ad intervenire energicamente non solamente in politica interna, ma doveva assumere un ruolo di primo piano anche nella risoluzione delle controversie internazionali. L'autore, criticando l'intervento francese in Italia, chiedeva un ripensamento della missione ed un radicale cambio di rotta nei confronti della Repubblica romana:

«Quand l'Italie à ses tyrans échappe,	Sauvez, sauvez la Liberté Romaine,
Se peut-il bien que les soldats français	Guerre aux tyrans, guerre au dernier des Czars,
Soient transformés en vils soldats du Pape,	L'Europe enfin sera républicaine» ¹⁴¹¹ .
Pour récolter un horrible insuccès ;	

La responsabilità della nazione francese, nell'aiutare gli altri popoli in lotta per la loro emancipazione nazionale, rappresentava un elemento centrale nell'immaginario popolare dell'idea di Repubblica. Un aspetto che emergeva anche nel canto di Charles Gille, intitolato appunto «Italia». Per l'autore, infatti, il contesto italiano aveva rappresentato un efficace banco di prova per verificare, direttamente sul campo, i valori che caratterizzavano la Repubblica del '48. La spedizione guidata dal generale Oudinot aveva svelato il vero volto del sistema politico francese:

«Français, notre gloire est salie ;	Des crimes de la royauté
L'égoïsme a repris son cours,	La République est l'héritière ;
Sans regrets comme sans secours,	Ah ! reportons sur la frontière
On laisse périr l'Italie.	Le drapeau de la liberté» ¹⁴¹² .

¹⁴¹⁰ Joseph Cahaigne, «La Pape Sanglant» (2 juillet 1850) in Id., *Une voix de proscrit*, Londres, Burlington-Arcade, 1852, pp. 6-80, p. 57

¹⁴¹¹ Gustave Leroy, «Les Députés des Montagnards de 1848. Air: Vive Paris, (Maggio 1849) in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 12\giugno 1849

¹⁴¹² Charles Gille, «Italia. Air: elle aime à rire, elle aime à boire» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 12\giugno 1849. Cfr anche Philippe Darriulat, *La muse du peuple*, cit., p. 121 e sgg.

«Des crimes de la royauté \ La République est l'héritière», quell'intervento non era degno di una nazione che si riconosceva nei principi repubblicani; costituiva piuttosto un metodo di risolvere le controversie internazionali che apparteneva ad un passato che si credeva ormai sepolto, ma che in realtà faticava ad essere vinto. A questo proposito, infatti, Charles Gille si chiedeva se «era questa la fraternità \ promessa ai popoli della terra» e se «i romani, figli di quegli antenati così grandi \ non erano nati per essere liberi». Il canto proseguiva con un appello ai lavoratori parigini – «Allons ! travailleurs à l'enclume, \ Suspendons nos étroits débats ; \ Que, pour l'instrument des combats, \ La force au forum se rallume ; \ Et que tout le fer apporté \ Devienne une arme meurtrière» – ed insisteva sull'importanza di intervenire in aiuto del popolo italiano, poiché: «Si nous laissons les tyrannies \ Des peuples courber les genoux \ Elles s'armeront contre nous \ Quand ces luttes seront finies»¹⁴¹³.

L'importanza del contesto italiano all'interno della produzione musicale degli chansonniers di questo periodo non si limitava all'intervento romano, ma prendeva in considerazione, seppur in proporzione minore, anche le vicende veneziane. Eugène Imbert, nel canto dedicato a Daniele Manin, chiamato «l'homme du peuple», tracciava una breve storia degli anni 1848-1849 che caratterizzarono la città lagunare:

«Le peuple italien, s'éveillant d'un long somme,	Dit à Daniel Manin: sur toi seul j'ai compté.
Un jour brisa sa chaîne au cri de Liberté,	Tout se lève à sa voix, la foule est frémissante,
Et, sentant qu'à sa tête il fallait mettre un homme,	Venise a retrouvé ses grands jours d'autrefois».

Anche in questo caso, il riferimento al contesto italiano era funzionale per criticare duramente la Repubblica del '49, ormai priva di ogni elemento rivoluzionario¹⁴¹⁴. Nonostante l'assedio austriaco, infatti, la Francia decise di non intervenire in soccorso a Venezia: «On regarde

¹⁴¹³ Ibidem

¹⁴¹⁴ Questo aspetto caratterizzò anche una parte della pubblicistica della sinistra repubblicana francese; a questo proposito Finelli e Fruci rilevavano che : «fra la primavera e l'estate del 1848, in analogia con quanto accaduto nel 1799, i rovesci interni ed esterni della rivoluzione conducono progressivamente la sinistra repubblicana a fare della questione italiana uno degli assi portanti della sua battaglia politica, culminata nella drammatica giornata del 13 giugno 1849. criticando l'azione di Lamartine e Bastide che privilegiavano “la révolution de l'idée” alla “révolution de la conquête”, i radicali francesi ripropongono lo schema, ereditato dai loro predecessori neogiacobini, di una stretta connessione fra guerra a favore dell'emancipazione dei popoli e rilancio della dinamica rivoluzionaria in patria». Pietro Finelli e Gian Luca Fruci, «Que votre révolution soit vierge». Il «momento risorgimentale» nel discorso politico francese (1796-1870)», cit., p. 764. Nel numero del 9 marzo 1849, infatti, del giornale «La Révolution démocratique et sociale» si leggeva che il popolo italiano e quello francese: «[...] ont les mêmes ennemis et les mêmes intérêts. Si la révolution succombe au delà des Alpes, elle est menacée à Paris, et la démocratie française ne peut assurer son salut qu'en sauvant la liberté de l'Italie». *La révolution démocratique et sociale. Liberté, Egalité, Fraternité*, Paris, Vendredi 9 mars 1849. Cfr. anche le fondamentali riflessioni di Franco Venturi, «L'Italia fuori d'Italia» in *Storia d'Italia. Vol. 3 – Dal primo settecento all'Unità*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 987-1481

la France, on attend du secours. \ La France, languissant alors dans l'esclavage, \ Aux horreurs de la guerre abandonna Manin»¹⁴¹⁵.

L'interesse degli chansonniers popolari per le lotte che stavano infiammando la penisola italiana non era dettato solamente dalla centralità delle tematiche dell'internazionalismo all'interno del canto sociale francese, ma anche dai numerosi legami che, fin dalle campagne napoleoniche, avevano unito queste due nazioni. A questo proposito il giornale, di tendenze repubblicane, «Révolution démocratique et sociale» del 28 febbraio '49, scriveva:

«[...] l'Autriche vient d'envahir le territoire de la république romaine ; [...] Tous les regards se portent aujourd'hui vers l'étranger, et cependant, au milieu de ces préoccupations, là première pensée qui se présente à tous les bons citoyens, est celle-ci : Que fera la France ? En 92 et 93, les fondateurs de notre première république n'auraient pas eu à se poser une semblable question. Nos pères tendaient une main fraternelle aux peuples qui voulaient briser leurs chaînes et faisaient la guerre à tous les rois. En 1849, sous le régime de la république *honnête et modérée*, la France fait cause commune avec les rois, et n'a de menaces que pour les peuples qui combattent pour la liberté»¹⁴¹⁶.

Anche Charles Gille, nel già citato canto «Italie», faceva riferimento proprio agli avvenimenti di quel periodo:

«Tordons ces langue de vipères	Nos couleurs ont déjà flotté
Qui versent de lâches venins ;	Sur leur front blanc et séculaire ;
Les Alpes et les Apennins	Ah ! reportons sur la frontière
N'ont jamais arrêté nos pères.	Le drapeau de la liberté» ¹⁴¹⁷

La memoria di quelle battaglie, che costituirono una traccia indelebile nella storia francese, fungeva da un lato come speranza per l'avvenire e una forma d'engagement popolare, dall'altro come pretesto per far riflettere l'opinione pubblica sulle trasformazioni che stava subendo la Seconda Repubblica. Questo aspetto verrà analizzato in maniera più approfondita nella prossima parte, poiché rappresentò un elemento non secondario anche nella produzione canora inerente alla guerra d'Italia del 1859.

¹⁴¹⁵ Eugène Baillet, «Daniel Manin. Chant historique» in Id., *La petite Muse. Chansons et poésies d'Eugène Baillet*, Paris, Labbé, 1901, pp. XII-320, p. 205

¹⁴¹⁶ *La révolution démocratique et sociale. Liberté, égalité, fraternité*, Paris, Jeudi 1^{er} mars 1849

¹⁴¹⁷ Charles Gille, «Italie. Air: elle aime à rire, elle aime à boire» in *Le Républicain lyrique*, cit., n. 12\giugno 1849

3.6 : «France! En chantant tes vieux et verts lauriers, \ Cours, va briser les fers de l'Italie»¹⁴¹⁸. L'immagine dell'Italia nel canto francese attorno al 1859

A quasi un decennio dal biennio 1848-1849, in occasione dell'alleanza franco-piemontese del 1859, il contesto italiano divenne nuovamente una tematica centrale all'interno del canto sociale francese¹⁴¹⁹. Numerosi, infatti, furono i testi musicali composti per celebrare l'intesa tra i due paesi e la successiva guerra che ne scaturì con l'impero austriaco. L'analisi di questa abbondante produzione canora consente di mettere in luce le similitudini, le differenze e l'evoluzione di alcuni concetti, come ad esempio i temi legati all'internazionalismo e all'universalismo, che costituirono delle caratteristiche fondamentali della Repubblica Democratica e Sociale del '48. Queste canzoni, inoltre, rappresentano un ricco terreno di ricerca per far emergere altri importanti elementi. Ritornava prepotentemente il tema dell'odio del nemico austriaco che, dalla rivoluzione francese costituì un riferimento continuo per tutta la prima metà del XIX secolo. L'intervento francese in Italia del 1859 richiamò alla mente il retaggio delle guerre napoleoniche; a questo proposito le immagini, utilizzate dagli chansonniers per definire la nazione italiana, formano un interessante campo di ricerca. Proprio in quegli anni, infine, iniziava a diffondersi tra la popolazione il mito di Garibaldi; sono state analizzate, infatti, le immagini linguistiche e gli aggettivi riferiti al Generale, che permettono di comprendere le ragioni della sua grande fama.

Nella produzione canora, relativa alle canzoni dedicate alla guerra d'Italia del 1859, il nemico principale era identificato con l'"austriaco". Numerose furono le immagini legate al mondo animale per definire l'oppressore tedesco. In un testo musicale, infatti, gli austriaci venivano descritti come delle belve e degli avvoltoi: «Qui règne là ? C'est le fauve Croate, \ C'est le vautour au nid du rossignol»¹⁴²⁰. In un altro canto si leggeva: «Chassons du sol italien \ Le sanglant vautour autrichien»¹⁴²¹; un'immagine analoga venne utilizzata anche da Charles Gille nel 1848. Nella canzone «La Sicilienne», l'autore paragonava la città di Venezia, posta sotto l'assedio austriaco, ad una colomba intenta a sottrarsi dagli artigli di un avvoltoio: «Nous allons refonder l'empire italien, \ Dans ses canaux déserts apprêtant une tombe, \ Venise et sa colombe \ Brûlent de se soustraire au vautour autrichien»¹⁴²².

¹⁴¹⁸ A. Le Cat, «Brisons les fers de l'Italie», (Archives Nationales, F 18 – 554, p. 165) citato in Philippe Darriulat, *La muse du peuple*, cit., p. 136

¹⁴¹⁹ Cfr. la «Sezione 17 : le immagini dell'altro (1859-1870)» del percorso museale ■

¹⁴²⁰ Victor Rabineau, «Aux soldats français. Air: Le peuple est roi» in Id., *Les filles du hasard*, Paris, Imprimerie de Edouard Blot, 1860, pp. IV-171, p. 121

¹⁴²¹ Rion, *Aux armes ! dédiée à l'armée. Musique de M. Clément d'Ancre*, Lyon, 5 maggio 1859, foglio volante n. 680, depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴²² Charles Gille, «La Sicilienne. Air: de la Varsoviennne» in *La voix du peuple*, cit., p. 135

Gli chansonniers utilizzarono anche l'immagine di un altro volatile: l'aquila. Si ironizzava, infatti, sull'aquila a due teste, simbolo che campeggiava sugli stemmi imperiali, che doveva essere spennata dalle truppe francesi:

«Pour asservir une noble patrie,	Il faut <i>plumer</i> cet aigle à <i>double face</i> ,
Le fier Germain s'élançe avec fureur ;	Oiseau de proie empruntant l'air altier,
Français, brisons l'aigle de <i>Germanie</i> ,	Nos bataillons puniront son audace,
[...]	L'heure a sonné, courons le châtier» ¹⁴²³ .

Per sottolineare la ferocia della dominazione austriaca, vennero citati anche il serpente – «Comme un serpent, il rampe, il se replie, \ Pour étouffer un peuple généreux»¹⁴²⁴ – e la tigre, «Il faudrait souffrir et se taire \ Devant des tigres dévorants !»¹⁴²⁵.

Ironico era il paragone che si creava tra l'austriaco ed il cane¹⁴²⁶; nei testi dell'epoca, infatti, era molto diffusa la rima tra “Autrichien” (austriaco) e “chien” (cane), come in queste canzoni: «Ah ! monseigneur l'Autrichien, \ Vous nous montez un coup de chien»¹⁴²⁷ ed ancora: «Ces bons Autrichiens, \ Cré nom d'un chien !»¹⁴²⁸. Un gioco di parole che risaliva al 1848, nel canto «Le citoyen Mayeux en 1848» si leggeva: «Tremblez, race assassine, \ Revenez, chiens – D'Autrichiens, \ Cosaques et Prussiens, \ Venez, qu'on vous échine !»¹⁴²⁹. Il termine “autrichien”, inoltre, si prestava anche alla rima con il verbo “tricher” (barare, imbrogliare), come si leggeva in questi due testi datati 1859: «Oui, si tu nous triche, \ Mon petit François, \ Gare à ton Autriche, \ Prends bien garde à toi»¹⁴³⁰ e «Ah ! il n'a plus d'bottes \ Il n'a plus d'bottes \ L'Aut', l'Aut', \ Il n'a plus d'bottes \ Triche ! triche \ Il n'a plus d'bottes \ Chien, Chien»¹⁴³¹. Non poteva mancare, infine, il riferimento culinario. Nel canto «Tapons ferme et tapons dessus» il conflitto, che vedeva contrapposta la penisola italiana all'impero austriaco, assumeva i contorni gastronomici: «Dégoutés

¹⁴²³ L.D.B., *Vive la France et l'Italie !!!*. Air: *Vive la France !*, Lille, imp. De Alcan Levy, 1859, foglio volante n. 694 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴²⁴ D.B., *Vive la France et l'Italie !!!*. Air: *Vive la France !*, Lille, imp. De Alcan Levy, 1859, foglio volante n. 694 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴²⁵ Anonimo (che si firma: «Un vieux de la vieille»), *Affranchissement de l'Italie*. Chant patriotique. Italia ! Italia !, Paris, Typ. Dubois et Ed. Vert, 1859 foglio volante n. 704 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴²⁶ Cfr. Philippe Darriulat, *La muse du peuple*, cit., p. 85 e sgg.

¹⁴²⁷ Anonimo, *Les Autrichiens raplatis*. Air: *Tu n'auras pas, petit polisson*, 1859, foglio volante n. 694 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴²⁸ Arnaud, *La pauvre botte*. *Coups de pieds aux Autrichiens*. Air: *ohé ! les p'tits agneaux*, 1859, foglio volante n. 712 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴²⁹ Louvet, «Le citoyen Mayeux en 1848. Air: de la grande orgie» in *La voix du peuple*, cit., p. 159

¹⁴³⁰ Frédéric Jannel, *A l'empereur d'Autriche*. Air: *de mes Jolis Pantins*, Paris, 1859 foglio volante n. 617 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴³¹ Logos Perion, *Il n'a plus d'bottes l'Aut'chien*. *Air des Bottes*, Paris, Imp. Charonsomey n. 15, rue Grenéta, Paris, 1859 foglio volante n. 708 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

d'choucroûte \ Ils voulaient aussi \ Manger, coût'que coûte \ Du macaroni ; \ Mais s'ils cass'nt la croûte \ Cassons-leur les reins»¹⁴³².

In altri canti il nemico austriaco veniva definito con il termine “croato” – «Battez, tambours ! Piémontais, à ton rang ! \ Suis sous le feu notre sainte bannière ; \ Chargeons, amis, le Croate en courant !»¹⁴³³ – o, più comunemente, si utilizzava l'aggettivo di “barbaro”: «L'Europe a traduit à sa barre \ Ces cyniques flagellateurs. \ Soyez les exterminateurs \ D'une soldatesque barbare»¹⁴³⁴, di “vandalò”: «Ces vandales dont la furie \ Ose outrager l'humanité»¹⁴³⁵, “oppressore”, “tiranno” – «Il faudrait vivre sur la terre, \ Esclave de ces noirs tyrans !»¹⁴³⁶ – e “predatore”, a questo proposito Eugène Baillet cantava: «L'Autrichien ravisseur s'enfuit, plein d'épouvante»¹⁴³⁷.

Frequenti, infine, furono i riferimenti che insistevano sulla violenza e sulla brutalità del dominio austriaco esercitato nella penisola italiana. Nel canto intitolato «La Marseillaise d'Italie» datato 22 maggio 1859, i tedeschi venivano definiti come: «Tueurs d'enfants, fouetteurs de femmes, \ Moitié bourreaux, moitié voleurs, \ Sur ton sein, mère de douleurs, \ Ils avaient mis leurs pieds infâmes !»¹⁴³⁸. Il soldato austriaco, che violentava le donne italiane, costituiva un topos ricorrente nei testi musicali; come ad esempio in Victor Rabineau: «Chassez bien loin ces milices infâmes, \ Mais n'allez pas dégainer sans profit ; \ Pour ces pandours qui flagellent les femmes»¹⁴³⁹. Per sottolineare la durezza dell'oppressione austriaca, in alcune canzoni i soldati dell'impero venivano definiti, in maniera dispregiativa, come dei “panduri”¹⁴⁴⁰: «Aux armes ! le Pandour ose insulter la France ! \ L'Italie, en mordant le pied de l'oppresser, \ Râle un dernier soupir ; volons à sa défense»¹⁴⁴¹ ed ancora : «Pour ces pandours qui flagellent les femmes, \ Sabre au fourreau : la cravache suffit»¹⁴⁴².

¹⁴³² A.L., *Tapons ferme et tapons dessus. Air: Ah ! voilà la vie, la vie suivie*, Lith. Château, Lyon, 1859, foglio volante n. 687 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴³³ Gallois, *La France et l'Italie. Chant patriotique*, Dijon, Typographie de Peutet-Pomme, 1859 foglio volante n. 676 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴³⁴ Victor Rabineau, «Aux Italiens. Air: Salut, trône d'airain» in Id., *Les filles du hasard*, cit., p. 117

¹⁴³⁵ Ovide Craquillier, *Italie et France. Chant dédié à l'Armée d'Italie. Air: Allons enfants de la patrie*, Imp. Villain, Paris, 1859, foglio volante n. 683 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴³⁶ Anonimo (che si firma: «Un vieux de la vieille»), *Affranchissement de l'Italie. Chant patriotique. Italia ! Italia !*, Paris, Typ. Dubois et Ed. Vert, 1859 foglio volante n. 704 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴³⁷ Eugène Baillet, «Daniel Manin. Chant historique, Musique de Ludovic Benza» in Id., *La petite Muse. Chansons et poésies d'Eugène Baillet*, Paris, Labbé, 1901, pp. XII-320, p. 205

¹⁴³⁸ P. Mayer, *La Marseillaise d'Italie*, Paris, Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et C., 22 maggio 1859, foglio volante n. 692 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴³⁹ Victor Rabineau, «Aux soldats français. Air: Le peuple est roi» in Id., *Les filles du hasard*, cit., p. 121

¹⁴⁴⁰ I “Panduri” erano un corpo di fanteria, perlopiù mercenari pagati dall'esercito asburgico, impiegato nel XVIII secolo. I soldati che vi facevano parte venivano reclutati nell'Ungheria meridionale, erano conosciuti per essere dei saccheggiatori e rapinatori. Nel XIX secolo il termine cadde in disuso e divenne sinonimo di persona rozza e di carattere duro.

¹⁴⁴¹ J. –B. –V. Henry, *Les libérateurs. Chansons dédiées à l'armée d'Italie*, Laval, imprimerie de C. Lenormand, 1859 foglio volante n. 702 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴⁴² Victor Rabineau, «Aux soldats français. Air: Le peuple est roi» in Id., *Les filles du hasard*, cit., p. 121

Le immagine utilizzate dagli chansonniers per descrivere la penisola italiana costituiscono un'altra tematica di particolare interesse. In alcune canzoni popolari si insisteva sulla particolare conformazione geografica dell'Italia; i cantautori, infatti, si dileggiavano nell'utilizzare la figura dello stivale. Nel canto «Il n'a plus d'bottes l'Aut'chien», si faceva dell'ironia sul desiderio degli austriaci a calzare lo «stivale italiano»: «L'Italie est dit-on un'botte \ Que l'Autriche voulait chausser», ma in seguito alla battaglia di Magenta, vinta dall'esercito franco-piemontese, l'autore consigliava agli austriaci di «acheter un' pair' de sabots»: «Sans bottes, marchera l'Autriche \ Sans bott's combattront ses hulans \ L'Italien n'en sera qu'plus riche \ Et s'il n'est pas d'bott' sans tirants \ Les tirants du moins s'rons sans bottes»¹⁴⁴³. Un'immagine analogica caratterizzava anche la canzone «La pauvre botte», in cui se da un lato l'intervento francese aveva l'obiettivo di impedire all'Austria di indossare lo stivale italiano, dall'altro quest'ultimo veniva simbolicamente utilizzato per picchiare i soldati austriaci:

«Allons donc bons Français,	Cré nom d'un chien !
Pas à propos d'botte,	S'ils veut'nt la botte,
Taper dur, sans regrets,	Cassons-leur les côtes,
Réduire en compote	Cassons-leur les reins» ¹⁴⁴⁴ .
Ces bons Autrichiens,	

Oltre alle divertenti rappresentazioni appena citate, nella produzione canora di questo periodo, l'Italia veniva vista soprattutto come un'amica in difficoltà: «Courons pour venger une amie \ Que l'Autriche tyrannisa. \ Se battre pour l'indépendance \ D'un peuple par nous tant aimé»¹⁴⁴⁵; una caratteristica, questa, che emergeva anche nel canto di Alexis Dalès: «D'une puissance amie, \ Soyez les protecteurs. \ Honneur à la patrie ! \ Gloire à ses défenseurs !»¹⁴⁴⁶. I legami che univano la Francia all'Italia erano talmente profondi e radicati, che gli chansonniers utilizzarono spesso il termine di “sorella”: «L'Italie est sœur de la France»¹⁴⁴⁷ ed in un altro canto si leggeva: «La Lombardie a reconquis son rang \ La Lombardie est la sœur de la France»¹⁴⁴⁸. Per Ovide Craquillier, infatti, la nazione francese, attraverso il suo intervento, stava «proteggendo una sorella»:

¹⁴⁴³ Logos Perion, *Il n'a plus d'bottes l'Aut'chien. Air des Bottes*, cit.

¹⁴⁴⁴ Arnaud, *La pauvre botte. Coups de pieds aux Autrichiens. Air: ohé ! les p'tits agneaux*, cit.

¹⁴⁴⁵ Gustave, *Vaincre ou mourir. Chant de guerre dédié à l'armée d'Italie*, Marseille, Imprimerie Vial, 1859, foglio volante n. 689 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴⁴⁶ Alexis Dalès, «Le départ pour l'Italie. Chant National dédié à l'Armée française. Air: Partant pour la Syrie» in Id., *Les libérateurs de l'Italie*, Paris, chez Roger, éditeur, 1859, pp. 2-8, p. 2

¹⁴⁴⁷ M. A. Gouttiere, *Retour de l'armée d'Italie*, 1859 foglio volante n. 716 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴⁴⁸ Placide Couly, *L'hymne à l'armée. Musique de Delisle*, Paris, chez MM. Ikelmer éditeurs, 1859 foglio volante n. 681 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

«L’Autrice écrase l’Italie ;
Noble France, affranchis ta sœur
Du joug d’un despote oppresseur

Qui depuis longtemps, en avant, fiers soldats
Partons, (bis) la liberté nous appelle aux combats»¹⁴⁴⁹.

I riferimenti all’ambito familiare non si esaurivano solo attraverso l’immagine della “sorella”; il popolo italiano, infatti, veniva definito anche come fratello dei francesi: «Allons, nos frères d’Italie, \ Des bras armés, des chants joyeux ! \ La France à vos destins s’allie ; \ L’aigle à vos cris descend des cieux !»¹⁴⁵⁰. In certi casi ritornò d’attualità la tematica, reminiscenza del canto sociale quarantottesco, della fratellanza tra i popoli: «Secourir en frère \ Les Italiens»¹⁴⁵¹ ed ancora: «Vers nous, Français, vous accourez en frères : \ Qu’il soit béni, votre grand Empereur»¹⁴⁵². Questi legami di vicinanza tra le due potenze europee, non derivavano solamente dai numerosi rapporti che si instaurarono, come si vedrà tra poco, durante il periodo rivoluzionario e con le spedizioni napoleoniche a cavallo tra ‘700 e ‘800, ma anche dal prestigio internazionale che riuscì ad ottenere il Regno di Sardegna attraverso la sua partecipazione, al fianco degli alleati, nella guerra di Crimea: «Conscrits de la nouvelle armée, \ Le Piémontais est un ami ; \ On l’a vu se battre en Crimée, \ Sous nos tentes il a dormi»¹⁴⁵³, ed ancora: «Oui, c’est bien notre sœur qui veut, comme en Crimée, \ Vaincre, vivre et mourir avec nous et pour nous, \ Qui pour notre avant-garde a donné son armée, \ Et d’un autre Attila porte les premiers coups»¹⁴⁵⁴.

Nella produzione canora di questo periodo il topos letterario più diffuso, utilizzato per riferirsi all’Italia, metteva in risalto la prestigiosa storia culturale e artistica che caratterizzò la penisola fin dall’antichità. Essa, infatti, veniva definita come «la patria delle arti e della libertà»¹⁴⁵⁵, la «terra classica dei talenti»¹⁴⁵⁶ che «al mondo intero donò le leggi»¹⁴⁵⁷. L’«impérissable trinité», costituita da Dante, Raffaello e Michelangelo, conferiva alla «noble Italie» quel lustro dal quale traeva tutta la sua importanza, in quanto «symbole incarné du génie et des arts»¹⁴⁵⁸. L’insistenza degli chansonniers sulla grande eredità dell’Italia nel campo delle arti classiche e «del bel paese, culla della scienza»¹⁴⁵⁹, aveva come scopo non solamente di dipingere in maniera più feroce ed illegittima l’occupazione austriaca: «Quoi ! cette terre où germa la victoire, \ Ce sol sacré peuplé de

¹⁴⁴⁹ Ovide Craquillier, *Italie et France. Chant dédié à l’Armée d’Italie. Air: Allons enfants de la patrie*, cit.

¹⁴⁵⁰ P. Mayer, *La Marseillaise d’Italie*, cit.

¹⁴⁵¹ A.L., *Tapons ferme et tapons dessus. Air: Ah ! voilà la vie, la vie suivie*, cit.

¹⁴⁵² Félicien Mirbelle, *Italie. Chant patriotique*, Paris, 1859 foglio volante n. 690 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴⁵³ Anonimo, *Le chant du Piémont. Dédié à l’armée d’Italie. Air: Du chœur des Girondins*, Paris, Imprimerie de Edouard Blot, 1859 foglio volante n. 701 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴⁵⁴ Henry, *Les libérateurs. Chansons dédiées à l’armée d’Italie*, cit.

¹⁴⁵⁵ Ovide Craquillier, *Italie et France. Chant dédié à l’Armée d’Italie*, cit.

¹⁴⁵⁶ Gouttiere, *Retour de l’armée d’Italie*, cit.

¹⁴⁵⁷ Victor Rabineau, «L’italienne» [1859] in Id., *Les filles du hasard*, cit., p. 119

¹⁴⁵⁸ Ibidem

¹⁴⁵⁹ Félicien Mirbelle, *Italie. Chant patriotique*, cit.

demi-dieux, \ Ce temple saint des arts et de la gloire, \ Seraient aux mains du Croate odieux !»¹⁴⁶⁰; ma anche di far risaltare la missione che si apprestava a svolgere la Francia nel liberare questa nazione, ricca di un così glorioso passato: «L'Autriche écrase l'Italie : \ France ! élève tes étendards ; \ Va rendre à l'antique Ausonnie \ Et sa splendeur et ses beaux-arts», ed ancora: «Secourez la noble Italie. [...] \ Rendons l'éclat à la race latine : \ Nous lui devons la lumière des arts»¹⁴⁶¹.

Il desiderio di ridare alla penisola italiana il suo antico splendore, offuscato dal barbaro giogo austriaco, venne rinnovato anche in seguito alle battaglie di Montebello, Magenta e Solferino. Queste vittorie entusiasmarono gli animi francesi tanto da incitare l'esercito franco-piemontese e i «bravi volontari» a continuare l'avanzata fino alla città lagunare: «Jusqu'à Venise, ô peuple italien ! \ Sardes, Français et braves volontaires, \ Nous serons là (bis) pour chasser l'Autrichien»¹⁴⁶². Per una parte degli chansonniers, infatti, l'armistizio di Villafranca costituì un tradimento della missione liberatrice assunta dalla nazione francese nei confronti del popolo italiano. Nella canzone «La campagne d'Italie» si faceva riferimento alla situazione di Venezia, costretta a capitolare alle armate austriache: «Soldat français, demain il faut partir. \ Pauvre Venise, \ Reste soumise, \ Ton tour viendra, compte sur l'avenir !»¹⁴⁶³ e nel canto «Lise et le retour», emergeva l'idea di una partenza amara per l'armata francese, con la consapevolezza inoltre di una superiorità militare dell'esercito d'oltralpe nei confronti del nemico tedesco:

«La Paix se fait avec l'Autriche,	Quittant l'Italie en silence,
Nous en sommes tout abattus ;	Nous nous embarquons un beau jour...
Nous avons peur qu'elle ne triche...	Je revois notre belle France,
On les aurait encor battus.	Ma Lise !... ô quel heureux retour !» ¹⁴⁶⁴ .

Nonostante queste strofe però, la maggior parte della produzione canora del 1859 che si è consultata, si schierava in favore della decisione dell'imperatore Napoleone III di terminare la guerra in Italia:

«Honneur à l'éclatant génie	Partout il veut bien de l'univers ;
De l'Empereur Napoléon !	Partout sa parole est sublime ! [...]

¹⁴⁶⁰ M. Darou de Coubaltes, *Le reveil de l'Italie. Chant patriotique. Musique de Théodore Ritter*, Paris, Typographie Morris et compagnie, 1859 foglio volante n. 686 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴⁶¹ Cathary, *Aux armes, italiens ! Air: aux armes ! courons aux frontières*, Lyon, Impr. et Lith. De Th. Lepagnez, 1859 foglio volante n. 691 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴⁶² Anonimo, *A l'Italie. Air: des Trois couleurs*, [s.l.], 1859 foglio volante n. 696 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴⁶³ Axel Champagne, *La campagne d'Italie. Rondeau historique*, 1860 foglio volante n. 721 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴⁶⁴ E. Desvignes, *Lise et le retour. Guerre d'Italie (1859). Air : Et j'étais vraiment Capitaine, Et je portais la plume au vent !*, Paris, Typ. Jules-Juteau, 1860 foglio volante n. 731 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

Il a délivré l'Italie,
Il a justifié son nom !
Son cœur est juste, magnanime ;

Nous admirons tous ses succès ;
Il brille aujourd'hui par la paix,
Ainsi qu'un astre tutélaire !¹⁴⁶⁵.

Il biennio 1859-1860, inoltre, costituì il periodo in cui si diffuse, con maggior intensità, nella popolazione lavoratrice, l'immagine di Giuseppe Garibaldi¹⁴⁶⁶. Se nel 1848-1849 i riferimenti al Generale furono molto limitati – a questo proposito si riportano i seguenti versi, già citati più sopra, di Pierre Dupont: «Les obus ont forcé Venise, \ Le sage Manin est banni ; \ Pardonnez-nous Rome soumise, \ O Garibaldi, Mazzini !»¹⁴⁶⁷ – sarà soprattutto a partire dal 1859 che la sua notorietà iniziò ad influenzare una parte della produzione canora di quel tempo. In occasione della presa di Como del '59, lo chansonnier Mercier scriveva del nizzardo in questi termini: «L'intrépide Garibaldi (bis) \ Sur l'Autrichien sabre et bondit. (bis) \ Il les a culbutés dans Côme ; \ Pour eux il est un vrai fantôme. \ Ah ! ah ! quel comédien ! \ Ça soute-t-il bien, l'Autrichien ! (bis)»¹⁴⁶⁸. Il mito di Garibaldi si consolidò l'anno seguente, quando giunsero in Francia le notizie dell'impresa dei mille. Nel 1860, infatti, venne pubblicato il canto intitolato «Garibaldi», in cui si leggeva: «Quand l'Italie, évoquant la tempête, \ Fait tressaillir le vieux monde engourdi, \ Il est un nom, qu'ému chacun répète, \ Et ce nom, c'est le tien, GARIBALDI !»¹⁴⁶⁹. Nel testo l'autore si interrogava sulla reale natura del Generale: «Ange ou démon, de quelle essence es-tu, \ Pour que ton nom remue ainsi le monde ?», dipingendo così un'immagine dai tratti mitici ed eroici: «homme de feu [...] \ C'est de la lave, au lieu de sang humain, \ Qui doit couler dans tes veines bronzées», il cui solo aspetto bastava per infondere coraggio all'armata: «Ton aspect seul, du fond d'un champ poudreux, \ Ferait jaillir au besoin une armée». Queste figure retoriche, come si vedrà nei prossimi capitoli, furono al centro del processo di mitizzazione popolare nei confronti di Garibaldi anche per il canto risorgimentale italiano.

La canzone «Chant à Garibaldi», dell'operaio tessitore lionese Prost, conteneva alcuni aspetti di particolare interesse. Dopo aver definito il condottiero nizzardo come: «Cincinnatus, demi-dieu de la guerre [...] \ Emblème cher de saint liberté; \ [...], l'astre de délivrance, \ Si beau, si grand, dans sa simplicité», terminava il suo componimento musicale con questa strofa :

«Quatre-vingt-neuf fut un coup de tonnerre
Qui déchira le ciel du vieux passé,

Gloire à la France ! elle, grande et si forte,
De l'esclavage ange exterminateur !

¹⁴⁶⁵ A. Gouttière, *Hommage à Napoléon III. Air de la Colonne*, Lille, Imp. Horemans, 1859 foglio volante n. 719 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴⁶⁶ Cfr. la «Sezione 18 : il mito di Garibaldi» del percorso museale ■

¹⁴⁶⁷ Pierre Dupont, «Le chant des transportés» (1849) in Id., *Muse populaire. Chants et poésies*, cit., p. 36

¹⁴⁶⁸ Louis Mercier, *Ça saute-t-il bien l'Autrichien*. Air de Cadet Roussel, Paris, Typ. Morris et Comp, 1859 foglio volante n. 711 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴⁶⁹ J. –C. Gagneur, *Garibaldi*. Air: Du Tailleur et la Fée, Paris, Typ. Chaumont, 1860 foglio volante n. 722 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

Son drapeau saint fit une nouvelle ère
Où nous trouvons le chemin tout tracé.

La liberté partout s'ouvre la porte,
Son puissant bras en est le protecteur»¹⁴⁷⁰.

Il richiamo alla Rivoluzione francese, che evidenziava ulteriormente la grande importanza di quegli episodi come una fondamentale presa di coscienza popolare, gettava una luce differente sull'importanza di Garibaldi. Egli non era solo un uomo, dalle qualità per certi versi straordinarie e mitiche, che stava dedicando la sua vita all'indipendenza del popolo italiano, ma diveniva colui che raccoglieva l'eredità del messaggio rivoluzionario, per inaugurare «une nouvelle ère» universale di libertà. Le imprese del Generale, quindi, si inserivano in quel solco di rivendicazioni, che ebbero la loro prima fiammata iniziale durante il 1789. Queste strofe permettono di addentrarsi, più nello specifico, sull'immagine della Francia che traspariva dalle canzoni dedicate alla guerra del 1859.

La missione francese in Italia assumeva i contorni di una lotta per la liberazione di un popolo amico dal servaggio e dall'oppressione. Nel canto «L'émancipation» di Alexis Champagne, infatti, si leggeva: «Brison le joug d'un tyran détesté ! \ Plus d'opresseurs, vive la liberté ! [...] \ Napoléon, Victor-Emmanuel \ Vont réparer les maux de l'esclavage»¹⁴⁷¹. L'assimilazione della dominazione austriaca ad una vera e propria forma di schiavitù emergeva anche in «Les français à l'Autriche», in cui si cantava: «Folle Autriche, ton char dérive, \ Et met dix peuples en courroux :[...] \ Plus d'esclavage, \ D'un pauvre peuple allège les douleurs. \ Non ! plus d'entraves ! \ Non ! plus d'esclaves !»¹⁴⁷² La Francia diveniva, quindi, «l'angelo sterminatore», che doveva ridare la libertà alla nazione italiana e nel canto, intitolato appunto «Les libérateurs», vi era la seguente strofa:

«Vos canons vont sonner l'heure de délivrance.
Soldats libérateurs, plus grands que des héros,
Au cœur des opprimés réveillez l'espérance ;
Arrachez l'Italie au fer de ses bourreaux.

Au nom de conquérant tout prince peut prétendre,
Quand à votre courage il unit sa valeur ;
Il est un nom plus saint que Dieu seul a pu prendre ;
Ce nom, c'est celui de Sauveur»¹⁴⁷³.

La produzione canora di questo periodo era caratterizzata soprattutto dall'utilizzo di tre termini, che contraddistinguevano l'intervento francese nel 1859. Questa guerra, innanzitutto, venne vissuta dagli chansonniers come il tentativo di vendicare l'oltraggio subito dalla nazione italiana¹⁴⁷⁴

¹⁴⁷⁰ Prost, ouvrier tisseur, *Chant à Garibaldi. Air: du Christ aux pieds nus*, Lyon, Th. Lépagnez, imp., 1861 foglio volante n. 736 depositato presso BNF, raccolta n. YE – 7185

¹⁴⁷¹ Alexis Champagne, *L'Emancipation. Chansons patriotique. Air nouveau*, Lyon, Tipographie de B. Boursy, 1859 foglio volante n. 574 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁴⁷² Emile Hornez, *Les Français à l'Autriche. Air: Suzon sortait de son village*, Lille, Imp. de Alcan Levy, 1859 foglio volante n. 709 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁴⁷³ J. –B. –V. Henry, *Les libérateurs. Chansons dédiée à l'armée d'Italie*, cit.

¹⁴⁷⁴ A Lione nel 1859 si cantava, sulla celebre aria quarantottesca del coro dei Girondini: «Trop long-temps un terrible glaive \ Sur ton front pesa, détesté». A.L., *Délivrons l'Italie. Marche patriotique. Air: Mourir pour la patrie*, Lyon, Lith. Château, 1859 foglio volante n. 678 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

ad opera della barbara ed opprimente dominazione austriaca: «A cet appel de l'Italie, \ Chacun de nous se réveilla ; \ Courons pour venger une amie \ Que l'Autriche tyrannisa»¹⁴⁷⁵. Le truppe francesi, definite come i «vengeurs de l'Italie»¹⁴⁷⁶, assieme «agli intrepidi piemontesi» dovevano, infatti, combattere «[...] pour venger l'oppression»¹⁴⁷⁷ e «pour refouler la tyrannie»¹⁴⁷⁸: «Le drapeau sarde et celui de la France \ Vont te venger, ô peuple italien ! \ Nous ne voulons rien que ta délivrance, \ Et sommes là (bis) pour chasser l'Autrichien»¹⁴⁷⁹.

Oltre alla “vendetta”, emergeva anche la tematica, che si è già in parte presentata, della liberazione della penisola italiana. La missione francese, infatti, aveva l'obiettivo di «délivrer»¹⁴⁸⁰ la nazione amica:

«En combattant pour ton indépendance,	Dans nos canons je vois ta délivrance.
Noble Italie, et pour ta liberté,	Quand nous aurons conquis ta liberté,
Nous ne voulons, pour toute récompense,	Nous reviendrons dans notre belle France
Que notre gloire et l'immortalité ! [...]	Avec la gloire et l'immortalité !» ¹⁴⁸¹ .

Nel canto intitolato «Délivrons l'Italie», il ritornello suovana imponente e carico di significato : «Marchons pour l'Italie, \ Cette belle patrie ; \ Que le sanglant drapeau \ De l'Autriche en furie \ Y trouve son tombeau ; \ Délivrons l'Italie !»¹⁴⁸². In alcune canzoni, inoltre, si utilizzava l'appellativo di “protettori”, per rivolgersi ai soldati francesi: «Ne luttez pas, hommes sans gloire, \ Avec les Français protecteurs»¹⁴⁸³ e di “liberatori”: «Allez, Français libérateurs, \ De l'opprimé sécher les larmes \ Et châtier les oppresseurs»¹⁴⁸⁴.

Strettamente collegata al concetto della “vendetta” e della “liberazione”, la missione in Italia assumeva i toni di una guerra per l'indipendenza nazionale: «Noble amour de l'indépendance \ Ton drapeaux au sût nous réunir \ Guide-nous dans la lutte ou mourir. \ Marchons pour l'Italie»¹⁴⁸⁵, ed

¹⁴⁷⁵ Gustave, *Vaincre ou mourir. Chant de guerre dédié à l'armée d'Italie*, cit.

¹⁴⁷⁶ Cathary, *Aux armes, italiens ! Air: aux armes ! courons aux frontières*, cit.

¹⁴⁷⁷ Grasse, *Chant patriotique. A la veille des victoire de Magenta et Solferino*, [s.l.], Typ. E. Foucard, 1860 foglio volante n. 723 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁴⁷⁸ Cathary, *Aux armes, italiens ! Air: aux armes ! courons aux frontières*, cit.

¹⁴⁷⁹ Anonimo, *A l'Italie. Air: des trois couleurs*, [s.l.], 1859 foglio volante n. 696 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁴⁸⁰ A questo proposito si può citare anche la seguente strofa del canto «France ! l'Italie t'appelle»: «C'est l'heure de la délivrance, \ Il faut enfin lever le front, \ Et sous le regard de la France, \ Dans le sang laver ton affront !». P. Agostini, *France ! L'Italie t'appelle ! Chant patriotique. Musique de Maton*, Paris, Typ. Morris et Comp., 1859 foglio volante n. 682 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁴⁸¹ Gallois, *La France et l'Italie. Chant patriotique*, cit.

¹⁴⁸² A.L., *Délivrons l'Italie. Marche patriotique. Air: Mourir pour la patrie*, cit.

¹⁴⁸³ Escolle de Salernes (tailleur de pierres), *Les autrichiens sur le Po. Air de la Montagne où je suis né*, Paris, Typ. Beaulé, [s.d.] foglio volante n. 700 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185. Un concetto che si ritrova anche nel canto di Alexis Dalès intitolato «Le départ pour l'Italie» in cui l'autore si riferiva alle armate francesi in questa maniera: «D'une puissance amie, \ Soyez les protecteurs. \ Honneur à la patrie ! \ Gloire à ses défenseurs !». Alexis Dalès, «Le départ pour l'Italie. Chant National dédié à l'Armée française. Air: Partant pour la Syrie», cit.

¹⁴⁸⁴ P. Agostini, *France ! L'Italie t'appelle ! Chant patriotique. Musique de Maton*, cit.

¹⁴⁸⁵ A.L., *Délivrons l'Italie. Marche patriotique. Air: Mourir pour la patrie*, cit.

ancora: «Se battre pour l'indépendance \ D'un peuple par nous tant aimé, \ C'est le plus grand vœu de la France, \ Sauvons ce pays opprimé!»¹⁴⁸⁶. La Francia, infatti, stava rispondendo ad una richiesta di aiuto inviata da un popolo amico, oppresso dalla tirannia: «Le cri d'indépendance \ Des peuples gémissants, \ Fit sortir en tout temps, (bis) \ De nombreux combattants \ Du sol de notre France!»¹⁴⁸⁷, ed ancora, come in queste strofe di Victor Rabineaux: «Hostile au droit, aveugle d'impudence, \ L'aigle de Vienne a franchi le Tessin; \ Mais tout un peuple au cri d'indépendance \ Se lève et sonne un suprême tocsin. [...] \ Secourez la noble Italie. \ Soldats Français»¹⁴⁸⁸.

L'intervento francese veniva così interpretato attraverso le categorie in atto durante il biennio 1848-1849; si evince, infatti, l'utilizzazione della stessa retorica di quel periodo. Era l'internazionalismo della lotta che costituiva il background politico e culturale che giustificava lo sforzo bellico:

«Vengeons, à la face du monde, Les maux que ce peuple a souffert. Contre le tyran qui l'opprime L'Italie implore nos bras ;	L'abandonnerons-nous, soldats ? Non : le penser serait un crime Debout, braves guerriers, en avant, fiers soldats, Partons, (bis) la liberté nous appelle aux combats» ¹⁴⁸⁹ .
--	---

Ritornava, inoltre, il riferimento all'universalismo¹⁴⁹⁰: «A l'univers, montrons notre énergie, \ Soyons unis, amis, serrons nos rangs; \ Chassons, chassons du col de l'Italie \ Des Radetzki les dignes descendants : [...] \ Et nous, soldats, gardant l'indépendance, \ Sachons mourir pour notre liberté»¹⁴⁹¹. Un aspetto che caratterizzava molti altri testi, come ad esempio il già citato «Les Français à l'Autriche»: «D'ailleurs, le Pô, fier de son onde, \ A ses enfants a rapporté \ La belle et sainte Liberté, \ Pour le bonheur du monde»¹⁴⁹² o questi versi composti sull'aria della Marsigliese: «Vengeons, à la face du monde, \ Les maux que ce peuple a souffert»¹⁴⁹³

La guerra che i francesi si accingevano a svolgere contro l'Impero austriaco, non comportava solamente la liberazione della penisola italiana, ma aveva una portata che andava ben oltre i confini nazionali, con delle ricadute sull'intera umanità: «Ah vous, Français !... c'est pour

¹⁴⁸⁶ Gustave, *Vaincre ou mourir. Chant de guerre dédié à l'armée d'Italie*, cit.

¹⁴⁸⁷ F. Laprugne, *Le chant de guerre de l'armée française. Air: de la Lisette*, Lyon, imprimerie et lithographie de Bajat fils, 1859 foglio volante n. 698 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁴⁸⁸ Victor Rabineau, «Aux soldats français. Air: Le peuple est roi» in Id., *Les filles du hasard*, cit., p. 121. Un concetto espresso anche in questo: «Quand l'Italie, entonnant l'hymne sainte, \ Pour la sauver réclamait votre sang. \ De vos foyers, vous franchissiez l'enceinte, \ Pour rendre un peuple et libre et triomphant; \ Vous répondiez à l'appel de la guerre, \ Le ciel guidait vos élans généreux, \ Et dignes fils de la France guerrière, \ Fiers de partir, vous emportiez nos vœux». Placide Couly, *L'hymne à l'armée. Musique de Delisle*, cit.

¹⁴⁸⁹ Ovide Craquillier, *Italie et France. Chant dédié à l'Armée d'Italie. Air: Allons enfants de la patrie*,

¹⁴⁹⁰ Comparve nuovamente, infatti, l'immagine, già utilizzata nel 1848, che dipingeva la Francia come la regina del mondo: «Par son courage et ses bienfaits, \ La France est la reine du monde!». A. Gouttière, *Hommage à Napoléon III. Air de la Colonne*, cit.

¹⁴⁹¹ Félicien Mirbelle, *Italie. Chant patriotique*, cit.

¹⁴⁹² Emile Hornez, *Les Français à l'Autriche. Air: Suzon sortait de son village*,

¹⁴⁹³ Ovide Craquillier, *Italie et France. Chant dédié à l'Armée d'Italie. Air: Allons enfants de la patrie*, cit.

l'humanité \ Que de nos monts vous franchissez la chaîne, \ Aux cris de gloire, aux cris de liberté»¹⁴⁹⁴. Quell'intervento, dettato in nome dei valori della libertà e dell'indipendenza, assumeva un'importanza cruciale per gli assetti geo-politici internazionali. L'universo di riferimento, infatti, era sovranazionale. La dominazione austriaca in Italia non veniva letta solamente come una questione di tipo nazionale, ma, proprio come nel 1848 – seppur in minor misura rispetto alla produzione canora di quel periodo – emergeva l'esistenza di un contesto più ampio nel quale inserire la guerra d'Italia. I soprusi che stava vivendo il popolo italiano costituivano una minaccia «contro la libertà di tutti»: «Aux armes ! guerriers de l'Empire, \ L'Italie a besoins de nous ; \ Aux armes ! L'ennemi conspire \ Contre la liberté de tous»¹⁴⁹⁵.

Seguendo questa «logica discorsiva»¹⁴⁹⁶, appare evidente il richiamo, anche nella produzione canora del 1859, a quel ruolo guida esercitato dalla Francia, fin dal periodo rivoluzionario, nel proteggere le nazioni oppresse¹⁴⁹⁷:

«Nous t'en empêcherons,	Sait tirer l'épée.
Malgré tes canons ;	Toujours sans bravades,
Car toujours la France,	Sans fanfaronnades,
De l'indépendance,	Pour le drois des gens,
Gardienne sacrée,	Les Français sont présents» ¹⁴⁹⁸ .

Il suo compito, infatti, era quello di aiutare i popoli in lotta per la loro indipendenza: «Aux peuples malheureux rendons la liberté!». L'impresa italiana costituiva un'ulteriore banco di prova per mostrare al mondo intero la missione della nazione francese; un *engagement* nei confronti degli oppressi della terra che costituiva un'eredità del suo glorioso passato: «Le canon de l'indépendance \ Nous réclame sous les drapeaux, \ Montrons au monde que la France \ Enfante encore des héros»¹⁴⁹⁹.

Fu proprio quel passato, ed in particolare gli avvenimenti che caratterizzarono le campagne napoleoniche d'Italia, a costituire il riferimento principale per l'intervento francese. Gli episodi legati al periodo rivoluzionario rappresentarono un lascito inequivocabile per la nazione francese: «Sur les Alpes, l'Aigle de France \ A repris son vol glorieux, \ En jetant le cri de vaillance \ Que

¹⁴⁹⁴ Félicien Mirbelle, *Italie. Chant patriotique*, cit.

¹⁴⁹⁵ Ovide Craquillier, *Italie et France. Chant dédié à l'Armée d'Italie. Air: Allons enfants de la patrie*, cit.

¹⁴⁹⁶ Andrea Lanza, seguendo le riflessioni di Michel Foucault, definisce la “logica discorsiva”, come un «insieme sistematico di dispositivi interpretativi e argomentativi che struttura il discorso prodotto da una parte della società in un determinato momento storico al di là della varietà apparente delle sue manifestazioni». Andrea Lanza, *L'abolizione del proletariato ! Il discorso socialista fraterno, Parigi 1839-1847*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 3-285, p. 18

¹⁴⁹⁷ Philippe Darriulat rileva che nel 1859: «il serait difficile de trouver une seule chanson écrite sur ce sujet qui ne fasse pas explicitement référence à ce thème majeur. La France peut alors être présentée comme le garant international de la liberté des peuples et de la souveraineté des nations». Philippe Darriulat, *La muse du peuple*, cit., p. 135

¹⁴⁹⁸ Frédérick Jannel, *A l'Empereur d'Autriche. Air Nouveau: de mes Jolis Pantins*, Paris, [s.d.] foglio volante n. 617 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁴⁹⁹ Ovide Craquillier, *Italie et France. Chant dédié à l'Armée d'Italie. Air: Allons enfants de la patrie*, cit.

nous ont légué nos aïeux !»¹⁵⁰⁰ ed ancora : «Remplis d'ardeur, au passé glorieux , \ En ajoutant une page d'histoire, \ Soyons demain grands comme nos aïeux»¹⁵⁰¹.

La guerra d'Italia si inseriva all'interno di una tradizione d'internazionalismo della lotta ormai consolidata da tempo¹⁵⁰², come emergeva in questo canto datato 24 giugno 1859, giorno della battaglia di Solferino:

«Car nous valons encor ce que valaient nos pères,	Car celui qui descend avec eux dans l'arène
Car on voit aujourd'hui, comme on voyait naguères,	Sait, du même génie, en sa main souveraine,
L'étoile de l'honneur luire sur nos guerriers,	Porter l'olive et les lauriers» ¹⁵⁰³ .

Come si è già dimostrato, una delle caratteristiche peculiari del canto sociale era quello di creare una coerente trama narrativa nella quale posizione la singolarità dell'evento. L'intervento francese del 1859, infatti, veniva interpretato alla luce di quel «glorioso passato» appena evocato. Questa guerra rappresentava un simbolico passaggio di testimone tra le generazioni, un'eredità che si trasmetteva di padre in figlio: «Le grand Napoléon premier \ A décoré mon père ; \ Vu que je suis fils d'un guerrier, \ Je veux être militaire, \ L'on verra ma valeur \ Sur le champ d'honneur»¹⁵⁰⁴. Essa affondava le sue radici proprio nell'essenza stessa della storia della Francia:

«Fiers soldats de l'indépendance,	Toujours fidèle à son histoire,
Soyez unis : vous serez forts.	Tendre au faible, hostile aux tyrans,
En avant et la Providence	La France combat dans vos rangs :
Bénira les communs efforts,	Entonnez le chant de victoire» ¹⁵⁰⁵ .

Un'eredità e una tradizione di lotta che simbolicamente univa la battaglia di Maregnano del 1512, in cui le truppe franco-veneziane sconfissero la Lega di Cambrai, quella di Aboukir del 1799, che vide contrapporsi le forze rivoluzionarie con le truppe ottomane e d'Austerlitz del dicembre del 1805¹⁵⁰⁶ con la guerra del 1859:

«Vous illustrant où brillèrent vos pères,	Jamais combat, jamais jour de bataille
Par cent exploits marquant votre valeur,	N'a fécondé de plus grand avenir ;

¹⁵⁰⁰ Rion, *Aux armes ! dédiée à l'armée. Musique de M. Clément d'Ancre*, cit.

¹⁵⁰¹ F. Laprugne, *Le chant de guerre de l'armée française. Air: de la Lisette*, cit.

¹⁵⁰² A questo proposito si può citare anche la seguente strofa: «De nos pères nous sommes fils, \ Et maintiendrons le monde». Emile Hornez, *Les Français à l'Autriche. Air: Suzon sortait de son village*, cit.

¹⁵⁰³ Adolphe Paban, *Bataille de Solferino*, (Combs-la-Ville, 26 juin 1859), Paris, Typographie d'Em, 1859 foglio volante n. 707 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁵⁰⁴ Anonimo, *Le conscrit. Partant pour l'Italie. Air : Je vends la chansonnette*, [s.d.] foglio volante n. 714 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁵⁰⁵ Victor Rabineau, «Aux Italiens. Air: Salut, trône d'airain» in Id., *Les filles du hasard*, cit., p. 117

¹⁵⁰⁶ L'eredità della battaglia d'Austerlitz emergeva anche in questo passo di Alexis Dalès: «Vieux drapeau tricolore, \ Sur tes glorieux plis, \ Doit resplendir encore, \ Le soleil d'Austerlitz». Alexis Dalès, «Le départ pour l'Italie. Chant National dédié à l'Armée française. Air: Partant pour la Syrie», cit.

Vous replaces, dans ses destins prospères,
Tout un pays qui vous doit son bonheur !

De vos aïeux vous atteignez la taille,
Et Marignan est frère d'Aboukir».

Furono soprattutto le imprese napoleoniche a costituire il maggior riferimento nella produzione canora di questo periodo¹⁵⁰⁷. Il cantautore Alexis Dalès, nel suo pamphlet dedicato ai «liberatori d'Italia», che si suddivideva in canzoni e in prosa, sottolineava che: «courage, enfants de la patrie! Nobles fils de la France : vous verrez bientôt resplendir sur vos fronts ombragés de lauriers, le beau soleil qui, du temps de vos pères, éclaira les immortelles batailles d'Arcole, de Lodi, de Rivoli, de Marengo et d'Austerlitz»¹⁵⁰⁸. In un canto dell'epoca, infatti, si citavano i combattimenti di Arcole del novembre del 1796, di Friedland e di Eylau del 1807 e di Wagram svoltasi due anni dopo: «Nobles fils des héros d'Arcole, \ De Friedland, Wagram, Eylau, \ Pour délivrer le Capitole, \ Montrons encor drapeau ! \ Que de l'ancienne Parthénope, \ Jusques aux rives de l'Arno, \ Nous faisons entendre à l'Europe \ Les vieux canons de Marengo !»¹⁵⁰⁹. Diffuso, inoltre, era il ricordo della battaglia di Mantova del 1796-1797¹⁵¹⁰, ma soprattutto quella di Marengo, combattuta da Napoleone I contro l'esercito austriaco nel 1800: «Marengo ! réveille ta gloire ; \ Ton glaive ne s'est pas rouille»¹⁵¹¹, ed ancora come in questo canto:

«Allons revoir ces plaines où nos pères,
De chant vainqueurs ébranlèrent l'écho,
Dans nos travaux, dans nos nouvelles guerres,
Planez sur nous, ombres de Marengo,

Comme jadis, un noble et grand génie,
Dont le nom seul embrase notre cœur,
Nous dit : Soldats, délivrons l'Italie»¹⁵¹²

¹⁵⁰⁷ Un aspetto che si evince anche dall'analisi della canzone «Les campagnes de Napoléone Ier», datato 1859, in cui l'autore ripercorreva tutte le principali tappe dell'avventura napoleonica per richiamare alla mente l'eredità con la quale la nazione francese era costretta a confrontarsi: «Il commença ses courses en Italie, \ On vit briller son courage à Milan: \ Dans le Piémont ainsi qu'en Romanie, \ Mars lui donne le nom de conquérant : [...] \ Tous ces hautes faits sont gravés dans l'histoire \ Partout il sut rivaliser César». Anonimo, *Les campagnes de Napoléon 1^{er}*. Air: des Grands Hommes, 1859 foglio volante n. 714 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁵⁰⁸ Alexis Dalès, *Les libérateurs de l'Italie*, Paris, chez Roger, éditeur, 1859, pp. 2-8, p. 3

¹⁵⁰⁹ Cathary, *Aux armes, italiens ! Air: aux armes ! courons aux frontières*, cit.

¹⁵¹⁰ «L'Autriche a su naguère \ Ce qu'est notre valeur. \ Peut-être, elle l'ignore ; \ Mais sur notre drapeau \ Elle peut lire encore \ MANTOUE et MARENGO». François Santamaria, *Partant pour l'Italie. Chant de Départ. Air de la Reine Hortense*, Ajaccio, Typ. De G. Marchi, 15 maggio 1859 foglio volante n. 685 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁵¹¹ Ovide Cocquillier, *L'Italienne. Hommage à l'Armée d'Italie. Air: Allons, Enfants de la Patrie*, Paris, Imp. Villain, 1859 foglio volante n. 684 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185. A questo proposito si possono citare numerosi altri esempi, come la seguente strofe: «On vous trique à Montebello, \ Comme jadis à Marengo. \ Maint'nant, nous allons à Milan : \ Beaux Kinseclicks, fichez-nous l' camp». Anonimo, *Les Autrichiens raplatis. Air: Tu n'auras pas, petit polisson*, cit. Furono proprio le vittorie di Magenta, Montebello e Solferino a richiamare alla mente il glorioso passato francese: «Montebello ! souvenir plein de gloire, \ De nos aïeux illustre le blason ; [...] \ A Magenta, on vit plus d'un prodige, \ Le monde entier redira leurs exploits ; \ Solferino a doublé le prestige \ Qui suit partout la race des Gaulois. \ Marchez, marchez, l'Europe vous contemple, \ De l'Italie exaucez les desirs». Eugène Roche, *Hymne aux martyrs de la guerre d'Italie. Air de Noel*, Lyon, imprimerie et lithographie de Bajat fils, 1859 foglio volante n. n. 706 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁵¹² L.D.B., *Vive la France et l'Italie !!!*. Air: *Vive la France !*, cit.

Nonostante le analogie messe in evidenza tra la produzione canora del 1848 con quella del 1859, spiccava una differenza sostanziale. Se nel biennio 1848-1849 l'immagine di Napoleone venne duramente attaccata dagli chansonniers, in molte delle canzoni legate alla guerra d'Italia emergeva un'immagine edulcorata e positiva dell'imperatore¹⁵¹³. Egli, infatti, veniva dipinto come il grande eroe di quell'impresa: «Gloire immortelle à Louis NAPOLEON ! \ Aux sublimes projets que son esprit médite»¹⁵¹⁴ ed ancora : «Pour acclamer notre grand Empereur ; [...] \ Qu'au premier rang, pendant vingt siècles, il brille. \ Patrie ! Honneur ! Vive Napoléon !!!»¹⁵¹⁵.

Numerosi, inoltre, furono i canti di guerra composti in onore dell'imperatore francese; nella maggior parte dei casi si trattava di testi musicali caratterizzati da una povertà a livello contenutistico, che tendevano ad esaltare le doti di condottiero di Napoleone III: «A Magenta, dans la bataille, \ Napoléon voit ses guerriers, \ Malgré le feu et la mitraille, \ Il charge avec ses grenadiers»¹⁵¹⁶. Nella «canzone guerriera» intitolata «Vive Napoléon!» si definiva l'imperatore come il «salvatore della patria» e si cantava: «Français, chantons le neveu du grand homme, \ Qui de la France est toujours le soutien, \ Félicitations sa valeur qu'on renomme, \ Et rendons gloire à cet homme de bien»¹⁵¹⁷. Una gloria, come dimostrano le strofe già citate più sopra del canto «Hommage à Napoléon III», che rimase immutata anche in seguito all'armistizio di Villafranca, che poneva le basi per la conclusione dell'intervento francese nella penisola italiana e lasciava ancora all'Austria le zone del Veneto. Se nel 1848-1849 l'internazionalismo, aspetto strettamente collegato all'idea della Repubblica Democratica e Sociale, veniva interpretato a partire da una comunanza e fratellanza tra i popoli, ora era la figura di Napoleone che catalizzava sulla sua persona quelle prerogative che precedentemente erano esclusive e connature al concetto stesso di Repubblica: «Soldats, marchons sous la bannière \ Que fait flotter notre Empereur ; \ C'est la bannière de l'honneur, \ Qui nous conduit à la frontière»¹⁵¹⁸.

¹⁵¹³ Un aspetto che deriva anche dalla scelta delle canzoni analizzate. In seguito all'avvento al potere di Napoleone III, la produzione canora degli chansonniers, che durante la Monarchia di Luglio animarono le goguettes parigine, iniziò ad affievolirsi, a causa dell'introduzione delle rigide misure liberticide che contrassegnarono il periodo del Secondo Impero. I testi musicali utilizzati, infatti, provengono, nella maggior parte dei casi, da fogli volanti depositati presso il fondo musicale della Biblioteca Nazionale.

¹⁵¹⁴ Faure de Grasse, *Chant patriotique*, Typ. E. Foucard [s.d.] foglio volante n. 675 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁵¹⁵ Ameline, *A l'armée. Le retour d'Italie*, foglio volante n. 695 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁵¹⁶ Delpuech Ate, *Italie 1859*, Marseille, 1859 foglio volante n. 710 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁵¹⁷ Anonimo, *Vive Napoléon! Air: des bons gens*, 1859 foglio volante n. 714 depositato presso BNF, raccolta n. Ye – 7185

¹⁵¹⁸ Ovide Cocquillier, *L'Italienne. Hommage à l'Armé d'Italie. Air: Allons, Enfants de la Patrie*, cit.

Capitolo 4

Il canto risorgimentale e la costruzione della nazione italiana (1848-1870)

In questo capitolo la canzone sociale è analizzata da un punto di vista testuale, per ricostruire le principali caratteristiche del canto italiano durante gli anni 1848-1870. Questa operazione consente di interrogarsi sulla rappresentazione, a livello popolare, dell'idea di nazione. Si è voluto, infatti, seguire la metodologia d'analisi applicata da Irene Schrattenecker¹⁵¹⁹ nello studio dei canti e degli inni patriottici veneziani durante il 1848, e recentemente ripresa da Angela Maria Alberton¹⁵²⁰. L'autrice, all'interno dell'articolo, svolge un'accurata analisi testuale per isolare i campi metaforici, gli stereotipi e le immagini che ricorrono maggiormente nei testi musicali, poiché: «il linguaggio è una forma di azione simbolica. Esso non riflette una realtà obiettiva ma la crea, in quanto organizza su una base di senso percezioni astratte da un mondo complesso. Le immagini linguistiche costituiscono, modellano e semplificano il mondo [...]»¹⁵²¹.

Dopo aver riflettuto sull'importanza del canto risorgimentale come forma della canzone sociale italiana, nella prima parte del capitolo, questa griglia di analisi verrà applicata allo studio dell'idea di nazione che emergeva nel canto di quegli anni. Si prenderanno in considerazione le principali tematiche del discorso nazionale, come ad esempio le immagini familiari per designare la nascente nazione italiana ed il profondo odio contro lo straniero. Successivamente, l'attenzione posta alla comparazione dei due contesti presi in esame, consentirà d'interrogarsi sull'evoluzione dell'immagine della nazione francese all'interno della canzone di quegli anni. Il capitolo, infine, si chiuderà con uno studio sul mito di Giuseppe Garibaldi all'interno del canto risorgimentale. Si andranno ad evidenziare soprattutto le rappresentazioni culturali utilizzate nei testi musicali, per sondare le ragioni della popolarità e dell'entusiasmo che circondarono la figura di questo importante protagonista dell'ottocento italiano.

¹⁵¹⁹ Irene Schrattenecker, «Il potere delle immagini. Gli inni patriottici, i canti popolari e le stampe della rivoluzione del 1848» in Gino Benzoni e Gaetano Cozzi, *Venezia e l'Austria*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 451-474

¹⁵²⁰ Angela Maria Alberton, «Se vien Garibaldi soldato mi farò». Canzone popolare e mobilitazione patriottica nel Risorgimento» in *Zapruder. Storie in movimento*, n. 12\2007, pp. 27-43

¹⁵²¹ Irene Schrattenecker, «Il potere delle immagini», cit., p. 455

4.1: Il canto risorgimentale e la canzone sociale italiana

Come si è rilevato nelle pagine precedenti, nella maggior parte dei casi, la canzone di quel periodo costituiva un testo molto denso e composito; frequenti erano i richiami ad altri canti, legati sia alla tradizione “popolare” che a quella più colta e letterata. Ermolao Rubieri, nel suo studio sulla poesia popolare, introduceva quest’importante distinzione: «I canti popolari possono essere composti o dal popolo e pel popolo; o pel popolo, ma non dal popolo; o non dal popolo né pel popolo, ma da esso adottati perché conformi alla sua maniera di pensare e di sentire. [...] Tra i canti fatti pel popolo, ma non dal popolo, sono da porsi tutti quelli che, a qualunque genere appartengono, sono stati composti da gente veramente colta ma in forma popolare, o da gente soltanto semidotta, ma talvolta anche con letteraria pretensione»¹⁵²².

Il canto risorgimentale a quell’epoca era costituito prevalentemente da canzoni “popolaresche”, di fattura colta e semi-colta che, attraverso la «creazione collettiva» e la «variabilità del testo»¹⁵²³, entrarono stabilmente nel repertorio canoro cantato da ampi strati della popolazione della penisola. Oltre ai testi presentati nel terzo capitolo, si possono citare molti altri esempi di canzoni che vennero effettivamente cantate dal “popolo” ma che non appartenevano originariamente ad esso; come quelle composte da Francesco Dall’Ongaro, («La bandiera tricolore»), da Tommaso Grossi («Rondinella pellegrina» componimento dal quale si attingerà per le canzoni «La Rondinella d’Aspromonte» e «La Rondinella di Mentana»), dall’avvocato Carlo Bosi («L’addio del volontario all’amata»), dal poeta Luigi Mercantini («Inno di guerra nel 1848-1849», «Inno di Garibaldi»), dal consigliere comunale Rocco Traversa («Camicia Rossa»), da Paolo Giorza («La bella gigogin»), dal Brofferio, dal Berchet e quelle che fecero parte del ricco repertorio dei cantastorie. Si trattava, nella maggior parte dei casi, di componimenti di poeti minori, che ebbero, come lo sottolinea recentemente Amedeo Quondam, una grandissima diffusione in tutta la penisola¹⁵²⁴.

¹⁵²² Ermolao Rubieri, *Storia della poesia popolare italiana*, Volume unico, Firenze, G. Barbèra Editore, 1877, pp. 3-686, p. 237 e p. 240

¹⁵²³ Glauco Sanga (a cura di), *La comunicazione orale e scritta. Il linguaggio del canto popolare*, Me/Di sviluppo, Giunti, Marzocco, Milano, 1979, pp. 6-109, p. 10

¹⁵²⁴ Egli, infatti, mette in luce la centralità che ebbero le poesie in qualità di vettori di circolazione del discorso nazionale; un «Risorgimento a memoria» caratterizzato proprio dal «primato della poesia, nei suoi modelli e nelle sue pratiche, per le generazioni dei nati prima e dopo la Rivoluzione francese, prima e dopo Napoleone, sia che fossero «classicisti» per curiosità e vocazione, sia che fossero «romantici», ricordando, però, che anche per generazioni dei nati dopo l’esplosione del «romanzo», e del suo irresistibile primato, la poesia continua ad avere una parte di grande rilievo e che i «poeti vati» segnano la storia culturale dell’Italia unita». Amedeo Quondam, *Risorgimento a memoria. Le poesie degli italiani*, Roma, Donzelli, 2011, pp. XXIV-335. Cfr. anche la recente antologia di Vanni Pierini, *Oh mia Patria. Versi e canti dell’Italia unita. Volume primo: Nascita di una nazione (1796-1870)*, Roma, Ediesse, 2011, pp. XV-712

Queste prime riflessioni consentono già di mettere in luce un importante aspetto legato al canto risorgimentale; quelle canzoni ed i loro rifacimenti popolari costituirono un punto d'incontro tra le aspirazioni nazionali della nascente classe borghese ed i sentimenti di ampi strati della popolazione del ceto urbano (artigiani e primi operai). La canzone, attraverso l'intermediario di una miriade di poeti minori, costituì un fondamentale vettore di diffusione dell'idea di nazione nelle classi sociali più basse. Se per la borghesia fu il romanzo uno dei principali strumenti per sentirsi "italiani", per molti lavoratori, artigiani-operai, furono proprio le canzoni a contribuire alla circolazione di quel sentimento di "italianità", che caratterizzerà gli anni dal 1848 al 1870.

Quelle rime, infatti, testimoniavano la diffusione ed il grado di penetrazione che seppe raggiungere il «discorso nazionale»¹⁵²⁵ e la lotta per l'indipendenza della penisola italiana; strofe che, come si vedrà più avanti, si rivolgevano soprattutto alla sfera emozionale e sentimentale dell'individuo, come dimostra l'insistenza su tematiche quali la fratellanza, la morte gloriosa, la lotta contro lo straniero, il volontariato. Un canto che, trasformandosi in un grido energetico, variopinto ed entusiastico, sapeva affascinare e conquistare un pubblico sempre più numeroso.

Furono proprio quelle canzoni a rappresentare una delle prime forme di "politicizzazione" per molti individui appartenenti alle classi artigiane; "politicizzazione" intesa in senso agulhoniano, di «apprentissage du politique»¹⁵²⁶. Il canto, assieme alla dimensione associativa e alle pratiche e alle condizioni d'utilizzo ad esso collegate, divenne, per molti individui appartenenti alle classi sociali più povere, un veicolo di un inedito ed innovativo processo d'acculturazione politica. Per il contesto italiano il discorso nazionale, e non il concetto di Repubblica, come per la Francia del '48, rappresentò un primo «apprentissage» alla modernità.

Negli anni settanta Glauco Sanga sottolineava che «contrariamente a quanto comunemente si crede, i canti popolari non sono in dialetto, o comunque non sono nel dialetto corrente, quotidiano. Il carattere della lingua dei canti popolari è in larga misura "artificiale", e insomma "letterario"»¹⁵²⁷. Le riflessioni di Sanga, inoltre, mettevano in luce la grande importanza dei "canti popolari" in quanto vettori di circolazione e diffusione della lingua italiana: «nel mondo popolare

¹⁵²⁵ Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, pp. XII-214, p. 56 e sgg.

¹⁵²⁶ Cfr. Maurice Agulhon, *La Repubblica nel villaggio: una comunità francese tra Rivoluzione e Seconda Repubblica*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 3-505; Id., «La république au village: quoi de neuf?» in *Provence historique*, n. 194/1998, pp. 423-433; Id., *1848 ou l'apprentissage de la République (1848-1852)*, Edition du Seuil, 2002 (éd. or. 1973), pp. 8-328

¹⁵²⁷ Glauco Sanga (a cura di), *La comunicazione orale e scritta*, cit., p. 31. Il carattere "artificiale" di molti inni risorgimentali, utilizzati soprattutto in funzione patriottica e propagandistica, viene rilevato anche da Quinto Antonelli; nel suo studio sui canzonieri popolari trentini di caserma di fine ottocento ed inizio novecento, annotava che «il linguaggio artificioso, il lessico obsoleto, costringono i soldati a continui adattamenti di senso, a rincorrere analogie ed assonanze, a risolvere seri problemi filologici e d'interpretazione». Quinto Antonelli, *Storie da quattro soldi. Canzonieri popolari trentini*, Trento, Museo Storico del Risorgimento, 1988, pp. 5-416, p. 312. Cfr. anche Id., *I dimenticati della Grande Guerra. La memoria dei combattenti trentini (1914-1920)*, Trento, Il Margine, 2008, pp. 5-295, p. 199 e sgg.

tradizionale, l'accesso ai testi era obiettivamente reso difficile dal diffuso analfabetismo; ma, al di là delle statistiche, non bisogna mai perdere di vista il fatto che nel mondo popolare generalmente ci si accosta ai testi scritti, "letterari", in modo comunitario: esiste un pubblico di ascoltatori per i quali una persona legge, canta, recita o spiega un testo scritto. Di fronte dunque a un analfabetismo degli individui magari elevato, [...] la comunità ha una possibilità di fruizione di testi scritti attraverso la mediazione di qualcuno che sa leggere. Non si tratta di possibilità occasionali e saltuarie, ma di qualcosa di sostanzialmente istituzionalizzato»¹⁵²⁸. Nel suo studio, Glauca Sanga, rilevava l'importanza di figure quali i cantastorie, i burattinai e marionettisti che, in maniera collettiva e pubblicamente in piazza, recitavano fogli volanti ed intrattenevano il pubblico raccontando storie in lingua "italiana".

A questo proposito si devono sottolineare anche alcuni studi di Marina Roggero, che misero in luce la complessità del rapporto tra le pratiche di lettura e di scrittura e l'analfabetismo di ampi strati della popolazione. L'istruzione, infatti, non avveniva attraverso il canale "ufficiale" della frequentazione della scuola, ma esistevano numerose forme di "apprentissage" alla lingua italiana: «non possiamo dimenticare che la scuola non rappresenta una tappa obbligatoria, ma soltanto una delle strade possibili di formazione»¹⁵²⁹. L'attenzione, quindi, viene spostata sulle numerose occasioni di "acculturazione", da quelle più spontanee ed improvvisate, a quelle più formali, come ad esempio la frequentazione di piccoli corsi tenuti dal maestro di paese o dal parroco: «per quanto riguarda i gruppi popolari, dobbiamo parlare invece di una molteplicità di percorsi posti per lo più sotto il segno dello spontaneismo e dell'improvvisazione, di una situazione caratterizzata da una sorta di caos didattico. A forme d'istruzione pratica impartite agli apprendisti in bottega o in officina da parte di anziani e maestri, a un insegnamento più o meno episodico dispensato dai famigliari o dai vicini corrispondeva una totale mancanza di regole grafiche sul piano della scrittura»¹⁵³⁰.

In maniera analoga alle riflessioni di Glauco Sanga sui canti popolari, anche il canto risorgimentale costituì, per una parte degli strati più bassi della popolazione, uno dei canali di penetrazione dell'italiano letterario nella lingua popolare e, più in generale, rappresentò una delle numerose occasioni per venire in contatto con la lingua italiana, introdotte dalla Roggero. Come precedentemente rilevato, il canto risorgimentale, nella maggior parte dei casi, era composto da canzoni provenienti da un'origine colta e semicolta; il linguaggio, come si vedrà nelle prossime pagine, era caratterizzato da un lessico per certi versi aulico e letterario. Caratteristiche, queste, che

¹⁵²⁸ Glauco Sanga (a cura di), *La comunicazione orale e scritta*, cit., p. 32

¹⁵²⁹ Marina Roggero, *L'alfabeto conquistato. Apprendere e insegnare nell'Italia tra sette e ottocento*, il Mulino, Bologna, 1999, pp. 3-494, p. 25

¹⁵³⁰ Ivi, p. 61

consentono di ipotizzare una vera e propria funzione d'acculturazione, oltre che politica, in senso nazionale, anche di tipo culturale, esercitata da questi testi musicali.

Uno studio che tende però a privilegiare un'analisi di tipo testuale, senza riflettere sulla ricezione a livello popolare di questi canti, rischia di sovradimensionare alcuni aspetti. Se da un lato la risposta popolare fu quella di "semplificare" e "volgarizzare" alcune di queste espressioni, rendendole meno artificiose¹⁵³¹; dall'altro si registrava una ricezione di questi canti, che induceva un processo di assimilazione passiva. L'artigiano-operaio, in alcuni casi, utilizzava quei testi, senza conoscerne il loro reale contenuto.

In uno degli episodi presentati nel secondo capitolo, si è parlato di un arresto avvenuto la sera del 26 settembre a Milano, in cui una compagnia di giovani artigiani venne fermata e portata in commissariato per aver intonato le seguenti strofe, appartenenti ad un coro dell'opera teatrale «La Marescialla d'Ancre»: «Al labbro dei perfidi \ Credé la Regina \ Compiuta di un principe \ È già in rovina \ La patria che geme \ Non anco perdé [...] \ La patria che geme \ Estinta non è». Questa vicenda, ad una prima analisi, sembra confermare l'utilizzo, soprattutto da parte delle classi artigianali urbane, di testi musicali risorgimentali appartenenti alla tradizione letteraria; dalle indagini di polizia e dai processi verbali, invece, si evince che solo uno degli arrestati sapeva il testo, il secondo ricordava solo qualche espressione e gli altri due accompagnavano il canto e la melodia con la propria voce, senza conoscere né le parole né il contenuto della canzone. Il cappellaio Pietro Sala, uno degli arrestati, infatti, sostenne al commissario che: «in compagnia agli altri tre suddetti come me arrestati io ho cantato un'aria tolta da una opera di cui ignoro l'argomento, e che io imparai solo per averla diverse volte udita da altri in strada»¹⁵³². Se, come giustamente ricorda l'Alberton, «non bisogna sottovalutare la forza del linguaggio, i suoi simboli, le sue metafore, le sue immagini»¹⁵³³, questa testimonianza consente di leggere la ricezione di quei testi risorgimentali in un'ottica più complessa.

Rischiando forse di approssimare troppo il discorso, si può concludere, più in generale, che ciò che sembra colpire maggiormente l'operaio-artigiano erano alcune espressioni che, ad una prima analisi, possono apparire quasi elementari. Il cantare parole quali "Italia", "Patria", "Pio IX", "Garibaldi", costituiva, già di per sé, un elemento di rivendicazione e di presa di posizione, come di dimostrano le numerose strofette popolari, le scritte murali in rima ed i numerosi slogan canticchiati dalla popolazione, presentati nel secondo capitolo.

¹⁵³¹ Pietro Gori, infatti, rilevava che: «i canti di fattura letteraria divennero nella massima parte patrimonio del popolo che li adottò come una sua creazione, facendoci aggiunte o varianti, talvolta belle e accettate dagli stessi autori». Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 12

¹⁵³² ASM, Processi politici, tribunale criminale, anno 1847-1848, busta n. 182, processo n. 10395, pres. 3 ottobre 1847

¹⁵³³ Angela Maria Alberto, «Se vien Garibaldi soldato mi farò», cit., p. 32

In maniera analoga all'esperienza vissuta sulle barricate di Milano e Venezia o durante la partecipazione ai numerosi battaglioni di volontari, che si susseguirono nella seconda metà dell'ottocento, il canto collettivo delle strofette popolari e dei principali inni patriottici, all'osteria, nelle strade e piazze cittadine, e la loro diffusione tramite la scrittura sui muri delle contrade e su piccoli fogli volanti, permetteva di sentirsi parte integrante di una nuova comunità basata su valori quali la libertà, l'indipendenza e l'emancipazione; il testo musicale favoriva processi di creazione di nuove forme identitarie e contribuiva a diffondere un sentimento di ribellione e di protesta. Per molti artigiani, contadini e primi operai, la battaglia per l'indipendenza nazionale non fu solamente una lotta contro lo straniero, ma rappresentò, come si vedrà meglio nella parte dedicata al mito di Garibaldi, una prima occasione per far sentire la propria voce ed iniziare ad immaginare una società futura. Una presa di parola che, parafrasando la definizione data da Gianni Bosio della canzone sociale¹⁵³⁴, assumeva i toni di un canto di protesta, di denuncia, di resistenza e di contrapposizione alla società dell'epoca.

Questi aspetti consentono di inserire il canto risorgimentale, mantenendo una propria autonomia di contenuti, all'interno di quell'ampia produzione canora che prende il nome di canzone sociale. Questa ricerca, infatti, si inserisce all'interno della tradizione storiografica sul canto sociale avviata durante gli anni sessanta da Gianni Bosio, Roberto Leydi e Cesare Bermani; quest'ultimo sottolineava che «un'influenza diretta sul nostro canto sociale ha invece esercitato il canto risorgimentale dal '48 in poi e soprattutto quello garibaldino – che sebbene abbia avuto a fronte un filone di canto antirisorgimentale contadino – è riuscito largamente a diffondersi nel patrimonio orale popolare non solo attraverso la tradizione orale (anzitutto il canto in osteria) ma anche grazie a fogli volanti, opuscoli, canzonieri [...]»¹⁵³⁵. Il canto risorgimentale e garibaldino, inoltre, figuravano ampiamente all'interno della raccolta di Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, il quale rilevava che «il repertorio giacobino rappresenta, infatti, con la sua diretta discendenza risorgimentale, una delle radici più importanti della nostra innodia politica, con una persistenza di modi e di temi, sia nei testi letterari che in quelli musicali, spesso sorprendente»¹⁵³⁶.

¹⁵³⁴ «I canti di protesta, di denuncia, di affermazione politica e ideologica, di resistenza, di contrapposizione, dal periodo dell'Unità (considerando il momento *a quo* come il punto d'inizio convenzionale dello sviluppo capitalistico) ad oggi, propri o in funzione degli interessi delle classi lavoratrici, vengono definiti, per comodità, canti sociali: dal canto internazionalista *All'armi all'armi*, al grido dei contadini mantovani *La boje*, all'*Inno* di Turati, a *Bandiera rossa*, al *Tarło* di F. Amodei». Gianni Bosio, «Alcune osservazioni sul canto sociale» in *Il nuovo canzoniere italiano*, Milano, n. 4 – aprile 1963, pp. 3-10 ripubblicato in Cesare Bermani (a cura di), *Gianni Bosio, L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione "spontanee" nel mondo popolare e proletario (gennaio 1963-agosto 1971)*, Milano, Jaca Book, 1998, pp. 9-356, p. 57

¹⁵³⁵ Cesare Bermani, *Pane, rose e libertà. Le canzoni che hanno fatto l'Italia: 15 anni di musica popolare, sociale e di protesta*, Milano, Bur, 2011, pp. XXXVIII-200, p. III

¹⁵³⁶ Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963, pp. 9-502, p. 23. Non a caso Cesare Bermani nell'introduzione alla raccolta «Camicia rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina» parlava di «canto sociale di epoca risorgimentale». Cesare Bermani (a cura di), *Camicia Rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina*, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1980, pp. 1-56, [ripubblicato presso Ala Bianca]

4.2: «Va fuori d'Italia, va fuori, o stranier». L'immagine dell'Italia nel canto risorgimentale

Lo studio del canto sociale nel contesto italiano degli anni 1848-1870, permette di avventurarsi all'interno delle piste di ricerca aperte da Alberto Mario Banti e Paul Ginsborg¹⁵³⁷, che interpretano il processo risorgimentale come un movimento collettivo di massa e da Simonetta Soldani¹⁵³⁸, che analizza la partecipazione popolare (soprattutto degli artigiani) alla conquista di una patria. La canzone consente di mettere in luce le differenti forme d'*engagement* popolare all'interno del Risorgimento italiano. Il canto, infatti, rappresentava uno dei maggiori comportamenti di resistenza adottati dalle classi popolari contro le autorità straniere. Quelle rime e quelle strofe, assieme ad una miriade di altre azioni quotidiane, che giacciono ancora inesplorate nelle carte di polizia, costituivano una fondamentale presa di parola ed uno strumento per esprimere l'adesione alle idee patriottiche¹⁵³⁹. Una parola spesso anonima, confusa ma animosa, che si fondeva in un coacervo di suoni, grida, melodie, colori e rumori.

Per il contesto italiano l'interrogativo iniziale della ricerca è stato quello di verificare la presenza di implicazioni tra la protesta popolare ed il sentimento nazionalistico; vedere se l'elemento sociale poteva rappresentare, come nella Francia della monarchia di Luglio, un veicolo per la percezione della nazione italiana¹⁵⁴⁰. L'attenzione viene quindi focalizzata sulla rappresentazione popolare, a livello poetico e letterario, dell'idea di nazione adottata dall'artigiano-operaio all'interno dei canti sociali.

¹⁵³⁷ Alberto Mario Banti e Paul Ginsborg (a cura di), *Storia d'Italia. Il risorgimento. Annali 22*, Torino, Einaudi, 2007, pp. XLII-884

¹⁵³⁸ Simonetta Soldani, «Il popolo dei mestieri alla conquista di una patria» in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie*, sotto la direzione di Mario Isnenghi, vol. I, *Fare l'Italia. Unità e disunità nel Risorgimento*, a cura di Eva Cecchinato – Mario Isnenghi, Torino, Utet, 2008, pp. 75-87

¹⁵³⁹ Recentemente Angela Maria Alberton, introducendo il concetto di “resistenza passiva” nel Veneto tra il 1859 ed il 1866, sottolineava la grande importanza di questi numerosi episodi di protesta e di contrapposizione alle autorità austriache: «se la reale efficacia politica della resistenza passiva rimane questione aperta, quello che tuttavia mi pare il fenomeno posso aiutare a comprendere meglio è la effettiva diffusione di un'opinione pubblica favorevole all'unificazione e i suoi contorni sociali e culturali». Angela Maria Alberton, «Resistenza passiva: il Veneto tra il 1859 e il 1866» in *Venetica. Rivista di storia contemporanea*, n. 18\2004, pp. 63-87, p. 80

¹⁵⁴⁰ Cfr. la «Sezione 13: l'idea di nazione in Francia e in Italia: uno sguardo incrociato» del percorso museale ■

Gli studi sul 1848 a Milano¹⁵⁴¹, a Venezia¹⁵⁴² ed in Toscana¹⁵⁴³ hanno messo in evidenza come l'adesione ai sentimenti nazionalistici delle classi popolari appariva motivata anche dalla speranza di un miglioramento delle loro condizioni economiche e di vita. In questi differenti conflitti la protesta sociale si univa al sentimento di italianità, per conferire un carattere innovativo e fortemente protestatario all'idea di nazione. Le rivendicazioni popolari, come sostiene Enrico Francia, erano inserite in un contesto politico-patriottico: «gli attori della protesta sociale cercano una legittimazione alle loro azioni attribuendone connotazioni patriottiche»¹⁵⁴⁴.

Nella maggior parte delle canzoni prese in considerazione, l'elemento sociale non sembra caratterizzare, a livello popolare, l'idea di nazione italiana. Emergono piuttosto altri aspetti; come ad esempio il profondo odio contro lo straniero ed i concetti di libertà e di indipendenza, tipici della cultura romantica del tempo, e che, malgrado esprimessero un carattere di indeterminatezza, furono estremamente pregnanti e carichi di sfumature. Fu soprattutto la figura di Giuseppe Garibaldi, come si vedrà più avanti, che seppe contenere e racchiudere in sé l'insieme di questi sentimenti. Si deve sottolineare però che il miglioramento delle condizioni di vita rappresentò sicuramente una spinta ed uno stimolo, per ampi strati della popolazione più povera, ad agire e a sostenere il movimento risorgimentale, come dimostra una rapida analisi della canzone sociale composta all'indomani dell'unità italiana.

Numerosi furono i canti di delusione e malcontento composti nel primo periodo post-unitario; rispetto a questo insieme di testi musicali, Roberto Leydi rilevava che essi rappresentavano «la testimonianza spesso drammatica della situazione di delusione e di disagio che seguì, nelle classi popolari, il processo di unificazione nazionale con tutte le promesse che erano state fatte e le

¹⁵⁴¹ Franco Della Peruta, «I contadini nella rivoluzione lombarda del 1848» in Id., *Democrazia e socialismo nel risorgimento*, Roma, Editori Riuniti, 1973, pp. 58-108; Nicola Del Corno, Vittorio Scotti Douglas (a cura di), *Quando il popolo si desta... 1848: l'anno dei miracoli in Lombardia*, Milano, Franco Angeli, 2002, pp. 5-223

¹⁵⁴² Adolfo Bernardello, «La paura del comunismo e dei tumulti popolari a Venezia e nelle province venete nel 1848-49» e «Il contributo delle classi popolari alla rivolta e alla difesa di Venezia nel 1848-1849» in Id. *Veneti sotto l'Austria. Ceti popolari e tensioni sociali (1840-1860)* Verona, Cierre Edizioni, 1997, pp. 53-146 e pp. 147 e 188

¹⁵⁴³ Enrico Francia, «Provincializzare la rivoluzione. Il quarantotto «subalterno» in Toscana», in *Società e Storia*, n. 116\2007, pp. 293-320

¹⁵⁴⁴ Ivi, p. 306. Un aspetto rilevato anche da Renzo Del Caria per la Sicilia degli anni sessanta: «le parole magiche "Dittatura del Generale Garibaldi sotto il Regno di Vittorio Emanuele" significheranno per i garibaldini "Italia unita", per i nobili e per la borghesia siciliana "Sicilia autonoma senza i borboni e senza il dazio, nell'ambito del Regno Italiano" e per le masse contadine "libertà dall'oppressione borbonico ed isolano, ripristino degli usi civili, occupazione delle terre". In modo che, anche prima, ma soprattutto quando i borboni saranno scacciati o staranno per esserlo dall'isola e la grande feudalità si alleerà con la borghesia settentrionale, la dittatura di Garibaldi diverrà per i nobili e per la borghesia isolana mantenimento della situazione sociale esistente; mentre per le masse contadine il nome del generale sarà erroneamente acclamato come la bandiera della lotta degli "oppressi" contro gli "oppressori" e come la garanzia di soddisfacimento della fame di terra». Renzo Del Carria, *Proletari senza rivoluzione. Storia delle classi in Italia dal 1860 al 1950*, Ed. Oriente, Milano, 1964, p. 39 citato in Giuseppe Vettori, *Canzoni italiane di protesta 1794/1974 dalla Rivoluzione Francese alla repressione cilena*, Roma, Newton Compton, 1974, pp. 7-462, p. 317, p. 323

speranze che erano state suscitate»¹⁵⁴⁵. Soprattutto nell'Italia meridionale degli anni sessanta, questi componimenti esprimevano un malessere causato da un sistema politico che non corrispondeva alle attese, che avevano animato molti "patrioti" che si unirono a Garibaldi in occasione della "spedizione dei Mille". Nel canto «Non capisciu cosa è stu Parramentu» si leggeva:

<p>«[...] Tra pisi, carta a bullu, tra rigistru, non c'è viddanu, galantomu e mastru ca non si vidi misu lu capistru, e abbattutu ccu virghi d'agghiastru; va... va mintiti ssi strunza 'ncannistru ca ognunu d'iddi ddivintau cagnastru, chiu giuva si è galantomu re Vittoriu si st'infami ni tirinu lu coriu.</p>	<p>O povira chiamata libirtà, arvuliddu gintili disiatu, duci confortu di l'umanità, cunfortu di l'oppressu svinturatu. Chista è la curtura ca ti fa lu Parramentu ccu lu magistratu: Scànciu di abbivirarlù e cultivari, Tra li bruttimi lu fannu siccati [...]»¹⁵⁴⁶.</p>
--	---

Si possono citare quest'altre strofe che mettevano in luce la precaria situazione economica e sociale, che permeava ampi strati della popolazione, causata anche dalla dura pressione fiscale:

<p>«Guvernu 'talianu è vero buttanu... Cci zuca lu sangue a lu pover'òmu. Li tassi chi metti su' cosi trementi Chi fanu tremari li spaddhi e li denti. C'è tassa pe' tuttu: mangiari e mbiviri... Vegghiari e durmiri, campai e muriri...</p>	<p>c'è sulu ddu' cosi, a chistu mumentu, Chi nun su' soggetti a lu tassamentu!... Guvernu 'talianu, ti ringraziu Chi per pisciare non si paga daziu e chi per farsi 'na ca-ca-cantata nun c'è bisogno di carta ballata!»¹⁵⁴⁷.</p>
---	--

Questo sentimento non era diffuso solamente nelle zone del sud d'Italia, ma era largamente condiviso anche nel resto della penisola. Nel Veneto degli anni sessanta circolava una parodia del noto «Inno di guerra», scritto da Angelo Brofferio, in cui emergeva la drammatica situazione del popolo a causa delle difficili condizioni economiche in cui versava dopo il '66: «Su coriamo a i batalioni \ Fra le 'renghe e i scopettoni, \ la polenta senza sal, \ 'l nostro re ne fa star mal»¹⁵⁴⁸. In

¹⁵⁴⁵ Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963, pp. 9-502, p. 241. Cfr. anche le riflessioni contenute in Antonio Uccello, *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*, Firenze, Parenti Editori, 1961, pp. 4-348

¹⁵⁴⁶ [trad. «Tra pesi, carta bollata e registri \ non c'è villano, galantuomo e artigiano \ che non si veda mettere il capestro, \ e battere con verghe d'oleastro, \ via, riponete questi stronzi in un canestro \ che ciascuno di loro è diventato un cagnaccio; \ che cosa giova se re Vittorio è un galantuomo \ se questi infami ci strappano le cuoia. \ O povera libertà, \ alberello gentile e desiderato, \ dolce conforto dell'umanità, \ conforto dell'oppresso sventurato. \ Questa è la coltura che ti riserva \ il parlamento con il magistrato: \ invece d'annaffiarlo e coltivarlo \ tra le sterpaglie lo lasciano seccare»]. Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 272

¹⁵⁴⁷ [trad. «Il governo italiano è proprio puttano, \ succhia il sangue alla povera gente. \ le tasse che mette sono cose tremende, \ che fanno tremare le spalle e i denti. \ C'è una tassa per tutto: mangiare e bere, \ vegliare e dormire, campare e morire... \ solo due cose ci sono, fino ad ora, \ che non sono soggette a tassazione. \ Governo italiano, ti ringrazio \ che per pisciare non si paga dazio, \ e che per farsi una ca-ca-cantata \ non c'è bisogno di carta bollata». Giuseppe Vettori, *Canzoni italiane di protesta 1794/1974*, cit., p. 330

¹⁵⁴⁸ Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, Vittorio, Tipografia Luigi Zoppelli, 1891, pp. 2-31, p. 28

questa bosinata milanese si alludeva al rincaro dei prezzi del pane; il cambiamento di governo, infatti, non corrispose ad un mutamento delle condizioni di vita e di lavoro: «G’avevan resun al temp di Tùlipan \ a dim de ünis tüt nüm italian \ perché se stava chi i düca e i sùcun \ i disevan chè i me mangiaven a bucun; \ ades gh’em del guadagn in man \ a se fem siur nüm talian. \ cumanda, i talian, i tudesc i gh’en pü, \ ma ‘l pan bianche l chilo l’è cinquantadü»¹⁵⁴⁹. Presso la tipografia Salani di Firenze venne pubblicato questo canto satirico intitolato «La campana d’Italia» in cui si descriveva in questa maniera il primo periodo post-unitario: «[...] libera che sia \ vi dico in verità \ la povera Italia \ più tasse ha da pagà. [...] \ e manca il lavor \ la bella nostra Italia \ è tutta un raffreddor [...]»¹⁵⁵⁰. Dall’analisi, invece, della canzone «La bersagliera dell’operajo. Canzonetta nuova», composta nel 1872, emergevano, a posteriori, le ragioni della partecipazione popolare (degli artigiani e dei primi operai) al movimento d’indipendenza nazionale. I lavoratori che si erano battuti per ridare la libertà all’Italia, ora chiedevano a quest’ultima un miglioramento concreto delle loro condizioni di vita; nel ritornello si cantava: «La la ra, la ra, la lera; \ La la ra, la ra, la la \ Di lavoro abbisognamo, \ D’Istruzione e Libertà» e nel testo si incontravano queste strofe:

«Bella Italia e nuova vita	Il Lavoro è santa cosa
Risorgesti, o non invano;	Che nobilita, o sublima:
Pensa alfin che l’artigiano	Ma non lice, che c’opprima,
T’amò sempre e t’amerà. [...]	Lo disdegna umanità. [...]
Te d’ancella ritornata,	Te nutrice a ogn’arte bella,
Una volta ancor reina,	D’ogni scienza almo splendore:
Pensa a noi gente meschina	Pe’ tuoi figli abbi più amore,
Viver demmo... e si vivrà! [...]	Torna mastra a civiltà. [...]
Tutto giorno fatichiamo,	Tra l’incudine e il martello,
Per far pingui e belli altrui;	Il tuo nome augusto e santo,
Essi in gaudio, in duolo nui,	Esaltiamo; e ergiamo un canto
Viver sempre si dovrà! [...]	Alla tua prosperità» ¹⁵⁵¹ .

Il canto si concludeva con un’esortazione all’Italia a porre un freno agli «affanni» delle classi più povere, poiché «Il lavoro è nostro oggetto, \ nostro mezzo è l’istruzione; \ scoria nostra è la ragione, \ nostro fine è libertà». Il rapporto che legava i lavoratori al concetto stesso di nazione veniva rappresentato attraverso l’immagine della famiglia: «Vera Madre a noi ti mostra, \ Veri figli a te saremo; \ Per te ognor combatteremo, \ Contro a cui t’insulterà». Essi s’impegnavano a

¹⁵⁴⁹ [trad. «Avevano ragione al tempo dei tedeschi \ a dire di unirci tutti noi italiani \ perché se rimanevano ancora i duchi e gli zucconi \ dicevano che ci mangiavano a bocconi. \ adesso abbiamo fatto quel guadagno \ e ci facciamo ricchi noi italiani. \ comandano gli tialiani, i tedeschi non ci sono più \ ma il pane al chilo costa cinquantadue.]. «Neuva cansonetta dei tulipan su le miserie de quest’ann» [circa del 1870] in Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., 284

¹⁵⁵⁰ «La campana d’Italia», Firenze, Salani, [s.f.], foglio volante depositato nella collezione Roberto Leydi, n. A-21-15

¹⁵⁵¹ «La bersagliera dell’operajo», Firenze, Salani, 1872, foglio volante depositato nella collezione Roberto Leydi, n. A-21-55

proteggere il suolo italiano, in cambio di un lavoro, di istruzione e libertà: «Sorga un giorno, un vil che sia, \ che attentare osi al tuo onore, \ per noi primi, il traditore \ nella polver, allor cadrà. [...] \ Noi chiediamo, al tuo gran core \ ciò che dar t'è pur mestiero: \ il Lavoro a un pan men nero, \ istruzione e libertà»¹⁵⁵².

Nel 1875 venne composta questa canzone dal titolo «La professione di fede dell'operaio», in cui le tematiche sociali, legate al lavoro, all'officina e all'istruzione, dovevano rappresentare i veri contenuti del concetto di «patria»: «I bei colpi di martello \ sono i palpiti dell'ore; \ e il vantaggio del fratello \ è la smania d'ogni core. \ così pensa l'operaio \ che la patria vuole amar». Il luogo di lavoro iniziava a rappresentare un inedito spazio per la strutturazione di nuove forme identitarie: «Tutti uniti si cammina \ sul sentiero dell'onore, \ E il fragor dell'officina \ è il concerto animatore \ così pensa l'operaio \ che la patria vuole amar»¹⁵⁵³.

In un'altra bosinata in dialetto lombardo di quegli anni si criticava duramente il rincaro dei prezzi dei beni di consumo e si metteva in evidenza una certa immutabilità delle misere condizioni di vita della popolazione:

«Cressun el dazii, o Teresin,	Liber l'Italia che la fuss
L'oli, formai, e'l stracchin,	Vegnen grass com'è i merluss,
E Venezia ades la gh'è	Se Roma e Venezia l'è liberada,
Cressuu zuccher e caffè,	Des ghei al polaster l'è l'entrada,
E Roma ades l'è libertaa,	Cont la guerra andada in fum
Per avantacc cressuu la saa.	Fa furor el dazzi de consum,
Se el Tirol se acquisterà	Donca chi con sta Italia
Allora pagherm anca al pissà.	Ricchezza mobil, miseria stabile» ¹⁵⁵⁴ .

Questo sentimento di malcontento, che circolava ampiamente all'indomani dell'unità d'Italia, affondava la sue radici direttamente negli anni risorgimentali; una parte dell'opinione pubblica popolare, soprattutto quella contadina, rimase estranea ed indifferente ad un processo d'indipendenza nazionale, che appariva caratterizzato da un'idea di "Italia" slegata da ogni contenuto sociale. Alcune strofette cantate in seguito alle cinque giornate di Milano rappresentarono l'emergere di un atteggiamento di passività nei confronti di un movimento patriottico, che si percepiva distante dalle reali esigenze della popolazione e formato da ricchi benestanti. I contadini

¹⁵⁵² Ibidem

¹⁵⁵³ «La professione di fede dell'operaio», Abbiategrosso, 22 agosto 1875 in Gianni Bosio, «I canti della prima internazionale in Italia. Prime ricerche e chiarimenti nelle fonti scritte. Lettera aperta a Roberto Leydi» in *Movimento operaio e socialista*, n. 1-2, gennaio-giugno 1965, pp. 5-40, p. 23

¹⁵⁵⁴ «Un discors mai staa leggiuu», Bergamo, Bolis, (1870-1879), foglio volante conservato nella collezione Roberto Leydi, n. A-5-50. Cfr. anche la bosinata «Canzon appena faa dedicaa ai noeuf Deputaa», Busto Arsizio, Tipografia Sociale, 1868, foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-23-3

milanesi, infatti, cantavano: «Viva Radeschi e viva Metternich, \ morte ai sciuri e viva i puveritt, \ viva Radeschi ch'el m'ha salvé la vita, \ ma gnanca el duca Litta \ a Milan 'l ghe pippa pu»¹⁵⁵⁵.

Le reazioni degli abitanti di Cognola, un piccolo borgo nei pressi di Trento, all'indomani di una manifestazione patriottica, in cui vennero ritrovati in strada una bandiera tricolore (che portava questa iscrizione: «Che la vada ai poliziotti, da aggiustarghe i camisotti») e numerosi biglietti contenenti espressioni come «W Vittorio Emanuele Re d'Italia e del Trentino» e «W Garibaldi nostro protettore», sono ancora più indicative. Le indagini di polizia non riuscirono a scovare gli autori, ma dal voluminoso incartamento emerge chiaramente la reazione contrariata e distaccata della popolazione: «guarda quei birbanti da Trento cosa che mandan fuori, che gente rivoluzionaria e che non vol rispettar el so padron». Un altro commentava che «la cosa doveva esser fatta dai Trentini perché questi sono tèsi (cioè hanno troppo buon tempo) mentre i Cognoloti tutti contadini non si curano di simili sciocchezze, e pensano alle loro campagne ed ai loro interessi». Si delineava, soprattutto nell'ambiente rurale, l'idea di un movimento risorgimentale ad appannaggio prevalentemente delle classi agiate («mostri de siori no' ga altro da trovar fora»¹⁵⁵⁶) dal quale i popolani volevano prendere le distanze, poiché «noi frattanto la dovevamo pagar cara la farina, in causa della ribellione dei siori»¹⁵⁵⁷.

Il concetto di nazione, per una larga fetta della popolazione, rimase alquanto astratto ed indeterminato; rappresentava una forma politica priva di un programma di rivendicazioni sociali, quali ad esempio la redistribuzione delle terre, i temi legati al lavoro e al miglioramento delle condizioni di vita. A testimonianza di questa interpretazione, si possono riportare i versi di un componimento poetico diffuso in Toscana nel 1849. L'anonimo autore non si accontentava delle numerose professioni di fratellanza e di unione che circolavano in quel periodo, ma voleva sondare più in profondità i valori che si celavano dietro alla retorica dei concetti quali “libertà” e “indipendenza”:

«Qui colla fratellanza si digiuna, qui colla fratellanza si va a spasso senza trovare occupazione alcuna per poter guadagnare e passo passo la miseria crescendo sempre va. E se prosegue come finirà?	Fratellanza, concordia, grande unione, belle parole che empiono la bocca, ma non la pancia e senza conclusione fratellanza, uh, sarà bazza a chi tocca, una bella canzone la sarà ma il ritornello come finirà?
Se tu vai da un signor (come fratello)	Che razza di fratellanza è questa

¹⁵⁵⁵ Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 224. Erano diffuse anche le seguente strofe: «Né a Marian, \ né a Cantù, \ i todèsch ghe turnen pu \ e crepa i siori». Ibidem

¹⁵⁵⁶ [trad. «Mostri di signori non hanno altro da fare»]

¹⁵⁵⁷ Archivio di Stato di Trento, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1867, busta n. 545, documento n.

E gli dici – Non ho da desinare,
 non ho lavoro – o suona il campanello
 per farti dai domestici scacciare,
 o dice – Andate, il ciel vi aiuterà. –
 che bei fratelli, oh come finirà?

Signori miei? Così non la va bene,
 a partito mettete ben la testa,
 fate le cose come si conviene,
 che voi soli mangiate la non sta
 se no vedrete come finirà

Se vai da un negoziante e gli domandi
 Da lavorare, ti sorride in faccia,
 per lavorare a lui ti raccomandi,
 o da sé colle brutte ti discaccia,
 o ti risponde – L’arte là non va. –
 Ditemi un poco, come finirà?

Si vuol mangiare, per dio , ma non a scrocco
 Fateci lavorar, si vuol lavoro,
 non vogliam carità d’un sol bajocco,
 non vogliam le tasche piene d’oro.
 Si vuol vivere ci basta e bene andrà,
 sennò sapete come finirà?»¹⁵⁵⁸

Se da un lato le canzoni appena presentate mettevano in luce la volontà di caricare di contenuti sociali l’idea della nascente “Italia una e indivisibile”, dall’altro le tematiche principali che caratterizzarono la rappresentazione popolare della nazione italiana, veicolata dalla canzone risorgimentale, erano incentrate prevalentemente su altri aspetti. Come ha messo in evidenza Angela Maria Alberton, in un recente articolo dedicato al canto popolare risorgimentale¹⁵⁵⁹, le principali metafore e le immagini linguistiche che emergono dall’analisi dei testi musicali riprendono i tratti caratteristici del canone risorgimentale analizzato da Alberto Mario Banti¹⁵⁶⁰: l’idea di nazione percepita come una comunità di parentela, in cui spiccava soprattutto l’immagine della fratellanza; l’esaltazione della figura dell’eroe-martire ed il profondo odio contro l’oppressione straniera furono dei soggetti letterari che consentirono, ad ampi strati della popolazione, di immaginare la nazione italiana.

«Siam tutti fratelli»

Una delle parole-chiave durante gli anni risorgimentali, come ha messo in luce il canto «Come finirà», era costituita dal termine di “fratellanza”; la nazione, infatti, veniva rappresentata come una comunità formata dall’unione dei suoi fratelli. In «Giovani ardenti», uno dei canti maggiormente diffusi tra il 1848-1849, si leggeva: «Stringiamoci insieme \ siam tutti fratelli, \ in giorni più belli \ ci giova sperar. \ Stringiamoci insieme \ Ci unisca un sol patto: \ Del dì del riscatto

¹⁵⁵⁸ «Come finirà», s.l., s.d. in Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 97

¹⁵⁵⁹ Angela Maria Alberton, «Se vien Garibaldi soldato mi farò». Canzone popolare e mobilitazione patriottica nel Risorgimento» in *Zapruder. Storie in movimento*, n. 12\2007, pp. 27-43

¹⁵⁶⁰ A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell’Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000

\ L'aurora brillò»¹⁵⁶¹. L'immagine familiare caratterizzava anche i numerosi testi musicali composti a partire dal 1846 in onore di Pio IX e particolarmente apprezzati – come si è visto nel capitolo precedente – dalla popolazione italiana. «In Roma e nelle altre città italiane» – sottolineava Pietro Gori nel suo canzoniere – «si cantarono subito canzoni ed inni in omaggio [...] al Pontefice [...]. Fra questi il più celebre fu il seguente, messo in musica dell'immortale Rossini, e cantato dal popolo fino al principio del 1848»; nel canto «A Pio IX» si leggevano queste strofe: «È ridesta l'Italia, o fratelli, \ dal mentito letargo d'oblio [...] \ vincerai coi i figli d'Italia \ ridonati alla patria, alla gloria [...]»¹⁵⁶². In un altro «coro popolare» dedicato al pontefice, spiccava nuovamente l'immagine della famiglia; la patria, infatti, assumeva i contorni della madre: «Su, fratelli! D'un Uom la parola \ or ne stringe in santissimo patto. [...] \ È di Pio la gran voce, che al sonno \ nostra madre, l'Italia, ha strappato; [...]»¹⁵⁶³. In maniera analoga ne «All'Italia. Inno in onore di Pio IX» si cantavano queste rime: «Bella madre d'impavidi eroi \ nuovi allori ti cingan la chioma»¹⁵⁶⁴. L'utilizzazione della personificazione della “madre” per designare l'Italia la si ritrovava anche nel già citato canto «La bersagliera dell'operajo»: «Vera Madre a noi ti mostra, \ Veri figli a te saremo; [...] \ Salve a Madre, i preghi e voti \ de' tuoi miti figli accogli, [...] \ Non spregiar quell'empia Madre \ chi fra' tuoi più suda e lingue \ per te sparge, e spargerà»¹⁵⁶⁵.

Il celebre «Canto degli insorti»¹⁵⁶⁶, del patriota Arnoldo Fusinato, si apriva con quest'imponente grido di guerra: «Suonata è la squilla: già il grido di guerra \ Terribile echeggia per l'itala terra; \ suonata è la squilla: su presto, fratelli, \ su presto corriamo la patria a salvar. \ Brandite i fucile, le picche, i coltelli, \ fratelli, fratelli, corriamo a pugnare»¹⁵⁶⁷. Proprio come in un quadro, la raffigurazione di gruppi di fratelli che, uniti combattevano per liberare l'Italia dal giogo straniero, emergeva anche in questo canto diffuso nel Veneto nella seconda metà dell'ottocento: in

¹⁵⁶¹ Alessandro D'Ancona, «Poesia e musica popolare italiana nel nostro secolo» in *L'illustrazione Italiana*, a. IX, n. 12 e 13, Milano, 19 e 26 marzo 1882; ripubblicato in *Varietà storiche e letterarie*, vol. II, Milano, Treves, 1885, p. 349-378, p. 361 [Per ascoltare il canto «O giovani ardenti»: file audio, traccia 14 del CD allegato ►]

¹⁵⁶² «A Pio IX» in Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, Firenze, Salani editore, 1883, pp. 7-685, p. 139. A questo proposito si può citare anche ques'altro canto, intitolato «Siam fratelli!», dedicato al pontefice: «Siam fratelli! L'ha detto il Signore! \ Su, spezzate que' brandi omicidi. \ Siam fratelli! Per tutto si gridi, \ Lo ripeta ogni monte, ogni mar». Ivi, p. 159. Anche nel popolare «Inno a Pio IX» del Meucci ricorrevano le stesse figure retoriche: «Esultate, o fratelli, accorrete, \ nuova gioia a noi tutti s'appresta: \ all'Eterno preghiere porgete». Raffaello Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, Milano, Francesco Vallardi, 1948, pp. 1-384, p. 128

¹⁵⁶³ Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 153

¹⁵⁶⁴ Francesco Capozzi, «All'Italia. Inno in onore di Pio IX» in Ivi, p. 161. Nella rifacimento popolare dell'«Inno nazione» del Brofferio del 1866 ritornava la rappresentazione dell'Italia vista come una “madre”: «De le spade il fiero lampo \ troni e popoli sveliò; \ italiani à 'l campo a 'l campo, \ è la madre che chiamò». «Inno nazionale» in Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 22. Per la versione originale di questo canto cfr. «Inno nazionale di guerra del 1866», Firenze, Salani, 1888, foglio volante contenuto nella raccolta Roberto Leydi, n. A-22-35

¹⁵⁶⁵ «La bersagliera dell'operajo», Firenze, Salani, 1872, foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-21-55

¹⁵⁶⁶ Alcune strofe di questo canto furono ricopiate su un pezzo di carta e gettate in strada nel febbraio del 1867 a Trento. Cfr. AST, Commissariato di polizia di Trento, Atti riservati, anno 1867, busta n. 544, documento n. 301

¹⁵⁶⁷ Arnoldo Fusinato, «Canto degli insorti» in Ivi, p. 333

«Coriamo fratelli» si leggeva: «Coriamo fratelli, \ la patria ne chiama, \ la patria ne chiama \ l'Italia a salvar; \ si, si, l'Italia a salvar»¹⁵⁶⁸. L'immagine della popolazione italiana che si identificava come una grande famiglia, acquistava una nuova linfa ed un rinnovato slancio attraverso le canzoni dedicate al volontario garibaldino. In una di queste si cantava: «Or fra poco, Fratelli adorati, \ Or fra poco incomincia la guerra; [...] GARIBALDI ci attende sul Mincio \ Colla spada invincibile in mano [...] \ Dunque all'armi Fratelli, noi siamo \ Tutti liberi e tutti gli stessi \ Al gran duce ognun fede professi»¹⁵⁶⁹, ed in un canto scritto durante la spedizione in Sicilia compariva questa strofa: «O Sicilia! O Dio non cedi \ Il pugnale e il tuo moschetto \ I fratelli tuoi, ben vedi \ Che ti vengono a sollevare»¹⁵⁷⁰. A questo proposito si possono citare anche i seguenti versi, raccolti da Franco Castelli nell'agosto del 1969, che facevano riferimento al grido garibaldino di "Italia e Roma": «Suon di tromba, suon di tro-omba \ suon di tromba, fratelli corriamo \ e la parola sarà: l'Italia e Roma \ e che ci invita la dea del mar \ la dea del mar, la dea del mar!»¹⁵⁷¹.

Frequente, inoltre, era l'utilizzazione dell'immagine del figlio, come dimostrano queste strofe de «Inno al Re», composto nel 1847, da Giuseppe Bertoldi per il re Carlo Alberto: «Figli tutti d'Italia noi siamo, \ forti e liberi il braccio e la mente; \ più che morte i tiranni aborriamo, \ aborriamo più che morte il servir»¹⁵⁷², e nel canto «Sorgi Italia!» del 1848 si cantava: «A quel grido raccolti vedrai \ quanti figli l'Italia rinserra, \ esclamando: - Alla guerra, alla guerra, \ vincer teco, o morire giurar»¹⁵⁷³. La nazione italiana, infatti, assumeva i contorni di una vera e propria famiglia, come in questo canto quarantottesco riportato da Leydi; in «O Monarchici della terra» si cantava questa strofa: «Siamo tutti una famiglia \ Ricongiunta a un solo anello, \ che fé questa meraviglia \ che l'Italia si nomò \ egli è re: non è fratello \ chi su noi tiranneggiò»¹⁵⁷⁴; e in un foglio volante del 1884, in cui un cantastorie narrava la storia di Giuseppe Garibaldi, si leggeva: «Addio, Italia mia, \ addio, famiglia, addio, \ vi lascio il nome mio \ e l'anima va al suo destin»¹⁵⁷⁵.

¹⁵⁶⁸ Luigi Marson, in una nota rilevava che queste strofe si trattavano di una versione popolare di un canto del Giusti che recitava: «Fratelli sorgete, \ la patria vi chiama \ snudate la lama \ del libero acciar». Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 3

¹⁵⁶⁹ «La nuova guerra. Inno», foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-13-12

¹⁵⁷⁰ «Canto marinaresco dei giovani che intrepidi soccorrono la Sicilia. Scritta da uno dei medesimi», Milano, Scotti, 1860, foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-23-1. Si può citare ancora questa «canzone garibaldina» in cui una moglie di un volontario si chiedeva: «Se il morettino mio padre domani \ Piangere non vedrà la sua piccina \ O stessa metterò fra le sue mani \ Un fiore rosso ed una carabina. \ Ed egli, mi dirà con gli occhi belli \ Vado a morire per i miei fratelli?» «Canzone garibaldina», Firenze, Ducci E., [s.d.], foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-12-1

¹⁵⁷¹ Canto citato in Franco Castelli, *Per un'antropologia del Risorgimento: canti popolari, miti locali e fonti orali*, Istituto per la storia della resistenza e della società contemporanea in provincia di Alessandria, Centro di cultura popolare "G. Ferraro", 2011, pp. 1-23, p. 10 consultabile in

http://www.isral.it/web/web/risorsedocumenti/150unitaitalia_castelli.pdf

¹⁵⁷² Giuseppe Bertoldi, «Inno al Re» in Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale*, cit., p. 210

¹⁵⁷³ Alberto Como, «Sorgi Italia!» in Ivi, p. 341

¹⁵⁷⁴ «O Monarchici della terra» in Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 82

¹⁵⁷⁵ «L'Addio del Generale Giuseppe Garibaldi agli italiani» in Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 174

L'utilizzazione del topos letterario del "fratello", da un lato, consentiva la creazione a livello metalinguistico di una comunità di uguali, un insieme di individui che si riconoscevano fratelli tra loro e che costituivano il vero fondamento della nazione, dall'altra si poneva l'obiettivo di superare le numerose divisioni che affliggevano, fin dal medioevo, la penisola italiana, per dar vita ad un'idea di cittadinanza che si estendeva in maniera omogenea ad onnicomprensiva "dall'Alpi al mar": «Su, corriamo in battaglioni, \ Fra il rimbombo dei cannoni: \ L'elmo in testa, in man l'acciar, \ Viva il Re dall'Alpi al mar. \ Dall'Eridano al Ticino, \ Dal sicano al toscano suol, \ Sorgi, o popolo latino, \ Sorgi e vinci: Iddio lo vuol»¹⁵⁷⁶. Le canzoni risorgimentali, infatti, insistevano sul carattere unitario e di indivisibilità della nascente nazione italiana e della lotta intrapresa dai patrioti – «Savoia Savoia \ A vincer non sei bona, \ Fin che l'Italia \ Unita non sarà \ A 'l suon di tromba \ Marciamo marciamo, \ fin che l'Italia \ libera sarà»¹⁵⁷⁷ –, per creare un'inedita discontinuità con le divisioni dell'epoca dei comuni: «Son l'Alpi e i due mari d'Italia i confini, \ col carro di fuoco rompiam gli Appennini: \ distrutto ogni segno di vecchia frontiera, \ la nostra bandiera – per tutto innalziam. \ Va fuori d'Italia, v'è fuori ch'è l'ora, \ v'è fuori d'Italia, v'è fuori, o stranier»¹⁵⁷⁸. Le diversità geografiche e locali scomparivano, in nome di un unico e coerente spazio italiano: «Firenze è bella e Napoli italiana \ copri le porte è nata in tutta Italia \ se vuoi saper son nato a monte al piano \ son italiano son italiano»¹⁵⁷⁹. Ne «I cacciatori delle Alpi», inno dei volontari del 1859, le differenze di provenienza dei patrioti sembravano costituire un valore aggiunto all'idea di patria; lombardi, veneti, romagnoli e siciliani si riconoscevano in un'unica grande nazione:

«E un bel giovane gagliardo	Viva Italia ! e voi chi siete?
Incontrai nel mio cammin,	Siam di Parma – e andiam laggiù.
Io gli chiesi: Sei Lombardo ?	Viva Italia, oh lon sapete?
No, rispose, Cadarino.	Siam Toscana gioventù.
Delle miglia hai fatto assai,	Ve' costui che arriva in fretta
Cadarino, a venir qui?	Ed armato ha un fiero stuolo,
Pu d'un mese cammini	olà amico, dimmi aspetta,

¹⁵⁷⁶ «Inno nazionale di guerra del 1866», Firenze, Salani, 1888, foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-22-35

¹⁵⁷⁷ «Savoia Savoia» in Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 21. Si possono citare, inoltre, anche queste strofe di un canto pubblicato su foglio volante: «Niun fratello, niun amico \ Che comun abbiam linguaggio \ Sarà in breve ve lo dico \ Tolto il barbero stranier. \ Viva l'UNIONE! Viva GARIBALDI!». «Canto marinresco dei giovani che intrepidi soccorrono la Sicilia. Scritta da uno dei medesimi», Milano, Scotti, 1860, foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-23-1

¹⁵⁷⁸ «Inno di Garibaldi» in Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 510

¹⁵⁷⁹ «Giovannotti dalla pupilla nera», registrazione effettuata da Cesare Bermani nel dicembre del 1978 in Cesare Bermani (a cura di), *Camicia Rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina*, cit., traccia 3. Si trattava, come lo sottolineava lo stesso Bermani, di una versione popolare di «Sono italiano» stornelli di Domenico Carbone, composto nel febbraio del 1848; la prima strofa recitava: «– Giovanettino dalla bruna chioma, \ il tuo loco natal come si noma? – \ – io sono nato, o forestier cortese, \ nel paese più bel d'ogni paese. \ S'io chiedo a te della nativa terra, \ Rispondi: io son di Francia o d'Inghilterra. \ Firenze è bella; Napoli d'ammalia; \ Torino è forte e dappertutto è Italia. \ Che vuoi saper se nacqui in monte o in piano? \ Sono italiano. [...]». Ibidem.

Fra le nevi notte e di.	Tu chi sei! Son Romagnal.
Uno, due, tre, quattro, ho quanti?	E quell'altro più lontano
Dite amici dove si va?	Che si fatto muove il piè,
Modenesi tutti quanti,	Messaggero Siciliano!
Per combatter siamo qua.	Vengo a dir che è morto il Re» ¹⁵⁸⁰ .

L'insistenza su queste tematiche, però, celava una realtà molto più composita; utilizzando una scala d'analisi più aderente alla realtà emergevano alcune discrepanze tra gli intenti di unità e di fratellanza appena presentati. In uno stralcio del diario dello studente Achille Andreis, scappato da Vienna nel marzo del '48 e arruolatosi nelle truppe piemontesi, in una nota scriveva:

«Molti de compagni sapendo ch'io era Trientino (Tirolesi come allor si dicea) cominciarono a parlar male de miei paesi ed a perseguitarmi. Io non potea aver da tutti soddisfazione e perciò sofferarsi molto, compiangeva queste divisioni Italiane; perché ebbi ad accorgermi che non solo si odiava i Tirolesi ma pure i Veneti, che questi sprezzavan i Piemontesi che i Bresciani non eran d'accordo coi Milanesi insomma che ognuno volea essere migliore dell'altro, ed il municipalismo regnava dovunque»¹⁵⁸¹.

La morte gloriosa

Un altro importante soggetto letterario, diffuso all'interno del canto risorgimentale, era quello della "morte" e del "sangue versato per la patria". Numerose canzoni, infatti, esaltavano la figura del martirio e propagandavano la necessità di imbracciare le armi e combattere, sacrificando anche la propria vita, per liberare la penisola italiana. Tipici, a questo proposito, furono alcuni stornelli toscani dedicati all'Italia e a Garibaldi:

«Giovane son, voglio morir così: con Garibaldi in Mantova o vincere, o morir.	Giovane son, voglio morir così: vogliam l'Italia libera; o vincere, o morir.
Giovane son, voglio morir così: vo' andar con Garibaldi;	Mamma, non piangere, alla guerra vo' ir: nell'Italia son nato,

¹⁵⁸⁰ «I cacciatori delle Alpi», foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-11-10

¹⁵⁸¹ Achille Andreis (29 marzo 1828-20 maggio 1915), *Memorie dal 1848 al 1866*, diario conservato all'Archivio della scrittura popolare presso il Museo Storico del Trentino, pp. 1-84, p. 22. Sulle ambiguità del concetto di "fratello" nella Venezia del '48 si veda Piero Brunello, «Austriaci a Venezia» in Stefano Petrungero (a cura di), *Fratelli di chi. Libertà, uguaglianza e guerra nel Quarantotto asburgico*, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2008, pp. 17-40

o vincere, o morir.

per l'Italia vo' morir»¹⁵⁸².

Fu proprio la figura del Generale a stimolare il seguente ossimoro carico di significati: «Con lui solo è vita il morir»¹⁵⁸³. Temi come la morte gloriosa ed il sacrificio della propria vita per la patria, costituivano un topos diffuso in molte canzoni della seconda metà del XIX secolo. Ne sono una testimonianza alcuni versi de «L'addio del volontario»: «Alla mia tomba appresso \ La gloria sederà, \ e invece de cipresso \ un fior vi spunterà [...] \ Non pianger, mio tesoro, \ forse ritornerò; \ ma se in battaglia io moro \ in ciel ti rivedrò. \ Saran tremende l'ire, \ grande il morir sarà! \ Si mora, è un bel morire \ Morir per libertà!»¹⁵⁸⁴ ed ancora in «I cacciatori dell'Alpi»: «Madre mia, te l'ho giurato \ Per la patria vo' a morir: \ s'io t'avrò disonorato, \ più tuo figlio non mi dir»¹⁵⁸⁵. In Toscana nel '48, i patrioti cantavano: «Grandi saranno l'ire \ Grande il morir sarà; \ si mora! È un bel morire \ morir per libertà»¹⁵⁸⁶ e nel Veneto erano diffuse queste strofe, in cui il tema del “martirio” si fondeva assieme a quello della morte gloriosa: «Moriàn tuti, lasciamo le spose, \ lassieremo 'na bela corona, \ che, cresciuta di lauri e di rose, \ il martirio d'un sangue e chi l'à inalzata \ la bandiera de i tre colori»¹⁵⁸⁷. Il canto intitolato «La bandiera tricolore (coro dei volontari italiani), si chiudeva con queste strofe: «È la morte gloriosa, \ Né la rende dolorosa \ Un rimorso di viltà. \ Noi siamo Italiani, \ Vogliam l'Italia Unita, \ Fin che restaci la vita \ Sempre questo grideremo»¹⁵⁸⁸.

Emergeva, inoltre, l'ampio utilizzo dell'immagine del sangue: «Sui campi della gloria \ Come lions andremo \ Col sangue comprenderemo \ La santa libertà»¹⁵⁸⁹. Nel canto «Italiani son sta i vincitor», inerente alle vittorie dell'esercito comandato da Garibaldi accorso in Francia nel 1870, si cantavano questi versi, che glorificavano il sangue versato per la patria: «si! si! Gridavano all'armi all'armi \ si! si! Gridavano all'armi al sangue \ al mio sangue stranier \ e viva il sangue \ chi lo ha versato \ e viva la bandiera dei tricolor»¹⁵⁹⁰. Un riferimento analogo era contenuto anche nella

¹⁵⁸² Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 400

¹⁵⁸³ «La nuova guerra. Inno», foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-13-12

¹⁵⁸⁴ Carlo Bosi, «Addio del Volontario all'Innamorata» in Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 407

¹⁵⁸⁵ Luigi Mercantini, «I cacciatori dell'Alpi», 1859 in Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 557

¹⁵⁸⁶ Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 24

¹⁵⁸⁷ Ivi, p. 3

¹⁵⁸⁸ «La bandiera tricolore (coro dei volontari italiani). Aria rifatta e aggiunta da M.P., Tipografia Strada San Paolo, s.d. in Cesare Bermanni (a cura di), *Camicia Rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina*, cit., traccia n. 25

¹⁵⁸⁹ Giuseppe Pieri, «All'armi! All'armi! Inno di guerra», Firenze, Salani, [s.d.], foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-21-1. Si possono citare ad esempio queste strofe di un canto diffuso negli anni settanta nel Veneto che raccontava la battaglia di Venezia nel '48, in cui si leggeva: «E Venezia maneggia la spada, \ salva salva, si chiama romana; \ noi voliamo bandiera italiana \ noi voliamo la libertà: [...] \ Il nostro sangue fu sparso in batalia, \ il canonier si sente a tuonar (due volte) \ e si ferma 'n reggimento \ per tre giorni i 'un paese». «Venezia manje la spada» in Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 10

¹⁵⁹⁰ Canzone presente nell'archivio Roberto Leydi, registrazione «Lombardia 14» (26BD15), traccia A 8, interprete Palma Facchetti, rilevatore Roberto Leydi; cfr. anche Cesare Bermanni (a cura di), *Camicia Rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina*, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1980, pp. 1-56, [ripubblicato presso Ala Bianca], traccia n. 28

canzone raccolta dal Pratella in Romagna ed intitolata «La bandiera del Martirio»: «Italiani, ci siamo scordati \ di suonare la tromba guerriera, \ di spiegare la nostra bandiera, \ che il martirio di sangue bagnò. \ Viva il sangue e chi l'ha versato, \ la bandiera dai tre color. \ Viva Mazzini e Giuseppe Garibaldi, \ sempre stati i vincitor!»¹⁵⁹¹.

L'immagine dell'eroe

Collegata alla tematica del sacrificio per la patria, mettendo a repentaglio, se necessario, anche la propria vita, vi era quella dell'importanza della figura dell'eroe. I suoi gesti, che suscitavano forti e profonde emozioni nei contemporanei del tempo, dovevano rappresentare un esempio per gli altri patrioti. Nella canzone dedicata alla morte di Felice Orsini e Giovanni Pieri, due degli attentatori alla vita di Napoleone III nel febbraio del 1858, si leggeva:

«Giunto il giorno fatale ed estremo che dei prodi gli è giorno di gloria perché lascian perpetua memoria a chiunque li voglia imitar. [...] Ei di morte prendeva il sentiero Senza dare un singhiozzo, un sospir, ma egli disse tuonando – io desiro di morire per la libertà –	E qual fosse il cammino fatale, un trionfo di vinta vittoria, Italiani tenete a memoria Di chi vuole la patria salvar. [...] Italia, vi serva d'esempio Di quei grandi l'infausta sventura Che son morti con l'anima pura Per l'Italia, per la libertà» ¹⁵⁹²
--	--

I componimenti musicali dedicati a questi “eroi”, che spesso pagarono con la morte il loro coinvolgimento nelle lotte di liberazione nazionale, avevano anche la funzione di ricordare e tramandare la memoria delle loro azioni. Come si leggeva nel canto «Morte del Padre Ugo Bassi», dedicato alla prete garibaldino fucilato dagli austriaci l'8 agosto del 1849, il suo sacrificio diveniva un monito per le generazioni future:

«Italia mia regina di me non ti scordare, possa l'esempio mio il tuo destino cambiare. [...] Ma prima di morir Io lascio una scrittura E chiunque vorrà leggere	La lascio per memoria Ai giovinetti accorti Perché contro l'Austria Sian soldati forti. Alcun sulla mia tomba A piangere non venga, piuttosto che di piangere
---	---

¹⁵⁹¹ «La Bandiera del Martirio» in Francesco Balilla Pratella, *Le arti e le tradizioni popolari d'Italia. Etnofonia di Romagna*, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1939, pp. 3-255, p. 204

¹⁵⁹² «Morte di Orsini e Pieri» in Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 102

Saprà la mia sventura.

questa memoria tenga»¹⁵⁹³.

L'esaltazione del martirio e dell'eroe morto in battaglia strideva con una parte della produzione canora di quel periodo, che metteva in evidenza, invece, l'esistenza di un «filone non guerresco e non retorico del nostro repertorio risorgimentale»¹⁵⁹⁴. A questo proposito si può citare il seguente canto, in cui emergeva un sentimento di fronte alla guerra e alla morte completamente differente rispetto ai componimenti appena presentati. La canzone «Il povero Luisin», scritta poco dopo il 1859, narrava il dolore di un'innamorata per la perdita del proprio fidanzato, caduto durante le battaglie della seconda guerra d'indipendenza:

«Vengnù el cinquantanöv
Che guèra desperada,
e mi per sta cuntrada
l'hu pü vedù a pasà.
Un di piuveva, vers séra,
s'ciupavi del magun,
quand m'è rivà 'na lètera
cul bord de cundiziún.

Scriveva la surèla
Del pover Lüisin
Che l'era mort in guèra
De fianc al Castelin
Hin già pasà tria an,
l'è mort, el vedi pü,
epür stu pover cör
l'è chi ancamò per lü»¹⁵⁹⁵.

Appare evidente il distacco tra queste parole e quelle pronunciate da Cleopatria, un'innamorata che, alla partenza di Scipione, fidanzato bersagliere nel 1871, lo esortava dicendogli: «Va combatti mio Scipione \ Per la patria ed ebbi fè; \ Corri tosto al battaglione \ Ai stendardi del

¹⁵⁹³ «Morte del Padre Ugo Bassi» in Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 88. Si possono citare anche i fogli volanti dedicati alla morte di Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti, due garibaldini uccisi a Roma nel 1868, in seguito al tentativo di far sollevare la popolazione romana per favorire l'entrata di Garibaldi a Roma nell'ottobre del 1867. Cfr. Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 148 e sgg. [Per ascoltare la canzone «La morte del padre Ugo Bassi»: file audio, traccia 15 del CD allegato ►]

¹⁵⁹⁴ Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 339. Franco Castelli sottolineava che «I risultati delle ricerche demoantropologiche, in quest'area periferica dell'altro Piemonte almeno, inducono a mettere fortemente in discussione la retorica del popolo subalpino dalle virtù guerriere, tutto devozione per il Trono e per l'Altare. La guerra, se analizziamo bene i testi dei canti popolari, è sempre, come nella ballata della *Violetta*, quel posto dove "si mangia male e si dorme per terra" [...]. Servire il proprio Re non è né un onore, né una gioia: è una "disgrazia" come tante, da accettare con rassegnata amarezza [...]. E il saluto del coscritto che parte per la guerra è privo di trionfalismi, carico di tristi presagi e di una desolata consapevolezza: «Vi ven a dèe ir bundì a bela fija \ u nostr cuvran u m'ha ciamà a ra uera \ u m'ha ciamà a ra uera, a fèe bataja \ quandì che mi a turnrò sarei mariaja [trad. «Vi vengo a dare il buongiorno, bella ragazza, / il nostro sovrano ci ha chiamati in guerra / ci ha chiamati in guerra, a far battaglia, / quando ritornerò, sarete già maritata». [...] Testi, come si vede, che ben esemplificano l'atteggiamento psicologico dei giovani contadini monferrini, obbedienti, sudditi della monarchia sabauda, ma poco propensi a fare gli eroi». Franco Castelli, *Per un'antropologia del Risorgimento: canti popolari, miti locali e fonti orali*, cit., p. 2-3. Cfr. anche Emilio Franzina, «Inni e canzoni» in Mario Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 117-162

¹⁵⁹⁵ [trad. «Venuto il cinquantanove \ che guerra desperada, \ e io per questa contrada \ non l'ho visto passare. \ Un giorno pioveva, verso sera, \ scoppiavo di magno \ quando m'è arrivata una lettera \ bordata di nero a lutto. \ Scriveva la sorella \ del povero Luigino \ che era morto in guerra \ di fianco al Castellino \ Son già passati tre anni, \ è morto, non lo vedo più, \ eppure questo povero cuore \ è qui ancora per lui»]. Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 340

tuo Re»¹⁵⁹⁶; o con quest'altre, dette da una madre veneziana che, recandosi al campo di S. Martino nel '59 e vedendo uno dei suoi due figli morto nello scontro, si rivolse all'altro esortandolo a combattere: «Giurami qui, del fratel sull'ossa, \ Che in te giammai vincerà il dolore; \ Sarà l'Italia di nuovo sangue rossa, \ E sarò lieta s'anche Emilio muore, \ Ma nel veneto suol, sia la tua fossa, \ Così due terre unite avrà il mio cuore \ Senza figli restiam venete madri, \ Ma non resti Venezia in man dei LADRI»¹⁵⁹⁷. I sentimenti di dolore e di tristezza per la morte del proprio caro caduto in battaglia, ritornavano anche in altro canto, raccolto da Cesare Bermani nell'ottobre del 1979. Ne «La madre abbandonata in cerca del suo Achille» vi era l'immagine di una madre piangente che andava alla ricerca del corpo del proprio figlio nel campo dove si era svolta la battaglia: «E lei si mise a piangere \ a piangere e a sospirar \ “Povero il mio Achille \ dove me l'hanno ammazzà?” [...]»¹⁵⁹⁸.

«All'armi! All'armi!»

Se da un lato queste strofe testimoniavano l'esistenza, nella popolazione italiana, di sentimenti contrastanti nei confronti della guerra e delle lotte contro l'oppressione straniera; dall'altra si deve sottolineare che la maggior parte del canto risorgimentale si poneva l'obiettivo di spronare i patrioti all'azione. L'intento della canzone era quello di coinvolgere l'individuo non solo nella sua sfera emozionale, ma di spingerlo concretamente ad imbracciare il fucile contro l'“oppressore tedesco”. Quelle rime, infatti, contribuirono a creare un clima sovraccarico di tensione e di forte eccitamento; nel veneto si cantava a squarcia gola questo ritornello: «Sona la tromba, \ tuto rimbomba, \ trema la tera: \ viva la guera, \ viva l'onor»¹⁵⁹⁹; parole che riprendevano l'inno di guerra dei volontari nel 1859, scritto da Giuseppe Pieri:

«Soldati all'armi! All'armi!	Del suon di tromba
Son pronti i battaglioni,	Tutta rimbomba
I brandi ed i cannoni	L'itala terra...

¹⁵⁹⁶ «Un bersagliere che si distacca dall'Amante per la difesa della Patria», Firenze, Salani, 1871, foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-21-52

¹⁵⁹⁷ «La madre veneziana al campo di S. Martino, dopo la battaglia del 24 giugno 1859», Pisa, Valenti, 1876, foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-24-10

¹⁵⁹⁸ «La madre abbandonata in cerca del suo Achille» in Cesare Bermani (a cura di), *Camicia Rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina*, cit., traccia n. 24 [Per ascoltare questa canzone: file audio, traccia 16 del CD allegato ▶]

¹⁵⁹⁹ «Su 'l ponte de 'l Ticino» in Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 8

La morte a fulminar.

Viva la guerra»¹⁶⁰⁰.

Le medesime parole d'ordine ritornavano anche in quest'altro canto veneto intitolato «Siamo di leva»: «Guera guera, la lega ci grida: \ scuoti scuoti l'Italia cadente: \ guera guera, la lega ci grida. \ Guera guera ripeti con guera, \ guera guera, \ ancor guera, guera»¹⁶⁰¹. Facevano eco i patrioti milanesi con questa guerresca “incatenatura”¹⁶⁰²:

«Guerra guerra	Guarda là in fondo ma che oscurità
Guerra guerra	Guarda là in fondo ma che oscurità [...]
Guerra guerra	Forza dunque
Alla guerra ci aspetta	Forza dunque fratelli e compagni
Alla guerra ci aspetta	Giù le trombe
Salita del cannone	Giù le trombe la squilla ci chiama
Gridasti vendetta	E la parola sarà “Italia e Roma”
Gridasti vendetta	Che ci invita alla riva del mar» ¹⁶⁰³ .

La punteggiatura, soprattutto attraverso l'uso del punto esclamativo – si pensi ad esempio ad alcuni passi dell'«Inno di Garibaldi»: «Le spade nel pugno, gli allori alle chiome, \ la fiamma ed il nome – d'Italia sul cor! \ Veniamo! Veniamo! Su, o giovani schiere! \ Su al vento per tutto le nostre bandiere! \ Su tutti col ferro, su tutti col foco, \ su tutti col foco – d'Italia nel cor»¹⁶⁰⁴ –, divenne estremamente decisa e la struttura stessa del componimento si fece più secca e breve; versi anche di una sola parola che dovevano infondere un ritmo prorompente, risoluto e determinato¹⁶⁰⁵. Aspetti, questi, fondamentali poiché contribuirono ad infondere nello spettatore e nell'esecutore una grande energia e a creare un'esplosione di emozioni che difficilmente lasciarono indifferenti i patrioti. Venivano evocate parole chiavi che conferivano al testo musicale una grande dinamicità e movimento; traboccavano termini quali “tromba”, “fuoco” ed immagini legate alla corsa e alla lotta. Nel canto «patrioti all'alpi andiamo» si cantava: «foco, foco, foco, foco, \ s'ha da vincere o morir; \ foco, foco, foco, foco, \ ma il tedesco ha da perir»¹⁶⁰⁶; in «La bandiera del Martirio» vi erano questi versi: «Italiani, ci siamo scordati \ di suonare la tromba guerriera, \ [...] su fratelli lasciamo le spose [...] \ su, compagni, correte sul campo \ su correte, o giovani, a schiere»¹⁶⁰⁷. Lo squillo di tromba,

¹⁶⁰⁰ Giuseppe Pieri, «All'armi! All'armi! Inno di guerra dei volontari nel 1859», Firenze, Salani, 1888, voglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-22-28

¹⁶⁰¹ «Siamo di leva» in Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 8

¹⁶⁰² L'incatenatura era un intreccio di differenti canti

¹⁶⁰³ «Guerra guerra» in Cesare Bermanni (a cura di), *Camicia Rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina*, cit., traccia n. 22

¹⁶⁰⁴ «Inno di Garibaldi» in Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 510

¹⁶⁰⁵ Cfr. Amedeo Quondam, *Risorgimento a memoria*, cit., p. 59 e sgg.

¹⁶⁰⁶ «Patrioti, all'Alpi andiamo» in Raffaello Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, cit., p. 159

¹⁶⁰⁷ «La Bandiera del Martirio» in Francesco Balilla Pratella, *Le arti e le tradizioni popolari d'Italia. Etnofonia di Romagna*, cit., p. 204. [Per ascoltare la canzone «Su fratelli lasciamo le spose»: file audio, traccia 17 del CD allegato



che ricordava il suono della carica in battaglia, echeggiava anche in questo canto raccolto in Piemonte da Franco Castelli: «Suon di tro-omba, suon di tro-omba \ suon di tromba, fratelli corriamo \ e la parola sarà: l'Italia e Roma»¹⁶⁰⁸ ed ancora nell'«Inno nazione di guerra del 1866» si leggeva:

«Dalle spade il fiero lampo	Su, corriamo in battaglioni,
Troni e popoli svegliò.	Fra il rimbombo dei cannoni:
Italiani al campo, al campo.	L'elmo in testa, in man l'acciar,
È la madre che chiamò.	Viva il Re dall'Alpi al mar» ¹⁶⁰⁹ .

La dinamicità che il canto risorgimentale riusciva a trasmettere, in maniera quasi contagiosa, non derivava solo dall'utilizzo di queste parole-chiave, che immediatamente colpivano l'attenzione del pubblico, suscitando curiosità ed interesse. In uno dei canti più celebri della produzione canora del tempo, intitolato «La bella gigogin», fu il connubio tra l'aspetto musicale, quello testuale e le circostanze nelle quali venne cantato, a conferire a queste strofe una grande energia, vitalità e capacità di coinvolgimento senza precedenti:

«Daghela avanti un passo	Col tro-mi-le-ri-le-rà!
Rataplan!... Tamburo io sento,	Là va a spass col so spincin
che mi chiama alla bandiera.	Col tro-mi-le-ri-le-rà.
O che gioia, o che contento!	Di quindici anni facevo all'amore...
Io vado a guerreggiar.	Daghela avanti un passo,
Rataplan!... Non ho paura	delizia del mio core!
Delle bombe e dei cannoni;	A sedici anni ho preso marito...
io vado alla ventura...	Daghela avanti un passo,
Sarà poi quel che sarà.	delizia del mio core!
Oh la bella gigogin	[...]» ¹⁶¹⁰ .

Questa canzone venne eseguita per la prima volta il 31 dicembre del 1858 dalla banda civica al Teatro Carcano di Milano e ripetuta per ben otto volte; venne intonata inoltre alle prime luci dell'alba del mattino seguente davanti al palazzo del viceré, in cui una folla festante gridava a squarciagola il poderoso ritornello: «Daghela avanti un passo». Se da un lato queste strofe potevano alludere alla lotta antiaustriaca (si vedano ad esempio i riferimenti al tamburo, alla guerra, alla bandiera, a quel «daghela avanti un passo»¹⁶¹¹), dall'altra non bisogna sottovalutare l'importanza

¹⁶⁰⁸ Franco Castelli, *Per un'antropologia del Risorgimento: canti popolari, miti locali e fonti orali*, cit., p. 10

¹⁶⁰⁹ «Inno nazionale di guerra del 1866», Firenze, Salani, 1888, foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-22-35

¹⁶¹⁰ «La bella gigogin» in Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 575 [Per ascoltare questa canzone: file audio, traccia 18 del CD allegato ►]

¹⁶¹¹ Numerose furono le allusioni politiche che circolarono all'interno del canto risorgimentale; frequente, infatti, era l'operazione di caricare alcune immagini, apparentemente neutre, di significati patriottici e antiaustriaci. Tra i numerosi

dell'aspetto musicale; come sottolineava Raffaele Monterosso: «io credo però che la fortuna della canzone sia dovuta quasi esclusivamente alla musica. La quale, come è ben noto a tutti, è una brillantissima *polka*, composta di differenti motivi, tutti pieni di slancio, di freschezza, e di un brio indivoltato. La stessa facilità con cui la musica può venire appresa dovette certo contribuire moltissimo alla popolarità, oramai centenaria, che l'avvolge»¹⁶¹².

La tematica dello straniero

All'interno del contesto italiano, i sentimenti di indipendenza e di libertà, che stavano circolando in tutta Europa, si concretizzarono in un profondo odio contro lo straniero¹⁶¹³. Numerose furono le immagini che vennero utilizzate nella canzone risorgimentale per scagliarsi contro un'occupazione ed un'oppressione che si percepiva sempre più ostile ed estranea. Nel celebre canto «Addio mia bella addio» si cantava: «Non è fraterna guerra \ La guerra ch'io farò; \ dall'italiana terra \ l'estraneo cacerò»¹⁶¹⁴ e nell'«Inno di Garibaldi» si leggeva:

«Bastone tedesco l'Italia non doma, già troppi son gli anni – che dura il servir.
non crescono al giogo le stirpi di Roma: Và fuori d'Italia, v'è fuori ch'è l'ora,
più Italia non vuole stranieri e tiranni, v'è fuori d'Italia, v'è fuori, o stranier»¹⁶¹⁵

Ne «La marsigliese italiana», composta nel 1848, si parlava della dominazione straniera in questi termini: «Ma cosa voglion questi ignavi \ Di Croati, popoli stranier, \ d'una stirpe infame

esempi, si possono citare alcune strofe de «La Palummedda bianca»; «La colombella bianca» citata nel testo, infatti, rappresentava la Sicilia durante gli avvenimenti del 1848: «La palummedda bianca \ prija, prija, prija, \ ma nenti cuncirtau \ ccu lu tirannu re, \ tirannu re, tirannu re [...] \ Li judici jnnaru \ jurnata di valuri, \ sparmau li tri culuri, \ vosi la libertà, \ la libertà, la libertà [...]» [trad. «La colombella bianca \ pregò, pregò, pregò, \ ma nulla ottenne \ con il tiranno re, \ tiranno re, tiranno re [...] \ Il dodici di gennaio [giorno dell'insurrezione di Palermo] \ giornata di valore, \ spiegà i tre colori, \ volle la libertà, \ la libertà, la libertà»]. Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 75. Per le allusioni politiche contenute in un'altra celebre canzone risorgimentale «O Venezia che sei la più bella» si vedano le riflessioni in Stefano Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. VII-XII-361, p. 21 e sgg.; Cesare Bermani, *Pane, rose e libertà. Le canzoni che hanno fatto l'Italia: 15 anni di musica popolare, sociale e di protesta*, Milano, BUR, 2011, pp. XXXVIII-200, p. 21 e sgg.; Antonio Cornoldi, *Ande, bali e cante del Veneto con particolare riguardo al Polesine*, Padova, Rebellato, 1968, pp. 3-453, p. 331 e sgg.

¹⁶¹² Raffaello Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, cit., p. 197. Si deve ricordare che questa canzone venne eseguita anche durante la battaglia a Magenta nel 1859; la nota curiosa è che sia la banda francese che quella austriaca suonarono la medesima canzone per incitare alla lotta i combattenti.

¹⁶¹³ Ermolao Rubieri, infatti, annotava che «le passioni che ispirarono la popolare poesia negli ultimi rivolgimenti italiani furono l'odio dello straniero servaggio, l'amore della libertà, il desio della nazione ricostituzione». Ermolao Rubieri, *Storia della poesia popolare italiana*, Volume unico, Firenze, G. Barbèra Editore, 1877, pp. 3-686, p. 537

¹⁶¹⁴ «Addio del Volontario all'Innamorata» in Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 407

¹⁶¹⁵ «Inno di Garibaldi» in in Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 510 [Per ascoltare questa canzone: file audio, traccia 19 del CD allegato ►]

schiavi \ condannati da masnadier? \ Oh Italia! Qual'oltraggio \ Questi barbari a prolungar ! [...] \ All'armi, fratelli, \ coorte formate, \ l'Italia inondate \ di sangue stranier»¹⁶¹⁶.

L'austriaco veniva definito più in generale come il "tedesco"¹⁶¹⁷ e spesso assumeva il titolo di "croato", di "barbaro"¹⁶¹⁸ e di "ladro", come nell'«Inno di Garibaldi»: «Non basta il trionfo di barbare spoglie, \ si chiudano ai ladri d'Italia le soglie: \ le genti d'Italia son tutte una sola, \ son tutte una sola – le cento città»¹⁶¹⁹.

Se da un lato furono rare le espressioni che insistevano sulla purezza della razza e sul timore di una sua contaminazione ad opera dello "straniero", come in questi versi «Malideta quella dona, \ che il tedesco abbrazierà» – di cui il Marson riconosceva una somiglianza con il seguente passo del Berchet «Maledetta chi d'italo amplesso \ Il tedesco soldato beò»¹⁶²⁰ –, dall'altro i patrioti italiani si divertirono ad etichettare lo straniero con ironica fantasia. Frequenti, infatti, furono le immagine legate al mondo animale; in Sicilia l'imperatore Ferdinando veniva rappresentato come un grasso somaro ed un mulo cornuto¹⁶²¹. In una bosinata milanese, composta in seguito alla liberazione di Milano, l'autore si riferiva al comandante austriaco Giulay come da un vile asino, un coglione e traditore: «Vive semper el noster Milan \ Maledetto gabian d'un Giulai! \ Asen vile, cojon, traditor»¹⁶²²; ed un'altra strofa diffusa nel Piemonte recitava: «Ciapa Giulay \ butli an pugnata \ fiò ad na vaca \ che brod el farà?»¹⁶²³. Questa strofetta venne utilizzata anche per colpire il generale Radetzky, nell'Italia settentrionale si cantava: «è morto Radetxky \ j l'à coto in pegnata; \ chel fiol de 'na vaca \ che spussa ch'el fa: \ L'è morto brusà!»¹⁶²⁴. Nelle satire in rima popolari, gli austriaci

¹⁶¹⁶ «La marsigliese italiana» in Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 386

¹⁶¹⁷ Nel rifacimento popolare del canto «Patrioti all'Alpi andiamo» del 1848 vi erano queste strofe: «Siamo italiani \ giovani e freschi \ contro i todeschi \ dobian pagnar [...] \ Siamo italinai \ giovani e mati, \ contro i croati \ dobbiamo 'ndar». Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 7

¹⁶¹⁸ In «Il volontario che parte per la guerra» si cantava: «Addio: di nuovo unanime, \ Dall'Alpi al mare infido, \ «Fuori d'Italia i barbari!» \ Suona tremendo il grido. \ Già la romba \ Della tromba \ Mi chiamò: \ Schiavo ti lascio, libero \ A te ritornerò». «Il volontario che parte per la guerra», Firenze, Salani, [1888], foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-22-33

¹⁶¹⁹ «Inno di Garibaldi» in in Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 510

¹⁶²⁰ Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 3

¹⁶²¹ Antonino Buttitta, *Rime e canti popolari del risorgimento*, Palermo, Istituto di Stora delle tradizioni popolari, 1960, pp. 5-91, p. 29 e sgg.

¹⁶²² «Hin andaa quij baloss de pattan viva L'Italia e el noster Milan. Inno popolare», Milano, Pagnoni Luigi, foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-15-19

¹⁶²³ [trad. «Prendi Giulay / mettilo in pignatta / figlio d'una vacca / che brodo farà»] Franco Castelli, *Per un'antropologia del Risorgimento: canti popolari, miti locali e fonti orali*, cit., p. 12. A Milano, poco prima del 1859, era diffusa questa canzonetta che ammoniva Giulay con queste parole: «Varda Giulaj \ Che ven la primavera, \ varda Giulaj \ che ven la primavera, \ se guarderem in cerca \ cui bumbul e i cannon. \ Varda Giulaj \ Che ven la primavera, \ varda Giulaj \ che ven la primavera, \ te metterem su l'era \ a batte l formenton!». [trad. «Guarda Giulay \ che viene la primavera, \ Guarda Giulay \ che viene la primavera, \ ci guarderemo in faccia \ con le bombe ed i cannoni \ Guarda Giulay \ che viene la primavera, \ Guarda Giulay \ che viene la primavera, \ ti metteremo sull'aia \ e battere il frumento». Attilio Frescura e Giovanni Re, *Canzoni popolari milanesi*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1939, pp. 13-372, p. 60 [Per ascoltare il canto «Varda Gyulai»: file audio, traccia 20 del CD allegato ►]

¹⁶²⁴ [trad. «è morto Radetzky \ l'hanno cotto in un pentolone \ che figlio di una vacca \ che puzza che fa \ è morto bruciato»]. Antonio Cornoldi, *Ande, bali e cante del Veneto con particolare riguardo al Polesine*, Padova, Rebellato, 1968, pp. 3-453, p. 341

erano spesso associati alle patate; nel Veneto, infatti, circolavano queste strofette: «Porche patate, \ andé per casa vostra; \ l'Italia l'è nostra \ e 'ndeve far 'mazzar»¹⁶²⁵.

Un risorgimento a colori

Il risorgimento italiano fu un periodo caratterizzato da una vera e propria esplosione di colori; analizzando le carte di polizia si incontrano numerosi episodi in cui il colore veniva utilizzato con un forte significato contestatario e di protesta. Come si è già messo in evidenza nel capitolo precedente, erano frequenti l'esibizioni clandestine di bandiere tricolori¹⁶²⁶, lo scoppio di “fuochi bengalici” colorati; agli angoli delle strade venivano lasciati biglietti di carta colorata che contenevano i principali slogan dell'epoca e sui muri¹⁶²⁷ delle case venivano affissi delle coccarde¹⁶²⁸ e dei fogli volanti manoscritti, molte volte decorati con i tre colori nazionali. Vi furono anche degli arresti per aver indossato un abbigliamento che poteva ricordare, agli occhi della autorità, il temuto tricolore italiano; nel marzo del 1867 venne arrestato Carlo Baroni, sarto di 18 anni, poiché indossando ripetutamente una «camicia rossa, sciarpa da collo verde e colletto bianco» rispondeva «sgarbatamente» alle domande poste dalle guardie civili¹⁶²⁹.

Particolarmente sorvegliati, come dimostrano questi due rapporti di polizia, erano le vetrine dei negozi di stoffe ed i bazar, in cui venivano venduti gli oggetti risorgimentali più alla moda e che richiamavano un gran numero di persone. In una nota di polizia del 19 novembre 1847, depositata nelle carte della presidenza di governo di Milano, si leggeva: «da qualche giorno sono esposte in

¹⁶²⁵ «Porche patate» in Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 9. «Ferdinando, Ferdinando, \ el to regno va calando, \ e Pio nono se ingrandisse \ le Patate se imarcisse. \ Viva l'Italia! \ Viva Manin! \ Viva la Guardia \ Del citadin». [trad. «Ferdinando, Ferdinando \ il tuo regno va calando \ e Pio nono si ingrandisce \ le patate diventano marce \ viva l'Italia \ viva Manin! \ Viva la guardia \ del cittadino». Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 330

¹⁶²⁶ A questo proposito si può citare il seguente rapporto del commissariato di polizia di Rovereto, datato 23 maggio 1867, in cui si leggeva: «osservasi che gli altri surronominati inconvenienti della notte del 21 consistettero nel rinvenimento di una bandiera tricolore, di un ritratto a stampa di Vittorio Emanuele, di un biglietto coll'iscrizione a stampa: “Anche noi vogliamo essere uniti all'Italia e Vittorio Emanuele II per nostro Re” e di due fuochi bengalici color rosso, di cui uno fu acceso vicino piazza S. Marco l'altro sul muro di recinto di fronte alla birreria Maffei sul Corso Nuovo». Archivio di Stato di Trento (AST), Commissariato di Polizia, atti riservati, anno 1867, busta n. 7, documento n. 475. In occasione dell'anniversario dello statuto d'Italia venne affissa a Rovereto una «piccola bandierina tricolore» sulla porta di un caffè ed «un'effigie a stampa dello stemma sabauda». Ivi, documento n. 491

¹⁶²⁷ I muri spesso venivano sporcati con i colori bianco, rosso e verde, lanciata con delle uova. Cfr. AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1867, busta n. 7b, documento n. 286

¹⁶²⁸ Nel gennaio del 1859 venne aperto un processo contro ignoti, poiché a Soresina, un piccolo borgo nei pressi di Cremona, vennero ritrovate alcune iscrizioni «di indole sovversiva, quali: Abbasso lo stemma austriaco; non pagate le imposte» ed inoltre vennero affisse sui muri «tre coccarde tricolore formate da piccole liste di carta», ancora contenute all'interno del faldone processuale. ASM, Processi politici, anno 1858-1859, tribunale criminale, busta n. 275, processo n. 1556, pres. 29 gennaio 1859

¹⁶²⁹ AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1867, busta n. 7b, documento n. 279

vendita stoffe e specialmente fettucce e fazzoletti coi tricolori italiani e gli ultimi portano anche nel mezzo in campo d'oro il ritratto del sommo Pontefice. Questi sono particolarmente ostensibili in quantità in diverse botteghe del Corso Francesco e la gente vi accorre per ammirarle»¹⁶³⁰; più curioso fu l'episodio accorso durante la fiera di Santa Caterina a Rovereto nel novembre del 1866; un tagliapietre, passando di fronte ad un negozio di panni, si mise ad esclamare «Guarda la bandiera tricolore» ed una guardia che perlustrava la zona procedette all'arresto di Isacco Prezzi, titolare del negozio in questione, con l'accusa di aver volontariamente esposto «diverse stoffe di color bianco, rosso e verde» in modo da rappresentare il tricolore italiano. Nel suo ricorso presentato al commissario, il Prezzi sostenne che l'addobbo del negozio era ancora incompleto ed ironicamente si chiedeva: «come è possibile addobbare una bottega del suo genere in una simile occasione, senza che qua o là, più o meno spiccati, più o meno uniti, si vedano quei tre colori?»¹⁶³¹.

Il colore, ed in particolare i tre colori della bandiera italiana, invase gran parte della produzione canora risorgimentale. In alcune canzoni la lotta per l'indipendenza nazionale assumeva i toni di uno scontro policromatico; così uno stornello toscano: «E sulle mura di Venezia \ L'hanno ritta la bandiera, \ staccherem la gialla e nera, \ rizzerem la tricolor»¹⁶³² e nell'«Addio del Volontario» si cantava: «Quel fiore, idolo amato, \ i tre colori avrà; \ lo bacia, e di che è nato \ in suol di libertà. \ Si stracci il giallo e nero, \ simbolo di dolor; \ e l'italiano altero \ inalzi il tricolor»¹⁶³³.

Numerosi, infatti, furono i riferimenti al “tricolore” presenti nel canto risorgimentale; fin dal 1848, la bandiera divenne un simbolo di aggregazione, un segno di protesta per arrivare a rappresentare una metafora della libertà, come dimostrava il ritornello della celebre canzone «La bandiera dei tre colori»: «E la bandiera de i tre colori \ L'è sempre stata la più bela \ Noi voliamo sempre quella \ Noi voliamo la libertà \ La libertà, la libertà»¹⁶³⁴. La bandiera non esauriva la sua funzione solamente in quanto simbolo di propaganda, ma si affermava come uno dei primi emblemi nel quale i patrioti si potevano riconoscere come membri di una nuova comunità; nella seconda strofa della già citata canzone «Giovanottino dalla pupilla nera», riportata nel canzoniere di Pietro Gori, vi erano questi versi:

«Giovanottin dalla pupilla nera,	a noi che in quei ci conosciam fratelli;
dimmi, qual è il color di tua bandiera?	i tre colori avrai che fremer fanno
- se una rosa vermiglia e un gelsomino	l'insanguinato imperator tiranno.

¹⁶³⁰ Archivio di Stato di Milano (ASM), Presidenza di governo, anno 1848, busta n. 257, documento n. 7851

¹⁶³¹ AST, Commissariato di Polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1866, busta n. 6, documento n. 546

¹⁶³² Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 595

¹⁶³³ Ivi, p. 470

¹⁶³⁴ «La bandiera de i tre color» in Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p.

A una foglia d'allor metti vicino,
i tre colori avrai picari e belli

Beato il di che li vedrà Milano!
Sono Italiano»¹⁶³⁵.

Un garibaldino di Fratta Polesine, durante la compagna di Bezzecca del 1866 apprese le seguenti strofe, che richiamavano alla mente il già citato «Inno di guerra» di Luigi Mercantini composto nel 1848:

«Tre colori, tre colori	fuoco e controfuoco
L'Italian cantando va	ma il nemico ha da fuggir.
E cantando i tre colori	E col bianco, il verde e il rosso
Il fucile impugnerà.	La bandiera s'innalzò;
Fuoco e controfuoco	e col bianco, il verde e il rosso
Vogliamo vincere e morir;	la bandiera s'innalzò!» ¹⁶³⁶ .

Il tricolore, infine, divenne la raffigurazione stessa della nascente idea d'Italia e venne affiancato da aggettivi in grado di qualificare la nuova nazione; fu soprattutto il concetto di libertà che accompagnò l'esaltazione della bandiera all'interno della canzone di quegli anni. Uno stornello toscano recitava: «La bandiera tricolore \ Sempre è stata la più bella; \ noi vogliamo sempre quella \ per aver la libertà»; i tre colori, infatti, opponendosi alla dominazione austriaca, si volevano proporre come un preludio ad un regno di libertà. Nella canzone veneta «Venezia manje la spada» si cantava: «E Venezia maneggia la spada, \ salva salva, si chiama romana; \ noi voliamo bandiera italiana \ noi voliamo la libertà»¹⁶³⁷, ed in maniera analoga, una canzonetta diffusa nel Veneto e nel Trentino recitava: «La bela moretina \ La gira per Milano \ Con tre colori in mano, \ gridando libertà»¹⁶³⁸ ed ancora: «ô visto Garibaldi \ su le porte de 'l Piemonte, \ con tre colori in fronte, \ 'gridar la libertà»¹⁶³⁹. In un canto barese, riportato da Roberto Leydi, in seguito alla caduta del regno borbonico la bandiere tricolore diveniva la speranza in una società migliore e libera dall'oppressione:

«Ha fernute la cocagne,	La pannère a trè chelure,
ci arrebbe va descènne	la vettorie i è secure,
e u poble va gredanne	e cu bianche, russe e vèrde
- Viva, viva la libertà. –	la speranze ma se pèrde» ¹⁶⁴⁰ .

¹⁶³⁵ Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 188. [Per ascoltare il canto «Giovanottino dalla pupilla nera»: file audio, traccia 21 del CD allegato ►]

¹⁶³⁶ Antonio Cornoldi, *Ande, bali e cante del Veneto con particolare riguardo al Polesine*, cit., p. 329

¹⁶³⁷ «Venezia manje la spada» in Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 10

¹⁶³⁸ «La bela moretina» in Ivi, p. 19

¹⁶³⁹ «E viva Garibaldi» in Ivi, p. 16

¹⁶⁴⁰ [trad. «È finita la cuccagna, \ chi rubava è ricercato \ e il popol va gridando \ - Viva, via la libertà – \ La bandiera di tre colori, \ la vittoria è sicura, \ e col bianco, rosso e verde \ la speranza mai si perde»] Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 121

4.3: L'immagine della Francia nel canto risorgimentale italiano

L'immagine della nazione francese, all'interno del canto popolare di epoca risorgimentale, fu caratterizzata da una certa ambivalenza. Se da un lato la Francia, a partire dalla fine del settecento, veniva considerata come la patria della libertà e nemica del dispotismo e della tirannia; dall'altra contemporaneamente si diffuse nella popolazione italiana un sentimento di astio, che in molti casi sfociò nella vera e propria opposizione e lotta, contro la nazione d'oltralpe.

All'interno del romanzo «I rossi e i neri», dello scrittore garibaldino Anton Giulio Barrili, vi era narrato un episodio dal quale si percepiva concretamente questo duplice sentimento nei confronti della Francia. Durante l'assedio di Roma del 1849, il maggiore Rigo Salvani ricevette la visita di suo figlio Lorenzo, giovane studente di filosofia, deciso a prendere servizio nella compagnia del padre. Lorenzo, che prima d'ora non s'era mai battuto con le armi, ed intimorito dal “battesimo del fuoco”, chiese alcuni consigli al padre:

«te lo darò io, il rimedio contro la commozione del primo fuoco. Mettiti a cantare la Marsigliese, e ti sentirai un cuor di leone” – “Avete ragione, padre mio; ma io non la canterò certamente in francese” – “E perché?” – “Perché non mi pare ben fatto cantarla nella stessa lingua di chi viene ad assalirci. Voi avete detto ch'io porto amore ai Francesi, e, sebbene celiando, avete colto nel segno. Io amo molto i Francesi, perché sono un gran popolo, ed hanno fatto grandi cose nel mondo; ma la lingua della patria innanzi tutto. Ed io, per fare le schioppettate con loro, come dobbiamo, essendo assaliti, vedrò di scordare che hanno fatta la rivoluzione dell'89 e promulgati i diritti dell'uomo” – “Ma perché non vorrai tu cantare la Marsigliese nella sua lingua nativa? È il canto della libertà, e la libertà è patrimonio di tutte le nazioni. D'altra parte, mi dicono che sia impossibile voltarlo in italiano, conservando tutti quei tronchi che sono nell'indole della lingua francese”. “Oh!” – rispose Lorenzo con la baldanza spensierata che è propria dei giovani. – “Se la difficoltà è tutta nei tronchi, non è cosa da spaventarsene; e poiché l'essenziale è di poterla cantare, io ne sono venuto a capo. Non ci sarà la forza dell'originale; ma la musica supplisce al difetto”»¹⁶⁴¹.

Lorenzo iniziò a tradurre e a cantare i versi del celebre canto francese, in presenza di Goffredo Mameli, che nel frattempo si era recato nella camera dove avveniva il dialogo:

«Prodi, orsù; per la terra natia	Vengono, vengono, sul vostro sen
Il bel dì della gloria spuntò.	A sgozzarvi figliuoli e consorti.
Contro noi la tirannide ria.	All'armi, cittadini
Lo stendardo sanguigno levò.	Stretti a drappel moviam!

¹⁶⁴¹ Anton Giulio Barrili, *I rossi e i neri*, vol. 1, Milano, Fratelli Treves, 1906, pp. 3-374, p. 7

Udite voi? – L’empie coorti Corriam, d’un sangue vil
Van ruggendo per l’arso terren; Que’ solchi abbeveriam!»¹⁶⁴².

A partire dalla fine del settecento ed inizio ottocento, il canto della Marsigliese si diffuse rapidamente all’interno della penisola italiana, percorsa dalle truppe militari francesi. L’esercito napoleonico, infatti, entrava nelle città con aria festante ed a passo di musica; un fattore di San Daniele in Friuli ricordava così l’arrivo dell’esercito nel 1809:

«Ahime ahime qui... li... sentite? Si approssima, si sente, si vede, giunge... ma che? Forse nuova guerra? Ohibò! No. Anzi il passaggio di un ben regolato, ben disciplinato reggimento francese, poi un altro, indi un terzo ancora, e tutti al solito con la loro banda. Il primo a farsi vedere innanzi è il capo-tamburo alto, e robusto giovine con grosso bastone in mano, munito di grossa impugnatura d’argento, camminando a tempo [...] e comandante ivi a tanti tamburi quanto sono compagnie nel reggimento; indi gran banda militare d’obboè, clarinetti, traversino, fagotti, trombe, corni di caccia, sarpans, gran tamburo, nacchere, sonagli, campanelle...»¹⁶⁴³.

Queste sonorità, che modificavano radicalmente il paesaggio sonoro del tempo¹⁶⁴⁴, assieme alla nuova ritualità della festa (come ad esempio gli alberi della libertà), introdotte dalla Rivoluzione Francese¹⁶⁴⁵, si stavano affermando come inediti simboli del neonato sistema politico. In quegli anni nasceva un nuovo modo di comunicare e di coinvolgere pedagogicamente le masse nella sfera pubblica¹⁶⁴⁶; le quali, sedotte anche dall’aspetto musicale, si sentivano partecipi di una comunità radicalmente differente dal passato. L’inno iniziava ad acquistare una funzione

¹⁶⁴² Ivi, p. 8

¹⁶⁴³ Ernesto D’Agostini, *Ricordi militari del Friuli (1797-1870)*, Udine, Marco Bardusco Editore, 1925, p. 414 citato in Antonio Carlini, «“Lo strepitoso risonar de’ stromenti da fiato & timballerie”. Modalità e modelli della musica pubblica a Venezia e in Italia negli anni della rivoluzione francese» in Francesco Passadore e Franco Rossi, *L’aere è fosco, il ciel s’imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, pp. 473-505, p. 492

¹⁶⁴⁴ Stefano Pivato recentemente rilevava che «le truppe napoleoniche portano in Italia non solo idee e fermenti del giacobinismo, ma anche i suoi corredi sonori. Tamburi e fiati accompagnano l’innalzamento degli alberi della libertà nelle piazze cittadine. [...] Per la tranquilla provincia italiana il clima festoso introdotto dalle truppe napoleoniche è davvero uno sconvolgimento. Tant’è che un cronista non esita a paragonare una cittadina come Forlì a Parigi: “s’accesero dodici botta legna in piazza a suon di banda, e chi del popolo gridava eviva, e chi ballava che alla città pareva incanto d’esser in un Parigi”». Stefano Pivato, *Il secolo del rumore. Il paesaggio sonoro nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 7-179, p. 17 e sgg.

¹⁶⁴⁵ Cfr. Mona Ozouf, *La festa rivoluzionaria 1789-1799*, Bologna, Pàtron, 1982, pp. IX-468

¹⁶⁴⁶ «nel vivace proliferare di feste pubbliche, intrattenimenti teatrali, serate danzanti, concerti e accademie al chiuso o all’aperto, che le guerre napoleoniche esportano dalla Francia all’Italia come metodi d’acquisizione del consenso popolare, l’immagine e il suono, consapevolmente strumentali alla mobilitazione delle folle e al convincimento delle coscienze, partecipano attivamente alla sollecitazione dei meccanismi di identificazione, necessari tanto alla costruzione del cittadino quanto al suo controllo. Lo spettacolo viene così piegato a simulacro illusorio di una libertà nei fatti esclusivamente e saldamente tenuta dalla nuova classe dominante». Antonio Carlini, «“Lo strepitoso risonar de’ stromenti da fiato & timballerie”. Modalità e modelli della musica pubblica a Venezia e in Italia negli anni della rivoluzione francese», cit., p. 473

fondamentale, poiché, rivolgendosi alla sfera emozionale dell'individuo¹⁶⁴⁷, contribuiva a creare un sentimento di appartenenza in una nuova società. A questo proposito si devono considerare le circostanze nelle quali si intonavano questi componimenti musicali portatori di un messaggio di libertà e d'emancipazione; essi venivano cantati in coro da tutti i partecipanti che accorrevano alle feste degli alberi della libertà. Meccanismi che, come si è già presentato nelle pagine precedenti, acquistavano un importante valore simbolico, in quanto favorivano la nascita di nuove forme di identità e di unione.

Tra le molte canzoni, un ruolo di primo piano fu giocato soprattutto dalla Marsigliese, che ebbe, all'indomani dell'arrivo delle truppe napoleoniche, un'ampia circolazione in tutto il territorio italiano. Le tematiche, la melodia e, più in generale, la funzione stessa svolta dall'Inno all'interno di questa nuova simbologia e ritualità, consentì al canto di Rouget de Lisle di rappresentare un modello di riferimento per il canto sociale italiano; Roberto Leydi, infatti, sottolineava che: «si può dire, in termini un po' generali ma non inesatti, che *La Marsigliese* costituisce, attraverso la sua ricca filiazione italiana diretta e indiretta, il modello di gran parte dei nostri inni politici, fino a tempi recenti, con una permanenza di tono, di simboli, di linguaggio e di metrica che va al di là della coincidenza»¹⁶⁴⁸.

Il «Chant de guerre pour l'armée du Rhin» percorse tutto l'ottocento italiano¹⁶⁴⁹, come dimostrano questi piccoli esempi; durante una perquisizione domiciliare al chirurgo Gaetano Ciceri, condannato a Milano per alto tradimento nel dicembre del 1851, venne ritrovata una copia del noto canto francese. In Trentino la Marsigliese era una canzone proibita, da come si apprendere da questo rapporto di polizia, datato 26 agosto 1853:

¹⁶⁴⁷ Più in generale sull'importanza delle emozioni all'interno del teatro risorgimentale sono da sottolineare le riflessioni contenute in Carlotta Sorba, «Teatro, politica e compassione. *Audience* teatrale, sfera pubblica ed emozionalità in Francia e in Italia tra XVIII e XIX secolo» in *Contemporanea*, n. 3 luglio 2009, pp. 421-445

¹⁶⁴⁸ Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963, pp. 9-502, p. 23. Leydi annotava infatti che «il repertorio giacobino rappresenta, con la sua diretta discendenza risorgimentale, una delle radici più importanti della nostra innodia politica, con una persistenza di modi e di temi, sia nei testi letterari che in quelli musicali, spesso sorprendente». Ibidem. Cfr. anche Cesare Bermani, *Pane, rose e libertà. Le canzoni che hanno fatto l'Italia: 15 anni di musica popolare, sociale e di protesta*, Milano, Bur, 2011, pp. XXXVIII-200, p. III e sgg. Seguendo le riflessioni di Leydi, Stefano Pivato sottolineava così l'importanza del periodo rivoluzionario per il canto risorgimentale: «tuttavia, anche se con esiti meno felici e duraturi, l'inizio della stagione del canto risorgimentale va individuata nelle origini stesse del nostro Risorgimento nazionale: cioè nella Rivoluzione Francese. In realtà se la Rivoluzione francese costituisce l'origine dello Stato nazione e delle rivoluzioni successive, il suo inno, cioè *La Marsigliese*, va considerato come il prototipo dei canti risorgimentali. È Napoleone che con le sue truppe esporta in Europa *La Marsigliese*, divenuta espressione della lotta contro il dispotismo per l'affermazione dei principi democratici. Ovunque avanzano gli eserciti napoleonici, si diffondono e si cantano i suoi versi, spesso tradotti nelle varie lingua nazionali». Stefano Pivato, «Inni e ballate» in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie*, sotto la direzione di M. Isnenghi, vol. I, *Fare l'Italia. Unità e disunità nel Risorgimento*, a cura di E. Cecchinato – M. Isnenghi, Torino, Utet, 2008, pp. 660-673, p. 669. Cfr. anche Stefano Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. VII-XII-361, p. 10 e sgg.

¹⁶⁴⁹ Cfr. la «Sezione 14: Il retaggio della Rivoluzione francese» del percorso museale ■

«nella sera dei 26 andante una società di persone civili in Pieve Tesino fecero una cena in quella bottega di caffè. Appena era questa finita radunaroni nella sala ed udito della stessa alcuni dilettanti in canto pure di Pieve Tesino, ed oltre a diverse arie teatrali e nazionali che non sappiano eccezione, e a trionfo Radetzchi, cantarono l'inno di Pio IX poi cominciarono ad intonare la Marsigliese, ma appena fu cantato il primo versetto: Allons enfants de la patrie, gli astanti osservato che era proibito, imposero, loro silenzio, ed essi desistettero in vista sostituendo il canto di altro pezzo non vietato»¹⁶⁵⁰.

Sarà soprattutto durante gli anni sessanta e settanta, con la diffusione del movimento internazionalista in Italia, che la carica protestataria, che quest'inno simboleggiava, acquistò una nuova vitalità e forza¹⁶⁵¹. Gianni Bosio riportava un frammento del diario di Enrico Bignami, attivista della sezione dell'internazionale bolognese, che si trovava in arresto sul finire del '72, in cui ammetteva «di essersi sentito come “elettrizzato” e “rapito” udendo, sotto le finestre del carcere, suonare l'Inno garibaldino e la Marsigliese da parte di alcuni filarmonici mandati appositamente dagli amici in segno di solidarietà»¹⁶⁵².

A partire dal 1793-1794, come rilevava Cesare Bermani, furono numerose le copie del canto francese e delle sue versioni tradotte in italiano¹⁶⁵³ che vennero stampate in Italia¹⁶⁵⁴. Spesso si componevano dei testi musicali sull'aria della Marsigliese. Lamberto Mercuri e Carlo Tuzzi, nel loro studio sui canti politici italiani, pubblicavano un canto intitolato «Canzone popolare bresciana del 1797», da cantarsi proprio sulla melodia francese, in cui si leggeva:

«Su, Bresciani, su l'armi prendete	Per la Patria siam tutti soldati,
Se si avanzano i nemici,	Quel valore in noi desta
Quegli schiavi codardi e infelici	Che un legge tiranna e funesta
Qui la morte troveran.	Rese inutile finor.
Il Leone non temete	E i diritti conquistati
Ch'è già oppresso ed avvilito,	Or dal Popolo sovrano

¹⁶⁵⁰ AST, Capitanato circolare di Trento, Atti presidiali, Anno 1853, busta n. 50, documento n. 123. Il capitanato distrettuale di Borgo informava dell'accaduto la sede di Trento e sottolineava che il canto della Marsigliese venne intonato da Giuseppe Tessaro, il quale «convien ritenere che l'abbia appresa da qualche Tesino che fu al commercio in Francia, e che probabilmente l'avrà portata in patria non per espargere massime di liberalismo, che di queste non si può dire che qui esista segno, ma come novità, sapendo con quanto trasporto si sentano a cantare nella campagna le nuove arie». Ibidem

¹⁶⁵¹ Pier Carlo Masini sottolineava che «gli internazionalisti italiani continuarono per un pezzo a cantare la *Marsigliese* anche perché promiscua di repubblicanesimo sociale e di internazionalismo proletario era la loro ideologia». Pier Carlo Masini, «I canti della Prima internazionale in Italia (ultime aggiunte alle ricerche di Gianni Bosio)» in *Movimento operaio e socialista*, anno XX, n. 1, gennaio-marzo, 1973, pp. 3-14, p. 7 citato in Cesare Bermani, «“La Marseillaise”: riflessi sul canto sociale del movimento operaio italiano» in Id., *“Guerra guerra ai palazzi e alle chiese...”*. *Saggi sul canto sociale*, Roma, Odradek, 2003, pp. 25-63, p. 31. A questo proposito si deve sottolineare che «L'inno dell'internazionale» fu composto proprio sull'aria della Marsigliese.

¹⁶⁵² Gianni Bosio, «I canti della prima internazionale in Italia. Prime ricerche e chiarimenti nelle fonti scritte. Lettera aperta a Roberto Leydi» in *Movimento operaio e socialista*, n. 1-2, gennaio-giugno 1965, pp. 5-40, p. 7

¹⁶⁵³ Una di queste copie è conservata nella collezione di fogli volanti di Roberto Leydi, n. A-1-3 La collezione è pubblicata su Cd-rom in Roberto Leydi e Paolo Vinati, *Tanti fatti succedono al mondo. Fogli volanti nell'Italia settentrionale dell'Otto e del Novecento. Con CD-rom*, Brescia, Grafo, 2001, pp. 7-80

¹⁶⁵⁴ Cfr. Cesare Bermani, «“La Marseillaise”: riflessi sul canto sociale del movimento operaio italiano», cit.

Dei tiranni l'impero è finito,
E fra poco essi ancor cadran.

Sosterrem colla spada alla mano,
Col coraggio d'un libero cuor. [...]

Corriam l'armi a brandir,
A vincere o a morirr.
Cantiam, gridiamo:
Cangiar vogliamo
Il giogo in libertà»¹⁶⁵⁵

L'influenza francese, oltre nell'elemento musicale, è riscontrabile anche nel testo. La presenza di termini chiave, come ad esempio, quello di "tiranno", di "Popolo sovrano", o di alcuni concetti fondanti come la libertà ed il volontariato armato per la patria («Per la Patria siam tutti soldati» e più avanti: «Sosterrem colla spada alla mano»), rappresentavano dei chiari riferimenti alle tematiche introdotte dalla Rivoluzione francese. Aspetti che si ritrovavano anche in un altro componimento di quegli anni; in «Canzone popolare veneziana del 1797» l'autore, al grido di «Ad odiar la tirannia \ Ritorniamo a cominciar», si scagliava contro gli aristocratici: «Gli Aristocratici superbi, \ Nò non abbiamo mai pace, \ Che del vizio si compiace, \ Chi nol cura condannar»¹⁶⁵⁶. Più esplicite erano le allusioni al contesto francese nel canto «Alli bravi legionarii genovesi», pubblicato su foglio volante e composto sull'aria «Allons Enfants de la Patrie», in cui si cantava:

«Su correte, o Genovesi,	Quell'invitto BONAPARTE,
Or, che siete in Libertade,	Quel sì amabili sostengo
Che ad esempio de' Francesi	D'Uguaglianza il caro pegno
Non avete più timor;	Valoroso vi donò.
E a' Tiranni, che crudeli	Col suo braccio fulminante
Già v'avvinsero d'avanti,	Vi protegge, vi sostiene,
Su gridate tutti quanti:	Le tiranniche catene
Uguaglianza, e Libertà.[...]	Vi spezzò da vostri piè.

Coraggio, o cittadin;
Corriamo, corriam
A calpestar
Qualunque Traditor. [...]]»¹⁶⁵⁷

Sul medesimo foglio volante si trovava anche una versione del noto «Inno dell'albero», cantato durante le feste degli alberi della libertà, piantati nelle piazze principali delle città e dei

¹⁶⁵⁵ Lamberto Mercuri e Carlo Tuzzi, *Canti politici italiani 1793-1945*, Roma, Editori Riuniti, (II edizione), 1973 (I edizione 1962), pp. 5-399, p. 41

¹⁶⁵⁶ Ivi, p. 43

¹⁶⁵⁷ *Alli bravi legionarii genovesi. Aria: Allons Enfants de la Patrie* in collezione fogli volanti di Roberto Leydi, n. A-1-1

villaggi durante il triennio giacobino¹⁶⁵⁸. Il testo originale, come lo sottolinea Roberto Leydi, nacque probabilmente a Genova tra il 1796 e il 1799 ed ebbe un'ampia diffusione in tutta la penisola italiana¹⁶⁵⁹. Anche questo canto giacobino, come gli altri appena citati, fu caratterizzato da una preminenza dei temi legati al periodo rivoluzionario; emergeva, infatti, la centralità dell'immagine del popolo sovrano e l'importanza del concetto di patria e dell'odio all'aristocrazia:

«Or che innalzato è l'albero	Già reso uguale e libero,
S'abbassino i tiranni,	Ma suddito alla legge,
Da suoi superbi scanni	È il popolo che regge,
Scenda la nobiltà.	Sovrano ei sol sarà.
L'indegno aristocratico	Giuri implacabil odio
Non si osi alzar la testa;	Ai feudi, alle corone
se l'alza, allor la festa	E sempre la nazione
tragica fine si farà.	Libera resterà [...]
Un dolce amor di patria	
S'accenda in questi lidi,	
Formiam comuni i gridi	
– Viva la libertà. → ¹⁶⁶⁰ .	

Accanto alla Marsigliese si diffusero rapidamente nella penisola italiana anche altre canzoni rivoluzionarie, come ad esempio il «ça ira» e la «Carmagnole». Paolo Toschi, infatti, riportava queste strofe che circolavano nella prima metà del XIX secolo in Romagna «Ça ira, ça ira, ça ira, \ I brighent a la lantern»¹⁶⁶¹. Durante i rivolgimenti del '48-'49 riemersero alcuni versi che risalgono al periodo giacobino; il Pratella, nella sua ricerca, raccolse una «carmagnola romagnola» ed a questo proposito annotava:

«canzona diffusa in Romagna fra il '48 e il '49 e che i repubblicani d'allora cantavano girando in tondo attorno agli alberi della libertà, piantati in mezzo alle piazze dei paesi. Io ne ho raccolto poesia e melodia a Lugo di Romagna. I versi sono in dialetto lughese e costituiscono una specie d'ingenua imitazione della "Carmagnole" francese:

Tira, Lisoun, la Carmagnola,	i tudesch 'tla stufarola,
------------------------------	---------------------------

¹⁶⁵⁸ Questa pratica rimase in vigore anche durante il 1848; a Livorno l'innalzamento di un albero della libertà in Piazza Grande venne accompagnato da queste strofe: «E semo livornesi \ Contro di noi c'è l'osso, \ Viva il berretto rosso, \ Viva la libertà». Cfr. Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 25. All'indomani dei rivolgimenti di quell'anno, circolava a Roma questa pasquinata, in cui si ironizzava sugli alberi della libertà: «Repubblica, repubblica! \ andavano vociando \ nel quarantotto i popoli \ certi pali per alberi piantando. \ Io mestamente chiesi: cari amici, \ oh, che piantate, se non han radici?». Giuseppe Vettori, *Canzoni italiane di protesta 1794/1974 dalla Rivoluzione Francese alla repressione cilena*, Roma, Newton Compton, 1974, pp. 7-462, p. 317

¹⁶⁵⁹ Quest'inno fu apprezzato anche da Giuseppe Mazzini, che lo suonava accompagnandosi con la chitarra

¹⁶⁶⁰ Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 27 [Per ascoltare questa canzone: file audio, traccia 22 del CD allegato



¹⁶⁶¹ Paolo Toschi, *Canti popolari romagnoli*, citato in Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 57

tira, Lroun, tira, Lisoun.
Carmagnola, Carmagnola,

stufarola la bulirà,
i tedeschi saltarà / balarà»¹⁶⁶².

Protagonista dei canti nati nei primi decenni dell'ottocento fu anche l'immagine di Napoleone I. Numerose, infatti, furono le canzoni a lui dedicate; in una di queste, raccolta da Luigi Marson nella zona di Vittorio Veneto, ci si riferiva all'imperatore francese come ad «un dio fra i mortali»:

«Elgi è l'eco de la tera,
il suo nome rimbombò. [due volte]
Aplausi, aplausi: un dì gridossi in guera;
plausi, atendi, plausi atendi a la sua chioma.
El dirito de l'impero
Grande schiude, schiude grande

E di Roma.
Sagio in pace, forte in guera
Fra i mortali un dio sembrò, (*tre volte*)
Un dio sembrò:
si, fra i mortali un dio sembrò, (*tre volte*)
un dio sembrò»¹⁶⁶³.

La figura di Napoleone I permeò anche alcuni testi musicali legati soprattutto alla tradizione del canto popolare. Ne sono un esempio alcune monferrine¹⁶⁶⁴, la canzone «E la caserma l'è dall'inglese»¹⁶⁶⁵, «Il Lamento di Napoleone»¹⁶⁶⁶, «Napolion»¹⁶⁶⁷ – un canto trentino che ripercorreva le ultime fasi delle campagne militari dell'imperatore – o «Povero Napoleone», nata negli anni dieci del XIX secolo, in cui il condottiero corso, rispetto ai versi appena citati, veniva dipinto in maniera più umana e intima:

«Napoleone comincia a dire
povero me, cosa ho mai fatto
som per venire entrare in prussia

me voglio scrivere la vita mia
che l'è diciottantanni che faccio il soldà

¹⁶⁶² [Trad. «Tira, Loison, la Carmagnola, \ tira, Louison, tira, Louison. \ Carmagnola, Carmagnola, \ i tedeschi nella stufaiola. \ La stufaiola bollirà, \ i tedeschi balleranno / salteranno»] Il Pratella spiegava che “Louison” potrebbe riferirsi al cognome di Antoine Louis, perfezionatore della ghigliottina francese, oppure rappresentava un'assonanza con l'ultimo verso della carmagnola che recitava: «Vive le son». La stufaiola era una teglia da utilizzare per cucinare lo stufato. Francesco Balilla Pratella, *Le arti e le tradizioni popolari d'Italia. Etnofonia di Romagna*, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1939, pp. 3-255, p. 201

¹⁶⁶³ «Elgi è l'eco de la tera» in Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, Vittorio, Tipografia Luigi Zoppelli, 1891, pp. 2-31, p. 2

¹⁶⁶⁴ Registrazione «Lombardia 144» (18BD184), traccia n. B 11 e B 12, interprete Ernesto Sala, depositata presso Fondo Roberto Leydi

¹⁶⁶⁵ «Quand'era grande \ l'è divenuto piccolin \ l'han mandà in isola d'Elba \ A lavorar dal ciabatin \ In isola d'Elba che fui è stato \ a finir di guerregiar \ voglio scriver la vita mia \ tutto il tempo che hai passato [...]». Una delle interpreti dichiarava di aver imparato questa canzone durante l'infanzia da suo padre. Registrazione «Piemonte 64» (18BD225), traccia A 7, interprete Adelina Garbagne Delina (1894), Marietta Peragile (1909), Eugenia, depositata presso Fondo Roberto Leydi

¹⁶⁶⁶ «Che più a soffrir mi resta, \ Or che Parigi è preso? \ Da pochi fui difeso: \ Di me che mai sarà? \ Che barbara sventura! \ Che inaspettato evento! \ È stata un'ombra, un vento, \ La mia sovranità». Alessandro D'Ancona, «Poesia e musica popolare italiana nel nostro secolo» in *L'illustrazione Italiana*, a. IX, n. 12 e 13, Milano, 19 e 26 marzo 1882; ripubblicato in *Varietà storiche e letterarie*, vol. II, Milano, Treves, 1885, p. 349-378, p. 351

¹⁶⁶⁷ L'informatore Guido Fruet di Pergine dichiarava di aver sentito da bambino questa canzone da un novantenne che si recava nei filò a spannocchiare il granturco. Silvio Pedrotti, *Canti popolare trentini*, Trento, Arti Grafiche Saturnia, 1976, pp. 5-353, p. 56

incontrai la truppa mi hanno fermà

Napoleone comincia a dire

porta la penna e il calamaio

Napoleone comincia a dire

porta la penna e il calamaio

me voglio scrivere in carta bianca

con la speranza dei ritornar»¹⁶⁶⁸.

Se da un lato i testi ad imitazione del canto della Marsigliese, di fattura colta e per i quali si hanno scarse informazioni sul loro reale utilizzo e diffusione nelle classi più popolari, presentavano un'immagine positiva della nazione Francese, considerata come la patria dell'uguaglianza e della libertà e nemica dell'oppressione; dall'altro iniziarono a circolare, soprattutto negli strati più bassi della società, numerose canzonette antifrancesi, caratterizzate da un sentimento di passività, che in alcuni casi sfociò in un profondo odio, nei confronti della nuova società, che si stava affermando con l'arrivo dell'esercito napoleonico¹⁶⁶⁹. Fiocavano, infatti, i proverbi in rima che lasciavano trasparire una certa indifferenza e rassegnazione per un potere politico che, in ogni caso, si percepiva come lontano ed oppressivo. In Piemonte circolavano questi due detti: «Franza o Spagna, purchè se magna» e «Si m'èmpo la pansa, viva la Fransa, su ij'è anche la bògna, viva la Spògna»¹⁶⁷⁰; ai quali facevano eco i versi di una satira diffusa in Trentino, Veneto, Lombardia e Toscana: «Co' San Marco comandava \ Se disneva e se zenava, \ soto Franza bona zente \ se disnava solamente: \ soto casa de Lorena \ no se disna e non se zena»¹⁶⁷¹. Con la discesa dei francesi in Italia nacque quest'altro proverbio in rima, che metteva in luce la drammatica ed immutabile situazione di miseria vissuta dai ceti meno abbienti: «L'altissimo de sora \ Ne manda la tempesta; \ L'altissimo de soto \ Ne magna quel che resta; \ E in mezzo a sti do altissimi \ Restemo poverissimi»¹⁶⁷².

Altre rime, invece, si schieravano apertamente contro la dominazione francese, come il seguente riportato dal Rubieri: «Attila flagellum dei \ I francesi so fradei»¹⁶⁷³; sui muri di Milano campeggiarono queste scritte: «Sem liber ligà alla franzesa» e «Liberté Egalité \ I franzes in carroccia nün a pè»¹⁶⁷⁴. Dello stesso tenore furono anche alcune canzonette che si dileggiavano a irridere la retorica francese; a questo proposito il D'Ancona scriveva: «ricordo di una canzone che

¹⁶⁶⁸ «Viva la Russia viva la Prussia» in Registrazione «Lombardia 14» (26BD15), traccia A 19, interprete Palma Facchetti, intervistatore Roberto Leydi, data 04/07/1965, depositata presso Fondo Roberto Leydi. Cfr. anche Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 313 e sgg. [Per ascoltare questa registrazione: file audio, traccia 23 del CD allegato ►]

¹⁶⁶⁹ Cfr. Stefano Pivato, «Inni e ballate», cit., p. 670 e sgg.; Stefano Pivato, «“Guvernu ‘talianu è veru buttanu”. Dalla parte dei reazionari» in Id., *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 25-31

¹⁶⁷⁰ [trad. «Se mi riempio la pancia, viva la Francia, se c'è anche il condimento, viva la Spagna»] Franco Castelli, *Per un'antropologia del Risorgimento: canti popolari, miti locali e fonti orali*, cit.

¹⁶⁷¹ Anna Pasetti, *Canti popolari trentini. Raccolti da Albino Zenatti*, Editore Lanciano, 1923, pp. XXIX-179, p. 168

¹⁶⁷² Ermolao Rubieri, *Storia della poesia popolare italiana*, Volume unico, Firenze, G. Barbèra Editore, 1877, pp. 3-686, p. 106

¹⁶⁷³ Ibidem

¹⁶⁷⁴ Luigi Re, *La satira patriottica nelle scritte murali del Risorgimento. Frizzi, arguzie, motti e botte*, Brescia, Editore Giulio Vannini, 1933, pp. 12-203, p. 32

canterellava una vecchia servente, e che doveva essere anche per lei una reminiscenza della gioventù. La canzone infatti risaliva ai tempi dei Francesi: [...] rammento che ci si palava di certe carte, non so se vere o false, e che le carte facevano rima con Buonaparte. L'impressione che me n'è rimasta, è che fosse un canto piuttosto in lode che in biasimo dei Francesi. Non dovrebbe dunque trattarsi di quelle carte di cui parla anche un canto napoletano del tempo, non privo d'arguzia: «È venuto lo Francese \ co no mazzo de carte 'nmano: \ Liberté \ Egalité, Fraternité... \ Tu rrubbi a mme, io rubbo a tte»¹⁶⁷⁵.

Questi versi facevano parte di un più ampio canto, intitolato «È venuto lo papa santu», diffuso nel napoletano durante il 1799, composto anche da queste strofe: «È venuto lo papa santu \ c'ha portato li cannoncini \ p'ammazzà li giacobini \ et voilà et voilà \ cauci in culu a li libertà»¹⁶⁷⁶. Secondo Roberto Leydi anche le seguenti rime costituivano una variazione della canzone appena citata:

«Viva, viva Ferdinando,	Tutti, tutti li Frangisi
nostro padre, nostro re,	avimmo nui d'ammazzare,
viva ancora Carolina,	è finita l'eguaglianza,
nostra madre la regina.	è finita la libertà [...]» ¹⁶⁷⁷ .

A questo proposito non si può non presentare una delle più celebri canzoni anti-francesi, «A lu suono della gran cascia», che si diffuse durante la repubblica napoletana del 1799 e l'occupazione francese di quegli anni:

«A lu suono della gran cascia	A lu suono de le campene
Viva sempre lu popolo bascio,	Viva, viva li populane,
a lu suono de li tammurielli	a lu suono di li violini
son risuarte li puerielle.	sempre morte 'a giacobini» ¹⁶⁷⁸ .

Versi dello stesso tenore risuonarono anche nelle province piemontesi¹⁶⁷⁹ e nelle campagne toscane tra il 1796 ed il 1800; periodo caratterizzato dalle sollevazioni contadine e sanfediste che, al grido di «Evviva la croce, la croce evviva, evviva Maria, evviva Gesù» cacciarono i francesi dalle

¹⁶⁷⁵ Alessandro D'Ancona, «Poesia e musica popolare italiana nel nostro secolo», cit., p. 350-351

¹⁶⁷⁶ Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 212

¹⁶⁷⁷ Ivi, p. 213

¹⁶⁷⁸ Ivi, p. 209

¹⁶⁷⁹ «Sti giacobin s'fazio razun, \ vuréivo Ivé la religum. \ Lur i fazio na gran festa, \ a préive e frà cupè-i la testa. \ La libertà l'è andà a la fin \ A confüziun dèi giacobin. \ 'L general rüss a l'è rivà, \ sut a Türin a s'j'è fermà. \ A s'j'è fermà ùna gran bateria, \ bumbe e granate e artijeria, \ a n'un batia a bala fuà, \ lasitadela è staita pià [...]» [trad. Questi giacobini si facevano ragione, \ volevano levare la religione. \ Facevano una gran festa \ ai preti e ai frati tagliare la testa. \ La libertà è andata alla fine \ a confusione dei giacobini. \ Il generale russo è arrivato, \ sotto Torino si è fermato, \ si è fermato con gran batteria, \ bombe, granate e artiglieria, \ batteva con palle infuocate \ e la cittadella è stata presa] Como rilevava Roberto Leydi, il generale "russo", citato nel testo, si riferiva a Aleksandr Suvarov che, assieme all'esercito austriaco, ottenne alcuni successi nel 1799 sulle truppe napoleoniche di stanza in Italia. «Sti giacobin s'fazio razun» in Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 216

città di Arezzo e di Cortona. Il D'Ancona, infatti, citava questa «Canzone degli Aretini» del 1799 che suonava: «Viva l'Austria che ci tolse \ Alle barbare ritorte, \ Viva il Russo, che diè morte \ Della Gallia ai rapitor»¹⁶⁸⁰ ed il Pitré riportava quest'altra canzonetta:

«Lasciate de canta' ch'ecco i Francesi:	E canteremo allor: Viva Maria!
E quando arcanterem pe' sti paesi?	La razza de' ladroni è gita via,
– Arcanterem, se loro se ne vanno,	E canteremo allor: Viva Gesù!
Chè fin che ce son lor s'avrà l'affanno:	La razza de' ladroni non c'è più» ¹⁶⁸¹ .

L'opposizione al governo francese era dettata in parte da istanze tradizionaliste e legate alla salvaguardia della centralità della fede, e dall'altra dal rifiuto, di ampi strati della popolazione italiana, di aderire alla coscrizione e alla leva militare obbligatoria introdotta da Napoleone. A partire da quegli anni, infatti, si affermò un importante filone del canto sociale italiano, che percorse tutto l'ottocento ed il novecento, di canzoni contro la guerra ed il servizio militare. Roberto Leydi, a questo proposito, affermava: «il periodo napoleonico vede il diffondersi (se non il nascere che probabilmente si tratta, in taluni casi, di forme ancora più vecchie, come si noterà) di quel tipo d'espressione implicitamente protestataria, a livello di doloroso e rassegnato lamento, che avrà poi un nuovo senso e quindi una nuova vitalità funzionale nei giorni post-unitari, cioè nel momento della nuova istituzione della leva obbligatoria»¹⁶⁸². Queste canzoni erano caratterizzate dalle tematiche della partenza dolorosa e della consapevolezza della precarietà della vita in guerra; emergevano, infatti, i sentimenti e le emozioni dei giovani soldati che dovevano lasciare i propri cari per andare a combattere. Una delle canzoni più celebri fu quella de «Partire partirò, partir bisogna», essa rappresentava un canto – come annotava il D'Ancora – «lamentevole e quasi funebre e anche le ultime parole che suonerebbero di speranza sono lugubri come la chiusa di una prece mortuaria»¹⁶⁸³:

Partire partirò, partir bisogna,	Se il nostro imperator ce lo comanda
dove comanderà 'l nostro sovrano,	ci batteremo e finirem la vita,
chi prenderà la strada di Bologna,	al rullo dei tamburi, a suon di banda
e chi anderà a Parigi e chi a Milano.	Farem del mondo l'ultima partita.
Ah, che partenza amara,	Ah, che partenza amara,
Gigina cara, mi convien fare,	Gigina mia cara, Gigina mia bella,
vado alla guerra e spero di tornare	di me non avrai più forse novella» ¹⁶⁸⁴ .

¹⁶⁸⁰ Alessandro D'Ancona, «Poesia e musica popolare italiana nel nostro secolo», cit., p. 352

¹⁶⁸¹ Giuseppe Pitré, *Canti popolari siciliani*, vol. I, Palermo, Luigi Pedone-Lauriel editore, 1870, pp. X-449, p. 156

¹⁶⁸² Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 305

¹⁶⁸³ Alessandro D'Ancona, «Poesia e musica popolare italiana nel nostro secolo», cit., p. 363

¹⁶⁸⁴ Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 331

Tra i molti esempi¹⁶⁸⁵ e variazioni che si possono presentare, vi era il canto «O povra mi», raccolto nel Monferrato, in cui una madre, preoccupata per le sorti del proprio figlio partito per la guerra in Russia, si scagliavano duramente contro Napoleone:

«O povra mi, chi sa quandi ch' al' vegga. Mai pì, mai pì. Ant cull lontan pais U murirà mischin, an mes a cui nimis.	Ticc i passa anan, Canun, omi, cavail, I l' pestran cme in can. Amapratur canaja, Birbant d'in Napulium, ti e ra to bataja. A Musca t' vôi andée e i nostro fioj t'i fai masée. [...]» ¹⁶⁸⁶ .
U m' ven in sciass a cor, mi par d' santile a dir: - Ajit ca moir. -	

A partire dagli anni venti e trenta, con il proliferare della carboneria e delle associazioni segrete dei patrioti¹⁶⁸⁷, si iniziò ad accostare l'immagine della Francia a quella della libertà. La penisola italiana ritornata sotto la dominazione delle principali potenze straniere, vedeva nella nazione d'oltralpe un'alleata nella lotta per il proprio riscatto. A Milano nel 1824 vennero trovate queste scritte: «Pregate per l'anima di Napoleone \ Padre d'Italia e nostro sovrano» e, sempre nello stesso periodo, a Venezia e nelle principali città venete, comparirono le seguenti iscrizioni murarie: «Viva la costituzione», «Viva Napoleone Imperatore»¹⁶⁸⁸; a Brescia nel novembre del 1833 venne appeso ad un muro un cartello in rima, datato 30 marzo 1830 e firmato «Dalla camera dei fedeli amici», in cui emergeva chiaramente la volontà di creare un'unione colla nazione francese per contrastare il giogo “tedesco”:

Orsù allegri amici stiamo Tutto presto si cambierà Ed allo zelo dei framassoni Noi avrem la libertà.	Poiché avremo fatto scappar Poiché avremo fatto questi Nelle sue grotte ritirar Coi cannoni ed archibugi
---	---

¹⁶⁸⁵ Come questa serie di stornelli toscani relativi all'età napoleonica: «Guarda, Napoleone, quello che fai: \ la meglio gioventù tutta la vuoi \ e le ragazze te le friggerai. [...] \ Napoleone, te ne pentirai, \ la meglio gioventù tutta la vuoi, \ della vecchia che te ne farai ? [...]». Giuseppe Vettori, *Canzoni italiane di protesta*, cit., p. 57

¹⁶⁸⁶ [trad. «O povera me, \ chissà quando lo rivedrò. \ Mai più, mai più. \ In quel lontano paese \ morirà meschino, \ in mezzo a quei nemici. \ Mi viene una stratta al cuore, \ mi pare di sentirlo che dice \ - Aiuto che muoio. - \ Tutti passeranno innanzi, \ cannoni, uomini, cavalli, \ lo pesteranno come un cane. \ Imperatore canaglia, \ birbante di un Napoleone, \ tu e la tua battaglia. \ A Mosca vuoi andare \ e i nostri figli \ li fai ammazzare»] Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 335

¹⁶⁸⁷ Durante le riunioni dei patrioti piemontesi, dopo aver cantato la Marsigliese ed il «Ça ira», si intonava questa canzone, intitolata «Numi voi siete spietati» che risaleva ancor prima della Rivoluzione francese: «Numi voi siete spietati \ Noi chiamiamo libertà; \ Ma i prieghi sono adanti, \ Dove manda la pietà. \ Re di Alpi Tiberino, \ Contro noi tutti s'armò; \ Vince, vince l'assassino, \ E più d'uno al ciel mandò [...]». Cesare Bermanni, «“La Marseillaise”: riflessi sul canto sociale del movimento operaio italiano», cit., p. 27

¹⁶⁸⁸ Luigi Re, *La satira patriottica nelle scritte murali del Risorgimento*, cit., p. 73

Non dobbiamo mai temer	Seguiteremo ad espugnar
Siam italiani e tanto basta	Viva e viva l'Italia tutta
Coll'aiuto dei francesi	Insiem la Francia a guerreggiar
Li tedeschi farem scappar	Il coraggio e la ragione
	Devono alfine trionfar» ¹⁶⁸⁹ .

La sola scrittura sui muri del termine di «W la Francia» rappresentava, già di per sé, un affronto alle autorità e una maniera simbolica per manifestare pubblicamente l'opposizione alla dominazione austriaca. La nazione francese, ancor prima degli episodi parigini del febbraio '48, incarnava le speranze in un futuro migliore e l'idea di una società emancipata e libera dall'oppressione¹⁶⁹⁰. Emergeva, infatti, il grande peso del retaggio rivoluzionario che permeò gli animi dei patrioti italiani. Dal 1847 si moltiplicarono le scritte sui muri delle contrade milanesi che inneggiavano alla Francia, come le seguenti di «Viva Pio IX e la Francia» e «Viva Pio IX e Napoleone e morte a Ferdinando»¹⁶⁹¹. Ritornava nuovamente il tema della richiesta di un intervento francese, che aiutasse la penisola italiana a rovesciare la monarchia austriaca; nel gennaio del '48, nella contrada San Cristoforo a Cremona, vennero scritte da ignoti in bianco queste scritte: «Fuoco ai Tedeschi, Viva la Francia, Tutto ha fine»¹⁶⁹² ed in un rapporto del commissario di polizia del II circondario, datato Milano otto gennaio 1848, si leggeva: «Nelle sere di ieri al Canobbio sull'angolo che mette al Torchio dell'Olio da una pattuglia di quest'ufficio fu tolto un cartello sedizioso minacciante morte a Radetzki ed al Governatore stato collocato da persone sconosciute [...]. Si aggiunge che in contrada del Cappuccio fu in questo mattino cancellate dal muro la seguente iscrizione fatta con carbone: State alegri milanesi che questa primavera veniran i francesi a deliberare i milanesi che allora si combatteremo colle teste di legno. Morte a tutti gli primati di Milano»¹⁶⁹³. La sera seguente, sempre nella stessa zona, le guardie di polizia rinvennero un libello manoscritto appeso ad un muro, in cui si leggevano queste frasi, dalla sintassi un po' zoppa e che contenevano alcuni errori grammaticali:

«W la Francia
 Venite, Venite francese a liberar l'Italia
 Il Regno l'ombardo da questi ruzzi
 Malvaggi.

Morte a Radeschi ed il Governatore»¹⁶⁹⁴.

¹⁶⁸⁹ Ivi, p. 70

¹⁶⁹⁰ Cfr. la «Sezione 17: le immagini dell'altro (1848-1849)» del percorso museale ■

¹⁶⁹¹ ASM, Processi politici, busta n. 182, processo n. 10664 e 10667, pres. 10 ottobre 1847, documento n. 307

¹⁶⁹² ASM, Processi politici, busta n. 217, processo n. 963, pres. 25 gennaio 1848, documento n. 212

¹⁶⁹³ ASM, Processi politici, busta n. 217, processo n. 765, pres. 21 gennaio 1848, documento n. 33

¹⁶⁹⁴ Ivi, documento n. 3

Un concetto analogo lo si ritrovava anche in una versione veneta del noto canto «Giovani ardenti» composto nel 1848¹⁶⁹⁵, in cui compariva questo verso, che alludeva alla discesa delle truppe francesi in aiuto al popolo italiano:

«Siamo italiani	Viva l'Italia
Giovani e freschi,	E i piemontesi,
contro i todeschi	viva i francesi
dobian pugnar.	che î vegnarà.

Viva l'Italia	Viva l'Italia
Viva Pio nono,	Via Pio nono,
a basso il trono	viva l'unione,
de Bepo imperator.	e la libertà» ¹⁶⁹⁶ .

A Cremona, nel febbraio '48, venne affisso un altro cartello sedizioso manoscritto che inneggiava alla nazione francese; come per il precedente libello anche per il seguente, visto l'utilizzo irrazionale delle lettere maiuscole e minuscole e la presenza di alcuni errori grammaticali, è ipotizzabile che gli autori appartenessero alle classi sociali più basse:

«E VIVA I FRANCESI E PALCO A
TEDESCHI
E VIVA PIO XI merda per i
TEDESCHI
Se siete buoni civili non metete piedi i nel teatro»¹⁶⁹⁷.

Un tenore più acceso e combattivo caratterizzò il manifesto ritrovato sempre a Cremona nello stesso mese che, dopo aver insultato l'imperatore Ferdinando, lanciava un "evviva ai francesi" ed invitata i cremonesi ad armarsi contro il "tedesco": «Si e proibito il parlar male di Ferdinando primo I. È io posso dirne che egli e una canaglia e un balosso un da mettere alla forca. Stimatissimi signori cremonesi. Posso dirvi altro evviva i francesi. E palco a tedeschi. Cremonesi fate quello che volete e state tutti armati»¹⁶⁹⁸.

Considerato questo grande entusiasmo nei confronti della nazione d'oltralpe, in quanto erede dei principi di libertà e uguaglianza veicolati della rivoluzione francese, non è privo di sorpresa il veder rifiorire, proprio nel biennio 1848-1849, di canzoni composte sull'aria della Marsigliese.

¹⁶⁹⁵ La prima strofa recitava: «O giovani ardenti \ d'Italia amore, \ serbate il valore \ pei di del pugnar. \ Viva l'Italia \ Evviva Pio nono, \ Evviva l'unione, \ e la libertà [...]». Alessandro D'Ancona, *Poesia e musica popolare italiana nel nostro secolo*, cit., p. 361; Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 172

¹⁶⁹⁶ Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 4

¹⁶⁹⁷ ASM, Processi politici, busta n. 217, processo n. 2568, pres. 29 febbraio 1848, documento n. 2

¹⁶⁹⁸ ASM, Processi politici, busta n. 217, processo n. 2882, pres. 7 marzo 1848, documento n. 3

Carlo Romussi, nella sua opera sulle cinque giornate di Milano, riportava il seguente brano: «non poteva mancare una imitazione della Marsigliese, e infatti si intonava il Canto del popolo [da cantarsi sull'aria del celebre inno francese]:

«O figli de la Patria,	All'armi o cittadini,
Sorgete a la tenzon:	All'armi tutti quanti!
È rotto il sonno infausto	Marciam (bis) sui troni infranti
De l'italo leon (bis)	Italia sorgerà. [...]
Udire, udite il fremere	È sorto il di del popolo,
De l'onda irata e grossa!	È sorto il nostro di!
È Italia che si è mossa,	O coronati despoti
Che vuol la Libertà.	La vostra età finì (bis) [...]» ¹⁶⁹⁹ .

Questo canto faceva parte di un foglio volante, ancora conservato all'interno delle carte di polizia contenute in un processo aperto a Milano nel settembre del 1853¹⁷⁰⁰, in cui su un lato del foglio vi era stampato il componimento appena presentato e sull'altro si trovava una breve spiegazione in prosa del canto della Marsigliese. In questo scritto, probabilmente appartenente alla propaganda mazziniana, l'autore individuava il motivo del gran successo del canto francese. In quel componimento – continuava lo scritto – non venivano celebrati i nomi di un papa o di un re, «ora l'istinto del popolo non simpatizza con questi idoli di creta che oggi sono, domani non sono più; oggi sono sull'altare, domani nella polvere, o traditori o imbecilli»; l'argomento principale di quelle rime erano le idee, ed in particolare quella della «Libertà, la Libertà schietta, la Libertà intera, la Libertà che Cristo è venuto a insegnare, e che i despoti di corte e di sacristia hanno sempre congiurato a reprimere e a soffocare nel mondo»¹⁷⁰¹.

Pietro Gori, nel suo canzoniere patriottico, riportava un canto intitolato «Marsigliese italiana» del quale rilevava: «nato nel vogo e lungamente cantato. Io l'ho tolto nella sua originalità da una stampa popolare del tempo. È il vero linguaggio della plebe ridotto in mal conformati e spropositati versi ed alternato con ritornelli tolti qua e là da altri inni. Del resto, astrazione fatta dal merito letterario, è storicamente uno dei documenti che meglio comprovano lo stato d'animo degl'Italiani sui primi mesi del 1848». Alcune di queste strofe recitavano:

«Su, coraggio, o bella Italia,	Ma cosa voglion questi ignavi
di gloria il giorno alfin suonò;	Di Croati, popoli stranier,

¹⁶⁹⁹ Carlo Romussi, *Le cinque giornate di Milano nelle poesie, nelle caricature, nelle medaglie del tempo*, Milano, Carlo Ronchi Editore, 1894, pp. V-VIII-236, p. 187

¹⁷⁰⁰ Durante una perquisizione domiciliare ai danni di Paolo Morati e Giulia Picinelli, genitori di Luigi Morati, possidente d'anni 31, arrestato assieme ad altri tre individui in Val di Sole, nel Trentino, poiché avevano con sé numerosi proclami di Kossuth e Mazzini, venne ritrovato un foglio volante contenente la canzone de il «Canto del popolo». Cfr. le carte sequestrate in ASM, Processi politici, comando militare, anno 1853, busta n. 271

¹⁷⁰¹ *La Marsigliese*, foglio volante, s.l., s.d.

contro noi da tanta canaglia	d'una stirpe infame schiavi
lo stendardo di morte s'alzò.	comandati da masnadier?
Udite i gemiti e gli affanni	Oh Italia! Qual'oltraggio
Di tante distrutte città,	Questi barbari a prolungar!
trucidate senza pietà.	Si, essi osan meditar
Mille vittime dei tiranni.	Il nostro duro servaggio.
Giuriam, giuriam vendetta	All'armi, fratelli,
Per tante crudeltà;	coorte formate,
giuriam per te, patria diletta,	l'Italia inondate
o morte o libertà.	di sangue stranier. [...]» ¹⁷⁰² .

L'influenza francese nel canto risorgimentale non si esauriva solo con l'utilizzo dell'aria della Marsigliese, si possono citare, a questo proposito, alcuni versi di un componimento di Luigi Carrer, scritto in seguito agli episodi del febbraio '48 parigino. Il poeta, infatti, vedeva in quelle lotte «un chiaro esempio» che l'Italia doveva seguire per combattere la tirannia:

«Sorgi, Italia! Il brando impugna	Sulla Senna il chiaro esempio
E sui barbari ti getta;	Ti diè un popolo d'eroi:
spunta il di della vendetta;	era schiavo, e i ceppi suoi
schiuso è il calle al tuo valor.	in brev'ora stritolò.
Spenna l'ali, mozza l'ugna	Era schiavo, e a farne scempio
Al grifagno augel vorace;	La tirannide spergiura
di trentenne infida pace	D'armi folte e d'ardue mura
lava in campo il disonor.	Il suo covo assicurò» ¹⁷⁰³ .

Queste rime di fattura colta, difficilmente vennero cantate dalla popolazione; sicuramente più diffuso, invece, era questo inno quarantottesco, intitolato «O monarchici della terra». Roberto Leydi ne sottolineava soprattutto la particolarità «sia per il suo contenuto esplicitamente e violentemente repubblicano, sia per i modi e lo stile del suo linguaggio che paiono anticipare, nel filone così persistente del canto giacobino, certa innodia socialista e anarchica della seconda metà del secolo. Proprio attraverso documenti come questo è possibile dimostrare, a nostro parere, la continuità concettuale e anche formale del nostro canto politico di formazione colta e semi-colta, dalla Rivoluzione francese fino al primo decennio del Novecento (e anche dopo)»¹⁷⁰⁴. Se da un lato

¹⁷⁰² Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 386. Nel suo studio, Cesare Bermanni ricordava anche un'altra «Marsigliese italiana» stampata a Napoli il 4 marzo 1848. Cfr. Cesare Bermanni, «La Marseillaise», cit., p. 29

¹⁷⁰³ «Sorgi Italia!» in Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 282. Il Gori riportava anche un lungo canto firmato da Napoleone Giotti, dedicato a Luigi Filippo, di cui si riportano queste strofe: «Sotto il trono ove seduto, \ Re vegliando e traditore \ Del tuo popolo venduto \ Trafficasti il disonore, \ non inteso, ma tremendo, \ un vulcano si celò, \ giunse l'ora e Dio fremendo \ quell'abisso spalancò. \ Empio, il senti? Alle tue porte \ La tremenda Marsigliese, \ come un ululo di morte, \ già fatale si distese: \ la terribile canzone \ segna ai regi il di final, \ copre l'urlo del cannone, \ rende un popolo immortal». Ivi, p. 286

¹⁷⁰⁴ Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., 82

questo canto consentiva di tracciare un filo rosso, che univa il periodo giacobino con la produzione canora della fine dell'ottocento ed inizio novecento, dall'altra esso conteneva numerosi punti di contatto con una parte della canto sociale francese. Nonostante il termine "repubblica" non apparisse mai chiaramente nel testo, ma rimaneva sempre sottointeso, emergevano alcune tipiche tematiche che attraversarono la Francia dalla rivoluzione francese al '48; come quella del "popolo-re" («via il capo dalla corona: \ oggi il popolo sia re»), dell'universalismo del messaggio, che doveva rivolgersi a tutti i «monarchici della terra \ oggi il popolo v'intuona \ la canzone della guerra», dell'idea di una patria in cui l'elemento monarchico ne era escluso («Siamo tutti una famiglia \ ricongiunta a un solo anello, \ chi fé questa meraviglia \ che l'Italia si nomò \ egli è re: non è fratello \ chi su noi tiranneggiò») e dell'uguaglianza tra gli uomini:

«Se colà, dinanzi al trono	Tutti fatti a una sembianza
Di colui che non ha uguali	ci creò l'alto fattore,
Tutti i regi polve sono,	fu segnale d'uguaglianza
l'uom dell'uom maggior non è,	questa imago che ci dié:
perché in terra fra i mortali	non più desposta signore,
v'ha lo schiavo con il re?	Oggi il popolo sia re» ¹⁷⁰⁵ .

L'intervento francese in Italia del 1849, per affossare nel sangue la Repubblica Romana, costituì un primo importante contraccolpo nel smorzare l'entusiasmo nei confronti della Francia. Nell'aprile del 1849 circolava, per le strade di Roma, questa lettera-manifesto indirizzata «all'armata di spedizione francese» e firmata «I Romani», in cui si criticava duramente le prese di posizione della nazione d'oltralpe all'interno dello scacchiere europeo, ed in particolare nei confronti della presa di Roma. Il libello, facendo riferimento al glorioso passato rivoluzionario, si chiudeva con la speranza di un ripensamento della missione:

«Francesi! Questa terra che voi ora premete è ancora segnata dalle orme de' vostri gloriosi maggiori, ma questi c recarono la libertà voi le catene. Uccidendo la Repubblica Romana voi ucciderete la vostra [...]. Oh vergogna! Voi avete gettato un riso beffardo sulle sciagure di Lombardia; non avete onorato di una confortevole parola la caduta del Piemonte; agli eroici sforzi dell'Ungheria slanciano calunnie e bestemmie i vostri venduti scrittori; ed oggi con una sfrontatezze inaudita venite ad apprestare la bara alla Romana libertà. [...] Francesi! La vostra missione è opera dell'inferno, il vituperio che vel ne torna non ha misura; la gloria passata non basta a compensarlo; oggi, oggi stesso voi perdetevi tutto il vostro orgoglio guerriero; i figli dei vincitori d'Arcole e di Marengo sono fatti i Giannizzeri della sagrestia; ed i propugnatori della stola!!! Sia maledetta la lingua che loderà la vostra impresa»¹⁷⁰⁶.

¹⁷⁰⁵ Ibidem

¹⁷⁰⁶ Manifesto contenuto all'interno del materiale sequestrato durante una perquisizione ai danni di Paolo Morati e Giulia Picinelli. Vedi nota 57. Cfr. ASM, Processi politici, comando militare, anno 1853, busta n. 271

Se da un lato nella canzone «Viva i bersaglieri» si elogiava il sacrificio del patriota Luciano Manara, morto durante la difesa della repubblica romana – «E a Roma coi francesi, \ Nel milleottocentoquarantanove, \ questi fatti vi son palesi, \ e son fatti di valor. \ Col valore di Manara, \ che resterà sempre in memoria, \ Si quell’anima tanto cara, \ Di quel prode Bersagliere»¹⁷⁰⁷ – dall’altra, in seguito alla vittoria ottenuta il 30 aprile ’49, il popolo festante di Roma cantava questa parodia in rima della Marsigliese:

«Allons enfants de sacristie	Beugler ces féroces Prélats ?
Le jour de honte est arrivé	Ils viennent diriger vos bras
Par vos mains de la tyrannie	Fiers assassins de la Romagne!
L’étendard sanglant est sauvé !	Aux armes, sacristains! Formez vos bataillons!
Entendez-vous dans la campagne	Marchons! Le pape est roi du droit de nos canons!» ¹⁷⁰⁸

In occasione dell’alleanza franco-italiana del 1858-1859, la Francia ritornò ad essere una protagonista del canto politico di quegli anni¹⁷⁰⁹. Numerose furono le canzoni pubblicate per festeggiare questo nuovo corso della lotta risorgimentale; la nazione francese assumeva così il titolo di liberatrice della dominazione straniera:

«Poi si è formata	e promisero di aiutare
Alleanza coi francesi	tutta Italia a liberare,
E presto presto	Acciò fosse una nazione
In Italia son discesi,	non aver altra ambizione!» ¹⁷¹⁰ .

In un altro testo musicale si elogiava la figura di Napoleone III: «Viva Napoleone Imperatore di Francia \ Che dà soccorso all’Italia e non ciancia [...] \ perché le guerre, lui la vinte tutte [...] \ ci si affida a sue glorie e sua possanza \ ben si spera che restin vincitori [...] \ per difender l’Italia a sua richiesta \ daremo il sangue la vita e la testa»¹⁷¹¹. L’immagine dell’imperatore francese era al centro anche di questo componimento intitolato «Inno degl’Italiani a Napoleone III», di cui si hanno poche informazioni sulla sua reale diffusione. Dopo aver esaltato Napoleone III come «un Eroe» e «un nume» per il popolo francese, l’autore ne celebrava la sua importanza in quanto protettore («O grande Luigi, proteggi l’Italia, \ Fa ch’Ella divenga Nazione potente: \ Un’era novella risorga e splendente \ Di pace, forza, giustizia e valor») e liberatore dell’Italia:

¹⁷⁰⁷ «Viva i bersaglieri» in Romano Calisi e Francesco Rocchi (a cura di), *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, Roma, Milano, Napoli, Vito Bianco Editore, pp. XII-XVIII-324, p. 241

¹⁷⁰⁸ Cesare Bermanni, «“La Marseillaise”: riflessi sul canto sociale del movimento operaio italiano», cit., p. 29

¹⁷⁰⁹ Cfr. la «Sezione 17: Le immagini dell’altro (1859-1870)» del percorso museale ■

¹⁷¹⁰ «Storia d’Italia dal 1848 al 1871. Raccontata da un prode Militare alla sua direttissima amante Ninetta» in *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, cit., p. 69. Foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-21-51

¹⁷¹¹ «Storia nuova sulla indipendenza d’Italia» in *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, cit., p. 99. Foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-20-1

«Vedendo che oppressa l'Italia gemeva Al Grand Vittorio plaudente appressassi
 Schiacciata dal pondo del vile Tedesco Per rendere l'Italia concorde e unita
 Insieme al Secondo Borbone Francesco E acciò più non fosse vilmente tradita
 D'Italia la casa protesse fedel. Dal viso ai regi fe' togliere il vel».

Il canto si chiudeva con l'immagine della Francia e dell'Italia unite da un forte sentimento fraterno: «Se Tu la proteggi, son forti le braccia \ Nessuno nemica l'Italia vorrà. \ La Francia e l'Italia sorelle dilette \ Fra loro d'accordo costante saranno \ Non più gli stranieri per schiavi ci avranno \ L'Italia è risorta! Ognuno esclamerà!»¹⁷¹².

In seguito all'entrata di Vittorio Emanuele II e di Napoleone III nel giugno del 1859 a Milano, venne composta questa bosinata, in cui si leggeva: «Liber sem, ringraziant el Signor, \ Donc basemmes fradel con fradel, \ Viva Viva sto gran Imperator¹⁷¹³ \ Aleaa col grand Rè Emanuel, \ Viva Viva i potenti alleaa \ Semper Viva ancha i prodi Soldaa»¹⁷¹⁴. Nella penisola italiana, ed in particolare nel Lombardo-Veneto, le speranze di un'ampia fetta della popolazione erano riposte proprio nell'alleanza franco-piemontese; a Cremona, nella notte tra il 2 e 3 gennaio 1859, venne ritrovato affisso sui muri questo libello “sedizioso” scritto a mano, in cui emergeva, nonostante gli errori grammaticali e di sintassi, il grande entusiasmo popolare che riuscì a suscitare questo nuovo sodalizio: «state alleri cremonesi che preto avete qui i piepmotesi [piemontesi] ei faracesi [francesi], ea i Basole Badiere Bianche Rose e nexre metes vi in Bandiere Bianche Rose e vrde [verde] la morte a tedesì e la procoimipevato e al governatore e a Basole sicere to de conì chi fuma le sicere»¹⁷¹⁵.

Il mese successivo a Mantova venne affisso su un muro di una delle strade più frequentate questo biglietto scritto a mano, che potrebbe far pensare ad un breve componimento poetico o musicale:

¹⁷¹² M.P., «Inno degl'Italiani a Napoleone III» in *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, cit., p. 214. In quegli anni iniziò a circolare ampiamente in tutta la penisola l'immagine di Napoleone III sulla stampa, nel mondo dell'editoria ed in quello dell'oggettistica in funzione di propaganda risorgimentale. Nel giugno del 1862, in un vetrina di un orefice a Rovereto venne riconosciuta, dalle guardie di polizia, una spilla da uomo che portava nel mezzo una piccola lente che consentiva di vedere i ritratti «dei difensori d'Italia», fra i quali vi erano quelli di Vittorio Emanuele, Cavour e Napoleone III. Vincenzo Miolatti, orefice e titolare della bottega, dichiarò di aver acquistato questa spilla a Milano, durante un recente viaggio di lavoro. AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1862, busta n. 2, documento n. 136. A questo proposito si può citare anche quest'altro episodio; il 5 novembre 1866, alcune guardie civili pattugliando all'alba le contrade della città di Rovereto rinvennero per terra diciotto piccoli biglietti colorati di bianco, rosso e verde, che recavano le seguenti scritte, inneggianti ai principali protagonisti del risorgimento italiano: «W l'Italia, W Garibaldi, W Vittorio, W Napoleone III, W Pio IX». AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1866, busta n. 6, documento n. 515

¹⁷¹³ Si alludeva a Napoleone III

¹⁷¹⁴ «Hin andaa quij baloss de patan. Viva l'Italia e el noster Milano» in *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, cit., p. 231

¹⁷¹⁵ ASM, Processi Politici, anno 1858-1859, tribunale criminale, busta n. 275, processo n. 218, pres. 5 gennaio 1859, documento n. 2

«W Piemonte, Francia ed Italia!

Il conflitto è vicino: Italiani,
Su volate, le spade brandite;
Vincitori tornate, o morite:
Il morire è per noi libertà»¹⁷¹⁶.

Dello stesso tenore, ma di fattura più colta e a stampa, fu quest'altro libello affisso a Como nel marzo del 1859 ed indirizzato ai «Lombardi»:

«Dopo tanti anni di sofferti dolori, di carneficine e di spogliazioni eccoci alla vigilia della nostra redenzione. Italia e Francia finalmente si sono conosciute sorelle, ed i loro generosi Sovrani **Vittorio Emanuele e Napoleone**, stretti ad un patto, fra pochi di valicheranno i confini, e condurranno nei campi Lombardi i 300 mila combattenti di scelta e valorosa truppa per iscacciare quel barbaro austriaco, che ora noi vediamo, prima fingersi minaccioso, e poi a poco a poco ripararsi dietro le sue fortezze, come l'orso nella sua tana [...]. Padri e Madri di famiglia! Dite ai vostri figli: andate, mettetevi sui monti, battete le campagne, passate quel confini, colà ricoveratevi ove vi hanno già preceduto centinaia e centinaia di fratelli, ove vi aspettano con altri fratelli, che già armati tengono alzata la bandiera tricolore gridando: Viva l'Italia ![...]»¹⁷¹⁷.

Ad una prima analisi l'aspetto che maggiormente colpisce questo scritto è l'idea di nazione vista come una comunità familiare, aspetto già ampiamente analizzato da Alberto Mario Banti; si può aggiungere, inoltre, che in seguito alle prime vittorie ottenute sul campo dall'alleanza franco-piemontese, come nella battaglia di S. Martino, venne utilizzata un'analogia similitudine familiare per definire i francesi. Nel canto «Il ritorno della rondinella dal campo di San Martino», venne impiegata l'immagine del «cugino» per rivolgersi agli alleati d'oltralpe: «Non vedesti a Solferino \ I figlioli di Lorenza \ Posti in fuga con Cugino \ E gridare a gola piena? \ Non udran più la favella \ Che tu parli o Rondinella»¹⁷¹⁸. In un inno cantato nel 1859 sulle montagne pistoiesi, invece, venivano definiti come dei «fratelli»:

«Il fucil'è preparato,	E i fratel nostri francesi
col francese volli andare	son venuti a far battaglia,
i tedeschi a guerreggiare;	e la nostra bella Italia
re Vittorio lo vogliamo.	L'han voluta liberar.

¹⁷¹⁶ ASM, Fondo processi politici, anni 1858-1859, busta n. 276, processo n. 2828, pres. 12 febbraio 1859, documento n. 6

¹⁷¹⁷ ASM, Processi politici, anno 1858-1859, tribunale criminale, busta n. 275, processo n. 4720, pres. 11 marzo 1859, documento n. 2

¹⁷¹⁸ «Il ritorno della rondinella dal campo di San Martino» in *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, cit., p. 111 La vittoria a Solferino stimolò anche queste strofe cantate in Toscana: «[...] Oh che strage di tedeschi \ che fu fatt' a Solferino! \ altrettanti, Conocchino, [soprannome dato dal popolo a Leopoldo II] \ e non te ne resta più. \ I tedeschi non son boni \ guerreggiare a baionetta; \ i francesi nella testa \ gliela facero sentì. \ Son'andati gli zuavi, \ del Piemonte i bersaglieri, \ e credete che son bravi \ e si batton volentieri». Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 595

Napoleone coraggioso
Con tutta la su' armata,
nel Piemonte fe' marciata
e l'Italia liberò»¹⁷¹⁹.

L'armistizio di Villafranca stipulato nel luglio del 1859 smorzò bruscamente l'entusiasmo popolare nei confronti dei liberatori francesi. A questo proposito in una canzone che ripercorreva le principali tappe del movimento risorgimentale italiano dal 1848 al 1871, si leggeva:

«Presto si passa	I due imperatori
Il fiume del Ticino,	Essendosi adunati
Si pugna e si vince	Certi trattati
A Magenta e S. Martino:	Qui si son lacerati!
Poi si scende in Villafranca	E perfetta relazione
Perché si trova vicino.	Hanno stretta in questa unione
Cessa ognun di guerreggiare	Se all'Italia sia di gloria!
Perché pace si vuol fare.	Lo racconterà la storia!

Sciolto il Consiglio
Ognun va a' suoi destini,
Si lascia Italia
Senza veri confini
E in pericolo i soldati,
che i nemici son vicini
giudicò ben la nazione
La ben trista posizione»¹⁷²⁰.

In una bosinata milanese, composta in seguito agli episodi del 1859, gli accordi di Villafranca, che lasciarono a molti l'amaro in bocca, venivano definiti come una «mezza indipendenza»:

«[...] nun per adess abbien pazienza	Evviva el noster car bon Re [...]
se godem mezza indipendenza,	Cont sti bravi Piemontes
ma col tempo però sperem	Sti Zoavi e sti Frances
che del tutt la godarem	E poeu gh'è quel campion
evviva donca tucc sti tai,	Del gran Luis Napoleon» ¹⁷²¹ .

¹⁷¹⁹ Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 596

¹⁷²⁰ «Storia d'Italia dal 1848 al 1871. Raccontata da un prode Militare alla sua direttissima amante Ninetta». cit.

¹⁷²¹ «Un elogio a sti zuavi che in battaglia hin insci bravi e un salud a sti frances che g'hem chi' in sto nost paes» in *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, cit., p. 115 Foglio volante contenuto nella raccolta Roberto Leydi, n. A-11-1

Una riflessione analoga la si ritrovava anche in questo canto raccolto da Franco Castelli e risalente al 1860, in cui si infondeva speranza ai patrioti italiani nel liberare l'altro pezzo d'Italia che rimaneva ancora sotto la dominazione austriaca:

«Fransois i portu 'l braji russi	ist an la rinuvumma la bataja 'd Sulfarin.
e i Garibaldini i portu 'l carcatucci...	Fè curagi italian e i ruman napulitan
In bel bloc a s'è sa facc ist'an pasà	viva 'l re, viva Liun
	fora 'l Papa 'l Re Burbun» ¹⁷²² .

La notorietà e l'entusiasmo popolare nei confronti della nazione francese, già incrinato dopo i fatti romani del 1849, a partire dal 1859 iniziò ad affievolirsi rapidamente. Ne «Il canto degli alleati», vi era l'immagine del papa Pio IX seduto su un seggiolone con a fianco l'imperatore Napoleone III, il quale rivolgendosi al pontefice diceva: «Per ti mi odiano tutti i talian»; ed in seguito vennero aggiunte quest'altre strofe, in cui compariva anche Vittorio Emanuele, che, dopo aver zittito l'imperatore francese, annunciava l'intenzione di volersi unire a Giuseppe Garibaldi per liberare l'Italia dalla dominazione austriaca: «Tas Luvis Napulio! \ Tas che mi vui pu i Crovatt! \ Con Garibaldi \ Hô già firmâ el contratt. \ E sî che l'ho firmato! \ Si, colla mano dritta! \ L'Italia l'è finitta. \ Il resto si farà»¹⁷²³.

Gli anni sessanta, infatti, furono caratterizzati da una chiara e decisa presa di posizione contro la politica estera della potenza d'oltralpe. L'imperatore Napoleone III, da liberatore e protettore delle sorti italiane, venne additato come un oppositore alla causa italiana; un concetto espresso in questo canto popolare che rappresentava – come annotava il Pratella – un'«ironia amara, nascondente un oscuro proposito di rivendicazione e suonante rampogna alla sottomissione di Vittorio Emanuele II, cameriere, e delle duchessa di Parma, lavabicchieri, all'oste Napoleone III, imperatore dei Francesi, che come tutti sanno ostacolava accanitamente l'indipendenza e l'unità politica d'Italia». Il canto recitava: «Napoleon fa l'oste, \ vitori è camarir, \ e la duchess di Parma \ la lavarà i bichir»¹⁷²⁴, ed analogamente a Milano si cantava: «Napoleone fa l'oste \ Vittorio il camerier, \ e la povera Italia \ la laverà i bicchier»¹⁷²⁵. In seguito alle prime vittorie garibaldine, ottenute durante la spedizione dei mille in Sicilia, circolò la seguente versione, raccolta da Attilio

¹⁷²² [trad. «I Francesi portano i calzonni rossi / e i Garibaldini portano le cartucce... / Un bel blocco è già stato fatto l'anno scorso / quest'anno rinnoviamo la battaglia di Solferino. / Fatevi coraggio italiani, e romani e napoletani / Viva il Re, viva Napoleone / fuori il Papa e il Re Borbone»]. Franco Castelli, *Per un'antropologia del Risorgimento: canti popolari, miti locali e fonti orali*, cit., p. 8

¹⁷²³ [trad. «Taci Luigi Napoleone! \ Taci che io non voglio più i Croati \ Con Garibaldi ho già firmato il contratto \ E sî che l'ho firmato! \ Si, con la mano destra! \ L'Italia è compiuta, \ il resto si farà»]. Attilio Frescura e Giovanni Re, *Canzoni popolari milanesi*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1939, pp. 13-372, p. 52. Cfr. anche Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 314 e sgg.; Raffaello Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, Milano, Francesco Vallardi, 1948, pp. 1-384, p. 122 e sgg.

¹⁷²⁴ [tra. «Napoleone fa l'oste \ Vittorio il cameriere, \ e la duchessa di Parma \ laverà i bicchieri»]. Francesco Balilla Pratella, *Le arti e le tradizioni popolari d'Italia. Etnofonia di Romagna*, cit., p. 202

¹⁷²⁵ Ivi, p. 204

Frescura e Giovanni Re, in cui Garibaldi, proponendosi come il vero fautore dell'unità italiana agli occhi di ampi strati della popolazione, diveniva il proprietario dell'osteria e Napoleone era costretto a fare il cameriere:

«E la Cicilia l'è un'isoletta, l'è un'isoletta in mezzo al mar, la-rallalà e la Cicilia l'è un'isoletta noi la faremo spiri fondar. Detto fatto si suona il campanello	Salta fuori Vittorio Emanuele. E Garibaldi faceva l'oste, Napoleone il cameriere, e la regina dell'Inghilprussia la ghe lavava giù i biccer» ¹⁷²⁶ .
--	--

Una registrazione degli anni settanta, depositata nel fondo Roberto Leydi, conteneva un canto che iniziava con l'ultima strofa della canzonetta appena citata e continuava con le seguenti:

«Napoleone faceva l'oste e Garibaldi ul camerier e la regina na-na dell'Inghilterra ra-ra si la lavava tutti i bicer A Roma Roma si siede un papa e il suo nome si chiama Pio Nono no-no lo getteremo giù dal trono	che papa in Roma non lo vogliamo più vogliamo Garibaldi con tuta la sua trupa un accidente al duca e tre a Napoleon Pim Pom Un bacin a la signora un bacin a madmoisille un bacin a son sciambel» ¹⁷²⁷ .
--	--

In seguito al plebiscito romano dell'ottobre del 1870, in cui venne sancita l'unione del Lazio e di Roma al Regno d'Italia, venne pubblicato questo canto, intitolato «Lamento di Pio IX nell'occasione del plebiscito romano», in cui si ironizzava sul rapporto che legava Pio IX e Napoleone III:

«E tu ancora vigliacco di Luigi ¹⁷²⁸ , Ficcasti lo zampino in questa broda; Mentre mi assicuravi da Parigi, D'aver tagliato all'Austria becco e coda; Trattaste il tuo Pontefice così? E festi dir SI??? [...]	Francia bugiarda, addio, Francia maligna, Farò causa comun coll'Inghilterra, Ed io Pastore della Santa Vigna Ti farò guerra per mare e per terra; Perito sei, come tuo Zio peri; ¹⁷²⁹ Festi dir SI!» ¹⁷³⁰ .
--	--

¹⁷²⁶ «L'era bella come gli orienti» in Attilio Frescura e Giovanni Re, *Canzoni popolari milanesi*, cit., p. 56

¹⁷²⁷ Registrazione «Piemonte 85» (18BD179), traccia A 5, interprete Giannina Cardani Guillizzoni, intervistatore Glauco Sanga, data 11\01\1974, depositata presso Fondo Roberto Leydi. Una canzone analoga, diffusa anche nel Veneto negli sessanta, recitava: «E viva Garibaldi \ Con tuta la sua trupa, \ un acidenti a 'l duca \ e dici a Napolion – pin, pon. [...] \ Ho visto Garibaldi \ Su le porte de 'l Piemonte \ Con tre colori in fronte \ 'gridar la libertà – pin, pon. [...]»Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 16

¹⁷²⁸ Allusione a Napoleone III.

¹⁷²⁹ Si alludeva al grande Napoleone

La “questione romana”, la protezione accordata dalla Francia a Pio IX, ma soprattutto la grande fama che circondava il nizzardo, provocarono una netta inversione di tendenza nei sentimenti nei confronti della nazione d’oltralpe. In una canzone intitolata «Violetta», un dialogo tra Beppino, un garibaldino, che invitava Violetta, la sua fidanzata, a seguirlo in battaglia, si leggeva:

<p>«Beppino: E allora il Gallo abbasserà la cresta, Né ci verrà a far più da padrone... Abbi giudizio GIGI sennò fai il rotolone¹⁷³¹.</p>	<p>Violetta: O Garibaldi noi siamo de’ Mille Siamo dei Mille, e tutti italiani! Sapremo rinnovare i Vespri Siciliani.</p>
--	---

Violetta:
Suonate pur di vita l’ultim’ora
Pegli stranieri, sian rossi, neri o gialli
A Roma c’anderem, a dispetto de’ Galli»¹⁷³².

Gli iniziali entusiasmi, esercitati dai valori d’uguaglianza e fraternità e dalle idee di libertà di cui si fece carico la Francia rivoluzionaria, che affiorarono con forza nel 1848 e nel 1859, si trasformarono, in quegli anni, in un diffuso e consolidato sentimento antifrancese. In seguito al celebre motto lanciato da Garibaldi nel 1862 «o Roma o morte», venne composto un omonimo canto, in cui le truppe garibaldine assurgevano a diventare i veri liberatori della patria italiana opponendosi anche al veto francese:

<p>«Dal campo ancora sei ritornata Camicia rossa, camicia amata; Se tacque un grido che diede il forte Or grideremo: <i>O Roma o Morte</i>. Contro il nemico vorace augello Fia che la guerra porti il flagello, Noi tutti quanti si prodi e baldi Sarem guidati da Garibaldi. [...] E con quel grido di <i>Roma o Morte</i> Abatteremo l’eterne porte, Ed a quei Galli se canteranno Sorti crudeli gli toccheranno.</p>	<p>Nei grandi arcani giusti di Dio Pesati sono il Gallo e Pio, Ed è già scritto lassù nel cielo Ch’è d’ignoranza squarciato il velo. [...] E se all’Italia non più tradita Roma risorge a nuova vita Sia tutto effetto della tua possa Camicia bella, camicia rossa. Camicia rossa, Camicia mai doma Sempre ripetere <i>o Morte o Roma</i>; E ripetiamo ancor più forte Con Garibaldi – <i>O Roma o Morte</i>»¹⁷³³.</p>
--	--

¹⁷³⁰ «Lamento di Pio IX nell’occasione del plebiscito romano» in *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, cit., p. 192

¹⁷³¹ Si riferiva all’imperatore Napoleone III e all’alleanza stipulata con Pio IX durante la questione romana

¹⁷³² «La violetta» in *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, cit., p. 297 Foglio volante conservato presso la Collezione Roberto Leydi, n. A-21-33

¹⁷³³ «O Roma, O morte» in *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, cit., p. 181. Foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-21-60

La vittoria a Monterotondo nel 1867 galvanizzò maggiormente gli entusiasmi dei patrioti italiani nei confronti dell'eroe nizzardo in opposizione alla Francia; queste rime repubblicane, tramandate dai vecchi garibaldini durante la prima guerra mondiale, recitavano: «Abbiamo visto \ a Monterotondo \ il valore repubblicano \ Ha messo in fuga il vaticano \ il sire di Francia \ il papa e il re»¹⁷³⁴.

L'intervento francese a Mentana nel novembre del 1867, come sottolineava Gilles Pécout, fu «gravido di conseguenze», poiché provocò «un'ondata di indignazione e di francofonia senza precedenti in Italia»¹⁷³⁵. A testimonianza del sentimento di “tradimento” «da chi un giorno li offrì la libertà» e del malessere nei confronti della nazione francese che permeava ampi strati della popolazione italiana, si può citare il canto «La rondinella di Mentana», adattamento della poesia «Rondinella», scritta da Enrico Meyer nel 1840:

«[...] Vedi a rivi l'italico sangue	Fen completa la strage, né un solo
Che bruttò di Mentana il paese?	Rimaneva onde dir come fu.
Lo versò l'orgoglioso francese	Sappi ancor, la tua stirpe codarda
In difesa al pontefice-re.	Che devi far la martata fine,
Maledetto di Francia il signore,	i destini hanno tutti un confine
Vil monarca, spergiuoro, il più tristo	E anche i sogli san far vacillar. [...]
Che al vegliardo vicario di Cristo	Torna dopo, il tuo volo sospendi
Sta in difesa di trono e d'altar.	Sopra il suol che dié tomba agli ardit
Ma rammenta, o vilissimo sire,	Italiani, che furon traditi
Quando i vespri nel siculo suol	Da chi un giorno li offrì libertà». ¹⁷³⁶

Celebri divennero i fucili “chassepots” in dotazione all'esercito francese, impiegati per la prima volta proprio nella battaglia di Mentana, e che nella libera traduzione italiana divenivano gli «scacciabotte»: «Se si vuol la Capitale, \ C'è la Francia che ci assale \ Con gli *scacciabotte*. \ E noi armati di schizzetti \ Ci rincalzano a pezzetti, \ E si dee succiarsela»¹⁷³⁷; ed inoltre nell'«Inno dell'esercito italiano in Roma» scritto nel marzo del 1870 si cantava: «Al nazionale grido di Guerra \ Tutta si scuota l'itala terra \ A chi difende le patrie mura \ I *chassepot* non fan paura. \ Al Re sabauda giuriam la fé \ Viva Vittorio d'Italia Re»¹⁷³⁸. La sconfitta di Mentana rimase a lungo nella memoria del popolo italiano; non appena giunsero in Italia le notizie delle prime sconfitte

¹⁷³⁴ «Abbiamo visto a Monterotondo» in Registrazione «Emilia Romagna 18» (18BD241), traccia A 10, interprete Zaffi, intervistatore Roberto Leydi, depositata presso Fondo Roberto Leydi

¹⁷³⁵ Gilles Pécout, *Il lungo risorgimento. La nascita dell'Italia contemporanea (1770-1922)*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, 3-463, p. 187

¹⁷³⁶ «La rondinella di Mentana» in Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 147 Foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-22-43

¹⁷³⁷ «La morte della moneta. Il popolo seguendo il feretro canta il dies illa» in *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, cit., p. 148. Foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-21-35

¹⁷³⁸ «Inno dell'esercito italiano in Roma» in *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, cit., p. 188. Foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-21-46

dell'esercito francese ad opera della Prussia nel 1870, venne affissa a Roma questa satira: «La nazione ciarlatana \ Vincitrice di Mentana \ Non appena fu sul Reno \ Che se n'è venuta meno»¹⁷³⁹.

Le prese di posizioni francesi riguardo la questione romana e l'aiuto offerto al pontefice, palesarono il vero volto della Francia e gli aggettivi precedentemente utilizzati per delineare ed esaltare la figura di Napoleone III, vennero impiegati per riferirsi al condottiero garibaldino. Fu, infatti, Giuseppe Garibaldi ad ereditare quell'immagine di liberatore e protettore d'Italia, che prima fu ad appannaggio dell'imperatore. Numerose, infatti, furono le canzoni che videro contrapposti questi due protagonisti del risorgimento italiano; nel canto «Garibaldi che sveglia l'Italia» si leggeva:

«Sull'italica contrada	E se alfin m'ascolterai
Il Francese prepotente	Senza far dei concordati,
Sta insultando, ed una spada	forse allor veder farai
Chiede il Popolo fremente;	Ai Francese ed ai Croati,
ma nessuno a lui si avvìa	Che non hai l'ipocondria
Se tu formi Italia mia!	Ma sei sveglia Italia mia!
Se a tuoi figli si fa guerra,	Dunque all'armi! E ne discaccia
se t'insulta lo Straniero,	L'empia setta dei ribaldi;
Garibaldi o bella terra	se mi ascolti mille braccia
Tornerà tuo condottiero;	ti promette Garibaldi;
Che l'amore ei non oblia	Finché libera non sia
Che a te porta o Italia mia!	Sveglia, sveglia Italia mia!!!» ¹⁷⁴⁰ .

Si può citare, infine, anche questo «Contrasto tra Gigi e Beppe»; un dialogo tra Gigi, il ciabattino (l'imperatore Napoleone III) e Beppe, il calzolaio (Giuseppe Garibaldi) in cui si ironizzava sulla capacità di entrambi ad aggiustare "lo stivale", chiara metafora per indicare la penisola italiana. In maniera analoga al canto appena presentato emergeva l'idea che solo Garibaldi potesse essere l'unico in grado di risollevare le sorti dell'Italia:

«GIGI – Caro Beppe tu rider mi fai	BEPPE – è si vede difatti il talento
Con in mano quel tuo gran stivale,	Che succiato tu ha' dalla balia,
credi a me, rassettarlo non vale	non rammenti di aver all'Italia
se pur io qualche punto non fò.	lo stivale sciupato un ben po'!
BEPPE – che non son tanto bestia sai bene	GIGI – Lo ricordo, ma colpa soltanto
Perché intendo la tua furbèria;	Fu di me che lo ebbi sdruccio,

¹⁷³⁹ Luigi Re, *La satira patriottica nelle scritte murali del Risorgimento*, cit., p. 232

¹⁷⁴⁰ «Garibaldi che sveglia l'Italia» in *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, cit., p. 15 Foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-21-3

se a te il dessi, sicuro sarìa,
di vederlo in peggior condizion!

GIGI – Come ? forse ti sei messo in testa
Che non sappia al tuo pari cucire?
Vai vai bestia, non farmi ridire
Altrimenti la beffa ti do.

BEPPE – tutto quello che potresti inventare
Al mio genio farebbe un bel niente,
tu sol buono, tu sai, tieni a mente,
ciabattaccie soltanto a cucir.

GIGI – Sempre meglio ciabatte assettare
Che ammannir di cotesti stivali,
credi Beppe ben poco tu vali
in confronto di quanto so far.

fu il tuo spago si mal ammanito
che il ridusse da fare pietà.

BEPPE – Tu mi avresti già rotto... ma basta,
Che nell'arte non sei che un somaro,
a livello di me calzolaro
sarai sempre un perfetto impostor.

GIGI – Se a quest'altra tu non la finisci
Mi farai ben montare la stizza,
Bada ben che se Gigi s'imbizza
A qualcuno pagar la farà.

BEPPE – Credi pure che a me non fai nulla
Con le tue prepotenti minaccie,
Tu fai pure le tue ciabattaccie
Ed a me lascia star lo STIVAL»¹⁷⁴¹.

Questi versi consento di introdurre il tema che verrà trattato nel prossimo capitolo, in cui si analizzerà l'importanza della figura di Giuseppe Garibaldi all'interno del canto risorgimentale.

¹⁷⁴¹ «Contrasto tra Gigi e Beppe. Gigi Ciabattino e Beppe Calzolaio» *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, cit., p. 144. Foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-21-2

4.4: Il mito di Garibaldi nel canto risorgimentale

Domanda: «Che cosa pensate del Presidente della Repubblica?»
Risposta: «è un brav'uomo...»
D: «Ma che cosa significa per voi il Presidente della Repubblica?»
R: «L'Italia»
D: «Ma che Italia, quale Italia?»
R: «L'Italia nostra, la Patria»
D: «La Patria. Ma che cos'è la Patria?»
R: «Boh...»
D: «Come boh...»
R: «La madre di Tito...»
D: «Ma per te... per te è un gran valore essere italiano?»
R: «Sì!»
D: «Perché»
R: «Perché... perché... (altra voce: «perché ghe gera Garibaldi»)..
perché è un bel paese... è una nazione eroica...»¹⁷⁴²

L'intento delle prossime pagine è quello di prendere in considerazione l'importanza dell'immagine di Giuseppe Garibaldi all'interno del canto risorgimentale¹⁷⁴³. A questo proposito si analizzeranno gli aggettivi e le rappresentazioni culturali utilizzate nei testi musicali per definire l'eroe dei due mondi; si sonderanno inoltre le ragioni del mito di Garibaldi, nel quale si incarnava il desiderio di costruire dal basso una nuova patria, ed infine si presenterà l'idea di nazione, a livello poetico e letterario, che emerge dallo studio dei canti a lui dedicati.

Anche per questo ambito di studio sono fondamentali le recenti riflessioni di Mario Isnenghi¹⁷⁴⁴, di Lucy Riall¹⁷⁴⁵ e di Maurizio Degl'Innocenti¹⁷⁴⁶ che parlano di un vero e proprio mito per il Generale. La sua figura costituì uno dei temi maggiormente trattati nei canti popolari degli anni 1848-1870. Esaltato e portato in trionfo dai suoi sostenitori, venne duramente demonizzato anche dai suoi detrattori; numerose furono le strofette antigaribaldine che circolavano

¹⁷⁴² Registrazione originale effettuata a Venezia da Marilena De Langes e Romano Perusini in piazza San Marco, durante la manifestazione del 22 marzo 1966, in occasione delle celebrazioni del Centenario dell'Unione di Venezia all'Italia. *Addio Venezia Addio. Canzoniere popolare veneto – nuovo canzoniere italiano*. «Tera & aqua», Milano, Edizioni Musicali Belle ciao [s.l.], [s.d.]

¹⁷⁴³ Cfr. la «Sezione 18: Il mito di Garibaldi» del percorso museale ■

¹⁷⁴⁴ Mario Isnenghi, *Garibaldi fu ferito: il mito, le favole*, Roma, Donzelli, pp. XXVII-160

¹⁷⁴⁵ Lucy Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. XXXIV-608

¹⁷⁴⁶ Maurizio Degl'Innocenti, *Garibaldi e l'Ottocento. Nazione, popolo, volontariato, associazione*, Manduria, Bari, Roma, Lacaita Editore, 2008, pp. 2-267

nella penisola italiana, e che in molti casi si rifacevano a posizioni sanfediste, come le seguenti diffuse in Puglia durante l'impresa dei Mille: «Ca amm'a fa de Garebbalde \ ce iè mbame e tradetòre ? \ Nu velime u re Berbòne \ ca respètte la religgione»¹⁷⁴⁷ ed ancora «Garebbalde grèsse grèsse \ non ze fite a zambà u fuèsse, \ Frangisciille¹⁷⁴⁸ zumbariidde \ zombe u fuèsse com' o gardiide»¹⁷⁴⁹.

Come per nessun altro personaggio pubblico del Risorgimento italiano, furono infatti limitati i riferimenti nei testi musicali ad esponenti quali Manin¹⁷⁵⁰, Mazzini¹⁷⁵¹ o Cavour¹⁷⁵², Garibaldi rappresentò per le classi lavoratrici una sorta di “icona”, un vero e proprio eroe il cui entusiasmo ricorda con forza quello che suscitò, nei giovani sessantottini, una figura del calibro di Che Guevara.

La notorietà di Garibaldi provocò in tutta la penisola una vasta produzione di canzoni, stornelli e filastrocche¹⁷⁵³. Alcuni canti legati alla tradizione folcloristica vennero riadattati e

¹⁷⁴⁷ [trad. «Che cosa dobbiamo farne di Garibaldi \ che è infame e traditore? \ Noi vogliamo il re Borbone \ che rispetta la religiose»]. Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963, pp. 9-502, p. 237

¹⁷⁴⁸ Si alludeva a Francesco II, ultimo re di Napoli

¹⁷⁴⁹ [trad. «Garibaldi grasso grasso \ non si fida di saltare il fosso, \ Franceschiello che è in gamba \ salta come un galletto»] Ibidem. Cfr. più in generale Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 209 e sgg.; Stefano Pivato, «Inni e ballate» in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie*, cit., p. 25 e sgg.

¹⁷⁵⁰ La figura di Manin compariva ad esempio in questi canti dedicati a Venezia; non appena la città lagunare fu liberata dalla truppe austriache nel '48 si diffuse questa canzonetta intitolata «Ferdinando, Ferdinando»: «Ferdinando, Ferdinando \ El to Regno va calando, \ E Pio Nono se ingrandisse \ Le Patate se imarcisse. \ Viva l'Italia! \ Viva Manin! \ Viva la Guardia \ Del Citadin! \ No ghe xe più Tedeschi \ Chè xe vegnùo Pio Nono; \ Le spie ga chiapà sono \ 'N malora le andarà. \ Viva l'Italia, \ La concordanza! \ Viva la Guardia \ Della Speranza! \ Viva Manin \ Mente Divina! \ Viva 'l soldato \ De la Marina! [...]». Ermolao Rubieri, *Storia della poesia popolare italiana*, Volume unico, Firenze, G. Barbèra Editore, 1877, pp. 3-686, p. 96. Negli anni sessanta e settanta dell'ottocento erano diffuse nel Veneto queste rime che risalivano al biennio 1848-1849: «E Venezia manegia la spada, \ salva salva, si chiama romana; \ noi voliamo bandiera italiana \ noi voliamo la libertà: \ spanderemo le polveri a i venti \ de le nostre superbe cità. \ Viva Manino \ Maestro in fortezza \ Carlo Alberto \ tradito da la patria [...]». «Venezia manje la spada» in Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 10

¹⁷⁵¹ Il Pratella, riportando alcune strofe del canto «La bandiera del Martirio», annotava: «l'ho udita cantare tante volte da fanciullo e da giovinetto, per le strade di Lugo di Romagna, specialmente da gruppi di uomini, durante le passeggiate domenicali in comitiva [...]. Canto di anima italiana, ardente di patriottismo; canto di passione del vecchio romagnolo fedele a Mazzini e a Garibaldi, i due santi della libertà nazionale e dell'idealismo umanitario ed eroico»: «Italiani, ci siamo scordati \ di suonare la tromba guerriera, \ di spiegare la nostra bandiera, \ che il martirio di sangue bagnò. \ Viva il sangue e chi l'ha versato, \ la bandiera dai tre color. \ Viva Mazzini e Giuseppe Garibaldi, \ sempre stati i vincitor! [...]». Francesco Balilla Pratella, *Le arti e le tradizioni popolari d'Italia. Etnofonia di Romagna*, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1939, pp. 3-255, p. 204. Una versione “risorgimentale” del canto «E la violetta la va la va», registrato nel gennaio del 1986 nella pianura emiliana, si chiudeva proprio con una strofa analoga: «[...] tu dormirai in un letto di fiori \ con quattro bersaglieri che ti consola \ coi bersaglieri non vuoi dormir \ non vuoi dormir non vuoi dormir \ ah vuoi dormire con i garibaldini \ e viva Garibaldi e Giuseppe Mazzini». Registrazione «Emilia Romagna 57» (26BD118), traccia A 12, depositata presso Fondo Roberto Leydi. Nella collezione dei fogli volanti di Roberto Leydi è presente la versione originale della canzone appena citata, foglio volante n. A-19-39

¹⁷⁵² A questo proposito si possono citare le seguenti strofe: «E Cavour l'ha due donne bum bum bum \ e Cavour l'ha due donne trallalà \ e Cavour l'ha due donne \ una qua e l'altra là \ La Venezia è la più bella \ e Cavour ci fa l'amor. \ La Venezia l'è malata \ e Cavour l'è moribond [...]». «E Cavour l'ha due donne» in Nunzia Manicardi, *Storia d'Italia nel canto popolare*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1996, pp. 5-490, p. 168. Cfr. anche la registrazione n. «Piemonte 37» (18BD248), traccia n. B 1, rilevatore Bruno Pianta, data di registrazione 20\02\1968, depositata presso Fondo Roberto Leydi

¹⁷⁵³ Giacinto Stiavelli sottolineava: «ma chi potrebbe dire di tutte le poesie che sgorgarono dalla fervida fantasia popolare in onor di Garibaldi, di tutte le poesie che si cantarono nelle città e nelle campagne d'Italia, nelle marcie e nelle battaglie, e che tanti cuori commossero, tante anime accesero, tanti petti spronarono? Nessuno fu tanto cantato dal

modificati inserendo numerosi riferimenti a Garibaldi. È il caso ad esempio della filastrocca *Trenta, quaranta \ tut el mondo canta*¹⁷⁵⁴ dove, in una versione trentina, vennero introdotte le seguenti strofe: «Passa Garibaldi \ con tre cavali bianchi \ e bianca anche la sèla \ adio morosa bèla!»¹⁷⁵⁵. Nel riadattamento in senso patriottico della nota canzone narrativa *Quell'uselin del bosch* compariva l'immagine di un uccello che portava nel becco una lettera indirizzata a Garibaldi in cui vi era scritto di liberare l'Italia¹⁷⁵⁶.

La popolarità di Garibaldi era talmente radicata tra le classi popolari da attribuirgli vicende che non lo avevano coinvolto. Un canto dialettale trentino, infatti, gli riconosceva erroneamente la presa di Milano¹⁷⁵⁷. Uno stornello toscano¹⁷⁵⁸ gli attribuiva la battaglia di Solferino, mentre un'altra canzonetta accreditava la presa di Gaeta, non all'esercito piemontese guidato da Cialdini, bensì al nostro Generale; le operaie venete che lavoravano in filanda cantavano: «e Garibaldi \ ha preso Gaeta \ co' i sô canòni \ 'r l'ha fata rimbombar»¹⁷⁵⁹. Una notorietà, quella di Garibaldi, che si potrebbe paragonare a quella di un idolo o di una star cinematografica. Gli italiani e le italiane, infatti, erano talmente inebriati dalla fama del Generale da arrivare perfino ad innamorarsene; come in questa canzone toscana: «Dammi la mano, Garibaldi, \ Dammela, perch'io t'amo; \ Io ti lasciai e sempre bramo \ Di ritornar con te»¹⁷⁶⁰.

Quali erano gli aggettivi e le immagini utilizzate per definire Giuseppe Garibaldi? In Toscana nel 1859 erano molto diffusi nelle classi popolari questi versi in cui il nostro Eroe veniva paragonato ad un “dottore”; poco prima della fuga di Leopoldo II da Firenze si cantava: «E Leopoldo gli è malato, \ Garibaldi è il suo dottore, \ Manuelle imperatore \ Lo vogliamo incoronar»¹⁷⁶¹. Un'immagine, quella del “Garibaldi dottore”, che ritornò anche sul finire del secolo, in cui il carattere “risorgimentale” della strofetta venne sostituito con significati “più sociali” e di “classe”: «L'Italia l'è malada \ Garibaldi l'è il dutur \ Per far guarì l'Italia \ Tajem la testa ai

popolo italiano quanto Garibaldi, perché nessuno parlò quanto lui al cuore del popolo, nessuno lo commosse e lo entusias mò tanto». Giacinto Stievelli, *Garibaldi nella letteratura italiana*, Roma, Enrico Voghera, Editore, 1907, pp. 3-411, p. 349

¹⁷⁵⁴ Filastrocca diffusa soprattutto nel nord Italia, si veda ad esempio Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Loescher, 1888, pp. 3-596, p. 560 e le registrazioni «Piemonte 85» (18DB179) e «Lombardia 76» (26BD38) depositate nel fondo Roberto Leydi.

¹⁷⁵⁵ Anna Pasetti, *Canti popolari trentini. Raccolti da Albino Zenatti*, Editore Lanciano, 1923, pp. XXIX-179, p. 26

¹⁷⁵⁶ Una versione piemontese recitava: «Quell'uccelin del bosc \ per la campagna vola \ dove starà volà ? \ In braccio a Garibaldi \ cosa gh'avralo purtà ? \ Una lettera d'amore \ cosa gh'avralo purtà ? \ Una lettera d'amore». Registrazione «Piemonte 23» (18BD929), traccia A 23, depositata presso il fondo Roberto Leydi

¹⁷⁵⁷ «Se vedesse la piazza de Milam \ La è zircondàa de zoveni lombardi: \ verzé le porte che passa Garibaldi! \ Daghe la mam al Bepo e menelo 'n Tirol!». Anna Pasetti, *Canti popolari trentini. Raccolti da Albino Zenatti*, cit., p. 166

¹⁷⁵⁸ «Fior di lupino, \ E Garibaldi l'ha preso Milano, \ Ha preso la città di Sorferino». Giacinto Stievelli, *Garibaldi nella letteratura italiana*, cit., p. 355

¹⁷⁵⁹ Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, Vittorio, Tipografia Luigi Zoppelli, 1891, pp. 2-31, p. 25

¹⁷⁶⁰ Stievelli, parlando di questa canzone, affermava di averla sentita da bambino e aggiungeva che: «si sentiva cantare da per tutto, nella mia dolce terra toscana, in città e in campagna, e dava a noi ragazzetti le vertigini, tanto l'entusiasmo la riscaldava, tanto l'aria n'era marziale. [...] Oh com'era bella, pur essendone così brutti i versi». [Stievelli 1907, 359]

¹⁷⁶¹ Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, Firenze, Salani editore, 1883, pp. 7-685, p. 595

sciur»¹⁷⁶². Il contesto di riferimento era mutato radicalmente, negli ultimi decenni del XIX secolo non si trattava più di conquistare una patria, bensì di modificarne il suo contenuto.

Una delle principali funzioni attribuite dalla popolazione al Generale era quella di liberare l'Italia dal giogo straniero. Se nei canti popolari inerenti al 1848 pochi furono i riferimenti a Garibaldi, dove, al contrario, fu la figura di Pio IX al centro dell'immaginario popolare¹⁷⁶³, a partire dagli anni cinquanta, ma soprattutto dopo la spedizione dei Mille¹⁷⁶⁴, il nizzardo assunse il titolo di "liberatore" dell'Italia. Un concetto, questo, che venne invocato da nord a sud della penisola e che lo caratterizzerà per tutto il ventennio preso in considerazione. In Toscana nel 1859 il popolo intonava questo ritornello: «Lascialo andar \ Chè volontario va, \ è va con Garibaldi \ l'Italia a liberar»¹⁷⁶⁵; gli stessi versi risuonarono qualche anno dopo anche nelle campagne venete, nella canzonetta «Se mi volevi bene» si cantava:

«Se mi volevi ben, come dicevi,	Vitorio Emanuel, fate un piacer,
la strada de 'l Piemont non la facevi.	di fare un batalion de pute bersalier.
Lassielo'ndar, – chè volontario 'l va,	Giovane son, – pensieri nò ghe n'ò;
al va con Garibaldi – l'Italia a liberar.	cò passa Garibaldi – soldato mi farò» ¹⁷⁶⁶ .

¹⁷⁶² Emilio Franzina, «Canzonieri anarchico e socialista» in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie*, sotto la direzione di M. Isnenghi, vol. II, *Le «Tre Italie»: dalla presa di Roma alla settimana rossa (1870-1914)* a cura di M. Isnenghi – Simon Levis Sullam, Torino, Utet, 2009, pp. 286-299, p. 291. È interessante sottolineare la diffusione di questa canzonetta tra la fine dell'ottocento ed inizio novecento, la cui struttura rimaneva pressoché immutata, ma cambiavano i protagonisti. Durante i moti de «La boje!» circolavano in tutta l'Italia settentrionale i seguenti versi, in cui si faceva riferimento a Eugenio Sartori, che fu il direttore di un'associazione di mutuo soccorso di contadini nel mantovano: «L'Italia l'è malada \ Sartori l'el dotur \ e per guarir l'Italia \ taiem la testa ai siur». Registrazione «Lombardia 107(18BD1)», traccia A 5, depositata presso il fondo Roberto Leydi. Aurelia Giusti, classe 1904 ex-bracciante, ricordava che si cantava anche quest'altra versione: «L'Italia l'è malada \ e 'l popol l'è dutor \ per far guarir l'Italia \ controllate tut i siur». Registrazione «CD-642», traccia 2, depositata presso Fondo Ida Pellegrini, Archivio Gianni Bosio

¹⁷⁶³ Rispetto agli iniziali entusiasmi, che caratterizzarono soprattutto il periodo dal 1846-1848, la fama del pontefice iniziò velocemente a diminuire. In maniera analoga ad alcune canzoni francesi presentate nel precedente capitolo, negli anni cinquanta e sessanta furono numerosi i canti che criticavano duramente le prese di posizione del papa Pio IX nei confronti dell'indipendenza italiana. Si possono citare, ad esempio, queste strofe di un diffuso canto intitolato «E a Roma a Roma»: «E a Roma a Roma \ ci sta un papa \ che di soprannome \ si chiama Pio Nono \ lo butteremo giù dal trono \ dei papa in Roma \ non ne vogliamo più. [...] \ E a Roma a Roma \ suonavan le campane \ piangevan le puttane \ gh'è mort al puttané \ lo butteremo in una pignatta \ o brutta vacca \ buon brodo ci darà [...]». Cesare Bermani, *Camicia rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina*, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1980, pp. 1-55, [l'intero libretto con allegato un cd musicale è stato recentemente ripubblicato presso l'editrice Ala Bianca – Dischi del Sole], traccia n. 26 [Per ascoltare questa canzone: file audio, traccia n. 24 del CD allegato ►]. Ed ancora in un foglio volante pubblicato nel 1867 si leggeva: «Che vuole il Papa? Vuol esser Re: \ Ma nel Vangelo questo non c'è, \ Anzi di Cristo l'alta missione \ Fu di disperdere ogni birbone; \ Fu di difendere color che in terra \ Degli oppressi soffia la guerra. [...] \ Invece d'esser Sommo Pontefice \ Tu pur dei deboli sarai carnefice. \ Se dunque Cristo parlò così, \ perché il Papa non l'obbedì? \ Perché vuol essere tiranno re \ Non già l'apostolo di santa fè [...]». «Roma capitale d'Italia», Firenze, Salani, 1867, foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-21-31. Giuseppe Garibaldi diveniva così l'unico paladino delle sorti della penisola: «'Nt al bugg dal cul dal Pèpa \ j'an facc na galeria \ ch'ai pasa Garibadèldi \ cun tit l'artiglieria! \ Bim bon bon \ a l'è pròpi ver dabon!». Franco Castelli, *Per un'antropologia del Risorgimento*, cit., p. 8. Cfr. la «Sezione 16: la figura di Pio IX in Italia e in Francia» del percorso museale ■

¹⁷⁶⁴ Cfr. Franco Della Peruta, «Garibaldi tra mito e politica» in Id., *Conservatori, liberali e democratici nel Risorgimento*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 285-307, p. 288 e sgg.

¹⁷⁶⁵ Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 532

¹⁷⁶⁶ Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 18

Mentre in Sicilia si cantava: «Vinni cu' vinni, e cc'è lu tri culuri, \ Vinniru milli famusi guirrerri, \ Vinni 'Aribaldi fu libiraturi, \ 'nta lu sò cori paura nun teni»¹⁷⁶⁷, in Trentino nel 1864 venne arrestato un barbiere di 18 anni per aver gridato sulla pubblica piazza: «Viva Garibaldi nostro liberatore – Viva Vittorio Emanuele»¹⁷⁶⁸.

Il nostro eroe rappresentava colui che infondeva coraggio¹⁷⁶⁹, protezione e sicurezza, proprio come un padre per i suoi figli. L'immagine del “padre”, infatti, la si ritrovava in alcuni componimenti musicali; in uno di questi il cantastorie faceva parlare direttamente in prima persona Garibaldi:

«[...] I popoli lo sanno	Io fui il vostro duce,
Il mio sincero agire,	il padre dei tribolati
io non fui né papa, né sire,	che schiavi e incatenati
ma il padre de' popoli miei.	Eran da un vil stranier
Contrario all'ambizione,	Unitevi e fatevi forti
fu sempre il mio puntiglio,	e sempre collo sguardo altero,
e pronto nel periglio	fate che lo straniero
sol per la libertà	stia da voi lontan [...]» ¹⁷⁷⁰ .

Si arrivò, inoltre, a designarlo con il termine di «padrone». Nel 1862 nella cittadina trentina di Rovereto dei gendarmi che pattugliavano la città intesero, nel cortile della scuola, alcune canzoni “antipolitiche”; nel processo verbale citarono il seguente verso: «Evviva Garibaldi, \ Sarà sempre il nostro padrone»¹⁷⁷¹.

Nella versione trentina della già citata canzone *Quell'uselin del bosch* alla domanda: «Chi è sto Garibalt ?» si rispondeva così: «L'è 'l dio dei volontari»¹⁷⁷² ed invece a Lugo in Romagna si cantava: «Chi è sto Garibaldi? \ Il dio degl'Italiani \ Chi è quest'italian, \ chi è quest'italian? \ Il difensor d'Italia. \ Chi è quest'italian? \ Il dio di libertà»¹⁷⁷³; questi versi permettono di introdurre

¹⁷⁶⁷ [trad. «Venne l'atteso e c'è il tricolore, \ vennero mille famosi guerrieri, \ venne Garibaldi il liberatore, \ nel suo cuore non c'era paura»] Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, Milano, Avanti!, 1963, pp. 9-501, p. 116

¹⁷⁶⁸ Archivio di Stato di Trento, Commissariato di polizia di Rovereto, Atti Riservati, Anno 1864, busta n. 4

¹⁷⁶⁹ Come nella canzone popolare biellese intitolata «Curagi fiöi», datata giugno 1859, in cui si legge: «Curagi fiöi, \ su e giu per la sità \ l'è rivai Garibaldi, \ l'è rivai Garibaldi». Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 111. Nel foglio volante che conteneva il canto «Canzonetta – l'Aspromonte» si leggeva: «Viva sempre Garibaldi \ Vincitor d'ogni battaglia, \ con un colpo di metraglia \ ci fa tutti incoraggiar [...] \ Ma Giuseppe Garibaldi \ Sempre ferve di coraggio \ E ben presto grave oltraggio \ Lo vedremo riparar». Foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-21-20

¹⁷⁷⁰ «L'addio del Generale Giuseppe Garibaldi agli italiani» in Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., 174. Una versione simile venne raccolta nel Veneto anche da Luigi Marson, cfr. Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, cit., p. 24.. Foglio volante – collezione Roberto Leydi, n. A-6-20

¹⁷⁷¹ Archivio di Stato di Trento, Commissariato di polizia di Rovereto, Atti riservati, Anno 1862, busta n. 2

¹⁷⁷² Anna Pasetti, *Canti popolari trentini. Raccolti da Albino Zenatti*, cit., p. 30

¹⁷⁷³ Citata in Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 131

un'altra immagine legata alla figura del Generale: quella di un vero e proprio "dio"¹⁷⁷⁴ dotato di poteri soprannaturali¹⁷⁷⁵. La fama di Garibaldi, infatti, induceva nella popolazione la nascita di un vero e proprio culto¹⁷⁷⁶ verso la sua figura; a questo proposito l'utilizzazione del linguaggio religioso nella costruzione popolare del mito, che perdurò fino agli anni sessanta del novecento¹⁷⁷⁷, costituì un aspetto fondamentale: «nell'epopea garibaldina» - annotava Calogero Di Mino - «il fattore religioso si fa più evidente e fa sbocciare il fiore della leggenda attorno all'Eroe biondo»¹⁷⁷⁸. La camicia rossa divenne uno degli oggetti simbolo del culto nei confronti del Generale; numerose, infatti, furono le variazioni del canto «La camicia rossa»¹⁷⁷⁹ scritto da Rocco Traversa nel 1860 che circolarono ampiamente in tutta la penisola¹⁷⁸⁰, in cui quell'indumento assumeva forti connotazioni simboliche:

Tu sei l'emblema dell'ardimento:
 il tuo colore mette spavento:
 fra poco uniti andremo a Roma,
 camicia rossa, camicia indoma.
 Fida compagna del mio valore,
 s'io ti contemplo mi batte il core;

Con sul petto farò la guerra
 Ai prepotenti di questa terra,
 mentre l'Italia d'eroi si vanta,
 camicia rossa, camicia santa. [...]
 Se dei tedeschi nei fieri scontri
 Vien che la morte da prode incontri,

¹⁷⁷⁴ A Palermo circolavano queste strofe: «E Garibaldi – a noi nni parsi un Diu - \ gridava: - Avanti, o popolo mio!». Trad. «E Garibaldi – a noi ci parve un Dio - \ Gridava – Avanti, o popolo mio!». Antonio Uccello, *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*, Firenze, Parenti Editori, 1961, pp. 4-348, p. 235

¹⁷⁷⁵ Antonio Buttitta, nella sua opera, riflettendo sulla complessità della figura di Garibaldi all'interno del canto popolare, sottolineava che: «nessuno, insomma, poteva resistere allo straordinario valore di Garibaldi. Dai canti che lo celebrano, dei quali per brevità ne abbiamo ricordato soltanto alcuni, la sua figura risulta, però, di un'ampiezza ben maggiore di quella di un valoroso eroe. Garibaldi era, in realtà, considerato un essere dotato di poteri soprannaturali. Al popolo egli appariva più alto di un qualsiasi santo. Da quest'ultimo, infatti, ci si può attendere al più qualche grazia per alleviare una vita fatta di stenti e di rinunzie; il Nizzardo, al contrario, rappresentava una vita totalmente nuova e migliore». Antonino Buttitta, *Rime e canti popolari del risorgimento*, Palermo, Istituto di Stora delle tradizioni popolari, 1960, pp. 5-91, p. 57

¹⁷⁷⁶ La differenza tra "culto" e "mito" viene dipanata da Maigret in questa maniera: «il mito veniva dall'alto, dalle industrie, dai film, dagli attori, dalle star, e si riversava sul pubblico che li ammirava. Il culto viene dal basso, risale verso gli idoli e le opere che appaiono in parte costruite dai loro consumatori. Il risultato, è un'immagine più attiva del pubblico». Eric Maigret, «Du mythe au culte... ou de Charibde en Scylla? Le problème de l'importation des concepts religieux dans l'étude des publics des médias» in Philippe Le Guern, *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 97-110 citato in Anna Iusso e Quinto Antonelli (a cura di), *Scrivere agli idoli. La scrittura popolare negli anni Sessanta e dintorni a partire dalle 150.000 lettere a Gigliola Cinquetti*, Trento, Museo Storico in Trento, 2007, pp. 5-450, p. 6

¹⁷⁷⁷ Per l'importanza della metafora religiosa si vedano Anna Iusso e Quinto Antonelli (a cura di), *Scrivere agli idoli*, cit.; John Frow, «Is Elvis a God? Cult, culture, questions of methods» in Michael Ryan (a cura di), *Cultural studies: an anthology*, Malden, Oxford, Carlton, Blackwell publishing, 2008, pp. 1166-1176. La costruzione del culto nei confronti della figura di Garibaldi viene analizzata anche in Dino Mengozzi, «Il bottone di Garibaldi. Trofei e reliquie nella cultura della morte del Risorgimento» in Andrea Ragusa (a cura di), *Giuseppe Garibaldi. Un eroe popolare nell'Europa dell'Ottocento*, Manduria, Bari, Roma, Lacaita, 2009, pp. 25-48

¹⁷⁷⁸ Calogero Di Mino, «Il Risorgimento italiano nei canti del popolo siciliano» in *Rassegna storia del risorgimento*, Sicilia, anno 1931, pp. 220-227, p. 226

¹⁷⁷⁹ A proposito di questo canto Angela Maria Alberton notava «che la cosa interessante [...] consiste a mio avviso nell'artificio retorico di fare della divisa garibaldina un fote simbolo di coraggio e di valore, simbolo che poi viene di fatto esibito dai reduci garibaldini e che certo non manca di esercitare una certa attrattiva». Angela Maria Alberton, «Se vien Garibaldi soldato mi farò». Canzone popolare e mobilitazione patriottica nel Risorgimento», cit., p. 33

¹⁷⁸⁰ Cfr. le analisi in Cesare Bermani, *Camicia rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina*, cit., traccia 12

par che t intenda la mia favella,
camicia rossa, camicia bella. [...]

chi sa qual sorte sarà serbata
camicia rossa, camicia amata!»¹⁷⁸¹

Oltre a costituire un potente strumento identitario, la camicia rossa rappresentava un simbolo inequivocabile di protesta e di rivendicazione¹⁷⁸², come dimostra ad esempio questo stralcio di un'intervista di Cesare Bermanni a Ugo Ramazzotti, figlio di Andrea, garibaldino nel 1859, il quale raccontava che suo padre:

«dopo il cinquantanove, di Magenta, che ha partecipato a Magenta, lui venne in licenza a Sozzago, e la mattina era là coi i cuoi coetanei, giovanotti del paese, che raccontava gli episodi della vita con Garibaldi, aveva diciott'anni, perché era del '41, e era là con la camicia rossa, vestito da garibaldino, no? Arriva il prete e lo vede e "Ciao Tugnin, cosa fai?" "Sono in licenza" "Ah, bravo. Ben, allora stasera vieni a mangiare da me. Però ti togli la camicia rossa". E mio padre gli ha risposto: "No! Se vuole io vengo a mangiare da lei, ma la camicia rossa non la tolgo". Questo cosa dimostrava? Che i preti fin da allora, la Chiesa, erano contrari ai movimenti rivoluzionari di Garibaldi, alla camicia rossa. Però mio padre quando raccontava questo concludeva: "Però ci sono stati dei frati, dei preti bravi che hanno lottato con Garibaldi. C'era quella mentalità lì, eh»¹⁷⁸³

In Sicilia circolava la leggenda che Garibaldi facesse parte del casato della famiglia di Santa Rosalia, la patrona di Palermo. Da questa leggenda Francesco Dall'Ongaro trasse ispirazione per comporre il canto *Garibaldi in Sicilia*, datato maggio 1860, in cui faceva dire alle donne palermitane: «E l'ho visto io stessa a Monreale, \ E vidi i lampi che gli uscian dagli occhi. \ Ei non è fatto di tempra mortale, \ e non c'è piombo che nel cor lo tocchi. \ Ch'egli è fratello a Santa Rosalia! \ La Santa gli ha mandato un talismano \ tessuto in cielo colla propria mano [...]. I soldati borbonici, invece, si rifiutavano di combattere contro Garibaldi, perché «Ei non è fatto della nostra carne. \ Noi gli tiriamo, e il colpo indietro torna; \ Noi cadiam morti, e lui ci fa le corna \ [...] Sire, gli è un santo sotto forme umane»; ed ancora, per accentuare il suo carattere di divinità, si diceva che egli «È nato d'un demonio e d'una santa»¹⁷⁸⁴. Poche sono le notizie che attestino che questi versi, che facevano parte di un canto popolare, quindi di fattura più colta, vennero effettivamente cantati dal popolo italiano; nonostante ciò, esso costituisce un importante indizio per comprendere la percezione popolare dell'immagine di Garibaldi. Il Generale, infatti, veniva venerato quasi come un "dio"¹⁷⁸⁵. Nel settembre del 1860 campeggiarono su alcune chiese romane queste scritte

¹⁷⁸¹ «La camicia rossa» in Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 637 [Per ascoltare questa canzone: file audio, traccia n. 25 del CD allegato ►]

¹⁷⁸² Si può citare il caso dell'arresto di un certo Fortunato Delaini, fabbro di 17 anni, accusato di «camminare con ostentazione» mentre vestita una camicia rossa lungo lo stradone delle ferrovie di Rovereto il 28 ottobre 1867.

AST, Commissariato di Polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1867, busta n. 7, documento n. 771

¹⁷⁸³ Cesare Bermanni, *Camicia rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina*, cit., traccia n. 11

¹⁷⁸⁴ *Il canzoniere patriottico. Canti e inni di guerra*, Roma, Tipografia Editrice Nazionale, 1915, pp. 6-140, p. 94

¹⁷⁸⁵ In un canto barese si sosteneva l'idea di aver portato Garibaldi in processione per aver liberato la città dalla dominazione borbonica: «Garebbalde av'arrevate, \ La libertà nge à pertate, \ ha fernute u Burbone \ E u hanne pertate

murali, che fanno pensare ad una canzonetta: «Abbiamo pregato Gesù \ Abbiamo pregato Maria \ Adesso preghiamo Beppe¹⁷⁸⁶ \ Nella nostra agonia»¹⁷⁸⁷. Le immagini religiose legate alla figura di Garibaldi trovarono il loro culmine in queste strofette romane, raccolte da Paolo Toschi e datate attorno al 1867, in cui si prometteva il paradiso a coloro i quali morivano per la patria: «L'ha ddetto Garibbaldi \ e questa è verità \ chi mmore pe la patria \ in paradiso va»¹⁷⁸⁸.

Il popolo, inoltre, gli attribuiva poteri non umani, quasi ultraterreni, tanto che in un canto popolare siciliano si sosteneva l'idea che egli riuscì a liberare l'isola proprio attraverso la "magia": «[...] Ora sì ca finìu Ciccu Burbuni, \ la terra si cci aprìu sutta li pedi, \ fu pri chist'omu ccu la fataciumi, \ ca la Sicilia fu libira arrieri»¹⁷⁸⁹. Il suo forte carisma arrivava ad elettrizzare, proprio come in una scossa, gli animi delle persone; nella celebre canzone *La camicia rossa* si cantava: «Quando la tromba suonava all'armi \ Con Garibaldi corsi a arruolarmi \ La man mi strinse con forte scossa \ E mi dié questa camicia rossa»¹⁷⁹⁰. Da Nord a Sud della Penisola, ma in maniera preponderante soprattutto nella produzione musicale del meridione, la figura del "nizzardo" era circondata da un'area leggendaria i cui poteri si fondavano su straordinarie ed esemplari qualità personali: quando lottava «faccia trimarti l'àrvul e la foggia»¹⁷⁹¹, in mezzo alle schioppettate si metteva a ridere «cu ddu cavaddu lu primu marciava, \ 'mmenzu li scupitati cci ridia»¹⁷⁹² e non aveva paura né delle bombe né dei cannoni: «Garibaldi sopra i monti \ i tedeschi alla pianura \ Garibaldi non ha paura \ delle bombole e dei canon»¹⁷⁹³. Veniva rappresentato, inoltre, come un semi-dio, armato di camicia rossa¹⁷⁹⁴, che con la sola sua presenza riusciva a mettere in fuga le truppe borboniche: «E quannu Garibardu s'affacciava \ cu dda cammisa russa si vidia, \ la truppa lu fujutu si pigghiava, \ di Garibardi si un' attirruia»¹⁷⁹⁵.

In questo canto raccolto in Sicilia ed intitolato «Ch' beddu Caribardu ca mi pari», il Generale veniva associato a tre figure leggendarie. Inizialmente era l'incarnazione dell'Arcangelo Michele intento a liberare la Sicilia, successivamente assumeva le sembianze di Gesù Cristo ed

mbregessione». Trad. «Garibaldi è arrivato, \ la libertà ci ha portato \ e la fine del borbone \ e l'hanno portato in processione». Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 118

¹⁷⁸⁶ "Beppe" indicata Giuseppe Garibaldi

¹⁷⁸⁷ Luigi Re, *La satira patriottica nelle scritte murali del Risorgimento*, cit., p. 227

¹⁷⁸⁸ Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 145

¹⁷⁸⁹ [trad. «Ora sì che è finito Cecco Borbone, \ la terra gli si è parta sotto i piedi, \ fu per quest'uomo con la magia \ che la Sicilia fu libera di nuovo»] Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 117

¹⁷⁹⁰ Cesare Bermani, *Camicia rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina*, cit., p. 33. Foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-24-4

¹⁷⁹¹ Trad. «E quanto Garibaldi andava alla battaglia \ faceva tremare gli alberi e le foglie». Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 115

¹⁷⁹² Trad. «Sul cavallo primo lui marciava \ E in mezzo alle schioppettate ci rideva» Lamberto Mercuri e Carlo Tuzzi, *Canti politici italiani 1793-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1973 (I edizione 1962), pp. 5-399, p. 161

¹⁷⁹³ Franco Castelli, *Per un'antropologia del Risorgimento*, cit., p. 6

¹⁷⁹⁴ Il Dall'Ongaro, nel suo canto intitolato *La Garibaldina*, definiva i garibaldini come «diavoli rossi».

¹⁷⁹⁵ [trad. «E quando Garibaldi si affacciava \ con la camicia rossa lo si vedeva \ la truppa la fuga si pigliava, \ di Garibaldi prendeva paura»]. Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 114

infine veniva paragonato a Carlo Magno: «Ch'è beddu Caribardu ca mi pari \ san Michiluzzo arcancilu daveru \ la Sicilia la vinni a libbirari \ e vinnicari a chiddi ca mureru \ quannu talia, Gesù Cristu pari \ quannu cumanna Carlu Magnu veru»¹⁷⁹⁶. Credo che possa essere interessante sottolineare l'intreccio di immagini appartenenti all'aspetto religioso e a quello guerriero. Come nell'iconografia cristiana in cui l'Arcangelo Michele era raffigurato con la spada in atto di uccidere il demonio, così Garibaldi, in molti canti popolari e popolareschi, veniva rievocato assieme alla sua spada: «guardate la sua spada, \ che tutti fa tremar; \ con essa gli stranieri \ da noi poté scacciar»¹⁷⁹⁷.

Partendo da questi versi è possibile ricostruire un'altra caratteristica della rappresentazione popolare di Garibaldi. In molti testi canori dell'Ottocento la sua figura era accompagnata da immagini guerresche e militari¹⁷⁹⁸. Nei canti popolari egli veniva definito come un “Duce” (colui che guida), come un “eroe” ed un soldato coraggioso e valoroso¹⁷⁹⁹. In un canto popolare assunse il titolo di «capitan del Popolo» e di «prode Generale»¹⁸⁰⁰; mentre in un foglio volante intitolato «Garibaldi che sveglia l'Italia» egli veniva definito come un «condottiero»¹⁸⁰¹. Uno

¹⁷⁹⁶ Trad. «Quant'è bello Garibaldi tanto che mi sembra \ davvero l'Arcangelo San Michele \ è venuto a liberare la Sicilia \ e a vendicare coloro che sono morti (per la Sicilia) \ quando guarda sembra Gesù Cristo \ quando comanda è veramente come Carlo Magno». Antonio Uccello, *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*, cit., p. 231

¹⁷⁹⁷ «Garibaldi in camicia rossa», Firenze, Salani, s.d. Foglio volante contenuto nella collezione di Roberto Leydi n. A-21-4. A questo proposito Nello Puccioni sottolineava che «la spada [di Garibaldi] è segnacolo di libertà, nel quale tutti hanno piena, illimitata fiducia». Nello Puccioni, *Garibaldi nei canti dei poeti suoi contemporanei e del popolo italiano*, Bologna, Zanichelli, 1912, pp. XIII-262, p. X. In un foglio volante intitolato «La spada di Garibaldi. Sorgete, italiani, a vita novella», firmato M.P., s.l., s.d., citato da Roberto Leydi si cantava: «Sorgete italiani \ a vita novella, \ la guerra ci appella \ la patria a salvar. \ Evviva la spada \ del gran Garibaldi, \ sa fare all'Italia \ goder libertà». Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 233. In un altro canto popolare, intitolato «La nuova guerra. Inno» vi erano i seguenti versi: «Garibaldi ci attende sul Mincio \ Colla spada invincibile in mano». «La nuova guerra», Como, Franchi C., 1866, foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-13-12

¹⁷⁹⁸ Questa caratteristica la si ritrova anche nel tipo di eroe letterario analizzato da Banti, «l'eroe è un uomo che ha sempre delle qualità militari; è un condottiero o lo è stato in gioventù, ad ha un riconosciuto ruolo di leadership politica o morale all'interno della sua comunità». Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origine dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-214, p. 93

¹⁷⁹⁹ Il valore militare di Garibaldi superava anche quello dell'esercito italiano. In un ritornello di un canto popolare diffuso in Romagna nel 1866 il “nizzardo” veniva contrapposto al generale Cialdini e all'ammiraglio Persano, ritenuti colpevoli della disfatta di Custoza e Lissa: «Ciapa Cialdini ciapa Persano \ Ciapa tot quant el Stét Magiòr \ Se i vè Garibaldu i liga int'un fass \ lu i bota in te fù ste brüt cazzàs». Trad. «Prendi Cialdini, prendi Persano, \ Prendi tutto lo Stato Maggiore, \ Se viene Garibaldi li lega in un fascio \ Lui li butta nel fuoco, questi brutti cazzoni».

Registrazione n. «Emilia Romagna 18» (18BD241), traccia A 13, interprete Gianfranco Casali, depositata presso Fondo Roberto Leydi (pubblicata anche all'interno di Cesare Bermanni, *Camicia rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina*, cit., p. 25)

¹⁸⁰⁰ «Esulta, o bella Italia, \ Ed abbandona il pianto, \ Innalza a Dio nel cielo \ Una preghiera, un canto, \ Il Capitan del Popolo \ in piedi oramai si stà [...] \ Sul campo della gloria \ alla novella scossa, \ centuplicate schiere \ colla camicia rossa. \ Il prode Generale \ di nuovo condurrà». «Inno Popolare al general Garibaldi per la di lui recuperata salute, (Genova), Papini G.B., s.d., Foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-15-22. Ed ancora, in «Canzonetta – l'Aspromonte», si leggeva: «Viva sempre l'italiano \ General prode e sincero \ che distacca lo straniero \ e ci vuol liberar». «Canzonetta – l'Aspromonte», Firenze, Salani, 1863, Foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-21-20

¹⁸⁰¹ «Se a tuoi figli si fa guerra, \ Se t'insulta lo Straniero, \ Garibaldi o bella terra \ Tornerà tuo condottiero; \ Che l'amore ei non oblia \ Che a te parta a Italia mia!». Garibaldi che sveglia l'Italia, Firenze, Salani, s.d. foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-21-3

stornello toscano del 1850, inoltre, lo voleva tributare del titolo di “imperatore”: «E Garibaldi \ facciamol imperator, \ Firenze, Parma e Modena \ bandiera tricolor»¹⁸⁰².

La figura del Generale era accompagnata da oggetti militari come la spada, la carabina¹⁸⁰³, il fucile o la baionetta. La parola “guerra”, inoltre, veniva spesso impiegata nei canti a lui dedicati. Giuseppe Tigri, nel suo *Canti popolari toscani*, ci informava di aver udito nel giugno del 1859 dalle «innamorate giovinette» toscane queste strofe: «Lascialo andare \ Ché volontario va. \ Evviva Garibaldi \ La guerra vincerà»¹⁸⁰⁴. Quegli anni furono i protagonisti della nascita, nelle classi popolari, di un sentimento di fronte alla guerra radicalmente differente rispetto ai canti contro la coscrizione obbligatoria, diffusi già all’inizio dell’ottocento, o alle scritture popolari (diari, lettere, ecc.) inerenti alla prima guerra mondiale, in cui emergeva la contrarietà ad una guerra imposta dall’alto¹⁸⁰⁵. I corpi volontari del 1859, del 1860 e del 1866 rappresentarono per la popolazione un momento fondamentale per imbracciare il fucile e combattere in prima persona lo straniero. A questo proposito si può citare la già citata canzonetta «La Bandiera del Martirio», diffusa negli anni settanta dell’ottocento e riportata dal Pratella, in cui nuovamente compariva la figura di Garibaldi associata al fenomeno del volontariato e ad un’immagine guerresca:

«Italiani ci siamo scordati	Su fratelli, lasciamo le spose,
di suonare la tromba guerriera	soccorriamo la bella bandiera,
di spiegare la nostra bandiera	intessuta di rose e di fiori,
che il martirio di sangue bagnò	che il martirio di sangue bagnò. [...]
Viva il sangue e chi l’ha versato,	Su, compagni, correte sul campo
la bandiera da tre color	su correte, o giovani, a schiere,
viva Mazzini e Giuseppe Garibaldi,	difendete la bella bandiera,
sempre stai i vincitor.	che il martirio di sangue bagnò» ¹⁸⁰⁶

L’immagine del “sangue versato per la patria” ritorna anche in queste strofe ritrovate tra le carte di polizia; nel maggio del 1868 venne arrestato a Rovereto il barbiere Pietro Malpaga, poiché

¹⁸⁰² Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 535

¹⁸⁰³ «Guardate Garibaldi \ che bella faccia gli ha: \ con la camicia rossa \ oh quanto bene sta! \ Con la camicia rossa, \ i pantaloni turchin. \ La carabina in spalla, \ noi siamo Garibaldin». «Garibaldi in camicia rossa», Firenze, Salani, s.d. Foglio volante contenuto nella collezione di Roberto Leydi n. A-21-4. [Per ascoltare il canto «Evviva Garibaldi con i suoi garibaldini»: file audio, traccia n. 26 del CD allegato ►]

¹⁸⁰⁴ Giuseppe Tigri, *Canti popolari toscani*, Firenze, G. Barbera Editore, 1869, pp. LXXV-378, p. XXXII

¹⁸⁰⁵ Mario Isnenghi, infatti, sottolineava che «come la nota canzone l’*Addio del volontario* coltiva geneticamente spiriti diversi da quelli che marcano la *scrittura popolari* di chi alla guerra non ci è voluto andare lui, ma ci è stato mandato. Lettere, diari, memorie gremliscono anche l’esperienza di guerra dei volontari [...] e ciò per il consueto meccanismo del distacco e dell’allontanamento dagli ambienti e dalle persone care; ma – in uno stato di cose cercato e voluto dal singolo – l’attitudine a guardare avanti, e non indietro, risulta naturale. [...] L’identità del garibaldino è più volta all’andare che al ritornare, è meno malinconica e più intraprendente, non è dominata dalla privazione, ma dall’intensificazione. [...] i loro viaggi in Italia assumono denominazione epiche, si fissano nel linguaggio e nella memoria come spedizioni, imprese». Mario Isnenghi, *Garibaldi fu ferito: il mito, le favole*, cit., p. 22

¹⁸⁰⁶ «La Bandiera del Martirio» in Francesco Balilla Pratella, *Le arti e le tradizioni popolari d’Italia. Etnofonia di Romagna*, cit., p. 204

in compagnia di altri sette individui cantava una canzone che suonava così: «Con Garibaldi il sangue noi versiamo \ fino che a Roma e sul Trentino si v`a»¹⁸⁰⁷.

Le immagini guerresche che accompagnavano la figura di Garibaldi introducono un altro importante elemento: quello dell'azione¹⁸⁰⁸. La maggior parte dei canti a lui dedicati, infatti, contenevano un messaggio diretto a sollevare le masse popolari. Il Generale incarnava in sé il concetto stesso di "azione"; egli rappresentava colui che, combattendo direttamente sul campo, agiva concretamente per scacciare gli stranieri dal suolo italiano¹⁸⁰⁹. Questo aspetto lo si ritrovava chiaramente espresso in uno dei canti garibaldini più celebri, l'*Inno di Garibaldi*, in cui la particella "su", che indicava un'azione, un moto, un sollevarsi, viene ripetuta per ben cinque volte in quattro versi: «Veniamo! Veniamo! Su, o giovani schiere! \ Su al vento per tutto le nostre bandiere! \ Su tutti col ferro, su tutti col foco, \ Su tutti col nome d'Italia nel cor! \ Va fuori d'Italia, va fuori ch'è ora, \ Va fuori d'Italia, va fuori, o stranier»¹⁸¹⁰.

La figura di Garibaldi riusciva a rendere materiale e tangibile quell'idea di nazione che per troppo tempo rimase un concetto astratto ed impalpabile, dominio esclusivo degli intellettuali. Le classi lavoratrici, attraverso il fenomeno del volontariato, iniziarono a sentirsi partecipi e protagonisti attivi della nascita di una nuova comunità finalmente indipendente e libera dallo straniero¹⁸¹¹. A livello popolare l'idea di nazione, identificata con l'immagine della famiglia, veniva veicolata proprio dal volontariato. All'interno dell'intervento si è già messo in luce la grande importanza della tematica del volontariato nei canti dedicati a Garibaldi. Si possono citare ancora, ad esempio, questi versi: «E sotto Garibaldi \ Dobbiamo servir \ Dobbiam servir \ Si! Si! Lo serviremo fino all'ultimo sangue \ Si! Si! Lo serviremo fino all'ultimo sangue»¹⁸¹² o questo stornello

¹⁸⁰⁷ Archivio di Stato di Trento, Commissariato di Polizia di Rovereto, Miscellanea, Anno 1868, busta n. 7, documento n. 1175

¹⁸⁰⁸ Eva Cecchinato sottolineava che «[...] nel nizzardo l'imperativo del "fare" sempre prevalere su qualunque altro criterio di valutazione. [...] L'astro nascente di Garibaldi portava inoltre con sé una nuova "estetica politica, più giocata sulla fisicità", e il suo personaggio si poneva assolutamente in controtendenza rispetto all'immagine austera e quasi ascetica di Mazzini». Eva Cecchinato, *Camicie rosse. I garibaldini dall'Unità alla Grande Guerra*, Roma, Bari, Laterza, 2007, pp. XII-375, p. 305 e 310

¹⁸⁰⁹ Franco Castelli ha messo in luce come nel Piemonte fosse molto diffusa l'espressione «l'è in Garibaldi!» utilizzata soprattutto nell'area cattolico moderata per indicare «uno spirito ribelle o un ragazzino molto vivace e poco incline alla discipline». Franco Castelli, *Per un'antropologia del Risorgimento*, cit., p. 12

¹⁸¹⁰ Cesare Bermani, *La camicia rossa*, cit., p. 23

¹⁸¹¹ A questo proposito Simonetta Soldani sottolineava, riguardo al fenomeno del volontariato del 1860, che: «Le decine di migliaia di «camice rosse» unitesi al nucleo iniziale nel corso dell'impresa – picciotti e uomini delle «squadre», artigiani e «popolo basso» delle città, abitanti dei villaggi «senza arte né parte» e lavoratori della campagna – avrebbero radicalmente mutato il quadro di partenza, ma non la percezione che del garibaldismo sarebbe stata elaborata nel corso degli anni successivi, quando esso divenne non solo un mito fondativo, ma un'area di auto-riconoscimento e di costruzione della giovane nazione italiana di fondamentale importanza proprio in relazione ai segmenti più strutturali e dinamici del «popolo delle città», orgogliosi dell'apporto che avevano dato e che volevano ancora dare a quel processo perché l'Italia da fare fosse davvero la «loro» Italia. O almeno, anche la loro Italia». Simonetta Soldani, «Il popolo dei mestieri alla conquista di una patria», cit., p. 83. Sul rapporto tra Garibaldi ed il fenomeno del volontariato cfr. anche Maurizio Degl'Innocenti, *Garibaldi e l'Ottocento. Nazione, popolo, volontariato, associazione*, Manduria, Bari, Roma, Lacaita Editore, 2008, pp. 3-267

¹⁸¹² Registrazione «Lombardia 9» (26BD12), traccia A 6, depositata presso Fondo Roberto Leydi

toscano del 1850: «Al primo lampo \ Noi volerem sia brutto o bello il tempo \ A sostener di Garibaldi il campo»¹⁸¹³. Dello stesso tenore è anche questo canto popolare stampato a Como nel 1866 ed intitolato *La nuova guerra* in cui si cantava:

«Or fra poco, Fratelli adorati,	al gran duce ognun fede professi;
Or fra poco incomincia la guerra;	con lui solo è vita il morir
Gl'Italiani anche morti sottoterra	GARIBALDI non brama che fatti,
Sorgeranno di nuovo a pugar.[...]	non conosce che brando e valore,
Dunque all'armi Fratelli, noi siamo	dunque all'armi e in nessun sia timore,
tutti liberi e tutti gli stessi	il tedesco faremo avvilir» ¹⁸¹⁴ .

In alcuni casi il Generale diveniva l'incarnazione stessa dell'idea di "Italia"; ad esempio nel ritornello del canto intitolato *Italiani son stà i vincitor* (che fa riferimento all'esercito garibaldino accorso in Francia nel 1870): «Viva Italia Italia Garibaldi \ l'è sempre stata la vincitor»¹⁸¹⁵. In questo caso la registrazione sonora è fondamentale poiché ci aiuta a capire come le parole "Italia" e "Garibaldi" costituissero quasi un'unica parola, fondendosi assieme in un solo concetto. Garibaldi, infatti, rappresentava, soprattutto nel ceto artigianale delle città, un potente simbolo di diffusione del nascente senso di italianità e di appartenenza nazionale.

Oltre alle immagini guerriere e legate all'azione, in molte canzoni popolari, la figura di Garibaldi veniva associata all'idea di libertà. A questo proposito si possono citare ad esempio gli ultimi versi della versione lombarda della canzonetta popolare *Quell'uselin del bosch* che recitavano: «Chi l'è 'l liberator \ Chi l'è 'l liberator \ Giuseppe Garibaldi \ La rataplam \ E plam \ [...] Viva la libertà \ Viva la libertà \ E chi che sa goderla \ E viva la libertà»¹⁸¹⁶; oppure queste strofe cantate in un'osteria trentina nell'ottobre del 1868 da una compagnia di studenti e artigiani: «Quello, che vogliamo tutti lo sanno \ l'Italia, il Veneto e la libertà \ Viva Vittorio Emanuele, lo vogliamo per nostre re \ viva Garibaldi, lo vogliamo a nostro re»¹⁸¹⁷.

Nelle classi lavoratrici italiane di quel periodo, il concetto di libertà non faceva riferimento a tematiche sociali (quali ad esempio la questione del lavoro, del salario e dell'occupazione) né a quelle politiche (a livello popolare, infatti, vi era un limitato dibattito tra monarchia e repubblica); aspetti che rappresentano un elemento di forte differenziazione ad esempio con il contesto francese di quegli anni. Le masse popolari non si ponevano la questione di quale assetto politico dovesse

¹⁸¹³ Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, cit., p. 607

¹⁸¹⁴ «La nuova guerra», Como, Franchi C., 1866, foglio volante contenuto nella collezione Roberto Leydi, n. A-13-12 IMX

¹⁸¹⁵ Traccia 8, Registrazione Lombardia 14 (26BD15), Archivio Roberto Leydi. Pubblicata anche in Bermanni 1980, traccia 13 [Per ascoltare questa canzone: file audio, traccia n. 27 del CD allegato ►]

¹⁸¹⁶ Cesare Bermanni, *La camicia rossa*, cit., p. 15 [Per ascoltare questa canzone: file audio, traccia n. 28 del CD allegato ►]

¹⁸¹⁷ Archivio di Stato di Trento, Consigliere Aulico di Trento, Anno 1868, documento n. 9, prot. n. 186

regnare in Italia, se quello monarchico o repubblicano; ne è una prova evidente l'unione dell'immagine di Garibaldi con quella di Vittorio Emanuele. Un aspetto, questo, che derivava anche dalla stessa strategia politica del Generale con la quale, a partire dagli anni cinquanta, si staccava dal mazzinianesimo per avvicinarsi alla monarchia piemontese¹⁸¹⁸. In moltissimi canti popolari, infatti, le due figure erano raramente contrapposte (fanno eccezione naturalmente le canzoni dedicate ai fatti d'Aspromonte). L'idea di "libertà", nonostante rappresenti un concetto nebuloso e confuso, sembra identificarsi con il termine di indipendenza dalla tirannia e dalla dominazione straniera. A livello popolare, infatti, la figura di Garibaldi veniva "depoliticizzata", non possedeva uno spessore politico in senso repubblicano. I canti in suo onore rappresentavano un efficace strumento per esprimere il sentimento di avversione e di odio contro lo straniero. Questo è il concetto di "libertà" che emerge dall'analisi del canto risorgimentale.

Da una parte, quindi, Garibaldi rappresentò il modello dell'eroe romantico per eccellenza, come testimoniano la diffusione delle immagini religiose, quelle militari, quelle legate all'azione e all'idea di libertà, caratteristiche fondamentali della cultura romantica dell'epoca. Un "eroe" che si distanziava dalle forme di rappresentazione autoritaria e neoclassica che contribuirono a creare una sorta di linea di continuità che dalla Rivoluzione Francese arrivava al Fascismo¹⁸¹⁹. Come sostiene Lucy Riall:

«piuttosto che assomigliare a un giacobino o a un eroe della Francia rivoluzionaria – “un esempio di virtù e di dignità senza tempo” che subordinava i vincoli familiari e affettivi al bene comune –, l'eroe romantico era caratterizzato da qualità “fondate sul sentimento”, era mosso dalle passioni e dall'entusiasmo, era adorato, ricambiandole, dalle donne, e aveva sempre “una ragione privata, familiare, assieme a una patriottica, che lo spingeva all'azione”. [...] Il tipico eroe risorgimentale era un democratico e un romantico, un personaggio coraggioso e indisciplinato, che stava con il popolo o era parte di esso; era appassionato, sensibile e sensuale, amante della famiglia. Garibaldi era un tipico, e particolarmente amato, esempio di questo modello [...]»¹⁸²⁰

¹⁸¹⁸ A questo proposito si può citare la canzone raccolta da Franco Castelli dall'artigiano Ettore Bochi: «Noi siamo i Cacciatori delle Alpi \ il nostro generale è Garibaldi \ Savoia! Savoia! \ Si vinca e poi si muoia \ finché l'Italia \ unita la sarà!». ». Franco Castelli, *Per un'antropologia del Risorgimento*, cit., p. 12 [Per ascoltare questa canzone: file audio, traccia n. 29 del CD allegato ►]

¹⁸¹⁹ Anche a livello della "mascolinità", l'immagine di Garibaldi sembra non trovare un pieno riscontro nello stereotipo dell'ideale maschile, con la sua forza, scolpita ad arte attraverso l'esercizio ginnico, e la sua virile bellezza eroica, che aveva come modello l'atleta greco, analizzato in George Mosse, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, pp. 4-265. A questo proposito si vedano anche le riflessioni in Lucy Riall, «Storie d'amore, di libertà e d'avventura: la costruzione del mito garibaldino intorno al 1848-49» in Alberto Mario Banti e Roberto Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2002, pp. 157-174. La "bellezza" di Garibaldi, malgrado non rappresenti una delle tematiche maggiormente sviluppate nei canti a lui dedicati, veniva espressa in questi termini: «Guardate Garibaldi \ Che bella faccia gli ha: \ Con la camicia rossa \ Oh quanto bene sta! [...] \ Guardate Garibaldi \ Che bella barba tien: \ Chi non lo loda, certo, \ Un uom non è dabbene. [...] \ Si, Garibaldi è bello \ Dal capo sino a piè; \ A lui nel mondo uguale \ Altro perdo non v'è!». «Garibaldi in camicia rossa», Firenze, Salani, s.d., foglio volante contenuto nella collezione di Roberto Leydi

¹⁸²⁰ Lucy Riall «Eroi maschili, virilità e forme della guerra» in Alberto Mario Banti, Paul Ginsborg, *Il Risorgimento. Storia d'Italia – annali 22*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 253-288

Dall'altra però la figura di Garibaldi appare più complessa rispetto allo «stereotipo romantico»¹⁸²¹; una personalità che seppe interagire in maniera attiva e dinamica con tutta una cultura, quella dell'ottocento appunto, in continua mutazione e di cui egli ne era contemporaneamente un attore, forse uno dei protagonisti, e spettatore. A questo proposito le riflessioni sviluppate da Maurizio Degl'Innocenti sono fondamentali:

«lo straordinario successo del mito di Garibaldi può spiegarsi solo se lo si correla all'impersonificazione di quattro momenti caratterizzanti il secolo al quale appartenne: la nazione, il popolo, il volontariato e l'associazione. Dove, però, il volontariato, come partecipazione popolare e diffusa, costituiva la molla decisiva. Nel processo unitario nazionale rivestì un ruolo decisivo, così come decisivo fu nel conferire comunque al nuovo Stato una partecipazione dal basso, reale o anche solo potenziale, che altrimenti sarebbe mancata. È necessario tuttavia svincolarne la figura da una troppo unilaterale caratterizzazione nazionale. Il contesto europeo (anche se Garibaldi fu l'Eroe dei due Mondi) indicava bene quello nel quale i quattro momenti sopra citati si ricomponavano, perché finalizzati ad un'idea e ad una prospettiva sovranazionale, e poi mondiale»¹⁸²².

Il carattere democratico ed inclusivo del suo messaggio, che si differenziava da altre forme di nazionalismo¹⁸²³, presupponeva la nascita di forme di partecipazione al movimento risorgimentale più aperte. Il canto popolare legato alla figura di Garibaldi rappresentava una forma di scrittura ai potenti che permette di illuminare in maniera innovativa la nascita di un nuovo rapporto tra gente comune/gente che conta¹⁸²⁴. Il dislivello tra "alto" e "basso" che contraddistinse queste canzoni non introduceva elementi di deferenza e sottomissione; al contrario Garibaldi appariva come un membro della comunità; un condottiero, un generale, dalle qualità straordinarie e, per certi versi, mitiche, che guidava una nazione verso la sua indipendenza non in maniera autoritaria ma in senso democratico.

Questa pista di ricerca permette di riflettere su un aspetto non secondario nell'analisi del mito di Garibaldi. Egli, infatti, fu per il "popolo" il simbolo di un'inedita figura di potente che portava con sé la nascita di nuovi ideali politici che richiamavano tematiche, che circolavano in

¹⁸²¹ Maurizio Degl'Innocenti, *Garibaldi e l'Ottocento*, cit., p. 32. All'interno della sua opera Maurizio Degl'Innocenti ribadisce la complessità della figura di Garibaldi e la sua profonda connessione con la società ottocentesca a livello sociale, politico e culturale: «in conclusione, nello studio del volontariato garibaldino la tessitura concettuale suggerita da categorie quali comunità, banda, gruppo sociale induce a ridimensionare molto la chiave di lettura romantica o del soggettivismo occasionalizzato, o altre cose del genere, a favore di una prospettiva più complessa. [...] Più che all'epoca di un presunto romanticismo pre-quarantottesco, Garibaldi appartenne a buon titolo alla fase successiva. La fortuna del mito di Garibaldi come figlio del popolo e anima del popolo, a diverse latitudini, risiedeva proprio nel fatto che dava corpo a tante attese, anche di diverso orientamento. Egli era insomma di straordinaria attualità!». Ivi, p. 92 e 226

¹⁸²² Ivi, p. 94

¹⁸²³ Lucy Riall, «Garibaldi: the first modern celebrity» in Andrea Ragusa (a cura di), *Giuseppe Garibaldi*, cit., pp. 13-24, p. 22 e sgg.

¹⁸²⁴ Antonio Gibelli, «Lettere ai potenti: un problema di storia sociale» in Camillo Zadra e Gianluigi Fait, *Deferenza rivendicazione supplica. Le lettere ai potenti*, Treviso, Pagus Edizioni, 1991, pp. 1-13

quegli anni in tutt'Europa, legate a concetti quali l'indipendenza e l'emancipazione. Nel ventennio successivo al '48 questi sentimenti iniziarono ad attecchire e a diffondersi nelle classi lavoratrici (soprattutto negli artigiani delle città)¹⁸²⁵ ma non vennero ancora chiaramente esplicitati e rielaborati in tutta la loro "potenza sovversiva" a causa del "ritardo italiano" rispetto ad altri contesti nazionali. Il processo risorgimentale e la lotta per la conquista di una patria rappresentarono, per molti individui appartenenti alle classi popolari, un primo momento di "presa di coscienza" e di forte politicizzazione; una prima tappa di quel movimento di rivendicazione che, soprattutto a partire dagli anni '80 dell'ottocento, divenne più visibile e forte, trasformandosi in un vero e proprio conflitto sociale.

In un momento storico in cui le masse popolari non avevano ancora accesso alla sfera pubblica, il canto rappresentava un modo per rivendicare una presenza fisica, imporre l'esistenza di un corpo che vuole intervenire come un soggetto politico nella società. Le ragioni che spinsero un artigiano-popolare a comporre o a cantare dei canti "sediziosi" in onore di Garibaldi debbono essere ricercate proprio nel desiderio di far sentire la propria voce. Dalle rappresentazioni culturali e dalle immagini letterarie, presenti nei canti popolari, che avvolsero la figura di Garibaldi emerge come egli «fu più un indicatore del potenziale sovversivo e destabilizzante dei simboli politici che un segno del loro potere costrittivo. [...] non solo egli rappresentò e sostenne un movimento politicamente radicale, ma la diffusione della sua fama fu un sintomo della democratizzazione della cultura politica, un segno dell'ingresso di una società «non rispettabile» nella sfera pubblica, che si portava dietro nuove regole e nuove risposte»¹⁸²⁶.

¹⁸²⁵ Ne sono un esempio queste strofe quarantottesche riproposte da Leydi «O monarchi della terra, \ Oggi il popolo v'intuona \ La canzone della guerra \ Che nell'anima fremé; \ via dal capo la corona : \ oggi il popolo sia re \ Via la gemma comperata \ con il sangue delle genti, \ questa infamia coronata \ è un insulto alla virtù, \ la ferocia dei potenti \ no, regnar non dee quaggiù [...]». Il quale annotava: «un inno quarantottesco e certamente cantato, particolarmente interessante sia per il suo contenuto esplicitamente e violentemente repubblicano, sia per i modi e lo stile del suo linguaggio che paiono anticipare, nel filone così persistente del canto giacobino, certa innodia socialista e anarchica della seconda metà del secolo. Proprio attraverso documenti come questo è possibile dimostrare, a nostro parere, la continuità concettuale e anche formale del nostro canto politico di formazione colta e semi-colta, dalla Rivoluzione francese fino al primo decennio del Novecento (e anche dopo)». Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 82. A questo proposito si vedano anche le riflessioni in Antonio Uccello, *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*, cit.

¹⁸²⁶ Lucy Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Roma, Bari, Laterza, 2007, pp. XXXIV-608, p. 191

Conclusioni

Cantare la nazione: un percorso museale

Il seguente capitolo nasce dalla volontà di individuare differenti forme di divulgazione dei saperi, che permettono di mantenere e di sviluppare i rapporti tra la ricerca accademica e la società. Partendo da queste riflessioni la scelta è stata quella di presentare, in maniera innovativa, le conclusioni della ricerca attraverso un percorso museale: un elaborato multimediale, di facile e rapida consultazione, in grado di coinvolgere il lettore attraverso immagini e suoni. Verrà presentata una selezione di documenti composti da fogli volanti, manifesti politici in rima e materiale di propaganda sequestrato durante le perquisizioni, contenuti all'interno delle carte di polizia degli archivi francesi e italiani e dell'archivio dell'Istituto Internazionale di Storia Sociale di Amsterdam. Verranno mostrate, inoltre, immagini che immortalano i luoghi della sociabilità musicale, tratte dai fondi iconografici depositati all'archivio della prefettura di Parigi e al cabinet des estampes del museo Carnavalet. Questa documentazione sarà integrata con una scelta delle principali canzoni, individuate tra le numerose registrazioni effettuate a partire dagli anni cinquanta e depositate agli archivi sonori di Roberto Leydi e Gianni Bosio.

La comparazione della canzone sociale tra Italia e Francia verrà risolta nel susseguirsi dei documenti esposti all'interno del percorso museale. Nelle differenti sezioni verranno presentati i caratteri di somiglianza e le discrepanze tra i due contesti presi in esame. Nelle varie parti che compongono questa ricerca di dottorato, come già precedentemente dimostrato, emergono delle similitudini inerenti alle pratiche sociali di utilizzo del testo musicale: il canto, infatti, poteva assumere la forma del foglio volante, dell'iscrizione murale, del manifesto politico e del volantino. A tal proposito saranno presentate diverse sezioni dedicate a queste differenti modalità assunte dalla canzone.

Sono state individuate inoltre alcune tematiche comuni tra il canto sociale italiano e francese, come ad esempio il mito di Garibaldi che a partire dal '48 valicò le Alpi e si diffuse in tutta la Francia. Anche la figura di Pio IX, e il canto della Marsigliese, hanno attraversato i confini e circolarono in entrambi i contesti. Di particolare interesse è la comune evoluzione in Italia ed in

Francia dell'immagine di Pio IX che, da paladino della libertà italiana ed europea, divenne il simbolo di oppressione e di tirannia.

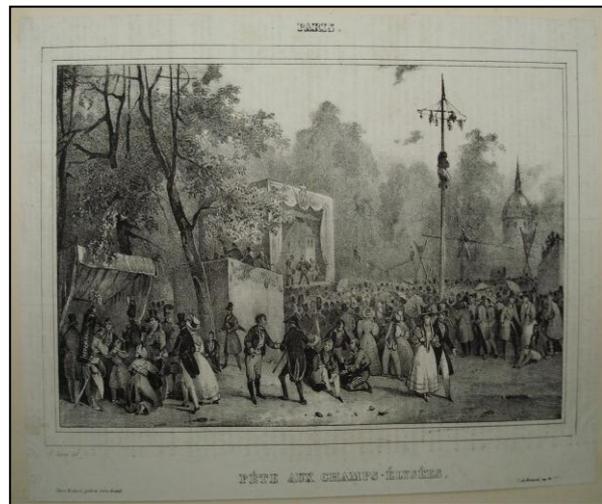
Nelle altre sezioni della mostra verranno esposte le difformità evidenziate all'interno dell'analisi svolta. Apparirà evidente la mancanza di una forma associativa, per il contesto italiano, corrispondente alle goguettes parigine. Sarà però l'analisi testuale del canto sociale relativa all'idea di nazione, che consentirà di far emergere i principali elementi di discordanza.

Tramite rapidi raffronti tra i testi depositati nei fondi della biblioteca nazionale di Parigi e i fogli volanti raccolti nella collezione di Roberto Leydi si confronteranno le principali tematiche che caratterizzarono il canto sociale francese e quello risorgimentale. Se da un lato i lavoratori parigini lottarono sulle barricate del febbraio '48 cantato in coro delle canzoni inneggianti alla Repubblica Democratica e Sociale; dall'altro gli artigiani italiani, sventolando il tricolore, intonarono inni patriottici contro lo straniero.

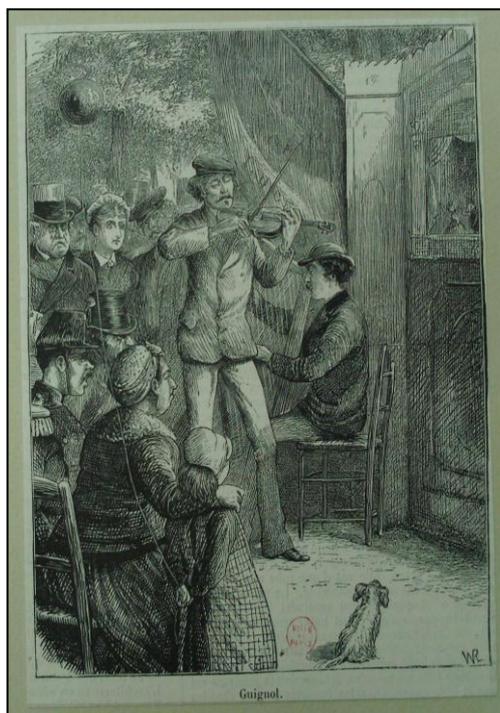
Sezione 1: Il paesaggio sonoro a Parigi (1830-1848)



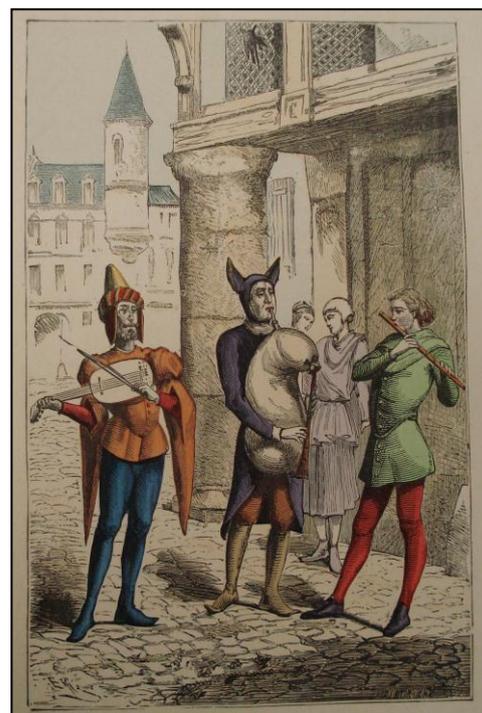
La fête du village
Musée Carnavalet



Fête aux Champs-Élysées
Musée Carnavalet



Guignol
Musée Carnavalet



Musiciens ambulants (XVe siècle)
Musée Carnavalet

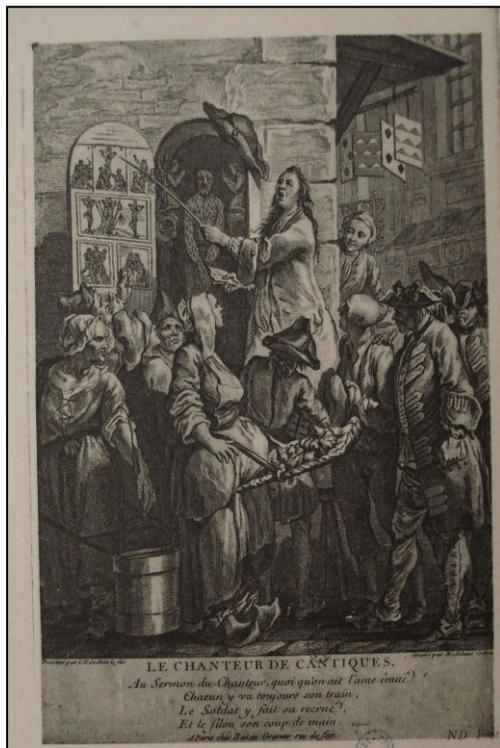
Sezione 1: Il paesaggio sonoro a Parigi (1830-1848)



Le Marchand de complaintes
Musée Carnavalet



Musée Carnavalet



Le chanteur de cantiques (1778)
Musée Carnavalet



Les chanteurs, ou les Mufards des
Quais
Musée Carnavalet

Sezione 1: Il paesaggio sonoro a Parigi (1830-1848)



Les chanteurs ambulants
Musée Carnavalet



Les Troubadours du XIX siècle
Musée Carnavalet



Les Troubadours du boulevard
de Gand à Paris
Musée Carnavalet



Le trio ambulante
Musée Carnavalet

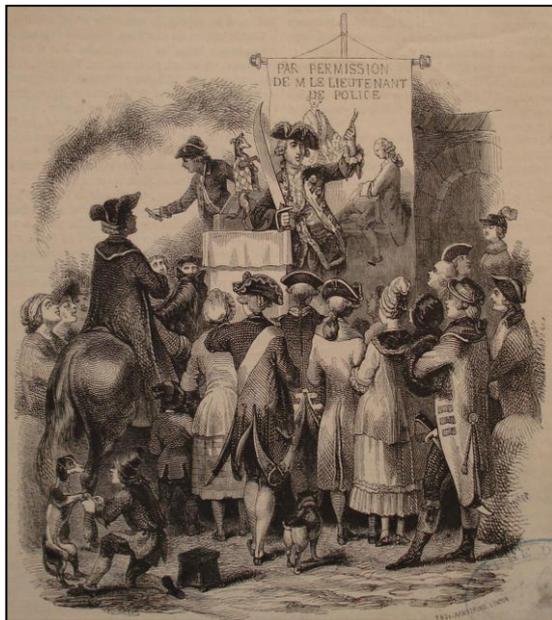
Sezione 1: Il paesaggio sonoro a Parigi (1830-1848)



Les chanteurs ambulants
Musée Carnavalet



Un bal populaire sur le pont neuf en 1818
Musée Carnavalet



Les charlatans (1844)
Fondo iconografico APP



L'Orchestre ambulante
Musée Carnavalet

Sezione 1: Il paesaggio sonoro a Parigi (1830-1848)



Daumier, Les Saltimbanques
Musée Carnavalet



Les pifferari à Paris
Musée Carnavalet



Paris Musical
Musée Carnavalet



Une chambre de musiciens ambulants à Paris
Musée Carnavalet

Sezione 2: Chansonniers des rues e colporteurs

Una sguardo stereotipato



Musée Carnavalet



Fondo iconografico APP



Musicien ambulant
Fondo iconografico APP



Les Mesaventures (Les aveugles)
Fondo iconografico APP

Sezione 2: Chansonniers des rues e colporteurs



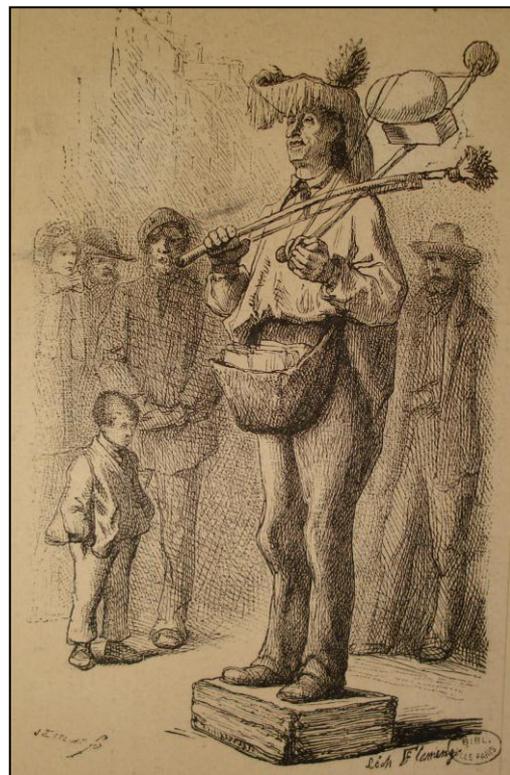
Joueur d'Orgue
Musée Carnavalet



Joueur d'Orgue (1869)
Musée Carnavalet



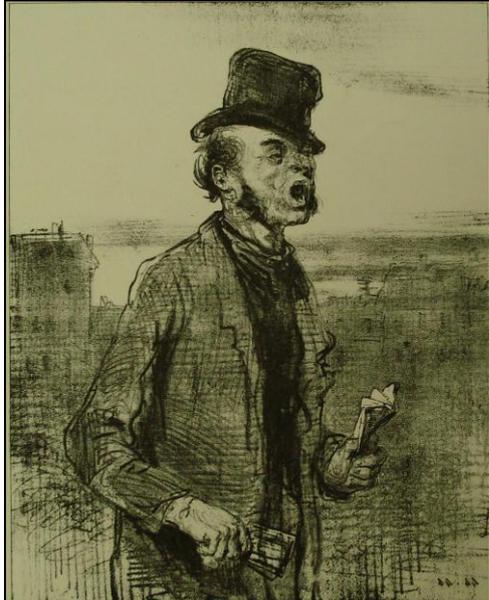
Pifferaris
Musée Carnavalet



Chanteur des rues
Musée Carnavalet

Sezione 2: Chansonniers des rues e colporteurs

Chansonniers des rues



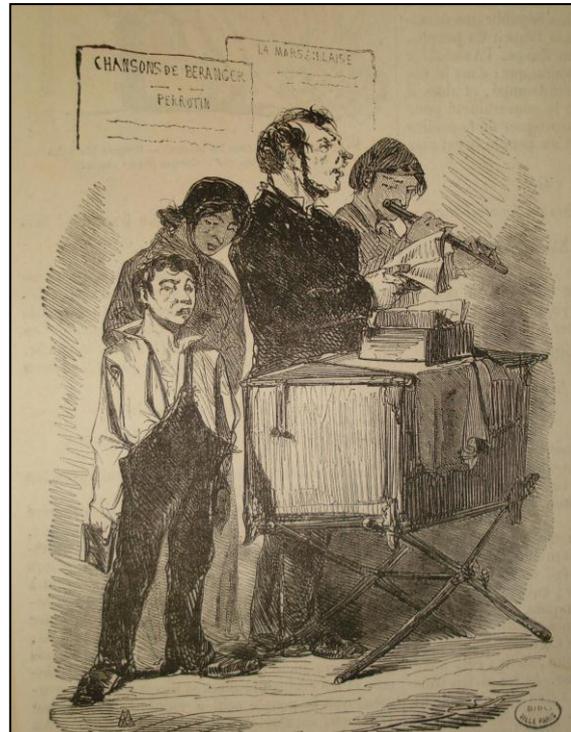
Chanteurs et musiciens
Musée Carnavalet



Le chanteur des rues à Paris vers 1840
Musée Carnavalet



Chanteur
Musée Carnavalet



Les chanteurs patriotes – Mourir pour la patrie
Musée Carnavalet

Sezione 2: Chansonniers des rues e colporteurs



Musée Carnavalet



Le Marchand de Chansons
Musée Carnavalet



Musée Carnavalet

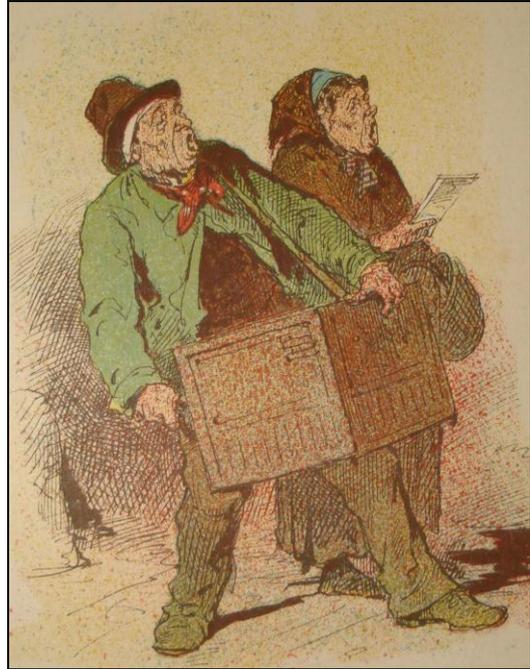


J.-A. Rixens, Le chanteur populaire
Musée Carnavalet

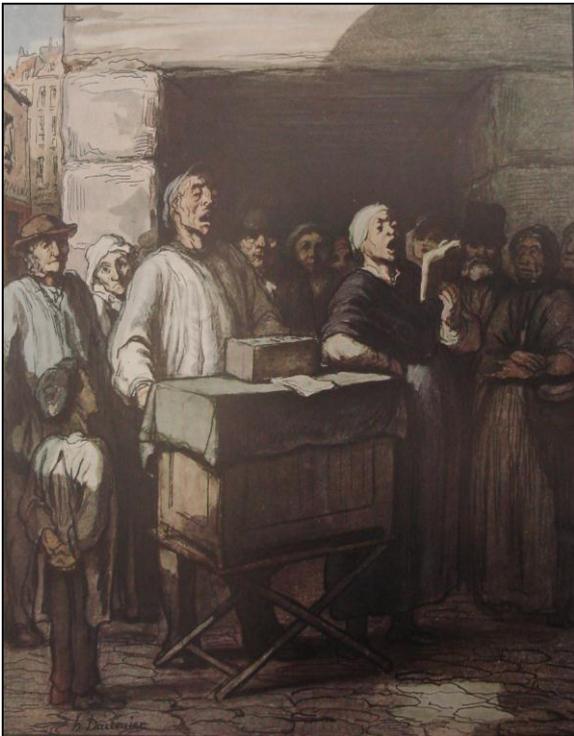
Sezione 2: Chansonniers des rues e colporteurs



Musée Carnavalet



Joueur d'Orgue
Musée Carnavalet



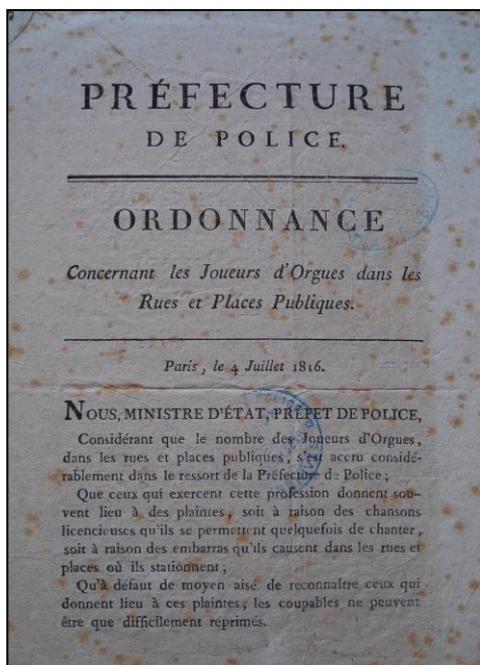
H. Daumier, Le joueur d'orgue
Musée Carnavalet



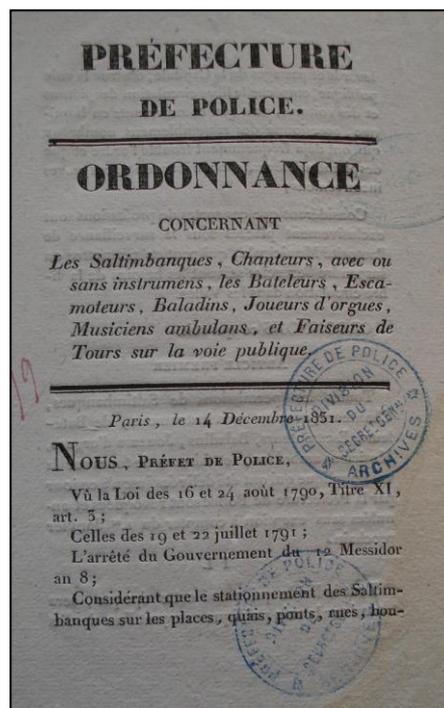
Le marchand de chansons
Musée Carnavalet

Sezione 2: Chansonniers des rues e colporteurs

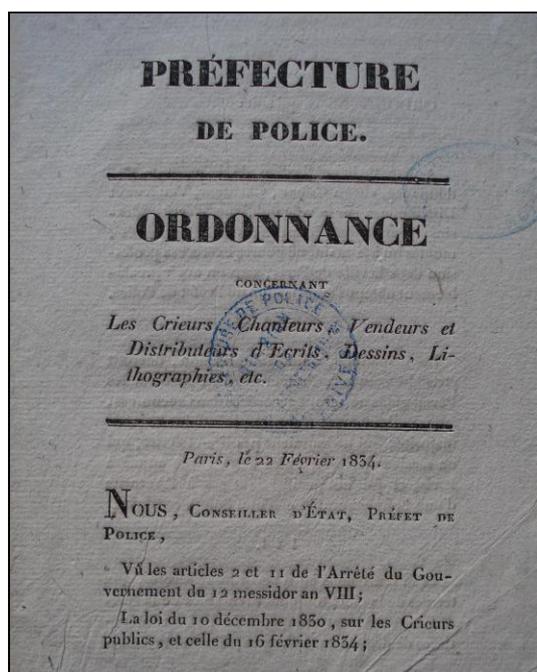
Ordinanze e permessi per cantare



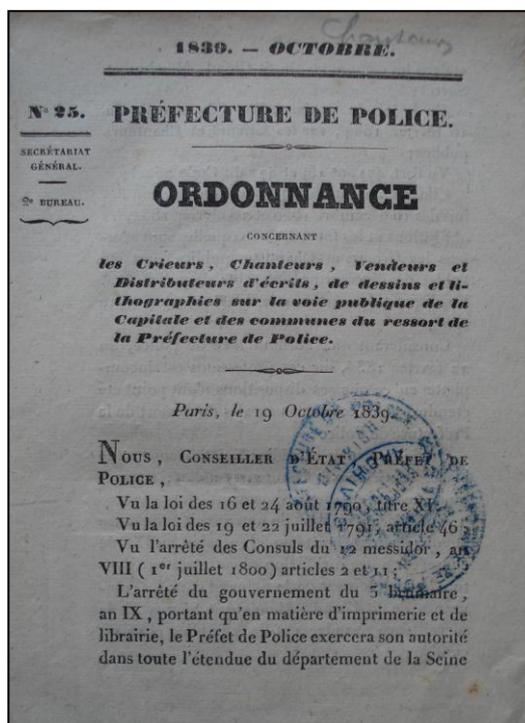
Ordinanza luglio 1816
APP, Serie Db, n. 201



Ordinanza del dicembre 1831
APP, Serie Db, n. 200

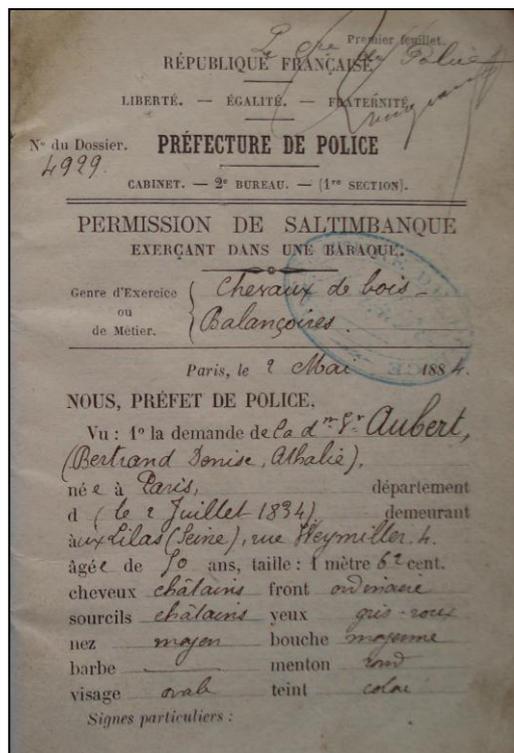


Ordinanza del febbraio 1834
APP, Serie Db, n. 201

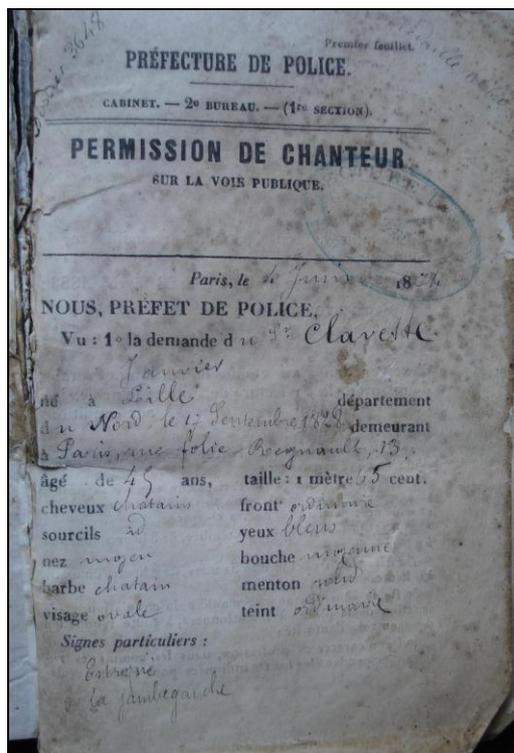


Ordinanza del ottobre 1839
APP, Serie Db, n. 201

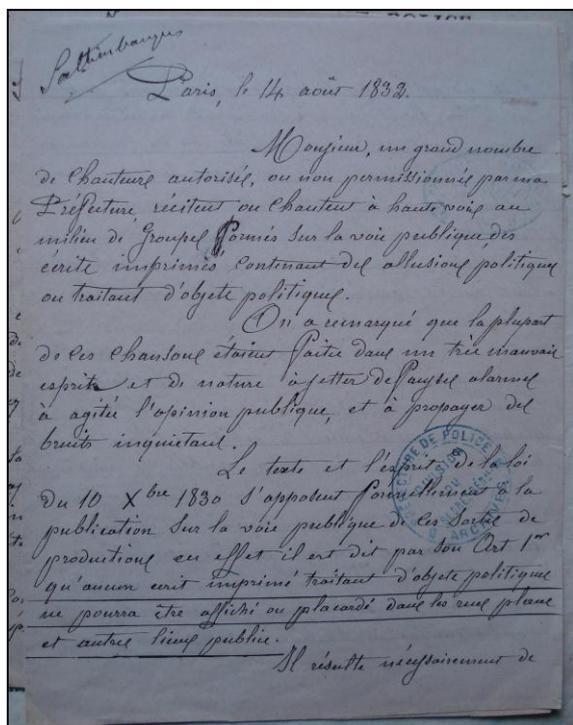
Sezione 2: Chansonniers des rues e colporteurs



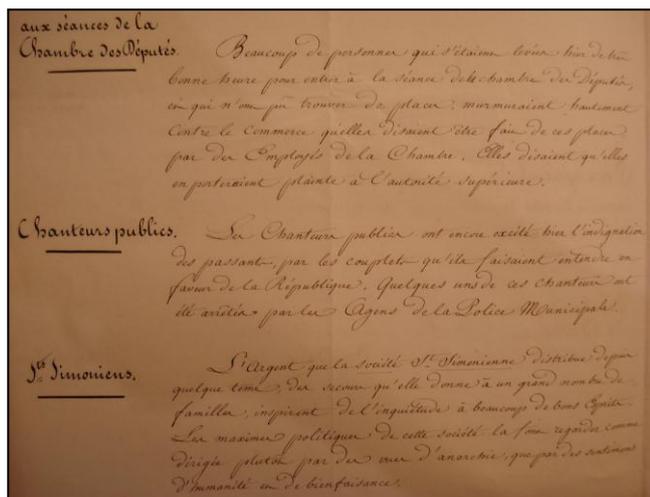
Permesso per cantare
APP, Serie Db, n. 200



Permesso per cantare
APP, Serie Db, n. 201



Rapporto del 14 agosto 1832
APP, Serie Db, n. 201



Rapporto del 1 novembre 1831
A.N., Serie F1 c \ 133

Sezione 2: Chansonniers des rues e colporteurs

Chansonniers des rues étrangers

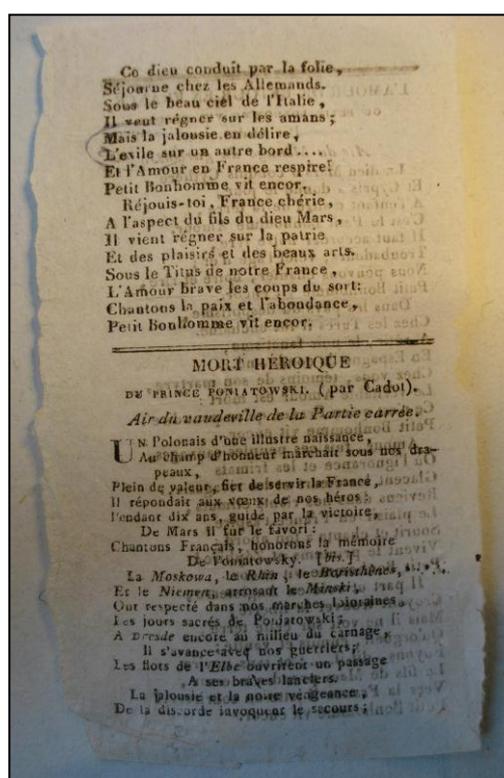
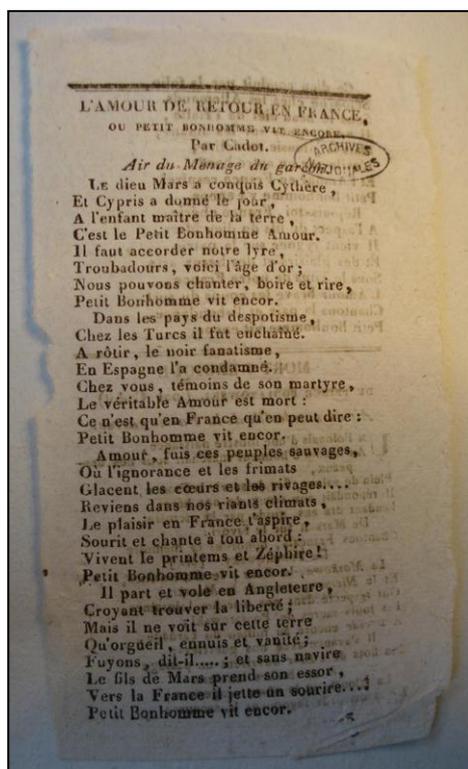


Italien – le troubadour moderne
Musée Carnavalet

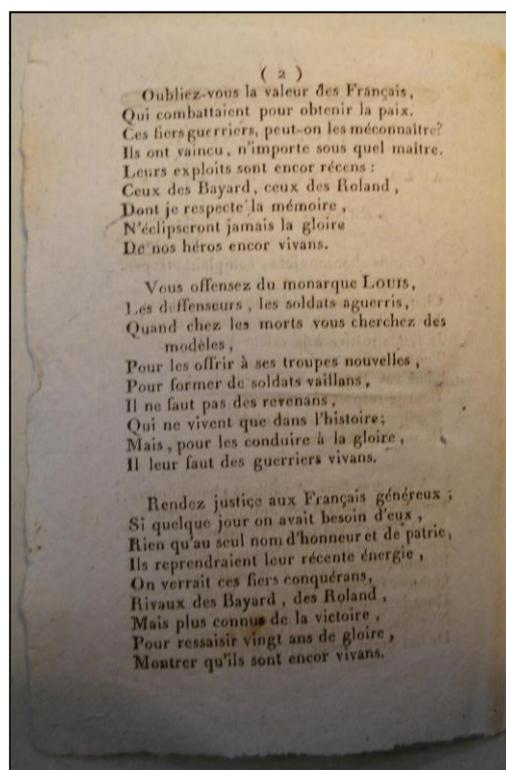
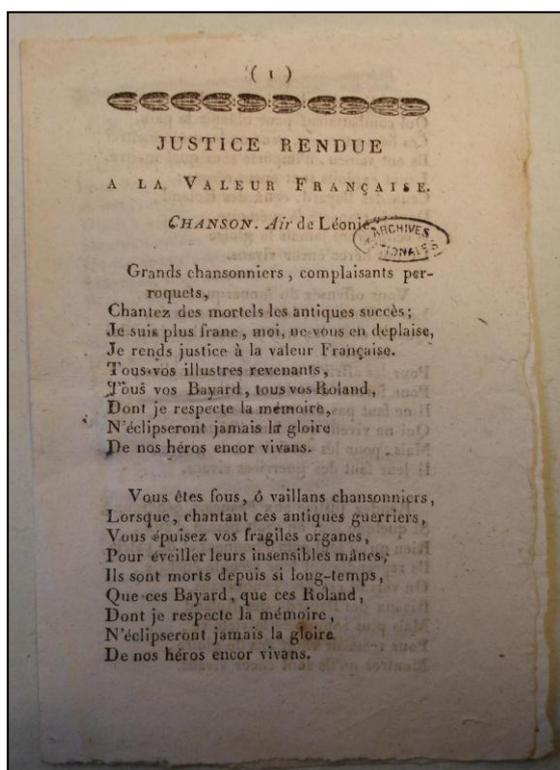


Les petits joueurs d'orgue piémontais
Musée Carnavalet

Sezione 3: I fogli volanti degli chansonniers des rues e colporteur

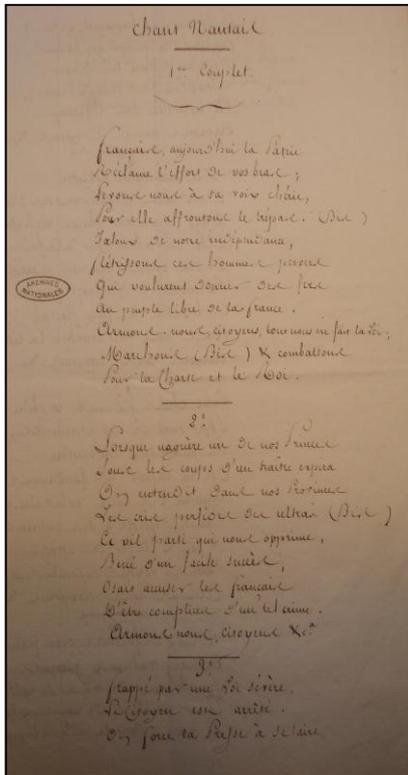


«L'amour de retour en France ou le petit Bon homme vit encore»
Rapporto 4 gennaio 1820 AN, Serie F 7, cartone n. 6909



Rapporto del 2 marzo 1820 - AN, Serie F 7, busta n. 6909

Sezione 3: I fogli volanti degli chansonniers des rues e colporteur



«Chant nantais» - Rapporto 13 ottobre 1820
AN, serie F 7, busta n. 6909



«Procès de Delente»
AN, serie F 7, busta n. 6783



«Aux prolétaires» - AN, serie F 7, busta n. 6783



Sezione 3: I fogli volanti degli chansonniers des rues e colporteur

N. 1512

Ordinanza

La Autorità subalterna fuoro già col dispaccio prefidiale del 9 Febbrajo 1864 N. 411 ref. attente, che molti trafficanti girovaghi italiani, per cui non pochi trafficanti d'immagini girano per le provincie austriache, e che parte di medesimi già col loro atteggiamento nascono il sospetto, che il traffico girovago debba essere semplicemente di proteste, e che parte di medesimi innocenti di musicanti con organetti a mano, di trafficanti d'immagini etc. sono nocivi agenti del partito d'ordine.

Molte ventilazioni avviate contro simili individui hanno quela dispaccio dell' eccello i. r. Ministero di Polizia del 19. 1. 1864

Archivio PER U. DI

dominichata la prova, che un tale sospetto non era infondato.

Il termini del riferito dispaccio dell' i. r. Ministero di Polizia fu ora riferito, che giusta le fatte osservazioni si aumentò da qualche tempo il numero di trafficanti girovaghi italiani e non nominalmente dei musicanti con organetti a mani proprii delle provincie vicine in un grado tale, che di fronte alle osservazioni attuali non attivata del partito italiano l'ordine ed alle relazioni da questi ultimi combinate con elementi rivoluzionari, esteri e principalmente atto a costare sospetto.

In seguito ad incarico dell' eccello i. r. Ministero di Polizia si diffidava perciò la Autorità poliziesca subalterna ad avere una speciale attenzione sopra tale musicanti e trafficanti girovaghi.

Archivio PER U. DI

Ordinanza del 30 maggio 1864 - AST, Commissariato di polizia di Rovereto, busta n. 10



LA MORTE DEL PADRE UGO BASSI

Frate di Garibaldi, fucilato dagli Austriaci in Bologna.

<p>Eccomi giunto a morte, Il viver mio è cessato, Che per amar l'Italia Io venni condannato.</p> <p>Lo so, devo morire Ecco che giunto è il giorno: O morte, vien non temo Il tuo gran soggiorno.</p> <p>Di un sangue innocente Vendetta tremenda Dal cielo discenda Sul crulo nocente.</p> <p>Mentre a te men vengo Lascio la patria mura, Où proua e prepara È la mia sepultura.</p> <p>Io so, mia regina, Di me non ti scordare, Possa l'esempio mio Il tuo destin cambiare.</p> <p>Di un sangue ecc. Il picchiò m'era privo Mi sarà cadere a terra, Resterò al suolo estinto Dalla nazion aghera.</p> <p>Ma prima di morire Io lascio una scrittura, E chiunque vorrà leggere Saprà la mia ventura.</p> <p>Di un sangue ecc.</p>	<p>La lascio per memoria Ai giovani nocivi, Perché contro l'Austria Sian soldati forti.</p> <p>Alcun su la mia tomba A piangere non venga, Finito che di piangere Questa memoria tenga.</p> <p>Di un sangue ecc. Perché chi è sotto terra Non può risuscitare, Puntato che di piangere La patria vendicare.</p> <p>Di un sangue ecc. Siate bravi soldati All'ora del cimento, Inchù lo sia morte Pur d'ora contentato.</p> <p>Di un sangue ecc. Addio, Italia mia, Fratelli, parenti, amici, Rostate pure in pace, Sarete un dì felici.</p> <p>Chi fu la mia ventura È la mia triste sorte! Furo quattro Guidei Cagion della mia morte.</p> <p>Di un sangue ecc. Maledetta sia l'Austria Non possa vincer guerra, Maledetti gli uccisori, Maledetti in ciel e in terra.</p>	<p>Morì, muogo contento Perché non vado al cielo, Muogo per predicare Di Cristo il suo vangelo.</p> <p>Di un sangue ecc. Ecco la morte appresso, I bei celi s'aprono la via, Ma prima di spirare Vo' salutar Maria.</p> <p>O Vergine santissima, Madre del tu sei, Angelo Custode, reate Angeli e Santi miei.</p> <p>Di un sangue ecc. E si giù in ginocchio E poi chiamò Maria, Venite a dar conforto A quest'anima mia.</p> <p>Di un sangue ecc. E come il pombò ardente Il suo bel cor afferra, Invochò Gesù e Maria E cadde morto a terra.</p> <p>Di un sangue ecc. Ora siamo alla fine Di questa bella istoria Venite a pigliare, Tenete in memoria.</p> <p>Vi prego tutti quanti Tenete conservata, Sperando che l'Italia Sia presto liberata.</p> <p>Di un sangue ecc.</p>
--	---	---

A. S. C. 2288 - 223280



L'ADDIO

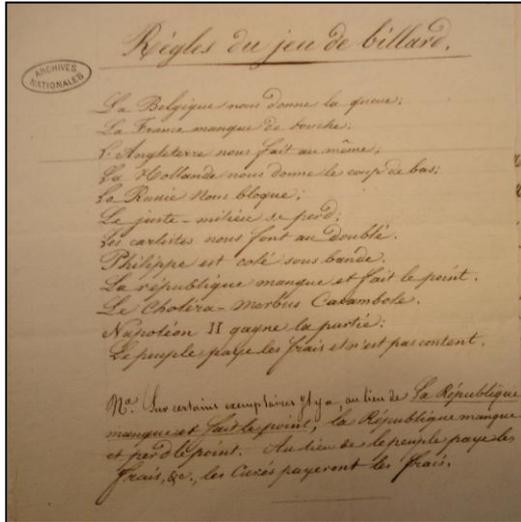
DEL
Generale Giuseppe Garibaldi
AGLI ITALIANI

<p>Addio, Italia mia, Addio, famiglia, addio. Vi lascio il nome mio E l'anima va al suo destin.</p> <p>L'Eterno almen conceda Dopo tanto che soffrì in terra, In pace come fu guerra Fu un continuo soffrir.</p> <p>I popoli lo sanno Il mio sincero agito Io non fui né Papa, né Sire, Ma il padre de' popoli miei.</p> <p>Contrario all'ambizione, Fu sempre il mio purgiglio, E pronto nel periglio Sol per la libertà.</p> <p>E tutto il mondo intero Conosce il mio agito, E sa il mio soffrir Che muio per la libertà.</p> <p>Perdono, sì, a tutti, Chi soffrì mi ha fatto, L'afim sospir lo stato, E a tutti vo' perdona.</p> <p>Addio, o miei soldati, O prodi miei milie, Chi scendete felici, Pangete il mio morir.</p> <p>La sa, là su nel Cielo Abraccare i prodi vostri, Che fili eran prodi nostri Nell'era del pugnare.</p> <p>O prodi di Marsala, Chi resta, vi dico addio, Vi lascio un aspir mio La Patria a ricordar.</p> <p>Si, nel marie gioisco Che ero de' miei popoli amato, Si, muolo ancor beato Nun, rammarico lo ho.</p> <p>Te. Cor. 1861.</p>	<p>Addio, bella Milano, O sante si ben nato Che le giornate cinque giornate Vi resero immortali.</p> <p>Vi voglio ringraziare Dell'arrivo mio a Milano Di cuor vero italiano, di un animo sì leale.</p> <p>Addio miei Lombardi, Or vo' morir gioioso, Chè, col sangue valoroso, La Patria non caltra.</p> <p>Come i miei Romani Lascio a lor la sorte In lottare da forte Se mai il destin verria</p> <p>Io fui il vostro Duca, Il Padre dei tribolati, Che schiavi e incatenati Erano da un vil stranier.</p> <p>Onesti e fiatevi forti E sempre collo sguardo albero, Fate che lo straniero Stia da voi lontano.</p> <p>Addio, o Montevideo, Di gioventù rammento Che oose al gran cimento Per tja difesa un dì.</p> <p>Volevi farmi granite, D'un scettro farmi dono, Ma fui guerrier e sono, Ma ambizioso mai.</p> <p>Quel sol che accortai Fu una corona d'alloro, Non era di gemme e oro, Ma sol di natura fu.</p> <p>Addio albanque a tutti, O popolo da me amato, Lassi sparì beato Se liberi vi vedrò alfin.</p> <p style="text-align: right;">A cura di A. B.</p>
--	---

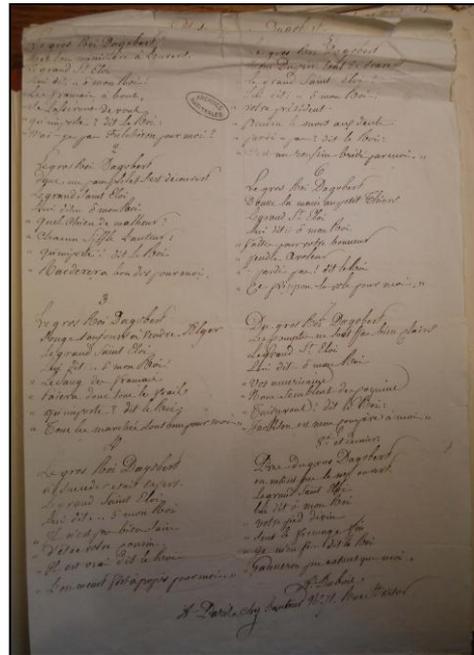
Calogno, Tip. Cor. 1861.

Alcuni fogli volanti distribuiti dai cantastorie nella seconda metà dell'Ottocento
Collezione Roberto Leydi

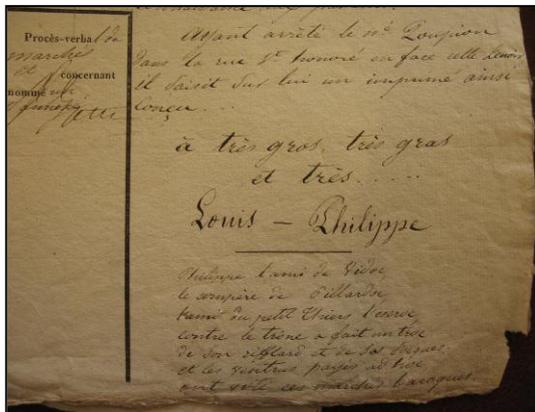
Sezione 4: La canzone come foglio volante manoscritto



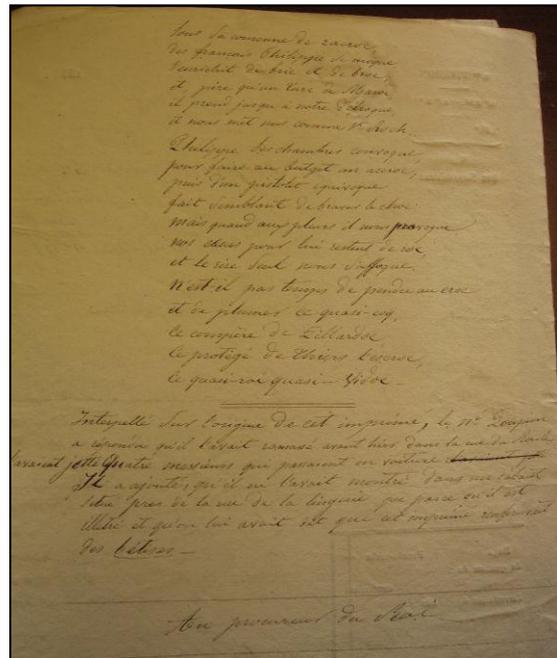
«Règle du jeu de Billard»
AN, serie F 7, busta n. 6783



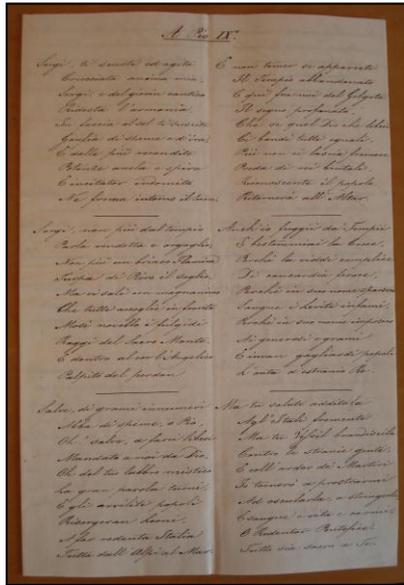
«Philip-Poire-Dagobert»
AN, Serie F 7, busta n. 6783



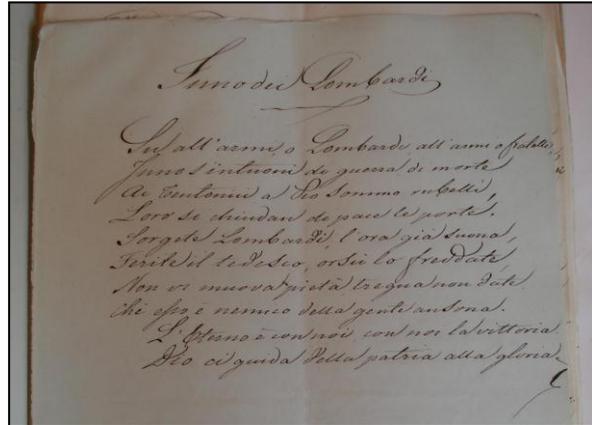
«A très gros, très gras et très...»
APP, seria Aa, busta n. 421



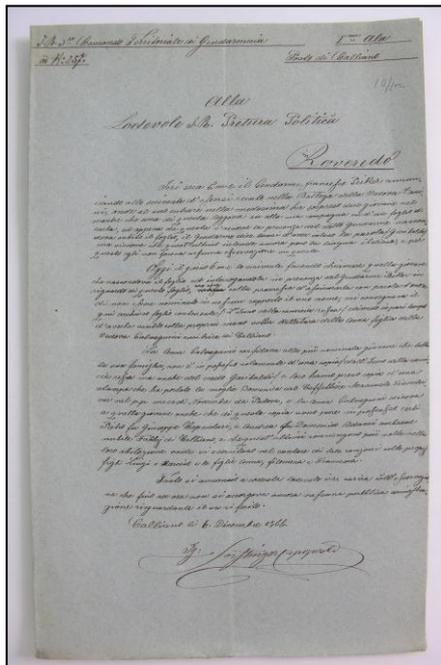
Sezione 4: La canzone come foglio volante manoscritto



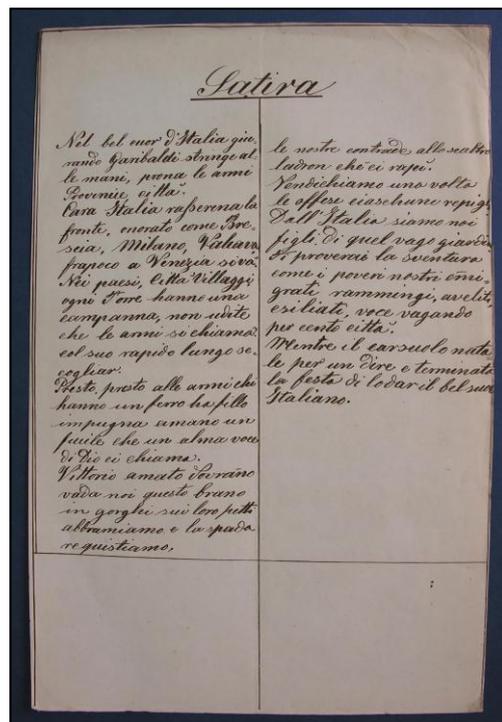
Vittorio Merighi, «Ode a Pio IX»
ASM, Presidenza di governo, busta n. 253



«Inno ai Lombardi»
ASM, Presidenza di governo, busta n. 253

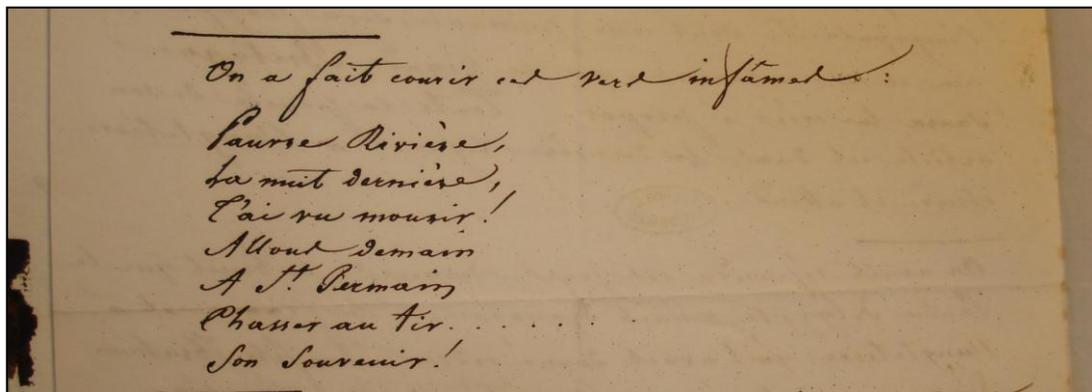


Rapporto del 5 dicembre 1866
AST, Commissariato di polizia Rovereto, busta n. 23

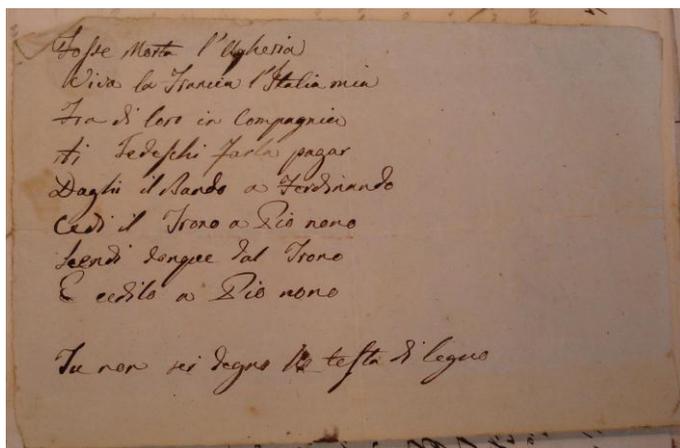


«Nel bel cuore d'Italia» (1861)
AST, Commissariato polizia TN, busta n. 530

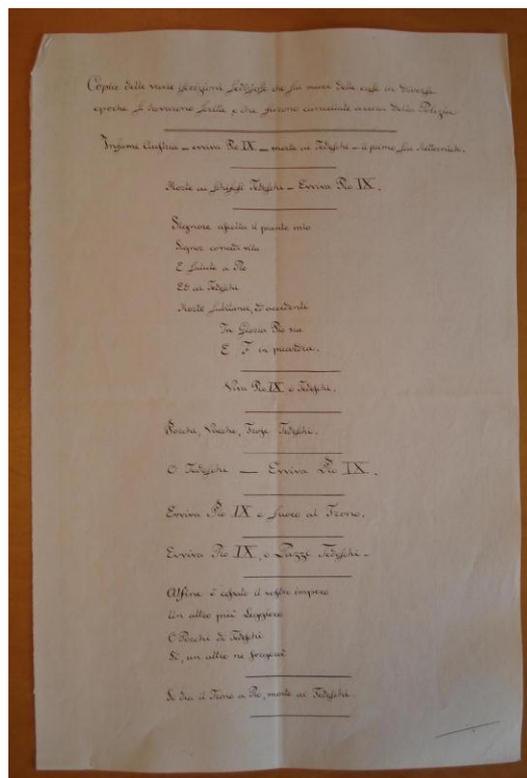
Sezione 5: La canzone scritta sui muri delle città



Iscrizione murale in versi
 AN, serie F 7, busta n. 6772



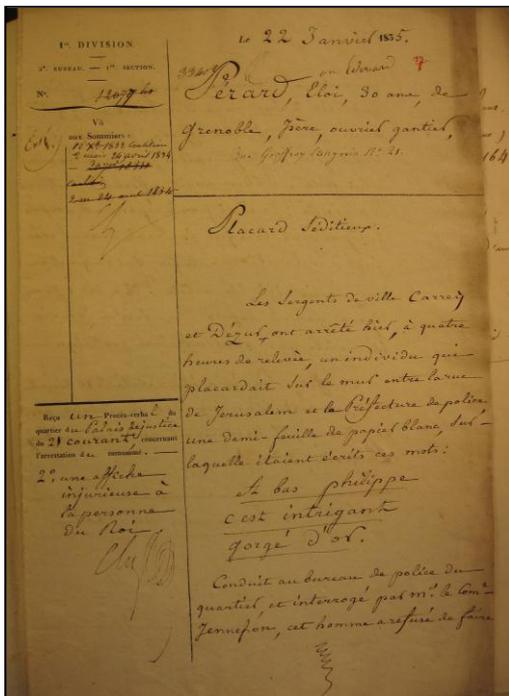
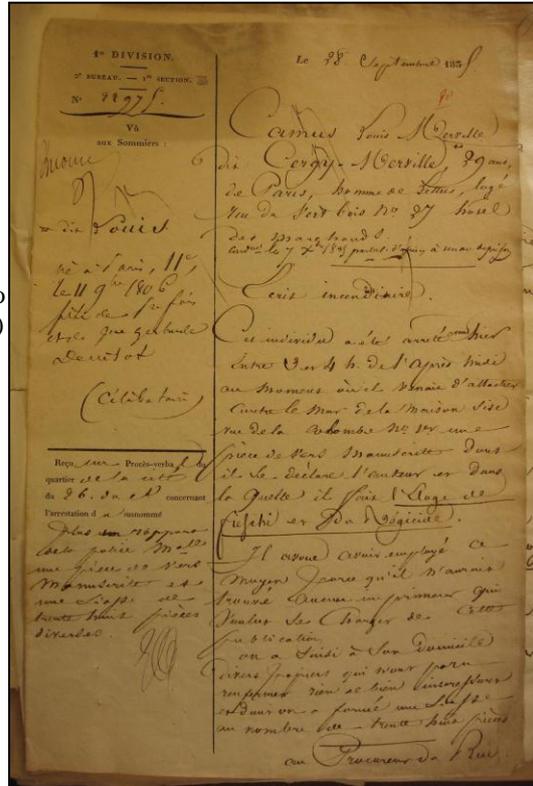
Iscrizione in rima del 1847 (Milano)
 ASM, Processi politici, busta n. 210



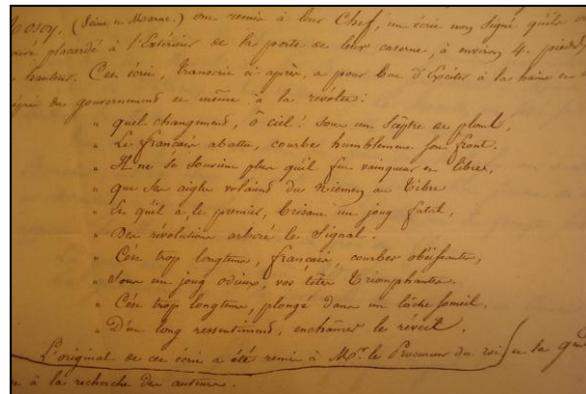
Alcune iscrizioni murali in rima (Milano 1847)
 ASM, Processi politici, busta n. 182

Sezione 6: La canzone come volantino politico

Arresto di Luis-Merville Camus per aver affisso su un muro dei versi "incendiari" (Parigi, 1835)
APP, Serie Aa, busta n. 424

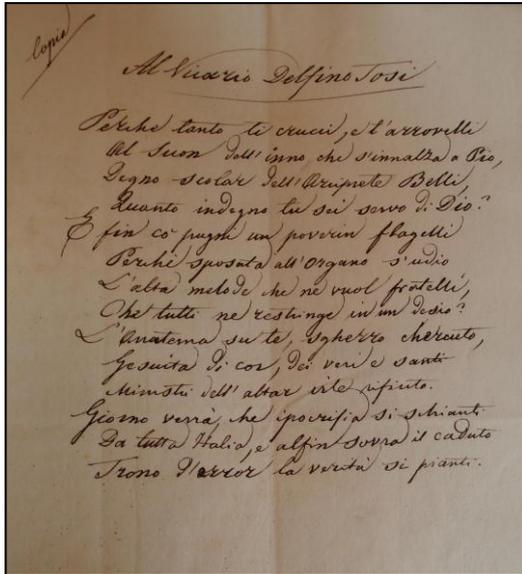


Rapporto del 22 gennaio 1835
APP, Serie Aa, busta n. 424

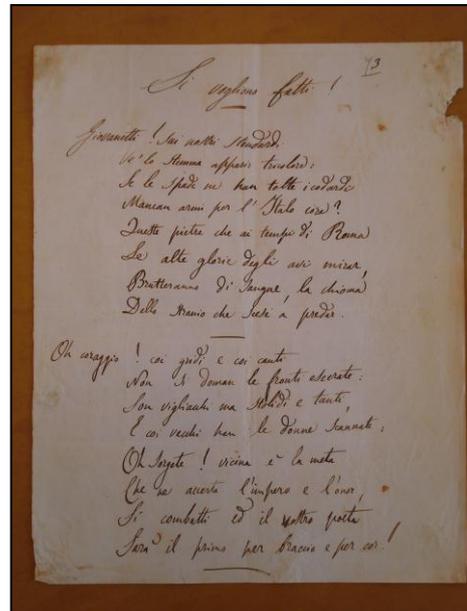


Satira in rima (1835)
AN, Serie F 7, busta n. 6783

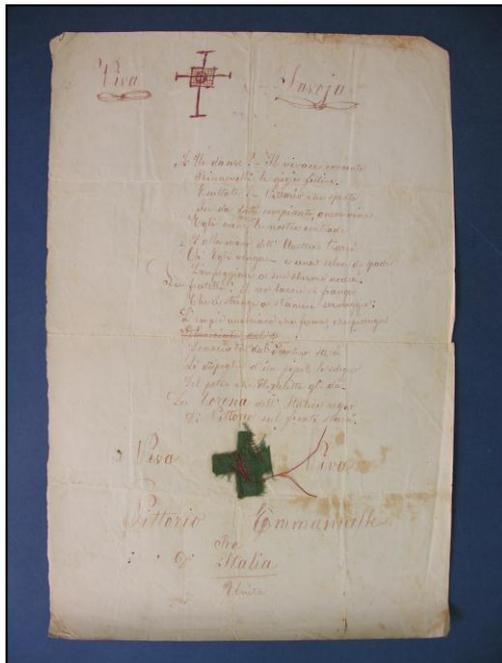
Sezione 6: La canzone come volantino politico



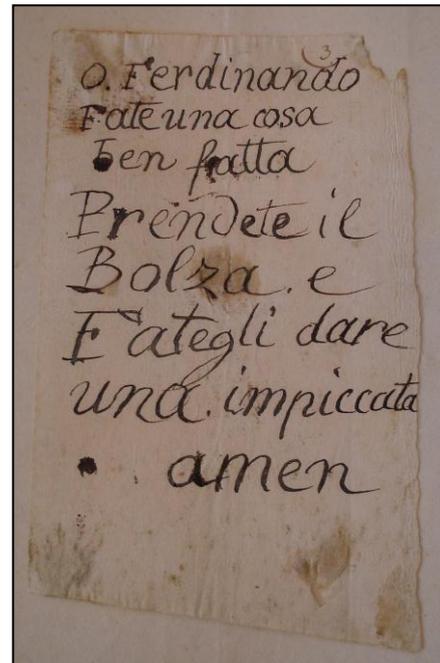
Satira in rima (Cremona 1847)
ASM, Presidenza di governo, busta n. 253



Milano 1847
ASM, Processi politici, busta n. 210



Caldonazzo (TN) – 1867
AST, Capitanato distrettuale di Borgo, busta n. 27



Milano 1847
ASM, Processi politici, busta n. 210

Sezione 6: La canzone come volantino politico

Non tutte veramente, spie
 Chè saprestà, alle loterie
 Per quèdar quel pò, di quatrino
 Chè da quadaque, al porco Giuseppe primo
 Eppoi; e tagliar gli occhi
 Chè il viver de' tedeschi, son i quèchi
 Dimetete il cor quadaque, al lazaro, imperator
 Chè fugisca l'italiana, salute, quel maffatore
 una di più
 Qualche Letica, sostiene ancor
 Il ligaro in boca, in chieder d'onor
 Alla il suo ingano, e grave daver
 Esequite l'italiano, il suo voler
 E viva, viva, Lemigrato
 Chè Giuseppe primo, lo col flagelato
 Deplio ancor, diè son spie
 Chè sapressara, alle loterie
 D.L.

Viva l'italia, e la libertà,
 E d' tedesca, morte d' infamia, sarà,
 Vera, quel di, di gloria,
 Chè farom esaltar, la nostra vittoria,
 Poco ancor manca,
 Per trassar, i saltinbanca,
 Il principio sarà, da Francesco primo,
 Che lo farom rotolar, quel bambino,
 In coronar lo vogliam, con pungenti spin,
 Come Gesù; chè li an trapassato, d' chrin,
 Lo inchioderom, sovra una croce,
 Come batar una belva, feroce,
 Ador porterom, sovra il franco,
 Il brande, e nel pette, il verde, il rosso, il bianco,
 E viva, il Fioruscito,
 Chè fra poco non sarà, più bandito,
 Repulico ancor, libertà,
 E d' tedesco, massacrato sarà,

Ostiglia 1858 - ASM, Processi politici, busta n. 276

10
 13
 Oho! a fatti coraggio
 Farò passaggio
 Colla mia Daga
 Nell tuo sen
 Amicragione
 E me darai
 E secondo esse
 Trattato sarai

Milano 1847
ASM, Processi politici, busta n. 210

Sempre è Viva più IX
 Sovrano del cristianesimo
 E imperatore devin
 essere di taglia
 è viva ducce più IX

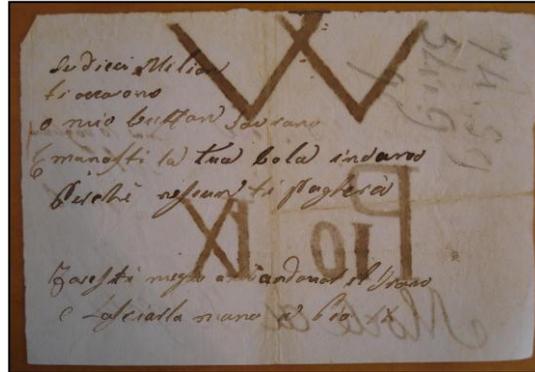
 congiu è spirito dunque
 è di bona unione
 che val di la unione
 per tutto il rimanente
 patria con patria

 è traditor che fugie

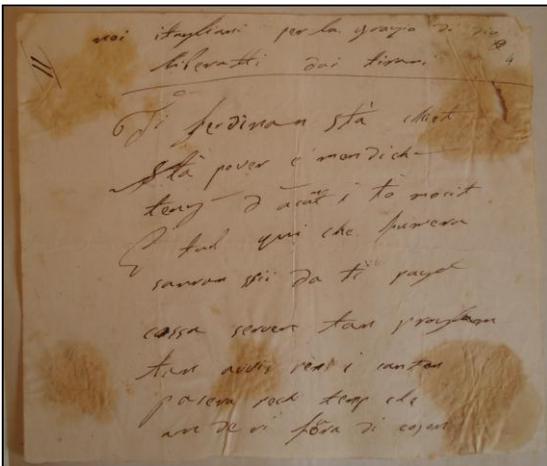
 V. viva

Como 1847
ASM, Presidenza di governo, busta n. 256

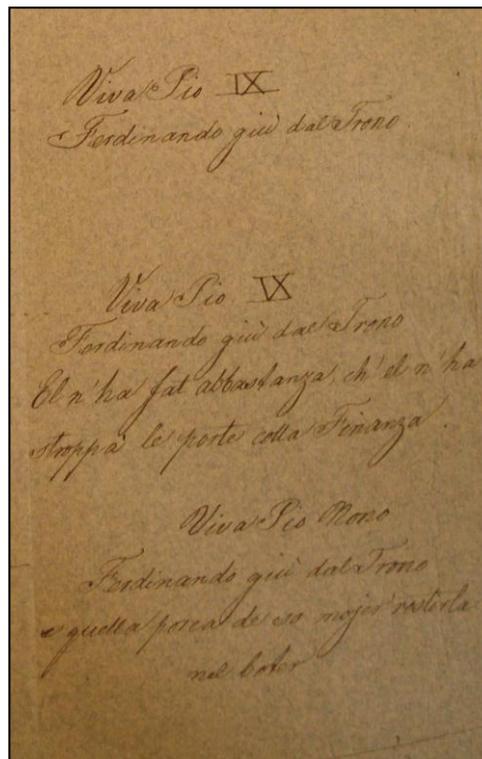
Sezione 6: La canzone come volantino politico



Milano 1847 - ASM, Processi politici, busta n. 210

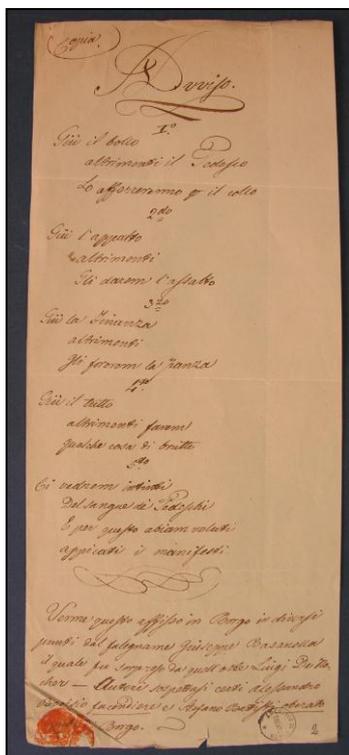


Lodi 1848
ASM, Processi politici, busta n. 217

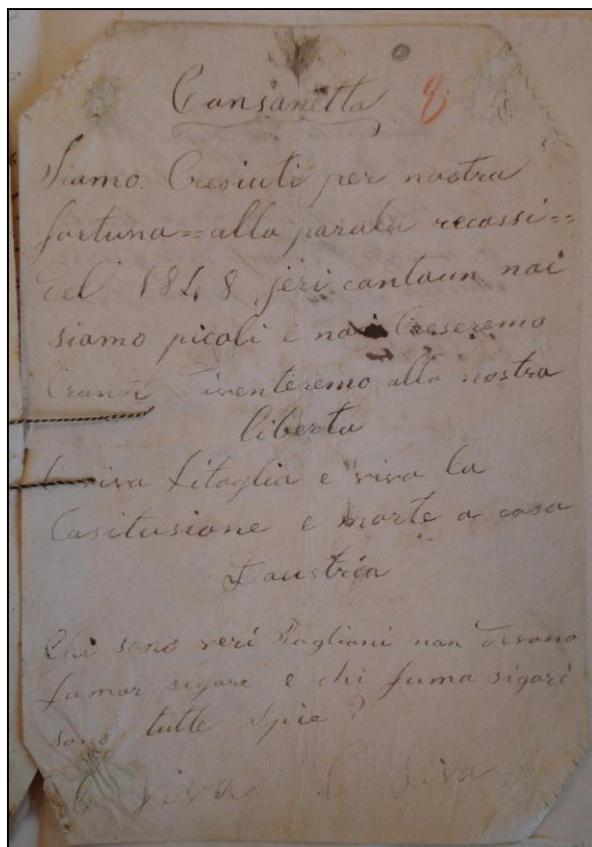


Trento 1847
ASCT, Atti presidiali TN, busta n. ACT 3.2

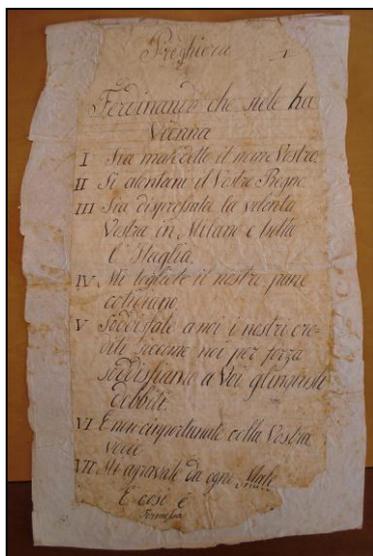
Sezione 6: La canzone come volantino politico



Trento 1848
AST, Commissariato polizia TN, busta n. 509



Cremona 1858
ASM, Processi politici, busta n. 274

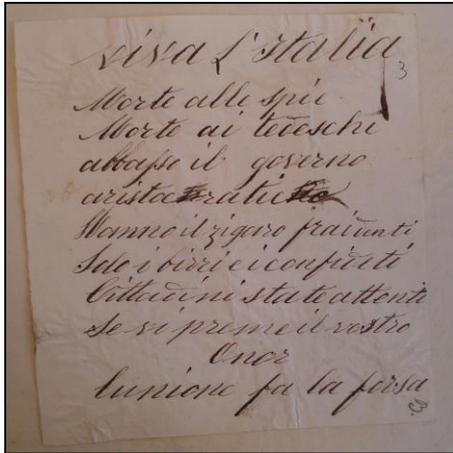


Milano 1847 - ASM, Processi politici, busta n. 210

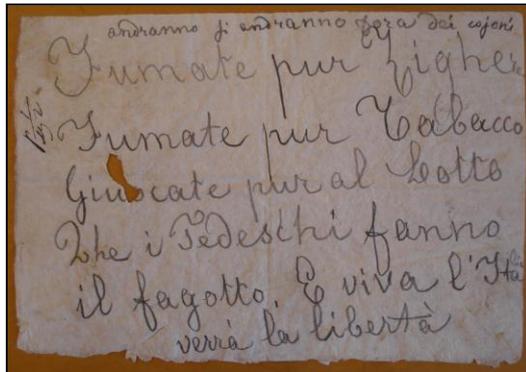


Milano 1859
ASM, Processi politici, busta n. 276

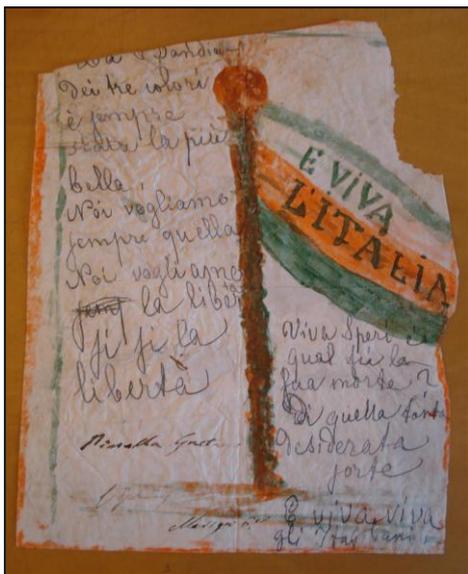
Sezione 6: La canzone come volantino politico



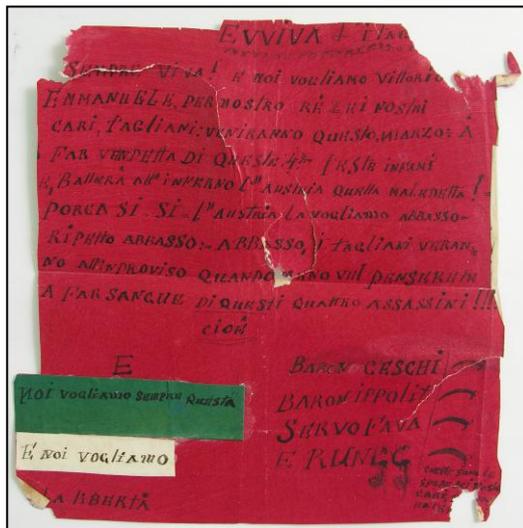
Milano 1858
ASM, Processi politici, busta n. 274



Brescia 1858
ASM, Processi politici, busta n. 276

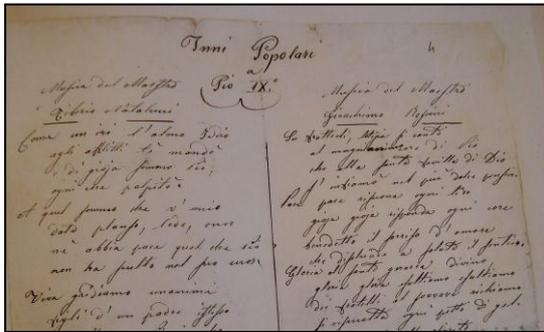


Brescia 1858
ASM, Processi politici, busta n. 276

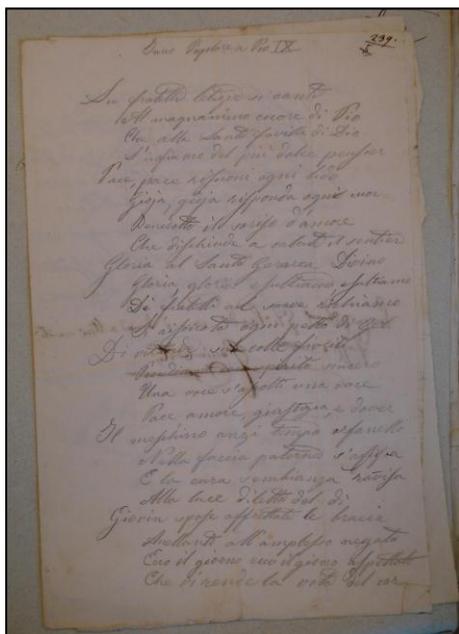
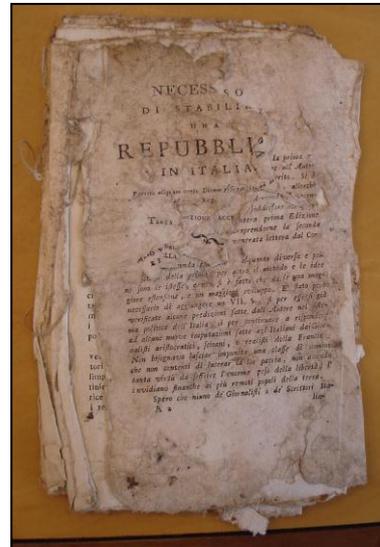


Borgo 1867
AST, Capitanato distrettuale, busta n. 27

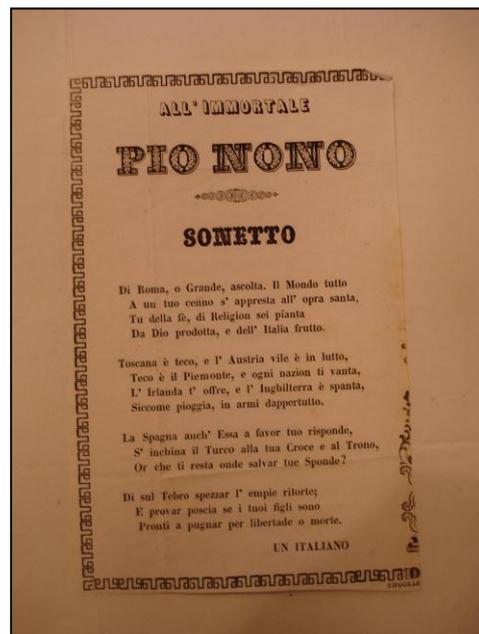
Sezione 7: La canzone nel materiale di propaganda



Milano 1847
ASM, Processi politici, busta n. 210



Milano 1847
ASM, Processi politici, busta n. 182



Milano 1848
ASM, Presidenza di governo, busta n. 258

Sezione 7: La canzone nel materiale di propaganda

1.
 O Prodi d'Inferno le usci impregna
 D'Italia le vittime non sono vendicate
 I Martiri di Marzo nel focolo di Dio
 Di Carlo L'Imperio non porto e di Pio
 Costo miserabile ben noi ha pagato,
 Egli ha benedetto il sangue versato
 Sì, dunque, d'Italia, il grido ~~si fa~~^{si fa}
 A Roma il rispetto si vola a un'altra,
 Evv. Mazzini.
 Evv. Pepe, e Garibaldi
 Vendetta non giurano le mudi
buon figli.

fratelli
 Al patrio standard
 Stringiamoci, in coorte
 Viva Italia e morte
 Ai barbari appropinquiam
 D'ogni l'asprezza indaga
 Nel fort in di punto
 Il grido. Oh figli all'ora
 Di vita il d'ogni

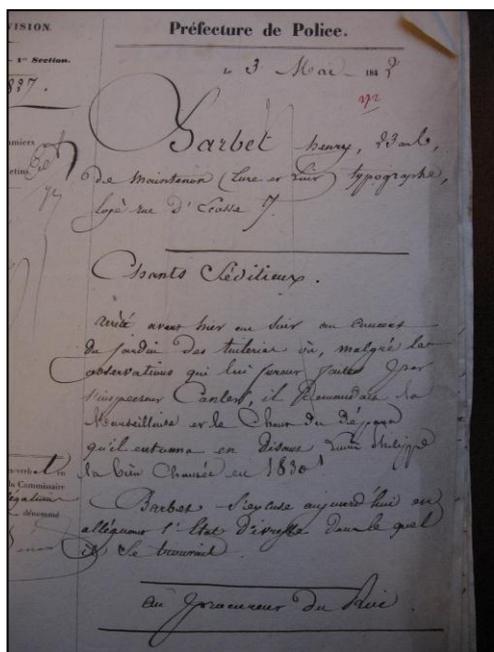
5
 Viva Italia
 Noi tronchiamo le vigne conserte
 Diamo a fiamme, villaggi e città
 In luogo di vivere in turde deserti
 Che col giogo, che in collo ci sta
 Noi struggiam, ma ogni fronte più
 Più superba ogni torre farò
 Se tra l'opid di barbara vendice
 Vendicate radici porrai
 Perché il ladro dell'Austria si porra
 Sian pur desi villaggi e città
 Sian pur desi villaggi e città

Milano 1853
 ASM, Processi politici, busta n. 237

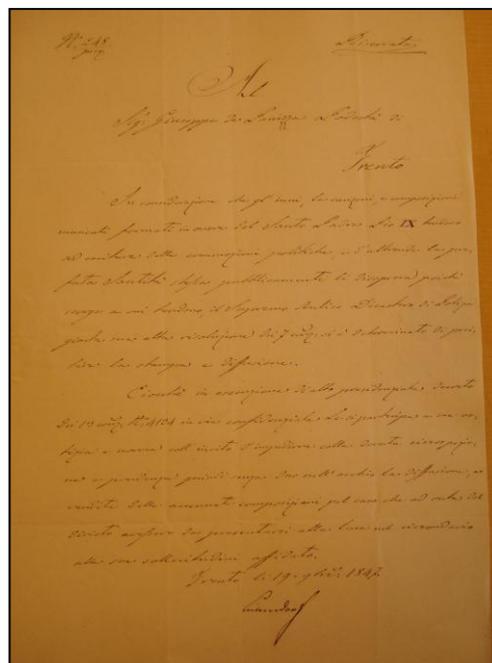
addio del bersagliere
 Questa è la tromba la tromba guerriera
 Che ci chiama alla nostra bandiera
 Noi giuriam sull'onore italiano
 Che fra non non esiste un codardo
 Il di guerriero, sulla nostra bandiera
 Il di guerra, sulla nostra bandiera
 Il di guerra, sulla nostra bandiera
 Noi giuriam sull'antica arte
 Il di guerra, sulla nostra bandiera
 Noi giuriam sulla nostra bandiera
 Si finis ottomani la guerra
 a a a
 Oh bella Italia
 Oh bello natio
 E' icur l'addio
 Del bersagliere
 L'addio - L'addio

«Addio del bersagliere», Borgo (TN) 1867
 AST, Capitanato distrettuale, busta n. 27

Sezione 8: La canzone in strada



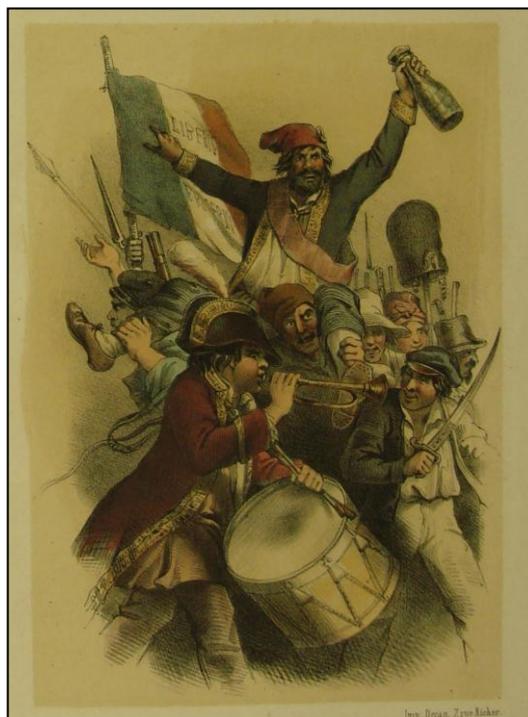
Rapporto del 3 maggio 1842
APP, Serie Aa, busta n. 427



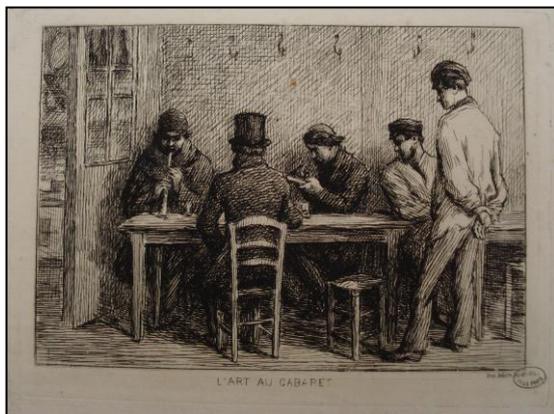
Proibizione dell'Inno a Pio IX (novembre 1847)
ASCT, Atti presidenziali TN, busta n. 3.2 ACT



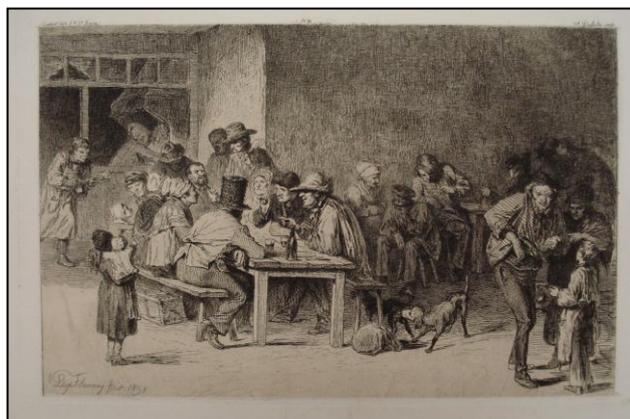
La canzone fu la protagonista dei numerosi cortei
durante le giornate del febbraio 1848
Musée Carnavalet



Sezione 9: osterie e cabaret



L'art au cabaret
Musée Carnavalet



Musée Carnavalet



La Taverne des Canotiers, à Bercy
Musée Carnavalet

Un cabaret à Paris en 1815
Musée Carnavalet



Sezione 9: osterie e cabaret



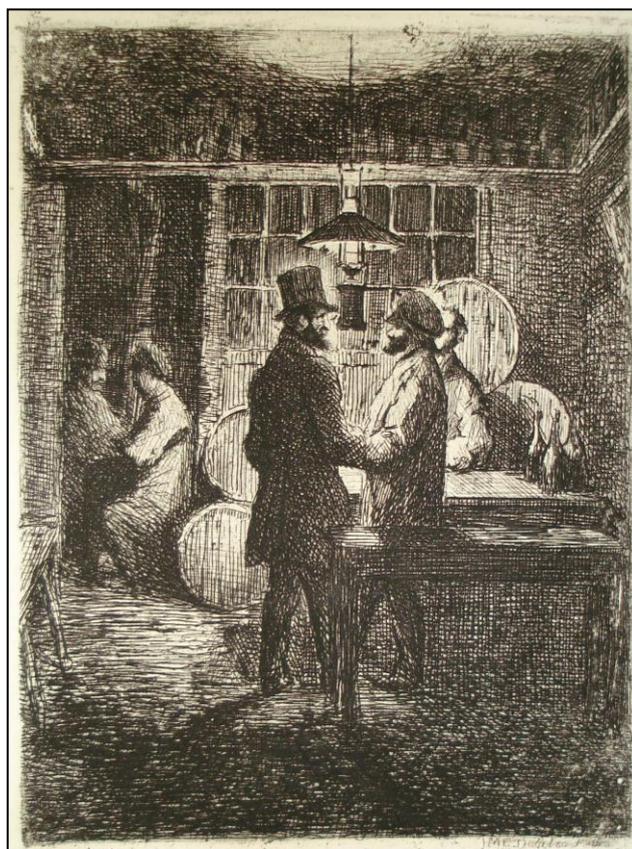
A la terrasse du cabaret
Musée Carnavalet



La Californie (Barrière Montparnasse)
Musée Carnavalet



Brasserie des Bourguignons
Musée Carnavalet



Cabaret du petit hasard (Montrouge)
Musée Carnavalet

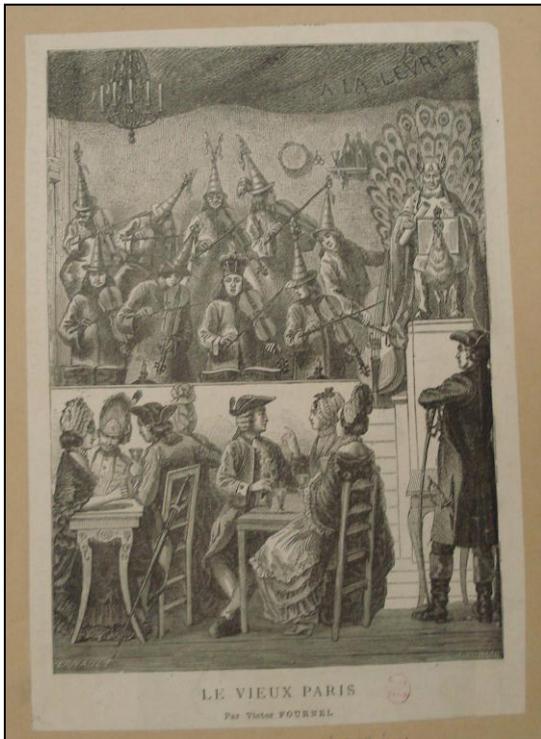
Sezione 9: osterie e cabaret



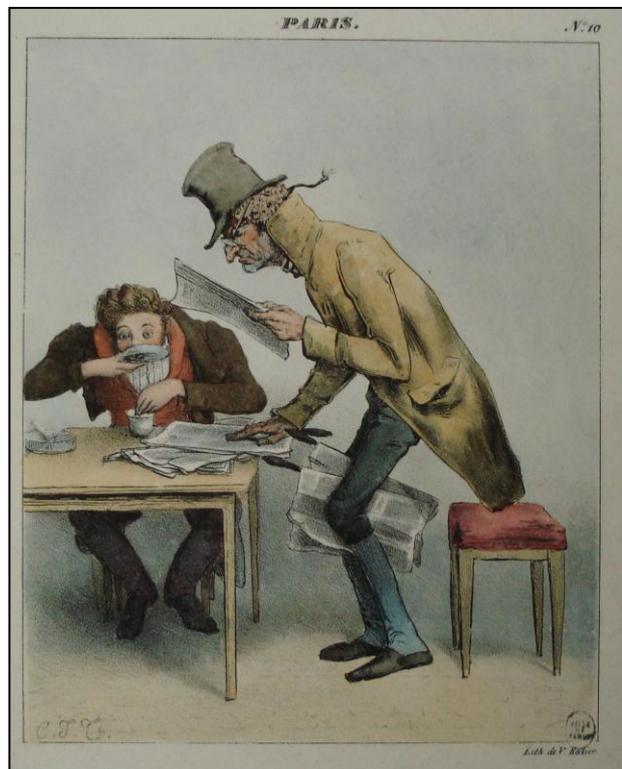
Le sous-sols des brasseries
Musée Carnavalet



Le cabaret du Père Lunette (1889)
Musée Carnavalet

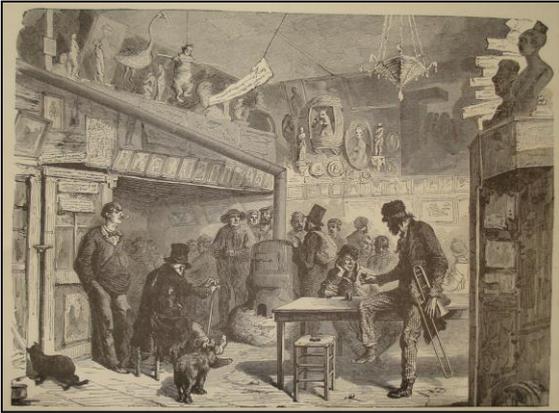


Victor Fournel, Le Vieux Paris
Musée Carnavalet

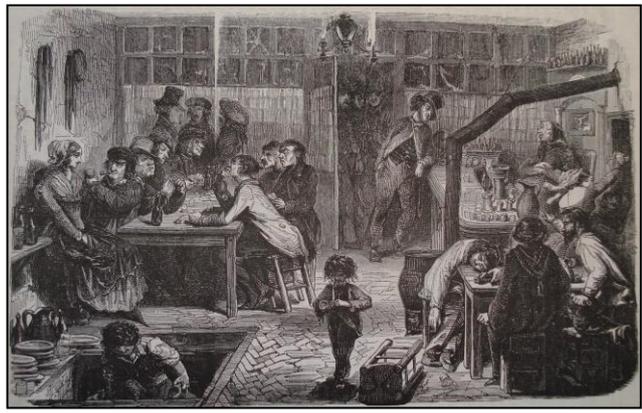


Un accapareur du Café Momus (1825)
Musée Carnavalet

Sezione 9: osterie e cabaret



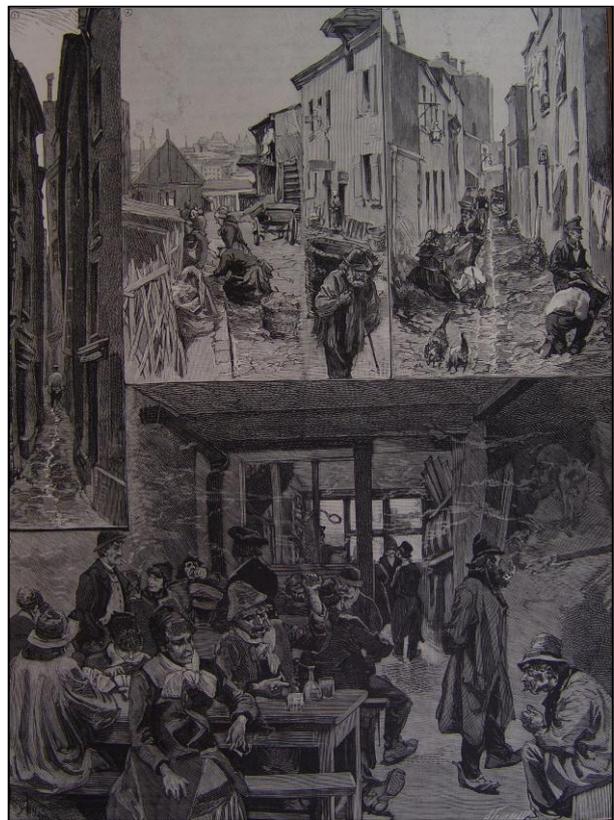
Intérieur du Lapin Blanc
Fondo iconografico APP



Un cabaret d'autrefois (1857)
Fondo iconografico APP



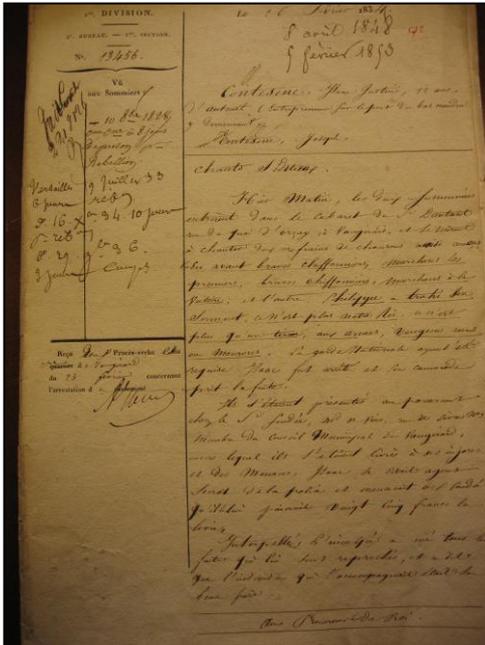
Café des négociants
Musée Carnavalet



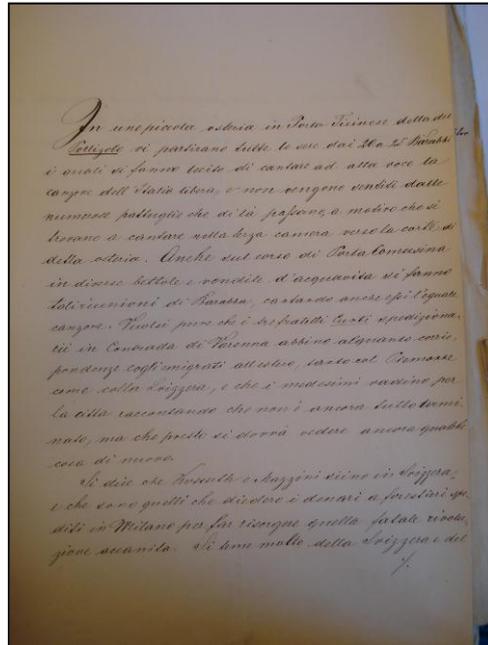
La misère à Paris
Musée Carnavalet

Sezione 9: osterie e cabaret

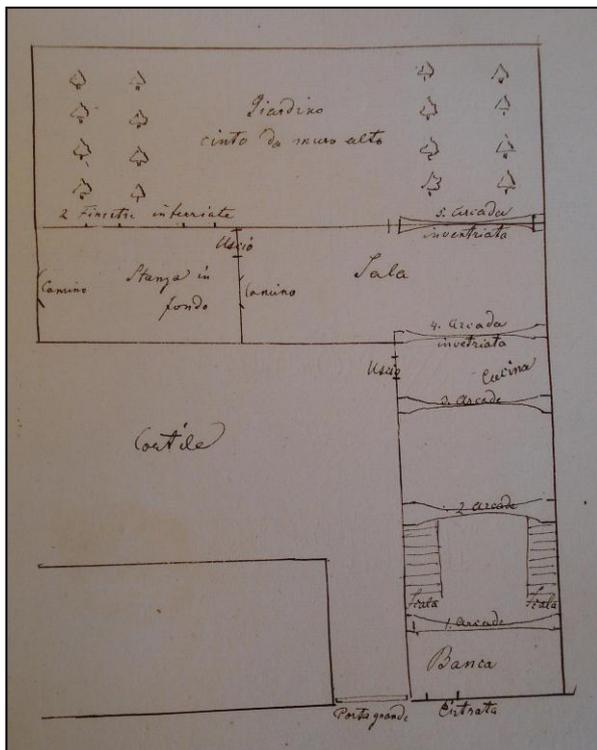
Arresti



Rapporto del 26 febbraio 1834
APP, seria Aa, busta n. 422



Milano 1853
ASM, Processi politici, busta n. 236



Milano 1853 – Pianta dell’Osteria “Alla Riviera” in contrada del Passetto.
ASM, Processi politici, busta n. 236

Sezione 10: Le goguettes parigine

Il Caveau



Au Café du Caveau
Galerie de Beaujolais –
Place du Palais Royal
Musée Carnavalet



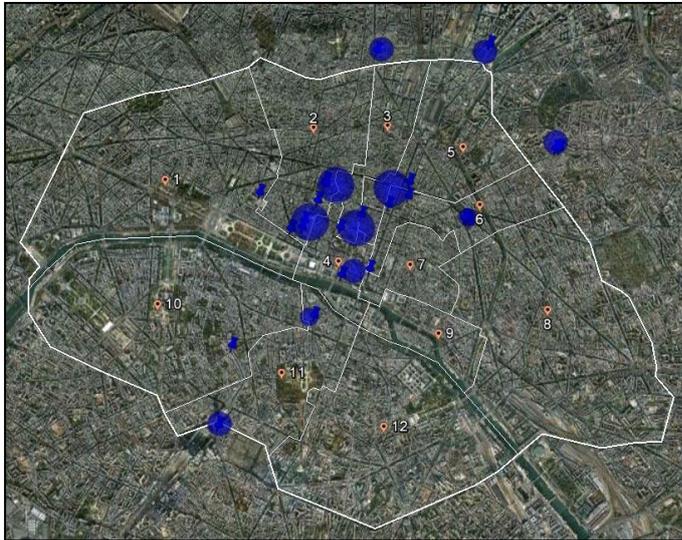
Vue du Café du Caveau du Palais Royal
Musée Carnavalet

Théâtre du Vaudeville
Musée Carnavalet



Sezione 10: Le goguettes parigine

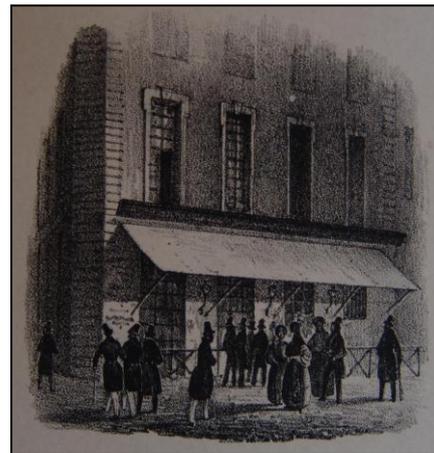
La spazialità urbana dei Caveau



Il lussuoso quartiere del Palais Royal



Café de la Rotonde
Palais Royal
Musée Carnavalet

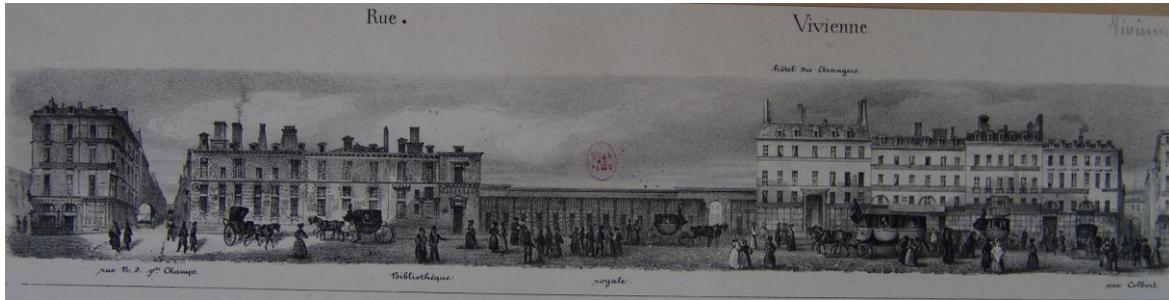


Café Richelieu
Musée Carnavalet

Au Café du Palais Royal (1840)
Musée Carnavalet



Sezione 10: Le goguettes parigine



Rue Vivienne – Musée Carnavalet



Carré du Palais-Royal
Musée Carnavalet



Magasin Chapelier, rue Vivienne 53
Musée Carnavalet

Magasin de nouveautés de la
Chaussée d'Antin
Musée Carnavalet



Sezione 10: Le goguettes parigine

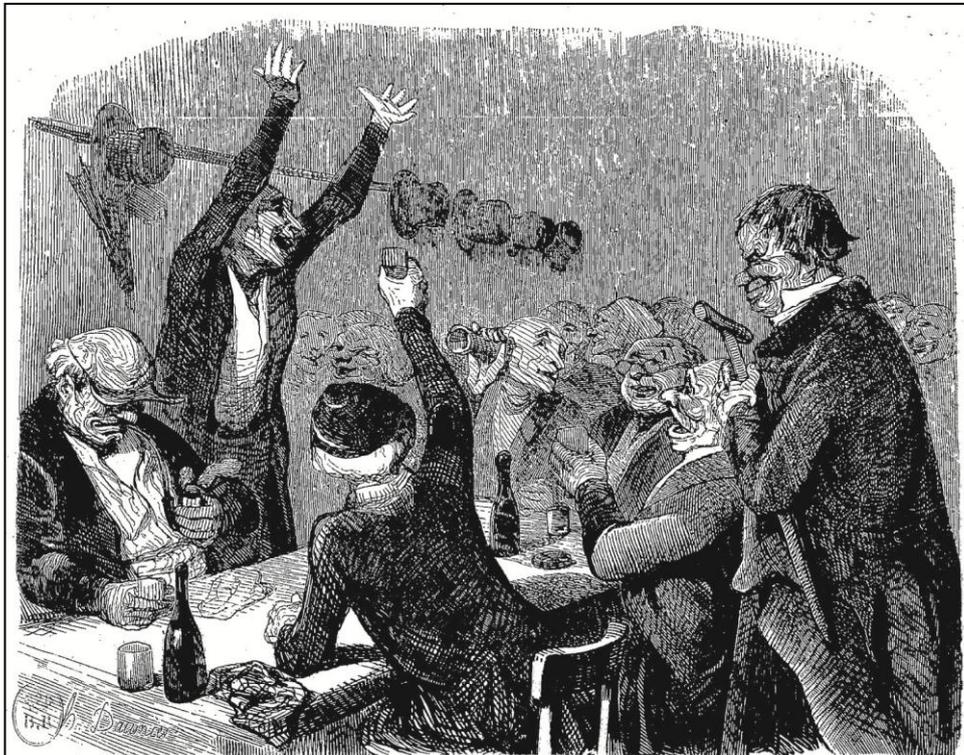
Le Goguette



Le Cabaret de la Mère Marie
(Barrière de deux Moulins)
Musée Carnavalet

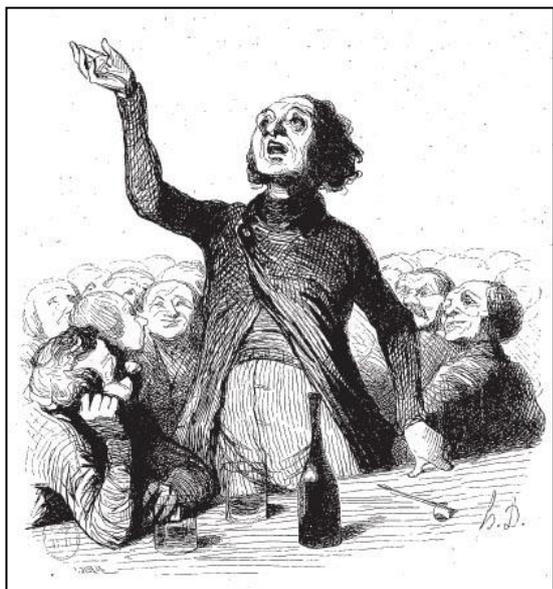


Le Lapin agile vers 1875
Fondo iconografico APP



La goguette «Les Joyeux» - Illustrazione tratta da Paris chantant, p. 44

Sezione 10: Le goguettes parigine



La goguette
Illustrazione tratta da Paris chantant, p. 20



La goguette
Illustrazione tratta da Paris chantant, p. 256

La goguette
Illustrazione tratta da Paris chantant, p. 274



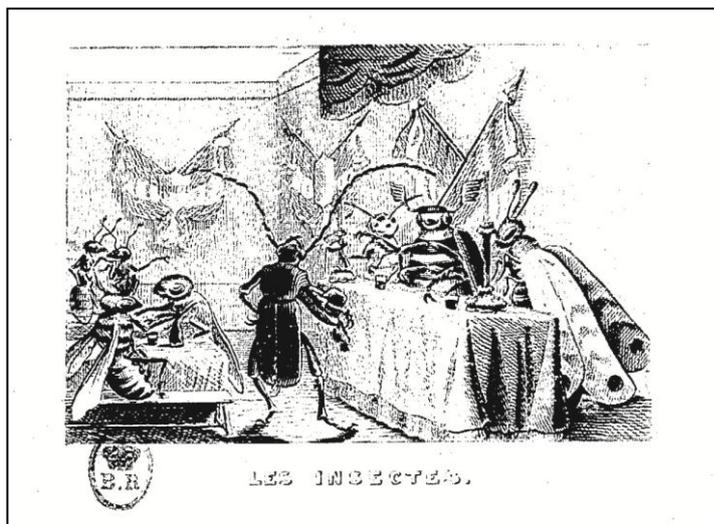
La goguette
Illustrazione tratta da Paris chantant, p. 245

Sezione 10: Le goguettes parigine

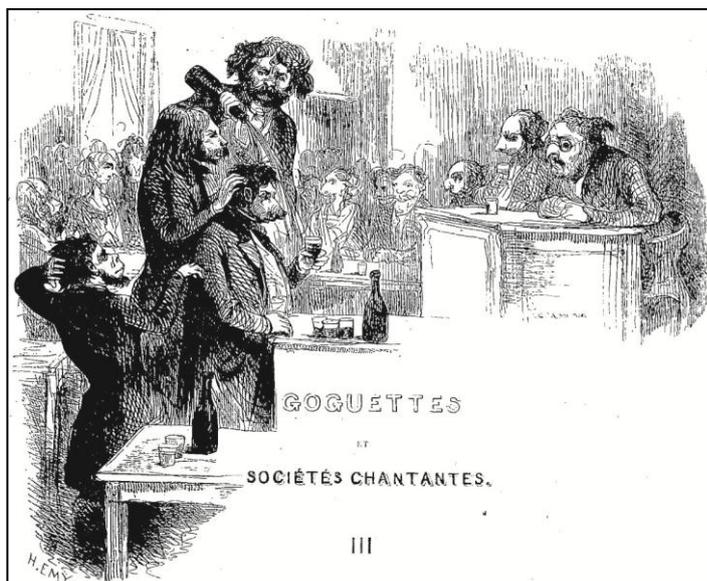
Il “bureau” delle goguette



Illustrazione tratta da
Paris chantant, p. 264



Il “bureau” de la
goguette «Les
insects»

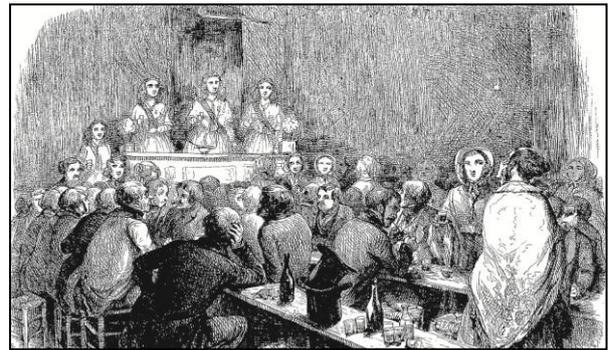


Il rito del battesimo alla
goguettes de «Les Animaux»

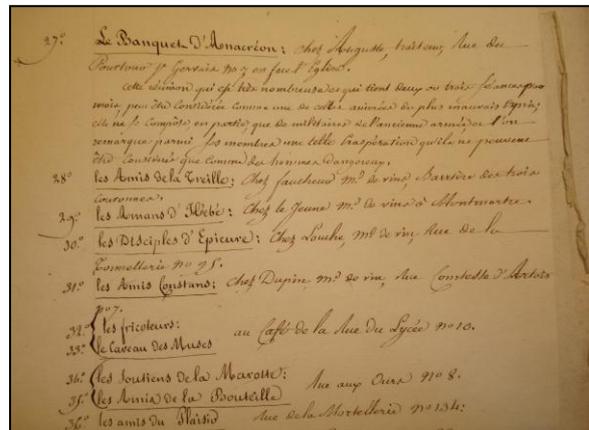
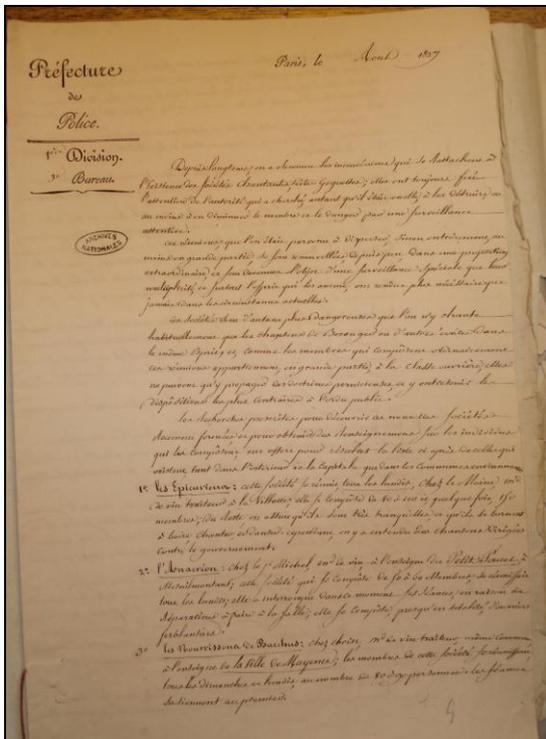
Sezione 10: Le goguettes parigine



Una goguette composta da donne
Illustrazione tratta da Paris chantant, p. 33

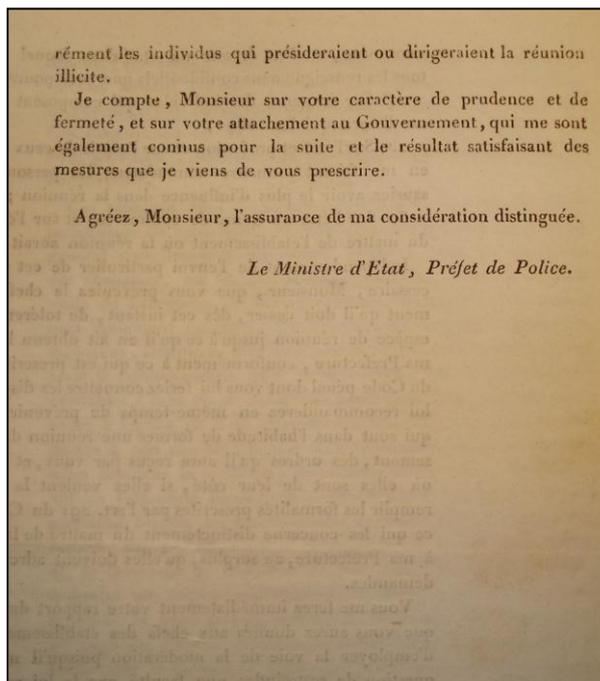
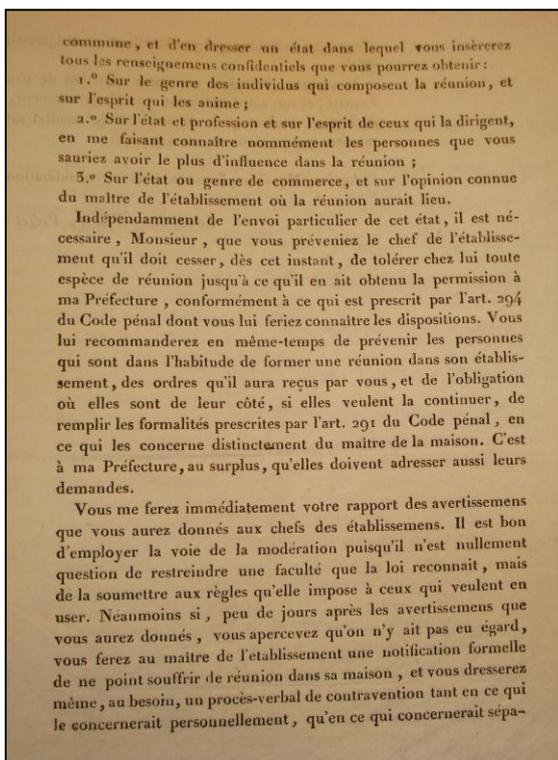
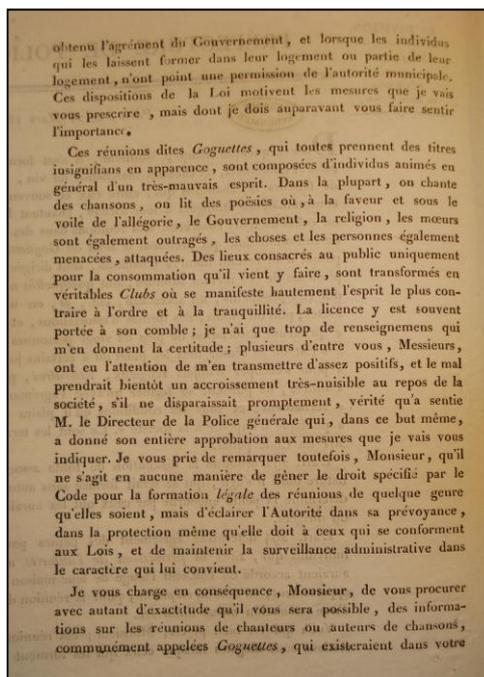
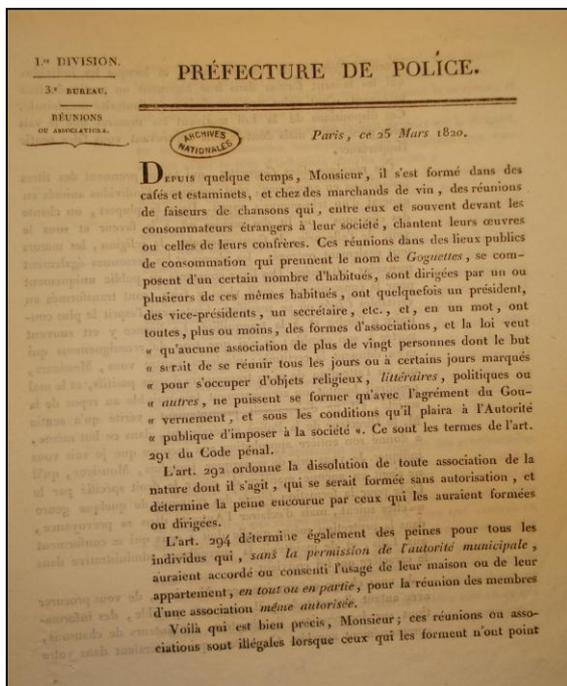


La Goguette «Les gais pipeaux»
Illustrazione tratta da Paris chantant, p. 32



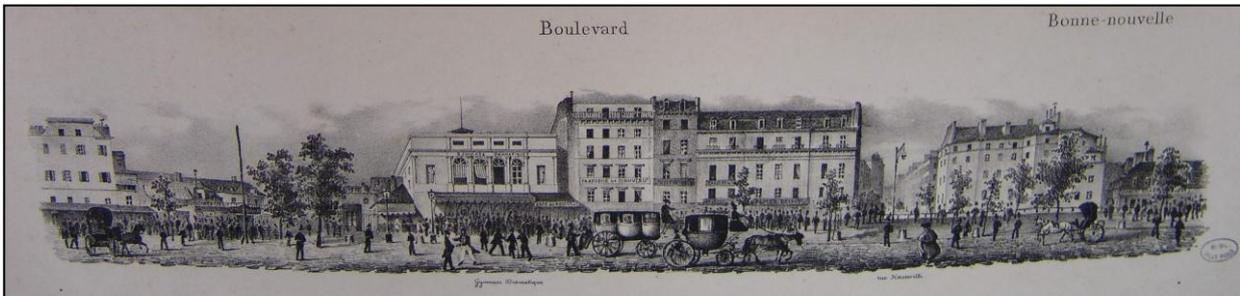
Rapporti di polizia sulle goguettes
AN, Serie F 7, busta n. 6700

Sezione 10: Le goguettes parigine



Circolare di polizia sulle goguettes del 25 marzo 1820
AN, seria F 7, busta n. 6700

Sezione 10: Le goguettes parigine



Boulevard Bonne-Nouvelle - Musée Carnavalet



Boulevard des Italiens
Musée Carnavalet



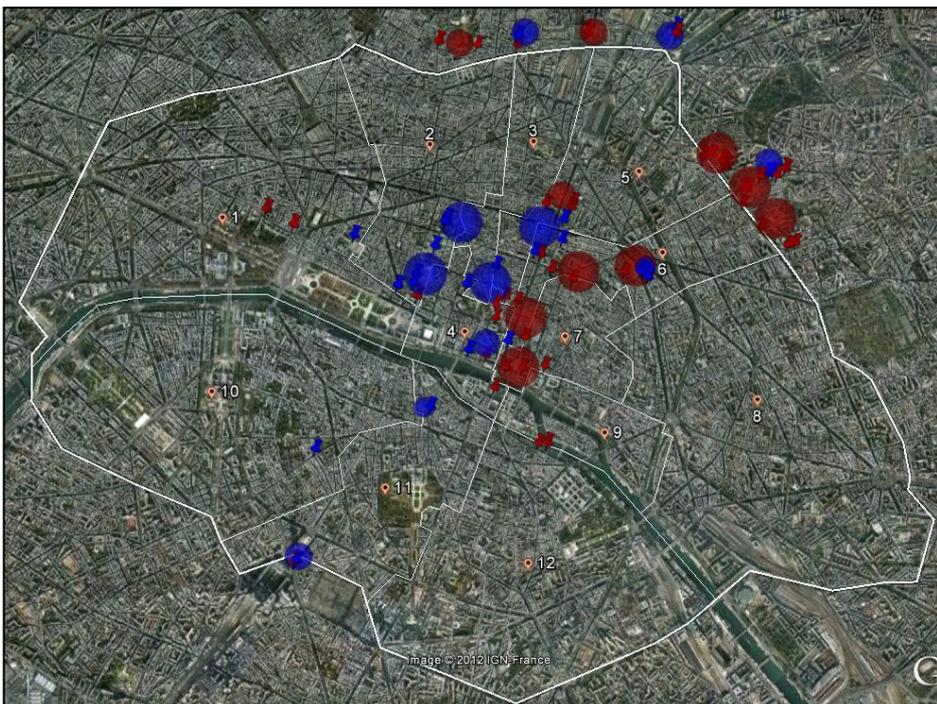
Boulevard du Temple et théâtre
Musée Carnavalet

Sezione 10: Le goguettes parigine

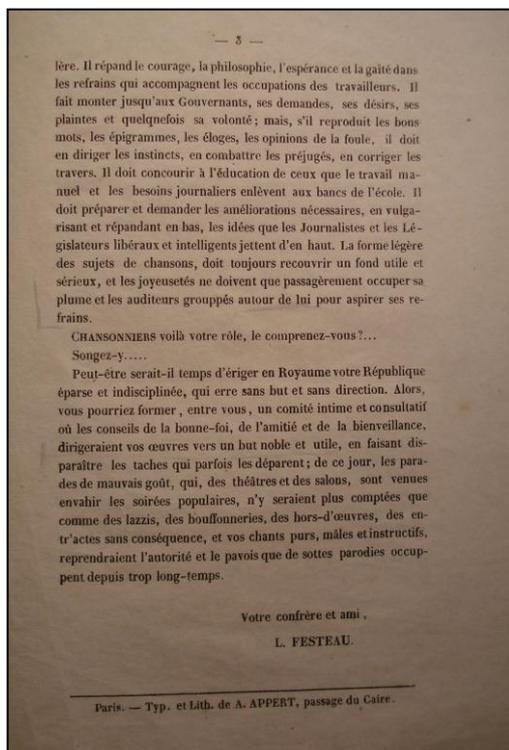
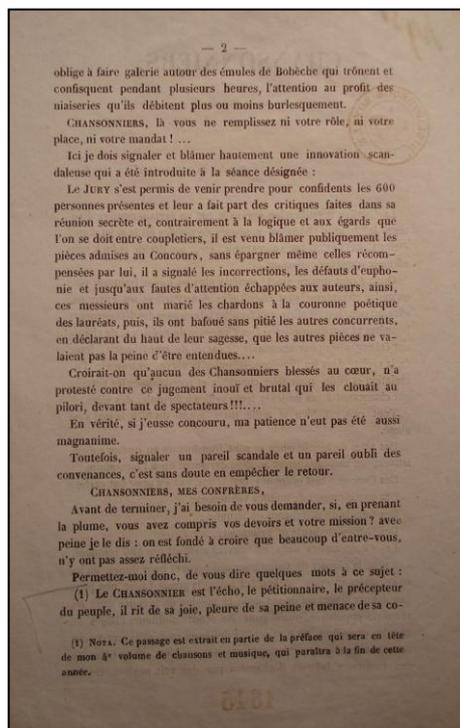
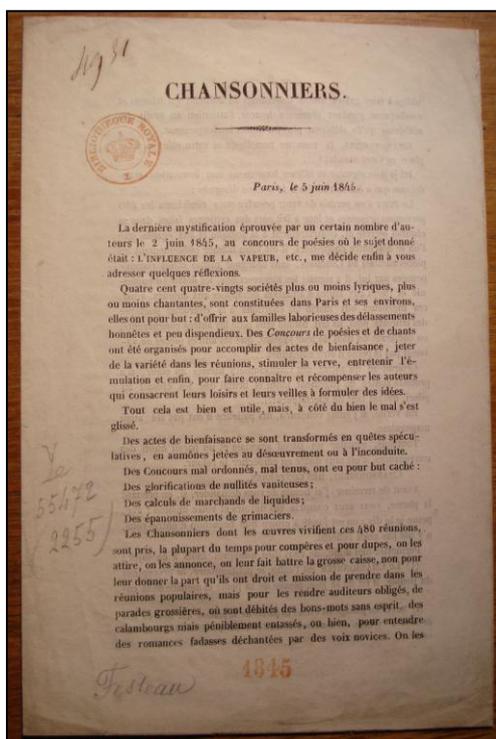
Mappa delle goguettes



Confronto spazialità delle goguettes (rosso) e del Caveau (blu)



Sezione 10: Le goguettes parigine



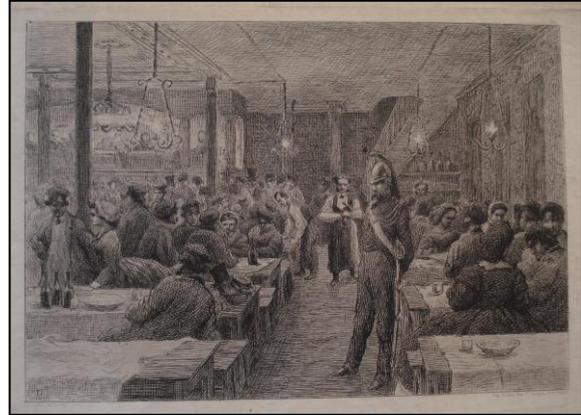
Volantino di Louis Festeau (1845)

Sezione 10: Le goguettes parigine

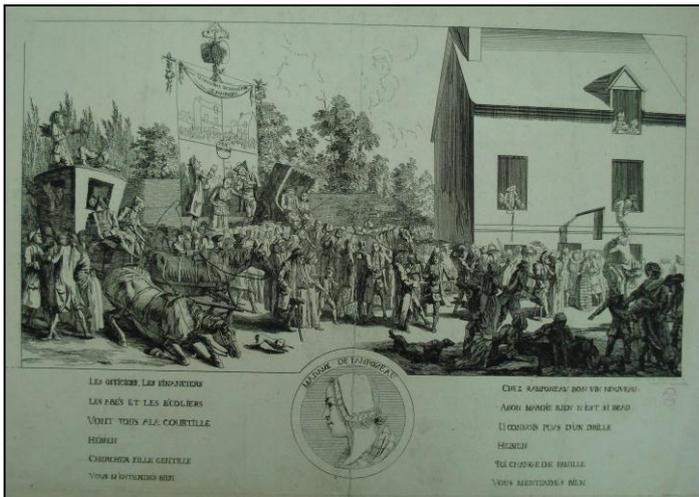
Le barrières et le guinguettes



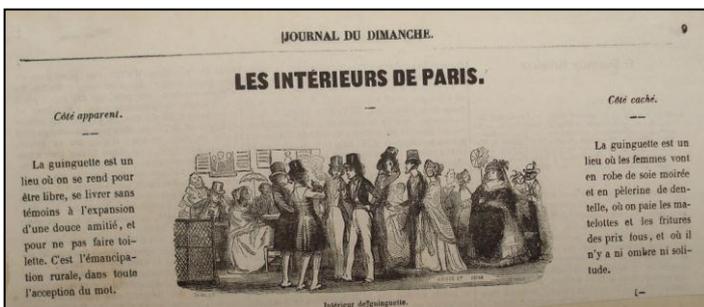
«Panorama de la Villette ou les
Lurons chez la Mère Radis»
Musée Carnavalet



Intérieur de guinguette
Fondo iconografico APP



La cabaret Ramponeau
Musée Carnavalet



Un bal public (Barrière Montparnasse)
Musée Carnavalet

Sezione 10: Le goguettes parigine



Une guinguette à Belleville
Musée Carnavalet



Cabaret à la Petite-Villette
Musée Carnavalet



Bal de la Courtille
Musée Carnavalet



Descente de la Courtille
Musée Carnavalet

Sezione 10: Le goguettes parigine

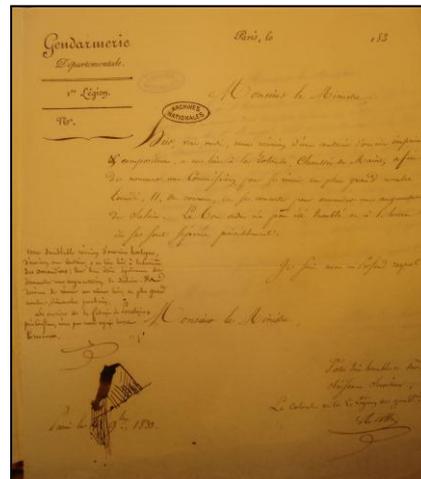
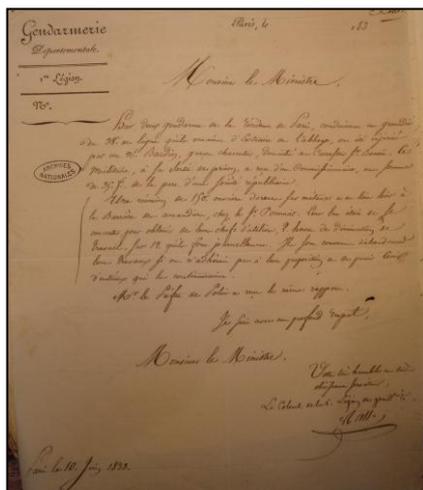
Incontri nei cabaret delle “barriere”



Conférence au cercla des ouvriers
Salle Montparnasse
Musée Carnavalet



Intérieur d'un club (1848)
Musée Carnavalet



Alcuni rapporti di sorveglianza sugli incontri nei cabaret. Archivio Prefettura di Parigi

Sezione 10: Le goguettes parigine



Café Chantat
Musée Carnavelet



Café Chantat
Musée Carnavelet

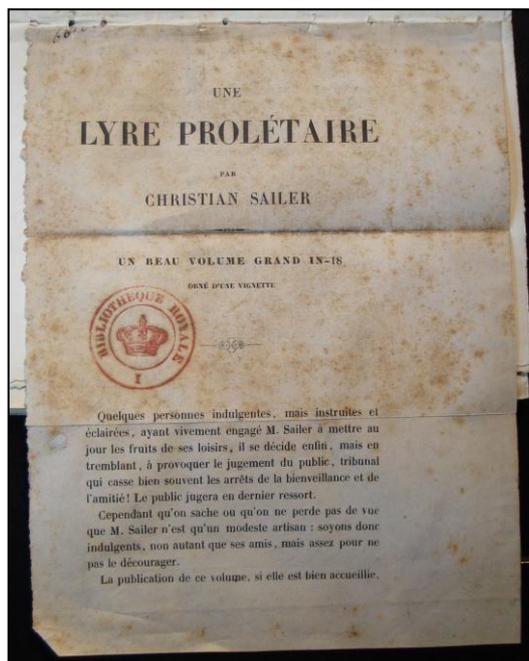


Estaminet lyrique du passage Jouffroy
Musée Carnavelet

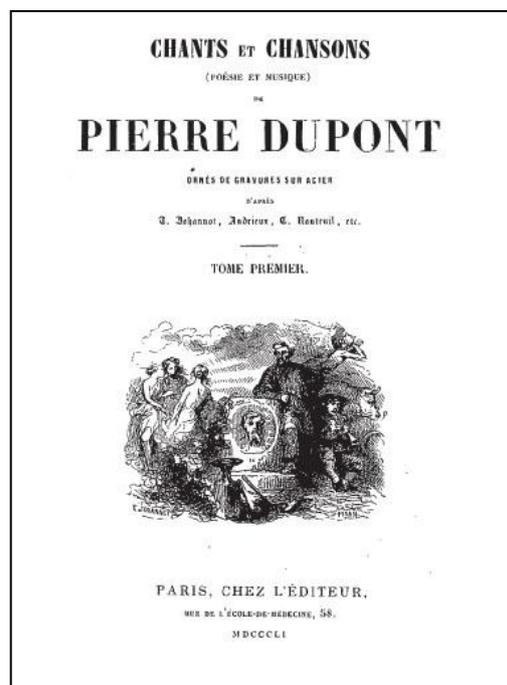
Café chantant – singing the Marseillaise
Fondo iconografico APP



Sezione 11: Gli chansonniers parigini

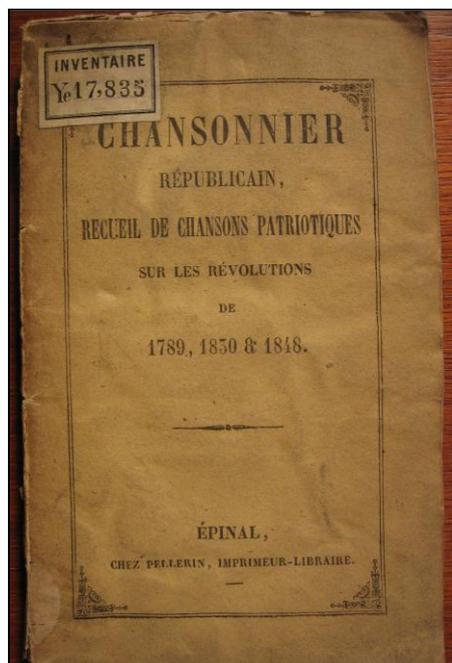


Christian Sailer, *Une lyre prolétaire*, Paris, Chez Paul Masgana, 1840 - BNF

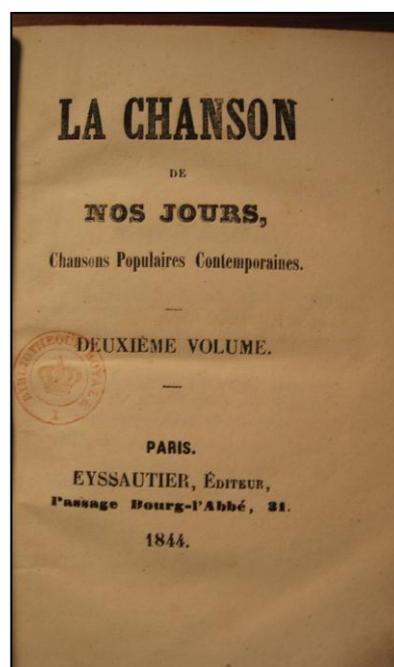


Pierre Dupont, *Chants et chansons*, Paris, chez l'éditeur, 1851

Raccolte collettive

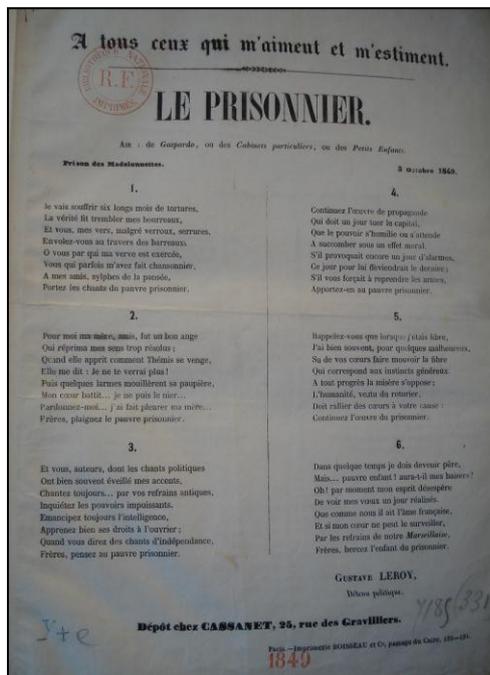


Chansonnier républicain, recueil de chansons patriotiques sur les révolutions de 1789, 1830 et 1848, Épinal, Pellerin, 1848

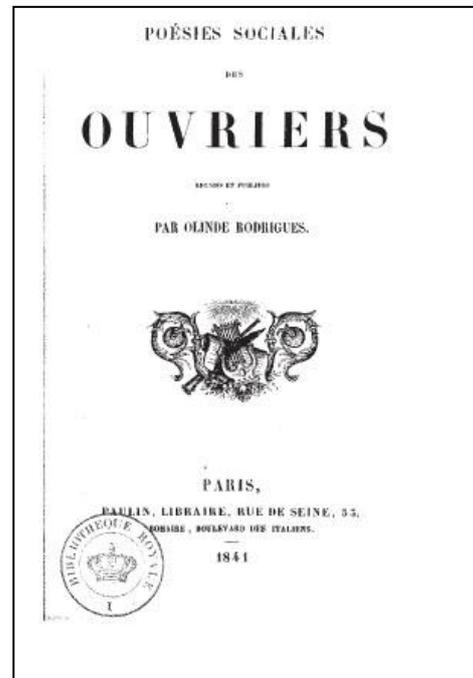


Charles Gille e Charles Regnard, *La chanson de nos jours. Chansons populaires contemporaines*, 2 vol., Paris, Eyssautier éditeur, 1843

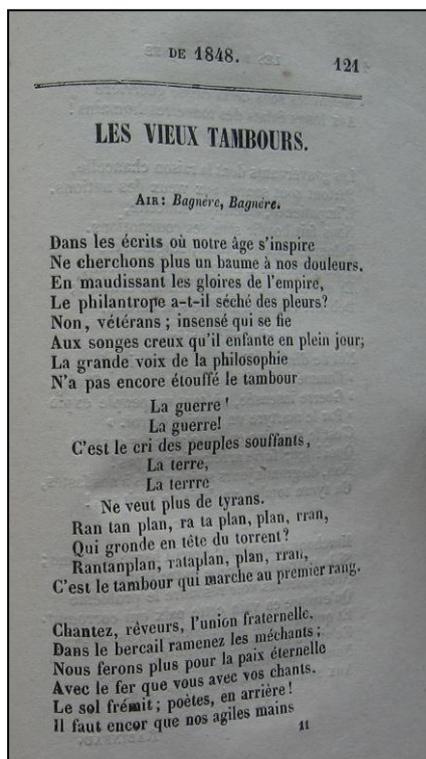
Sezione 12: La conquista della parola a Parigi (1830-1848)



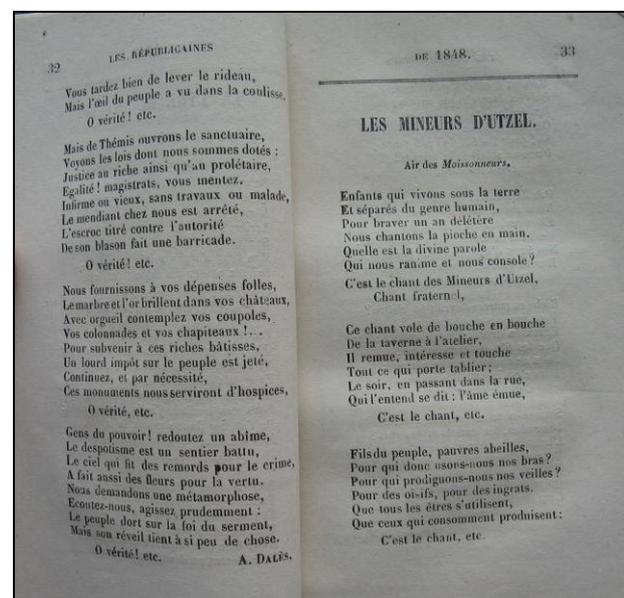
Gustave Leroy, «Le prisonnier. Air: des Petits Enfants» (1849)



Olinde Rodrigues, *Poésies sociales des ouvriers*, Paris, Paulin Libraire, 1841



Victor Rabienu, «Les Vieux Tambours. Air: Bagnère, Bagnère»



Charles Gille, «Les mineurs d'Utzel. Air: des moissonneurs» (1842)

Sezione 13: L'idea di nazione in Francia e in Italia: uno sguardo incrociato

LE CHANT DU PAIN.

Tempo di marcia

Quand dans l'air et sur la ti - vité Des nou-
vins se fait le té - tac, Lorsque l'a - ne de la mon-
na - re Rome et ne por-te plus le sac, La fa-
meux, comme il se lou-vé, Entrevois-tu dans la mar-
cha, Daps les airs un o - ze - go - cove, Un grand
REFRAIG.
cri monte à l'ho - ri - zon, Ou n'ar - ri - le pas le mar-
cha - re Da jesus, quand il s'it - J'ai fait
Car c'est le cri de la ré - pu - bli - que - res il fait du
pain! Il fait du pain! Car c'est le cri de la ré - pu -
bli - que - res il fait du pain! Il fait du pain!

— Paris. — Imprimerie de L. MATHON, rue Mignon, 8. —

Pierre Dupont, «Le chant du pain»
(1846-1847)

LA RÉPUBLICAINE.

(15 Février 1848)

— G —

La République, cette reine
Qui donne des leçons aux rois,
En trois tours d'horloge à sans peine
Reauscité tous nos vieux droits.
On se battait pour des réformes,
Pour des semblants de liberté;
Elle a brisé les vaines formes,
Et rétabli son unité.

Que la terre entonne un cantique!
Gloire au peuple, joie en tout lieu!

Pierre Dupont, «La Républicaine» (1848)

VIVE LA RÉPUBLIQUE.

Air de la Colonne (Emile Desmurs).

Salut, ô vierge populaire!
Salut, sœur de la Liberté!
Victoire, le soleil éclairé
La chute de la royauté!
Non, plus de rois, de pouvoir tyrannique,
Plus de Bourbons, et plus de d'Orléans!
Paris fait dire à ses enfants:
Vive à jamais la République!

Paris, tes fils sont toujours braves,
Lorsque le torsin des combats,
Pour briser d'ignobles entraves,
Change tes enfants en soldats!
Dés insensés, fière de leur politique,
T'osaient jeter leur gant, et toi, Paris,
Tu les chasses avec ces cris:
Vive à jamais la République!

Adieu donc, Juillet tricolore,
Adieu, ton règne est effacé.
Un nouveau règne vient d'éclorre
Qui doit racheter le passé.
Mêmes sacrés de la gloire civique,
Puissez-vous dire au Peuple souverain,
Du fond de vos tombes d'airain:
Vive à jamais la République!

Irlande, Allemagne, Italie,
Peuples si longtemps outragés,
Allons, que ce cri vous rallie,
De par nous vous êtes vengés.
Car nous avons, sur la place publique,
Élevé le trône, et nos voix s'élevant,
Quand on jetait sa cendre au vent,
Criaient vive la République!

En soixante ans, trois rois qui tombent
Au vent des révolutions;
Que désormais tous ils succombent
Pour le honneur des nations!
Peuples, formons une ligue héroïque
Contre les rois et leurs lâches suppôts,
Ecrivons tous sur nos drapeaux:
Vive à jamais la République!

La génération nouvelle,
Va, te proclame avec amour;
A tes serments, restes fidèle!
Ne nous trompe pas à ton tour.
Que ton pouvoir soit grand, soit énergique,
Au bien de tous, travaille avec ardeur!
Ces mots saldront ta splendeur:
Vive à jamais la République!

A. ALAIS,

Auguste Alais, «Vive la République. Air: Air de la Colonne»

Eugène Pottier, «Le peuple» (1848)

QUELQUES CHANSONS
de Eugène POTTIER

LE PEUPLE
(inédit)

Lorsque tombait la pluie fine et qu'un manteau de glace
Semblait peser sur tout Paris,
Que les pieds dans la boue, et la mitraille en face,
Armé de quelques vieux fusils,
Sourd aux cris de la faim qui tordait ses entrailles
Et de la soif qui le brûlait,
Il se montrait encor ce géant des batailles,
En février comme en juillet,
Était-ce pour de l'or que sa poitrine nue
S'offrait au feu des bataillons?
Qu'il venait déchirer au pavé de la rue
Ce qui lui restait de haillons?
Voulait-il des palais les voûtes orgueilleuses
Pour abriter ses os glacés?
Voulait-il reposer aux couches somptueuses
Ses membres au combat lassés?
Non! ce n'est point de l'or qu'il fait sur ses blessures;
Il lui fait des Droits et du Pain!
Du pain pour les enfants qui souffrent les tortures
De la misère et de la faim!

Sezione 13: L'idea di nazione in Francia e in Italia:
uno sguardo incrociato

LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE.

Air de vive Paris.

Salut, salut, auguste République,
Viens nous donner le règne de la loi,
Dans mes chansons, guerillas politique,
Pendant dix ans, j'ai combattu pour toi.
Aux fiers accents de notre Marseillaise,
Rends-nous enfin notre honneur et nos droits.
Salut, salut, République française,
Je puis mourir, je t'ai vue une fois.

Gronle, tocsin!... de fortes barricades
Vont l'embellir, pittoresque Paris,
Malgré soldats, canons et fusillades,
La République apparait à nos cris,
La royauté, ce fardeau qui nous pèse,
D'un trône en poudre a quitté les parois.
Salut, salut, etc.

Vers l'avenir que nos chefs nous conduisent,
Que voulons-nous? des travaux et du pain,
Que nos enfants aux écoles s'instruisent,
Que nos vieillards ne tendent plus la main,
Moins arriérés qu'en l'an quatre-vingt-treize,
Sachons unir la justice et les lois.
Salut, salut, etc.

Courons brûler le trône d'un parjure
Sur les débris des héros de Juillet;
Brûlons ce trône!... et que leur sépulture
Retrouve enfin ce droit qu'il reniait.
Le bois, la soie et l'or deviennent braise,
La royauté chauffe nos membres froids.
Salut, salut, etc.

Consolez-vous! plus de pleurs, pauvres veuves,
Oh! que vos coeurs soient fiers de nos martyrs.
Songez qu'il faut de sanglantes épreuves;
N'écoutez pas les tendres repentirs,
Car lorsqu'au front la Liberté nous baise,
Sous son baiser le sang vient quelquefois!
Salut, salut, etc.

Plus d'incendie... oh! ces tristes furies
Pourraient salir la Révolution;
Ce vieux château, nommé les Tuileries
Pour l'avenir dote la nation,
Vieux ouvriers, allez mourir à l'aise
Dans ce palais du dernier de nos rois.
Salut, salut, République française,
Je puis mourir, je t'ai vue une fois

Gustave LEROY.

La République Sociale.

Air : Dans la Galère capitane.

Laissons ce flot de calomnies
Gronder sur le peuple impuissant;
Un triomphe acquis dans son sang
N'emporte que les tyrannies;
Relevons notre saint drapeau,
Martyrs d'une lutte inégale:
La République sociale
N'aura jamais son Waterloo.

Frères, l'idée est invincible!
Qu'importe que ses défenseurs
Sous les balles des oppresseurs
Tombent criblés comme une cible?
On la croit morte et son tombeau
Redevient sa couche natale:
La République sociale
N'aura jamais son Waterloo.

Nos élus, engeance de pitres,
Dans leur sénat font les gamins:
Je les ai vus battre à deux mains
L'air des lampions sur leurs pupitres;
Vainement dans ce concerto
Le canon leur sert de pédale:
La République sociale
N'aura jamais son Waterloo.

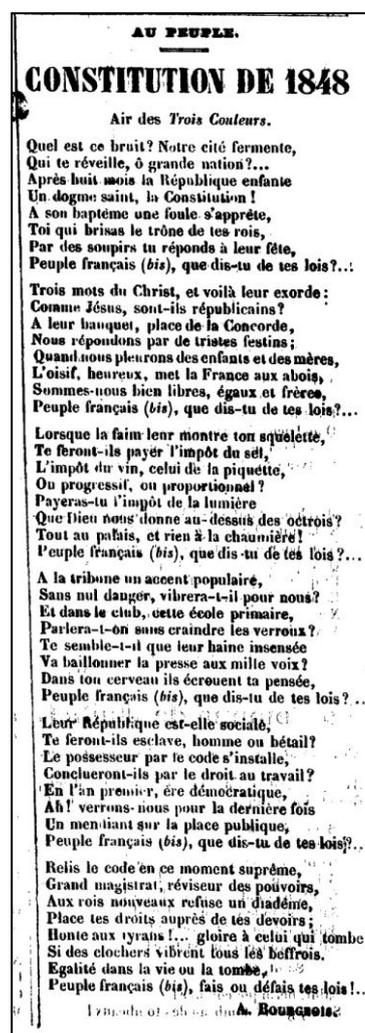
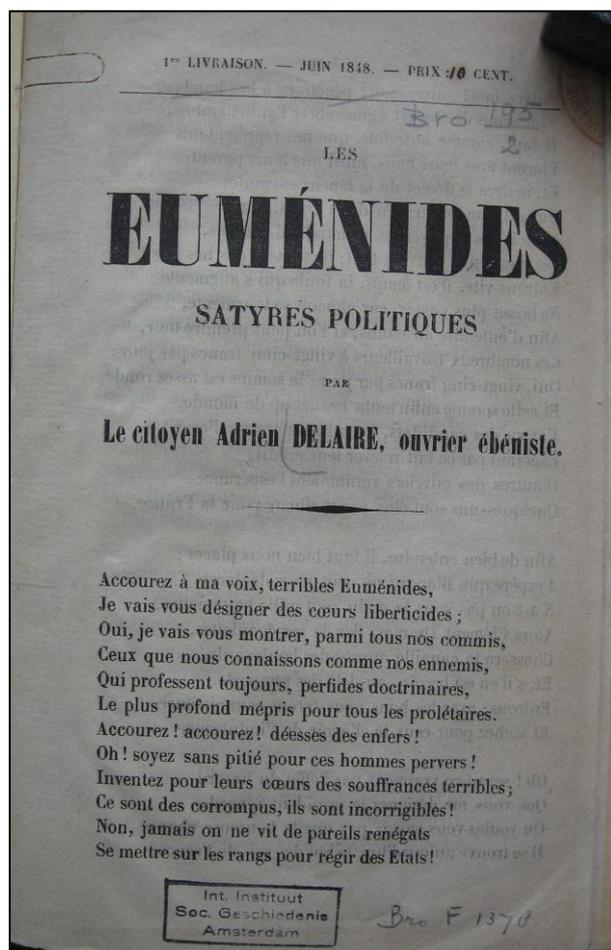
Du vieux roi lâches diplomates
Nos bourreaux pendant dix-huit ans,
Déportez ces fiers combattants,
Entassés dans vos casemates,
Plus vous soufflerez le flambeau,
Plus sa flamme sera vitale:
La République sociale
N'aura jamais son Waterloo.

Nous sommes las d'être en tutelle,
Nous voulons, votre épouvantail,
Egalité, droit au travail.
Notre audace vous trouble-t-elle?

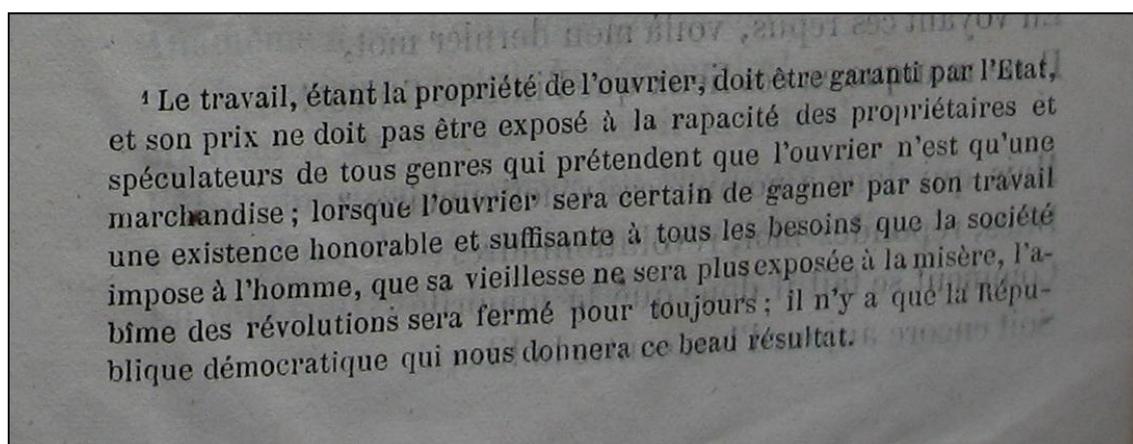
Gustave Leroy, «La République Française»

Victor Rabineau, «La République Sociale»

Sezione 13: L'idea di nazione in Francia e in Italia: uno sguardo incrociato

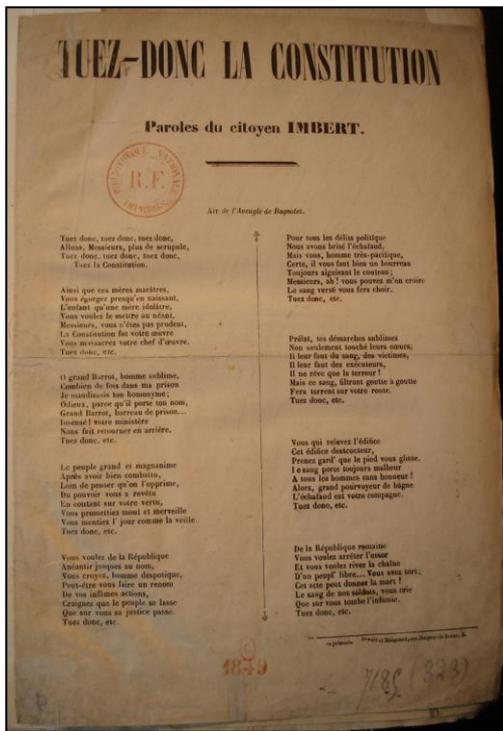


Auguste Bourgeois, «Au peuple. La Constitution de 1848. Air des Trois Couleurs»

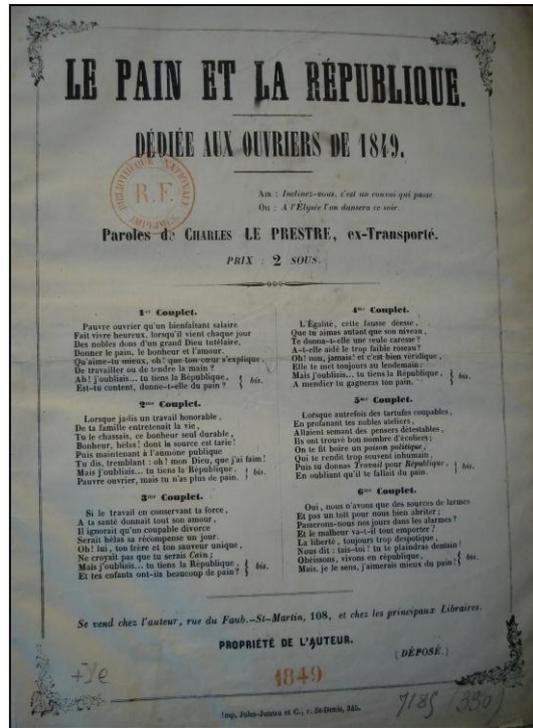


Adrien Delaire, *Les Euménides. Satyres politiques*, Paris, Impr. d'A. René, giugno 1848 Istituto Internazionale di Storia Sociale Amsterdam

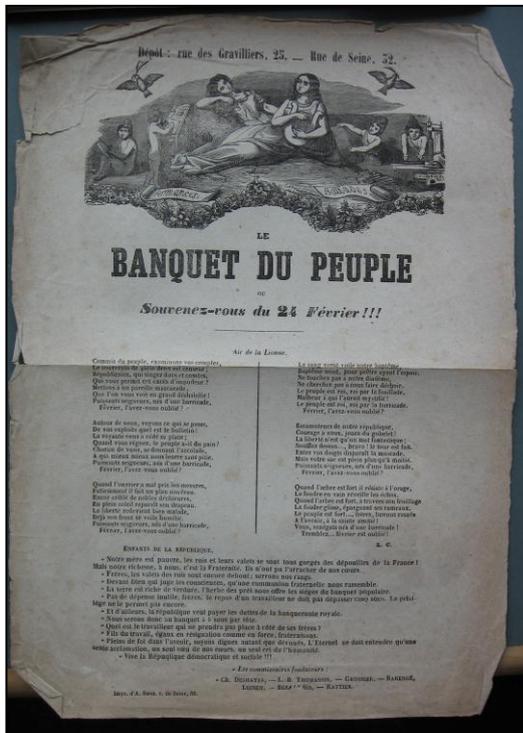
Sezione 13: L'idea di nazione in Francia e in Italia: uno sguardo incrociato



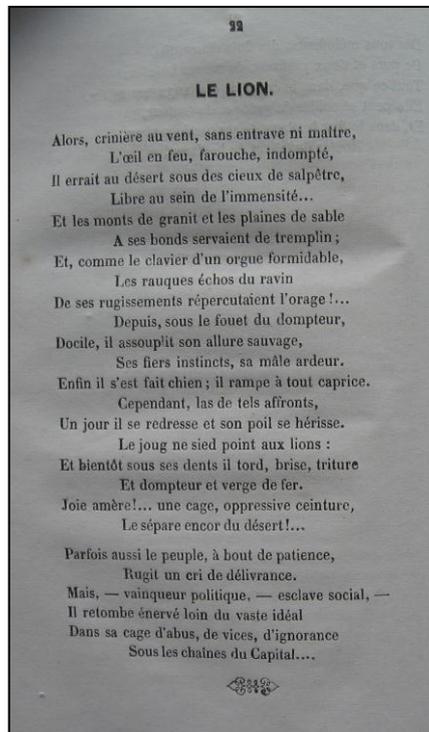
Eugène Imbert, «Tuez-donc la constitution.
Air: de l'aveugle de Bagnolet» (1849)



Charles Le Prestre, «Le pain et la république» (1849)



L.C., «Le banquet du peuple. Souvenez-vous du 24 février !!!»



Joseph Déjacque, «Le lion»

Sezione 13: L'idea di nazione in Francia e in Italia: uno sguardo incrociato



A 60

LA CAMPANA D'ITALIA

Dan, dan, dan, italian din, din,
O Baccicin din, din,
O Baccicin din, din, din,
Omi, omi, omi canta i Milanesi
Vogliam Savoia e Nizza
Libera dai Francesi
Libera che sia
Vi dico in verità -
La povera Italia
Pù tasse ha da pagà.

Dan, dan, dan, le car el pan
Din, din, le car el vin din, din,
Le car el vin, din, din, din,
Omi omi omi i soldi della giornata
Le tutta carta rola
E anche insoddisfada
Non v'è mè oc, nè carta,
E manca il lavor
La bella nostra Italia
E tutta un raffredior.

Dan, dan, dan, papà Gaetan
Din, din, la mia manina
Din, din, la mia manina
Omi omi o che novità
Canta i Genovesi
El Lobbia come va?
Cappello alla Lobbia
Liquori sopran
Beviamo alla Lobbia
Grida il Fiorentin.

Dan, dan, dan, la vù la vù,
Din, din, e non si sa
Din, din, e non si sa din, din,
Omi omi omi canta ancor l'oste
La farina è le cara

E pago tante imposte
Le donne belle anche
Suonano el din, din,
In cerca di merliotti
Che spendano quattrin.

Dan, dan, dan, ragazze dan,
E che fan l'amor din, din,
Che fan l'amor din, din,
Omi, omi, omi, cantano li Amanti
Le figlie dell'amore
Han cinque o sei galanti
Tutte son promle
Per intrappolar
Quei poveri merliotti
Che si lasciano imbrogliar.

Dan, dan, dan, el campanelli
Din, din, din, fa l'Antonelli
Din, din, fa l'Antonelli din,
Omi omi omi a Firenze e Roma
Si canta alla buona,
Si canta sta canzon.
Piango or la Francia
Ridono gli Italiani
La Francia le la bolletta
Si stenta a mangiar pan.

Dan, dan, dan, e col din, din,
E col din, din, din,
Omi, omi, omi, omi scior Ma-din
E viva il Babiliz,
Canta il Baccicin,
E viva il Bailla
Vero Italian
Di Genova primato
Che scaccio gli Allemen.

— Firenze, Stamperia Saloni. —

«La campana d'Italia» collezione
Roberto Leydi, n. A-21-15



A 63

LA BERSAGLIERA DELL'OPERAJO

Canzonetta Nuova.

Bella Italia a nuova vita
Risorgenti, o non levate:
Passa alla che l'artigiano
T'amo sempre e t'amerà.
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Te d'ancella ricorata,
Una volta ancor roina,
Tressa a sul gremio monchia
Viver deanno... e si vivrà!
La la ra, la ra, la lera, ecc.

S'el altri operajo, un di più grandi
Scuer giò dalle ruine;
In giustizia il giorno alline,
Per noi per risorgar.
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Nai da mano, l'indio a sera
Faticiam per nostri cari:
Ma quei giorni lunghi e amari!
Alti quel premio a noi si dà!
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Coi sudor di nostra fronte,
Guadagnamo a niente un penny,
Sed per l'oggi la dimane
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Tutto giorno faticiammo,
Per far pingui e belli altri;
Eati le grandio, la dente noi,
Viver sempre si dovrà!
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Il Lavoro è santa cosa
Che nobilita, e nobilita:
Ma non lice, che s'opprima,
Lo adlegna umanità.
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Te nutrice a ego' arca bella,
D'ogni scienza alme splendore:
Pe' tuoi figli abbi più amore,
Terra madre a civiltà.
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Tra l'indiano e il martello,
Il tuo nome sugoato a asso,
Eccellente; e organo un canto
Alta tua prosperità.
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Non veltiam l'altri ostiano
Ma giustizia, e libertade;
Che la nostra civiltà
Non s'arringa a tal villà.
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Il lavoro è nostro obbietto,
Nostro mezzo è l'istruzione;
Squera nostro è la ragione,
Nostro fine è libertà.
La la ra, la ra, la lera, ecc.

*Vera Madre o sud el nostro,
Voi figli e lo strano:
Per te agnar combatteremo,
Contro a cui l'insultano.
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Dopo secoli di pianto,
Di martir e di dolori,
Ogni specie d'oppressioni
La tua pietà sperderà.
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Sarà grande in teo stato
Noi veltiam in Campidoglio,
La la ra, la ra, la lera, ecc.

La giustizia, e l'amore meglio
Con lei noi non crederò.
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Salvo a Madre, i preghi e voti
De' tuoi figli amati,
Scangi il grido, il grido sciogli:
E sia giustizia e libertà.
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Non aggrar qu'ampia Madre
Chi fra' tuoi più amati e bogni:
Che più soffra e spesso il sangue
Per te sparar, e spargar.
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Sorga un giorno, un vil che stia,
Che altiano noi al tuo nome,
Per noi primi, il trionfatore
Nelle pover, alor cadà.
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Noi richiamo, al tuo gran core
Che che dar e' per mestiere:
Il Lavoro a un pan men nero,
Istruzione e libertà.
La la ra, la ra, la lera, ecc.

Tutti uniti, in un sol patto
Siamo alline, al tuo gran core
Bagni il giudo, e cotta l'oro,
E siamo c'costrerò.
La la ra, la ra, la lera, ecc.

La la ra, la ra, la lera, ecc.
Di Lavoro abbagnemo,
D'istruzione e libertà.

— Firenze 1873, Stamperia Saloni. —

«La bersagliera dell'operajo», collezione
Roberto Leydi, n. A-21-55

Un discors mai staa leggiuu A sora ai dazi che an cressuu.

L'ha sentuu sora Ciuncium,
I regol del dazi de consum.
E la Finanza la novitaa
Vundes ghej cressuu la saa,
Però mi quist no hin bamban.
L'han cressuda al prim de Tan,
E la sal tria anca lee
L'è cressuda tant assee.

Mi ghe diroo un'altra novitaa,
Ai bottegar se g'han portaa,
Una carta ai nost fradei,
Vressuu i vacce bocu e porciei,
In sta carta o Teresin.
Dun ghej al liter cressuu el vin,
Senza poeu tutt el rimanent
Che dalla gent se sent tant lament.

Cressuu el dazi, o Teresin.
L'oli, formai, el stracchin,
E Venezia adas la gh'è
Cressuu zucher e caffè,
E Roma adas l'è libertaa.
Per avantee cressuu la saa.
Se el Tirol se acquisterà
Allora paghem anca el pissà

Liber l'Italia che la fuss.
Veguen grass com'è i merluss,
Se Roma e Venezia l'è liberada,
Des ghej al polaster l'è l'entrada,
Cont la guerra andada in fum
Fa furor el dazi de consum,
Donca chi con sta Italia
Ricchezza mobil, miseria stabile.

La g'ha reson, noo l'è quajott,
Che tutt i moment da sul melgott,
L'è liber l'Italia, o cara lee,
E in carta han fa i danee

La sentuu anca de veri tarlucc
A di che l'Italia l'ha de batt el turch
Inveci l'è, o cara Lusietta,
Batt l'Italia l'è la bolletta.

La guerra del turch che hoo sentuu
Hin i dazi che han cressuu,
Gh'è liber l'Italia di succubi
Me tiren grass com'è i passaritt
Se se acquistaa, me tiren a segn,
Che vegnem gras come el legn
El turch adess che bat precis
Tutt i moment me cress el ris.

La g'ha parlà minga de tarluccase,
Che chi va la folla hin i stracc,
Venezia e Roma l'è liberada,
Magna el paesan crich o caggiada
M'han cressuu fina l'oli de la lum
Quel car dazi de consum;
E anca gius sta settimana
Sedes ghej al liter cressuu la racanna.

Inanta Roma Venezia liberaa,
Vundes ghej cressuu la saa,
Gh'em in man l'è vera i fortez
Ma el consum el va dre a cres.
Gh'em liber l'Italia di succubin,
Ma gh'è an consum e on balin;
Ma sem liber già in veritaa
Fina el consum m'ha consumaa

Bergamo, Tip. Bolis

«Un discors mai staa leggiuu» (1870-1879),
collezione Roberto Leydi, n. A-5-50

31/1/1878

Canzon appena faa Dedicaa ai noeuft Deputaa.

Se all'urna l'è el vost nom pescaa
Ve raccomandai i nost Deputaa,
Che già in la crappa gh'avii criteri
Fef senti la ai Ministeri:
In Italia ghè tanta gent
Con la borda e malcontent,
Fec vede o noster Deputaa
Che la miseria se stravacca.

Al Ministeri, bisogna a dill,
Tropp la saa a 55 al chill,
Fec vede alla Camera, o fradell,
Vott frane in tropp a massà un porsecol
Con sto consum mi ve diroo
Mangien loro i ciapp el coo,
Fec vede la i mee deputaa
Non se pòo viv in veritaa.

Perche el popol se ven i mincion,
El darà focura un quai scioppo
Fec vede, se non sii somar,
L'imposta grossa di bottegar,
Ma la non ghe smenna sold nequattritt
Giù sul goeb al poveritt
Chè va alla folla in sti moment
L'è sempre el pover, teguii a meut.

El briguen con sti bordi
Acqua pader in di Vassè
Se l'è anca el cervelle
Loganeghin mullee mullee,
Disigh anca, o car Deputaa,
El pan l'è car spropositaa,
El temp di fradei e via succott,
El bianc se paga fin trentott.

Se l'è quel de la fregadura
Trenta l'è quel de mistura,
Deputaa, parlee in favor,
De pensà minga domà per lor:
El Ministeri de stà a pensà
Gh'è di famii che stenta pacciai,
De pader e mader in tribuleri
Piangen che in senza lavoreri.

Piangen che in Italia l'è giardin,
E sempre suce g'hann el bonan,
Piangen propri, ficool d'orsan,
Che i bagaj ghe ciamen pan:
La mader la rispode: l'avii capida
Ringraziamm l'Italia unida,
El ministeri el dirà, già intes,
L'Italia adess l'è piena de spese.

Si, ma el popol el rispind benon
Fec istess del prim Napoleon,
El diseva, ti le ghet on milion e mezz
Vun damel a mi che ti el cress
Minga el pover popoll l'è sempre in boerle
Che ghe tirono giù la pell,
Per dio, chi capirez
El popol l'è minga sant Bartolomee.

Donca andee, o i nost Deputaa,
Quand a Firenze si li setta
Parlee, eccelce, vasse, faz ogni vers,
Cercà s'impost mandai dispers,
Allora ve raccomandai i mee Deputaa
Sentirem a l'ira el fisa,
Se de no, o sanguanon,
Scioppa scioppa on quat di un bugon.

Busto Arsizio 1868 — Tip. Sociale.

«Canzon appena faa dedicaa ai
noeuft Deputaa» 1868, collezione
Roberto Leydi, n. A-23-3

Sezione 13: L'idea di nazione in Francia e in Italia: uno sguardo incrociato

I CACCIATORI DELLE ALPI

Volontario ho abbandonato
La mia casa ed il mio amor,
Chè che son di quel passato
Son dell'Alpi Cacciatore.

La mia madre poveretta
Al corda m'accompiò
Ma di là restò solinga
E di là mi salutò. Volontario ec.

Ella disse: figlio
La tua Madre non scordar,
Ma inchin se resta un solo
A tua Madre non toroar. Volontario ec.

Madre mia to l'ho giurato,
Per la Patria vo a morir,
S'io l'aveo disonorato,
Pua too figlio non mi dir. Volontario ec.

Ma il mio amor passò la riva
E mi fece inguocchar.
Sarò tua pecora ch'io viva
Ma anche a me l'hai da guarar. Volontario ec.

Tu lo giuro a te, mio amore,
Per la Patria vo a morir,
S'io ritorno senza onore
Tradire non hai da dir. Volontario ec.

E un bel giovane gagliardo
Incontrai nel mio cammino,
L'è gli chissì: Sei Lombardo?
No, rispose, Cularin. Volontario ec.

Delle miglia hai fatto assai,
Cularin, a venir qui?
Pà d'un mese cammini
Fra le nevi nute e di. Volontario ec.

Uno, due, tre, quattro, ho quanti?
Dai amici dove si tu?
Bodavet tutti quanti,
Per combatter siamo quà. Volontario ec.

Viva Italia! e voi chi siete?
Sono di Parma e andiam leggù.
Viva Italia, oh nel suppeto?
Siam Toscani giovinetti. Volontario ec.

Vi contai che ariva in fretta
Ed armato ha un fero stuolo,
Ohi amico, digmi, aspetta,
Tu chi sei? Sei Romagnolo. Volontario ec.

E quell'altro più lozoso
Che si rotta muove il piè,
Bisveggero Siciliano!
Vengo a dir che è nostro Re. Volontario ec.

Cacciatore, spunta il giorno,
Chè la belva a noi si mostra
Cacciatore, spunta il giorno,
Già la caccia incomincia. Volontario ec.

Si vende sotto Borgo da Giovan Maria Pizzanelli

Tip. Cili

IL MARINARO

CANZONETTA NUOVISSIMA

Il Marinaro che va per acqua
Va per acqua al ciel seren,
Per si mover l'amaro leno.

E quando fanno a mezza stizza
S'incolorano tutti e tre,
Dov'anderemo abitar a con.

Andremo dalla ser cote
La serotte che il cor gli dà,
La più bellina di quel pad.

Mostrò poi che apprezzava
Il Marinaro la rimò
Il Marinaro la salutò.

Cosa rimiri bel Marinaro
Io rimiro la vostra figlia,
E per amor spogiar la vo.

Si volenter te la daria
Purchè tu giuri la fedeltà
Di star sette anni e non la toccar.

Questo mai non farò io
Di aver la sposa in libertà
E star sette anni e non la toccar.

Quando poi l'ebbe sposata
A braccetto se la pigliò
Sul bastimento se la portò.

Quando furono in alta mare
Il bastimento a poco andò
La bella sposa li s'arrogò.

Il marinaro che ben notava
La donna che ben notava
Con gran pena e con dolore
Che ci volea spietato cuore.

Se campasi dugent'anni
Più lo desio non voglio amar
E più per meo non voglio andar.

Tutte le donne che son nel mondo
Non sono tutte di un uomo sù.
Ma non sono tutte di un uomo sù.

Tutti gli uccelli che son in'aria
Non son tutti di un cacciatore,
Ma non son tutti di un cacciatore.

FINE

«I cacciatori delle Alpi»
collezione Roberto Leydi, n. A-11-10

1073



ALL'ARMI! ALL'ARMI!

Inno di Guerra di Giuseppe Pieri fiorentino

Soldati all'armi! all'armi!
Sua prouli e battaglioni,
I brandi ed i cannoni
La morte a fulminar.

Del suon di tromba
Tutta rimbomba
L'Italia terra...
Viva la guerra.

Regni nei nostri petti
La fede e la speranza;
Andiam, siccome a danza,
Giulivi a battaglia.

Del suon di tromba ec.

Sia fulmine l'acciar
Sull'oste che ci aspetta!
D'una feral vendetta
L'ora per noi sonò.

Del suon di tromba ec.

Al tricolor vessillo
Dell'alto Re guerriero
Uniti in un pensiero
L'eterno ci guidò.

Del suon di tromba ec.

Sui campi della gloria
Come liuti andremo,
Col sangue comperemo
La santa libertà.

Del suon di tromba ec.

Questa invidiata Italia
Troppo si tu tapia;
Noi la vogliam regina,
Regina alfin sarà.

Del suon di tromba ec.

Corriam, voliam, coraggio,
Sciabola in pugno ed asta...
Siam guerrieri e basta,
Vita il pugnar ci dà!

Del suon di tromba ec.

Tutta rimbomba
L'Italia terra...
Viva la guerra,

— STAMPERIA SALANI —

Giuseppe Pieri, «All'armi! All'armi!»
Inno di guerra» collezione Roberto Leydi, n. A-21-1



MORTE DI ORSINI E PIERI

Stati condannati della Corte di Assise di Parigi
per aver attentato alla vita di Napoleone III

Al Eterno pregate, Italiani,
Per Orsini, quel prode, quel forte,
Che dannato a ingiustissima morte,
Con fermezza la seppa incontrar.

Solo i tristi dal core vigliacco
Ad Orsini contraria l'onore,
Perchè a Italia serviva l'amore
E moriva per la libertà.

Già immortale lo cinge nel cielo
Vago sero di rose e di fiori,
Gli son prodi gli angeli corti
Dolce un lano di gloria a intonar.

E se Orsini fu ucciso a Parigi,
La memoria italiana è vivace;
Non tirano crudele, o furante,
No, per Dio! far far la patria.

Egli è quel che il volentoso apenta
Disse: — Morte per giusta ragione;
Cospirar per la sola passione
Di voler l'Italia salvar!

Giusto il giorno fatale ed estremo
Che poi prodi gli è giorno di gloria,
Perchè lascian perpetua memoria
A chiunque il voglia imitar.

Ed di morte prevaleva il sentiero,
Senza dare un singhiozzo, un sospiro;
Ma egli disse: — lo desiro
Di morire per la libertà!

Pieri aggiunse: Apprestate il calvario;
L'affrontiamo, ma senza paura;
Bella nostra feral sepultura,
Non faremo i tiranni tremar.

E qual fosse il cammino fatale
Un franto di vinta vittoria,
Italiani, tenete a memoria
Di chi vuole la patria salvar.

Al gran palcos fu fatta lettura
Dell'estrema fatale sentenza,
Che ascoltavan lieti in presenza
Come vergine il figlio d'amor.

Quando il capo di Pieri fu tronco,
Il gran maturo Orsini da forte,
Lo rimira, e spezzando la morte,
Mille volte all'Italia mandò.

Italiani, vi serva d'esempio,
Di quei grandi l'indivisa avventura,
Che son morti con l'anima pura
Per l'Italia, per la libertà!

FINE

Firenze, Stamperia Salani, 1858

«Morte di Orsini e Pieri»
collezione Roberto Leydi n. A-22-41



MASSACRO DELLA FAMIGLIA CIGNOLI

ordinato il 20 Maggio 1859 dal feld-maresciallo Urban

Udite, genti, terribile misfatto,
Digno sol di chi l'ebbe consumato:
Pera escorpiatore colui fatto
Ognun che non fra i barbari sia nato.

Eterna infamia ad Urban, che d'un tratto,
Senza ragione alcuna, ebbe ordinato
Il massacro d'uno stuolo d'innocenti;
Che ancor vendetta gridano fessenti.

Su, ombre de' Cignoli assassinati,
Sorgete, e all'invano dierete
In che barbara guisa trucidati
Veniste: al mondo tutto palerato.

Come i cannoni Amari soldati,
Quali leno di sangue uman setate,
Stazionero nel vostro lor desiar,
Senza colpa facendovi morir.

Era For del moraggio: in pace e soli
Si stavano riposando una brigata
Di poveri, ma onesti campagnuoli,
Dalle fatiche della mattinata.

Nel loco li chiamavano i Cignoli,
Famiglia cara a tutti e costumata:
Stavano guardando il pane del salutare,
Quel pane più d'ogn'altro a buon sapore.

Quando videro innanzi a sé venire
Due mille tedeschi strafalati,
I quali d'intimitar lor agguirò,
Con patria e con modi da parati:

Uno di essi intanto, a perseguir
Corre in casa di quel disgraziato:
Perchè volevan trovar qualche pretesto
Onde legal parer quell'arresto.

Non curando la grida disperata
Ch'alla vota de' lor cari in quell'aspetto,

Metterano le donne; rovistate
Quelle stanze, dal suolo fino al tetto,
Furò dall'Austro mani scelerate:
Finchè trassero fuor piccoli moschetti
Scorpi, guasto e tutto arrugginito,
Nel prender, qual teur da noi ambito.

Pervea guerra accanita su que' piani,
Per l'italiana ambita indipendenza:
Onde ordinato venne a que' villani
Di qualunque arma rimasero senza:

Ed ecco perchè que' soldati innanzi,
Costanza avevan posta diligenza
Stare i Cignoli in armi a costringere,
Venian costoro intanto trucidati
Nanzi ad Urban, tedesco generale:
Il quale, senz'averli interrogati,
Separava la sentenza lor mortale.

Infante dopo averli assicurati
Che fatto non vorrebbe lor niun male,
Dievra d'altra parte che sull'atto
Fosse tradetta la sentenza in fatto.

Indirizzati alior per un sentiero,
Di banco posto alla sinistra via,
E senza miglior non trassero intiero,
In quanto si può dir Gioia Maria,

Al nod tutti que' miseri cadono,
Lo preda alla più orribile agonia:
Su d'ogni esplosi avevamo i moschetti,
Quegli miseri stranieri malobetti.

Al truce scempio, dei miseri Cignoli,
Scampavano il più vecchio in un giovinetto,
Povero padre! vedendo que' figliuoli,
Chi ferito alla testa e chi nel petto,

«Massacro della famiglia Cignoli»
collezione Roberto Leydi, n. A-1-35a

Sezione 13: L'idea di nazione in Francia e in Italia: uno sguardo incrociato

IL FATTO VERO DELLA MORTE
DEL
PADRE UGO BASSI
Frate di Garibaldi
STATO TRADITO FUCILATO DAI BARBARI AUSTRIACI
IN BOLOGNA

Accanto giunto a morte
Il viver mio è cessato
Che per amar l'Italia
Io vegni condannato.
La so, dove morire.
Ecco che è giunto il giorno,
O morte, ven non temo
Il tuo gran soggiorno.

La mano mi farà privo,
Mi farà cadere a terra,
Resterò al suolo estinto
Dalla Nazione sgherza.
Ma prima di morire
Io lascio una scrittura
E chiunque verrà leggere
Saprà la mia sventura.

La lascio per memoria
Ai poveretti accorti
Perché contro l'Austria
Sian soldati forti.
Non sulla mia tomba
A piangere non venga
Fratello che di piangere
Questa memoria tenga.

Perché chi è sotto terra
Non può risuscitare
Fratello che di piangere
La patria vendicare.
State bravi soldati
Alfosa del cimento
Ritorno in via morte
Per dormire contento.

Adio Italia mia,
Fratelli, parenti, amici,
Restate pure in pace
Sarete un dì felici.
Chi fu la mia sventura
E la mia trista sorte?
Furon quattro Giudei
Capion della mia morte.

Maledetta sia l'Austria
Non possa vincere guerra
Maledetti gli accorti,
Maledetti in cielo e in terra.
Morte, non contanto
Perché non vola al cielo,
Morte per predicare
Di Cristo il suo Vangelo.

Milano - Tip. Aut. Ediz. 1861

«Il fatto vero della morte del padre Ugo Bassi. Frate di Garibaldi» collezione Roberto Leydi, n. A-4-24

A 609

LE ULTIME PAROLE PRONUNZiate DAL FRATE DI GARIBALDI

UGO BASSI

AVANTI LA DI LUI FUCILAZIONE ESEGUITA IN BOLOGNA
DAI BARBARI AUSTRIACI.

Eccomi giunto a morte
Il viver mio è cessato
Che per amar l'Italia
Io vegni condannato.
La so, dove morire,
Ecco che è giunto il giorno,
O morte, ven non temo
Il tuo gran soggiorno.

Di sangue innocente
Vendetta tremenda
Dal cielo discenda
Sul crudo uccisor.

Mentre a te non vengo
Lascio la patria mura
Già pronta e preparata
E la mia sepoltura.

Italia, mia regina
Di me non ti scordare
Pensa l'esempio mio,
Il tuo destino cambiare.

Il piombo mi farà privo,
Mi farà cadere a terra,
Resterò al suolo estinto
Dalla Nazione sgherza.
Ma prima di morire
Io lascio una scrittura
E chiunque verrà leggere
Saprà la mia sventura.

Lascio per memoria
Ai poveretti accorti
Perché contro l'Austria
Sian soldati forti.
Alfosa sulla mia tomba
A piangere non venga
Fratello che di piangere
Questa memoria tenga.

Perché chi è sotto terra
Non può risuscitare
Fratello che di piangere
La patria vendicare.
State bravi soldati
All'ora del cimento

Benché io sia morto
Pur dormiro contento.
Adio Italia mia,
Fratelli, parenti, amici,
Restate pure in pace
Sarete un dì felici.
Chi fu la mia sventura
E la mia trista sorte?
Furon quattro Giudei
Capion della mia morte.

Maledetta sia l'Austria
Non possa vincere guerra
Maledetti gli accorti,
Maledetti in cielo e in terra.
Morte, non contanto
Perché non vola al cielo,
Morte per predicare
Di Cristo il suo Vangelo.

Ecco la morte appressa
Del cui s'apre la via,
Ma prima di spirare
Yo lascio una scrittura
O Vergine Santissima
Ritorna in via morte
Per dormire contento.

E se getto in ginocchio
E poi chiamo Maria
Venite a dar conforto
A quest'anima mia.
E come il piombo arante
Il suo bel cuore all'ombra
L'avevo Gesù e Maria
E caldo morto a terra.
Or stante alla fine
Di questa bell'istoria
Venite a pigliare
Tendete per memoria.
Vi prego tutti quanti
Tendete conservata
Sperando che l'Italia
Sia presto liberata.

— Firenze 1863 — Tipografia Salani nei Fondaci S. Niccolò n. 43. —

«Le ultime parole pronunciate dal frate di Garibaldi Ugo Bassi» collezione Roberto Leydi, n. A-21-22

A 500



MORTE DEI FRATELLI BANDIERA

Martiri del dispotismo Borbonico.

Madre sempre di forti fu Italia
Ch' aspirarono a gloria, ma vera:
Fra i tanti altri, i fratelli Bandiera
Son conferma di tal verità.

Essi a morte cantando n' andaro
Come a festa od a lieto banchetto.
Onda e infamia al Borbon maledetto
Che qual tigre lor sangue bramò!

Qual delitto commiser costoro?
Il delitto che reza sol danni
Ai feroci ed abietti tiranni:
L'amor divo della libertà.

Pieri, il Bechi, Ricciotti ed Orsini,
Per l'istessa cagione videro
Il lor sangue, e la morte bramaro
Ben piuttosto che la schiavitù.

Onda ai villi, pasciuti nel fango,
A cui nulla può imporre il onore,
Ne di Patria lo nobile amore!
Onda eterna, perenne dolor!!

Arrestati i Bandiera, con altri,
Dopo lotta, su quel di Cosenza,
Fur dannati con empia sentenza
Alla morte del vile Borbon.

Generosi tentavan dal gioco
Liberar d'esserato tiranno,
Tutto un Popol, languente d'affanno
Schivo e servo d'odiato stranier.

Ed in premio la carcere, il pianto
N'ebban, prodi, d'Italia a sventura;
Ma compenso nel Cielo, sul novero,
Rase loro il più giusto de Re!

— Firenze 1867 — Stamperia Salani —

Arrivato per essi il feroce,
Tante giorno di morte aspettata,
Fu lettura dell'atto lor data,
Ch' al sepolcro dannavagli insieme.

L'assoluto con nobil fermezza
Rispondendo: — Siam pronti da tanto,
Indi alzaron giulivi quel canto
Che i tiranni fa sempre tremar.

Di sventura gli amici abbracciati,
Fatto loro coraggio a soffrire,
Dessi vanno tranquilli a morire
- Qui chi muore per santa cagion.

Tutti piangono, al loro passaggio:
E le madri più strignansi a figli,
Dando lor di vittude consagii,
Pel timor di vederli codi.

I fratelli Bandiera la giusti
Del supplizio sul loco fatale,
Dato a tutti l'estremo lor vale,
Il bel canto di nuovo intonar: —

« Per Italia chi muore da prode,
« Ha vissuto, vissuto d' assai:
« No, non muore la fama giammai...
« Viva Italia, la sua libertà!! —

« Per commossi vedendo i soldati,
« Destinati a far fuoco su d' essi: —
« Su, su, amici, facemmo noi stessi
« Quel ch' or fate, costretti a servir...

« Gli moriro tai detti sul labbro;
« Che colpiti da cento moschetti,
« Reser l'anima, che gli angeli eletti
« Trasportaro sull'ali nel Ciel.

(Proprietà Letteraria)

«La morte dei fratelli Bandiera. Martiri del dispotismo Borbonico», collezione Roberto Leydi n. A-21-30

A 500



MONTI GIUSEPPE E GAETANO TOGNETTI

Condannati al taglio della testa per ordine della Corte Romana
e firmata la Sentenza dal S. P. IX, il capo della Chiesa.

Italiani qui tutti ascoltate
E che forse più lo saprete,
Di Roma qui sentirete
Con voce il Papa-Be.
Al 24 di novembre
A solo ore di mattina
La piazza dei Cerchi la ghigliottina
A due infelici la testa troc.

Monti Giuseppe di 23 anni
Con moglie e figli che fa terrore
A Firmo e maritare
Anche per te saprà segnar.
Quanti e ridi, ma a momenti
Saprà tutto il mondo Pio nono
Al' che fece di gallicantone
Che al patibolo istesso mori.

Direte... voi Italiani!
Saranno forse ribelli a sanasini...
Noi... Erano due garibaldini
Sol per Roma voler liberar.
Come... il Papa Pio.
Non è vero, diranno alcuni!
E impossibile che i negroni!
A questi infelici la testa trocar.

E impossibile, diranno i Nerl...
E che il Papa abbia firmato?
Tognetti e Monti decapitato
E la sentenza fece eseguir...
Ma Cristo il nostro Dio,
In sulla croce il Redentore
Persone il nostro Signore!
Ma Pio Nono non fa così!

Si... Lui perdona e questo Pio
Collo scuro e la prigione
Questo è l'esempio di religione
Al Cristiano che fa insegnar.
Tu... ziti conto Mastai,
A Tognetti e Monti nuovo festa
Quando trovavvi loro la testa
Tu con gioia a trinar.

Monti e Tognetti decapitati
Grideranno vendetta, a te Pio
Di baldanzoso il dito diti Dio
Anche per te saprà segnar.
Quanti e ridi, ma a momenti
Saprà tutto il mondo Pio nono
Al' che fece di gallicantone
Che al patibolo istesso mori.

Monti e Tognetti non son morti
Ma scritto a Roma immortale
Hanno segnato il tuo temporale
La santa saracra tra caier.
Ma a momenti tutta Europa
Suonerà la fatal campana.
Il mondo civile ti costerà!
Il tuo trovo dovrà cadere.

Se al mondo in predicati
Parlando, intero castigo di Dio,
Qual premio hai tu Pio?
E la sentenza fece eseguir...
No... grida San Pietro,
Non lo vediam, grida San Paolo;
Albionati, esclama il diavolo,
In taglia teste non voglio esser.

— Firenze 1869 — Stamperia Salani —

«Monti Giuseppe e Gaetano Tognetti» collezione Roberto Leydi, n. A-21-37

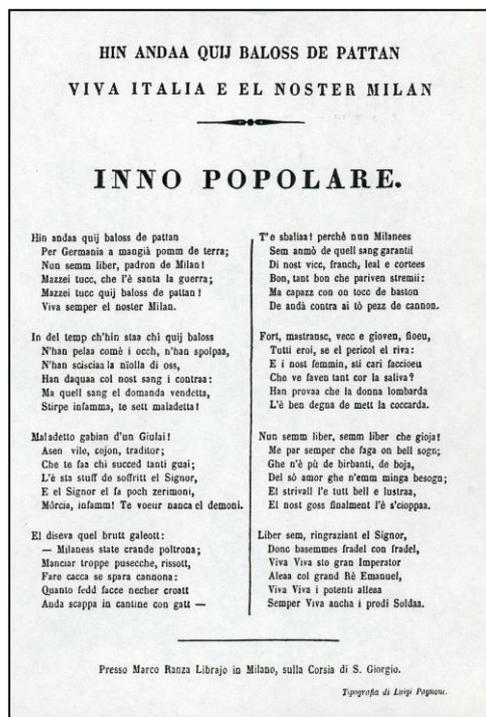
Sezione 13: L'idea di nazione in Francia e in Italia: uno sguardo incrociato



«Addio del volontario alla
sua bella» collezione Roberto
Leydi, n. A-22-21



«Il volontario che parte per la guerra»
collezione Roberto Leydi, n. A-22-33



Hin andaa quij baloss de pattan viva
L'Italia e el noster Milan. Inno
popolare», collezione Roberto Leydi, n.
A-15-19

Sezione 13: L'idea di nazione in Francia e in Italia: uno sguardo incrociato

Un risorgimento a colori



Biglietti ritrovati a Rovereto (1866)
AST, Commissariato di polizia di Rovereto, busta n. 6



Coccarde ritrovate a Cremona (1858)
ASM, Processi politici, busta n. 275

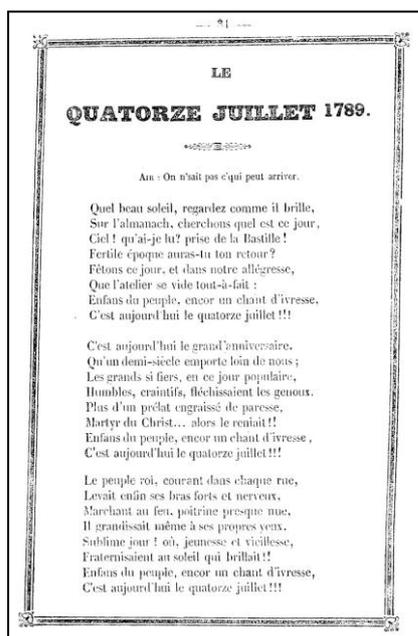


Milano 1853 - ASM, Processi Politici, busta n. 237

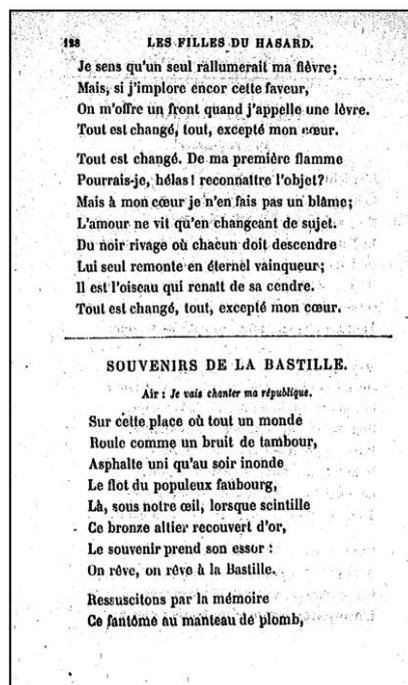


Bandiera contenuta in un
processo a Trento 1867 -
AST, Commissariato di
polizia TN, busta n. 545

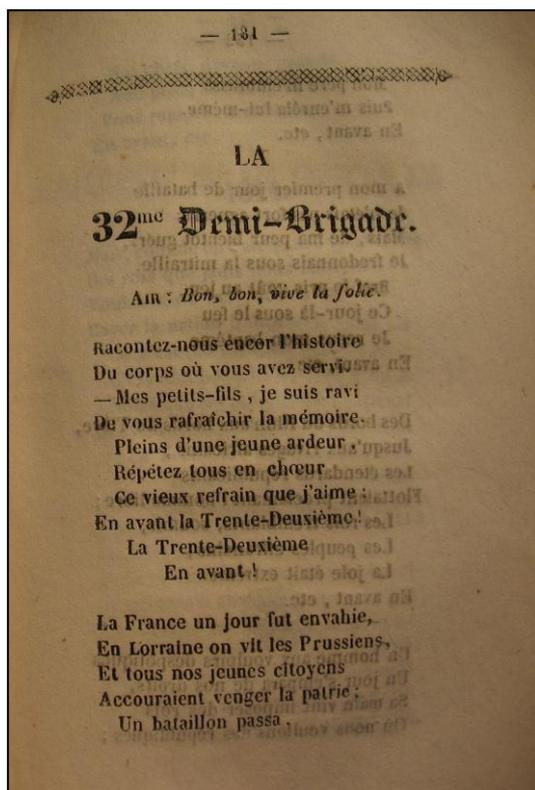
Sezione 14: Il retaggio della Rivoluzione francese



Gustave Leroy, «Le quatorze juillet 1789»



Victor Rabineau, «Souvenirs de la Bastille»



Charles Gille, «La 32^{me} Demi-Brigade»



Georges Lecreux, «Les Enfants des faubourgs. Histoire des patriotes»

Sezione 14: Il retaggio della Rivoluzione francese

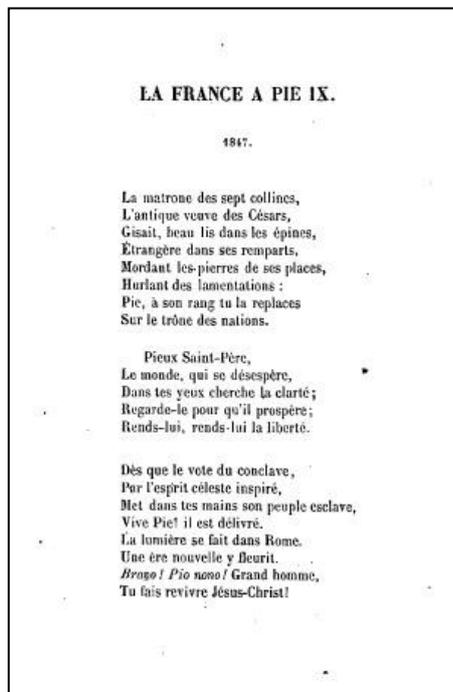
<p>MARCHE DES MARSEILLOIS. CHANSON.</p> <p>Allors, effans de la Patrie, Le jour de gloire est arrivé; Contre nous de la tyrannie, L'étendard sanglant est levé: <i>(si ripete)</i> Entendez-vous dans les campagnes, Magis ces féroces soldats! Ils viennent jusques dans vos bras, Égoutter vos fils, vos compagnons; Aux armes, citoyens! formez vos bataillons; Marchez, marchez, qu'un sang impur abreuve vos sillons. Marchons, marchons, qu'un sang impur abreuve nos sillons.</p> <p>Que veut cette horde d'esclaves, De traîtres, de rois conjurés! Pour qui ces ignobles entraves, Ces fers des longs-jours préparés? <i>(si ripete)</i> Français! pour nous, ah! quel outrage! Que traquent il doit exciter! C'est nous qu'on ose médier De rendre à l'antique esclavage! Aux armes, citoyens! &c.</p> <p>Quoi! des cobettes étrangères Feraient la loi dans nos foyers! Quoi! ces phalanges mercenaires Étrangleront nos fers guerriers! <i>(si ripete)</i> Grand Dieu! par des mains enchaînées, Nos fronts sous le joug se ploieraient! De vils despotes deviendraient Les maîtres de nos destinées! Aux armes, citoyens! &c.</p> <p>Tremblez, tyrans, et vous perfides, L'opprobre de tous les partis - Tremblez! vos projets parricides Vont être punis par nos bras! Tout est soldat pour vous combattre; S'ils tombent, nos jeunes héros, La terre en produit de nouveaux Contre vous tout prêts à se battre. Aux armes, citoyens! &c.</p> <p>Français, en guerriers magnanimes, Prenez ou rendez vos coups! Épargnez ces tristes victimes, A regret s'armant contre nous; <i>(si ripete)</i> Mais ces despotes sanguinaires, Mais les complices de Bouillé, Tous ces tigres, qui sans pitié Déchirent le sein de leurs mères!... Aux armes, citoyens! &c.</p> <p>Amour sacré de la Patrie, Conduis, soutiens nos bras vengeurs; Liberté, liberté chérie, Combat avec tes défenseurs! <i>(si ripete)</i> Dans nos drapeaux que la victoire Accoure à tes mâles accents; Que tes ennemis expirans, Voient ton triomphe et notre gloire. Aux armes, citoyens! &c.</p>	<p>MARCIA DEI MARSIGLIESI CANZONETTA</p> <p><i>Sull' Aria eguale alla Francese.</i></p> <p>Su voliam con energia, Cittadini, a trionfar, Dell' indegna tirannia, Che ci viene a minacciar. <i>(si ripete)</i> Udite i gridi per le campagne Di quei fieri inumani soldati, Che a strozzarvi s' affellan spietati Col bambini le vostre compagne, All' armi Cittadini, Le nostre forze uniam; Su via, cà-irà, su via cà-irà, D' un sangue impuro il nostro suol spargiam; Corriam, cà-irà, corriam cà-irà, D' un sangue impuro il nostro suol spargiam; Questa ciurma a che se viene? Che vorrebbero questi re? E per chi queste catene? Son, Francese, all' suo per te. <i>(si ripete)</i> Che ignominia! Francesi! che oltraggio! Quelle spinta non deveci dar! Il veder, che si ardisce tentar Di ridurci all' amico sovraggio. All' armi &c.</p> <p>Che! una truppa di stranieri C' imporrà nei nostri tetti! Ed i nostri fier guerrieri Cadran sotto d' essi inetti! <i>(si ripete)</i> Dio possente! Dai schiavi vicini Poni al giogo i Francesi saranno! E dei vili despoti verranno I padroni dei nostri dentini. All' armi &c.</p> <p>Ma tiranni, ah voi tremate, Vero obbrobrio dei partiti; Delle trame prepartite Or sarete alfin justiti. <i>(si ripete)</i> Presto è ognuno a combatter con voi; E se tutti cadran, si vedrà Quanti tanto la terra darà Prodi giovani, germi d' eroi. All' armi &c.</p> <p>Voi Francesi generosi Sospendete il braccio, il brandito, A salvar quel più ritroso Spinti qui da un fier comando; <i>(si ripete)</i> Ma i despoti al ingordi di sangue, Ma gli iniqui compagni a Bouillé, Che cedendo all' amore e alla fé, La lor madre lasciarono esangue!... All' armi &c.</p> <p>Tu avvalorà i nostri accenti Della Patria, o sacro amore; Libertà, di noi tuoi cari Fa che l' oste abbia timore. Ah sul nostro drapel la vittoria Corra pronta a tuoi nobili accenti, E al nemico in spirando, presenti Sieno i nostri trionfi, e la gloria. All' armi &c.</p> <p style="text-align: right;"><i>Cristoforo Filippi della S. E.</i></p>
---	---

«La Marseillaise»
collezione Roberto Leydi,
n. A-1-3

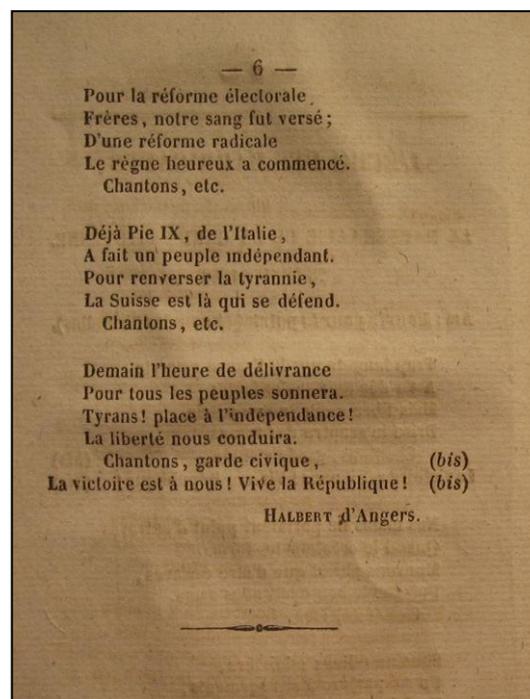
Alli bravi legionarii genovesi. Aria:
Allons Enfants de la Patrie collezione
Roberto Leydi, n. A-1-1

<p>LIBERTÀ' ALLI BRAVI LEGIONARIJ GENOVESI A RIA</p> <p><i>Allons Enfants de la Patrie.</i></p> <p>Sa correte, o Genovesi, Or, che siete in Libertade, Che ad esempio de' Francesi Non avete più timor. E se Tiranni, che crudeli Già v' avvanzo d' avanti, Sù gridate tutti quanti: Uguaglianza, e Libertà, Coraggio, o Cittadin; All' armi con valor, Corriam, corriam A castigar Qualunque Traditor.</p> <p>Quell' invito BONAPARTE, Quei sì ambice sostegno L' Uguaglianza il caro pegno Valeroso vi dono. Col suo braccio fulminante Vi procege, vi sostiene, Le tiranniche catene Vi spezo da vosti piè. Coraggio Cittadin, &c.</p> <p>Voi già siete dalla Fama Decantati in ogni terra Noggi in pace, e prodi in guerra, De' Tiranni il gran terror. Si quel vivo, che in le vene Sangue nobile n' avete, Egli è quel, per cui dovete Vendercar l' Umanità. Coraggio, &c.</p> <p>Torbidi occhio se vi mira Di qualcuno, che vorrà, Che la fiera Oligarchia Vi mettesse i lacci a' piè, Loh che restate voi fate Questo Gente vilipesi, Che l' onor de' Genovesi Nò, mai più si scenerà. Coraggio, &c.</p> <p>E gl' occhi dell' Oligarco E' depresso il rio potere, Risguardate, egli è dovere BONAPARTE gran Campion. Egli fu, che dall' infame Del Tiranno fiero straggio El vi trasse di periglio. E vi pose in Libertà. Coraggio, &c.</p> <p>Del volgare un' occhio lieto All' altar di Libertade, Che dal Cielo in questa etade Tre vol scese a saggiarlor; Ma del fate, che vi anodi, Cittadini, un solo cuore, Che di Patria il nero amore Sarà quel che regnerà. Coraggio, &c.</p>	<p>EGUAGLIANZA INNO PATRIOTICO SULL' ARIA</p> <p><i>Or che innalzato è l' Albero.</i></p> <p>Gl' unse quel di felice, Liguria fortunata, Che man liberatrice Ti diede Libertà; A' piedi del grand' Albero Sacrate all' Uguaglianza Si gridi Fratellanza, Si gridi Libertà.</p> <p>Un' eco di Concerti Ripeta i nostri Evviva, Ripeta: i Prepotenti Or ebbro pur fia. A' piedi, &c.</p> <p>Non fia, che più si vegga Indegni lacci a' piè, Non fia, che più ci regga Cui di tirannaggio. A' piedi, &c.</p> <p>Indivisibil core Ci anoda, o Cittadini, E fra di noi rancore Ricetto più non ha. A' piedi, &c.</p> <p>Non è codesto un giorno, Che spira Tirannia; Emanca d' ogni intorno E Pace, ed Amistà. A' piedi, &c.</p> <p>A questi nomi tacete Frode, livor, vendetta, Che ognun di Noi s' abbraccia. Si giura fedeltà. A' piedi, &c.</p> <p>Ehbro di tanta gioia Ripeta il labro, il core: Che moaja, si che muaja Cui vuol tiranneggiar. A' piedi, &c.</p> <p>Al fuoco l' Eccellenza, Al fuoco Nobiltà; Folché la Prepotenza Per loro in noi regnò. A' piedi, &c.</p> <p>Depresso l' Oligarco Ci regga solo il Popolo, E solo s' apra il rucio A tutte le Virtù. A' piedi, &c.</p> <p style="text-align: right;"><i>Il Cittadino Fiesca.</i></p> <p style="text-align: center;"><small>Presso il Cittadino Scioalone sulla Piazza delle Scuole Pie.</small></p>
---	--

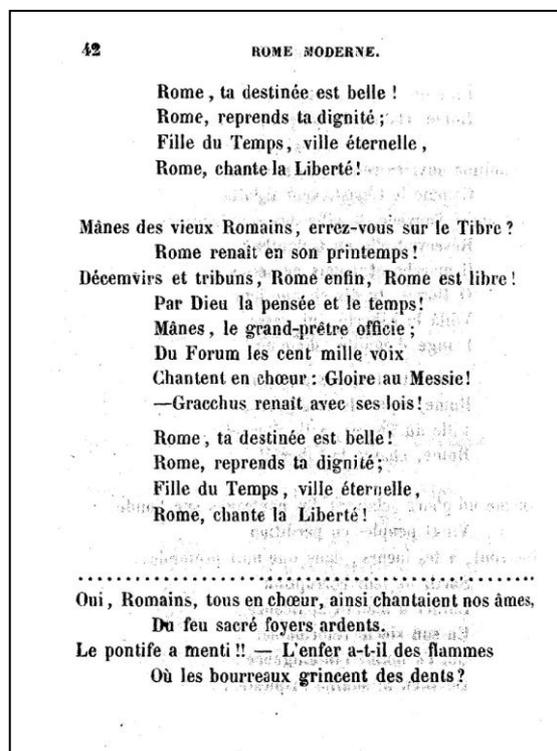
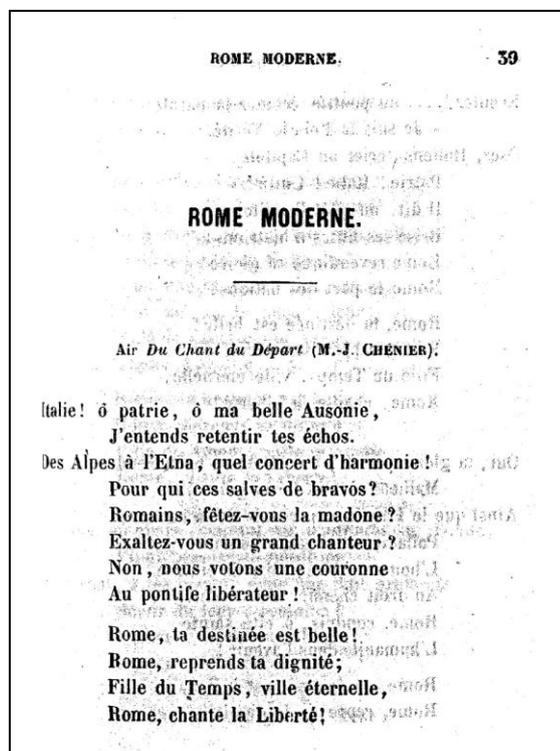
Sezione 16: La figura di Pio IX in Italia e in Francia



Pierre Dupont, «La France à Pie IX» (1847)

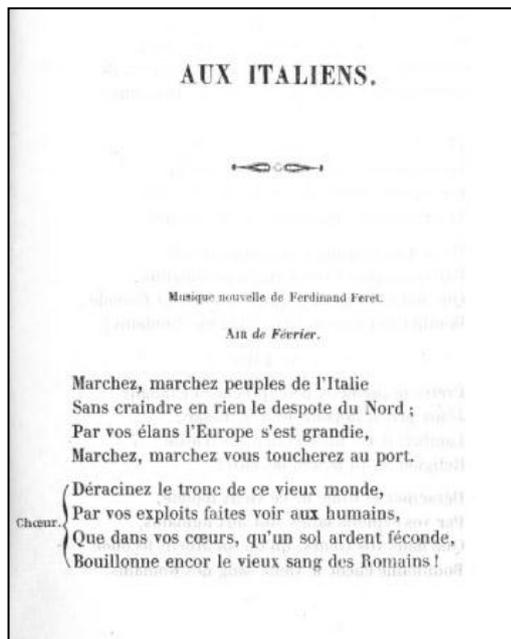


Halbert d'Angers, «La Marseillaise de la Garde-Citoyenne»

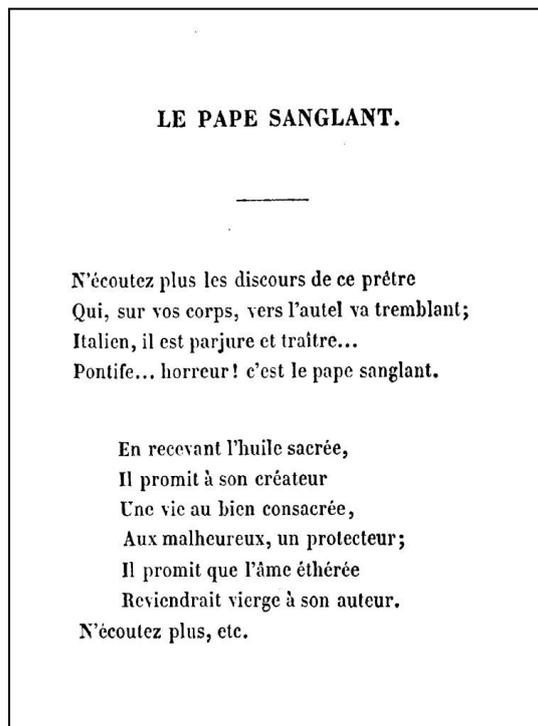


Claude Genoux, «A.S.S. Pie IX. Rome moderne»

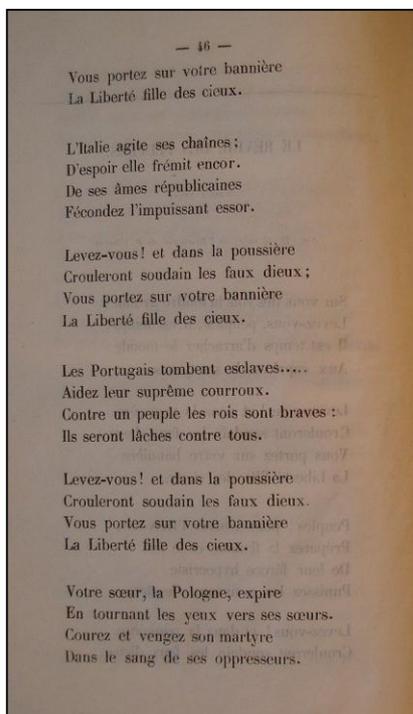
Sezione 16: La figura di Pio IX in Italia e in Francia



Charles Vincent, «Aux Italiens» (1848)



Joseph Cahaigne, «La Pape Sanglant» (1850)



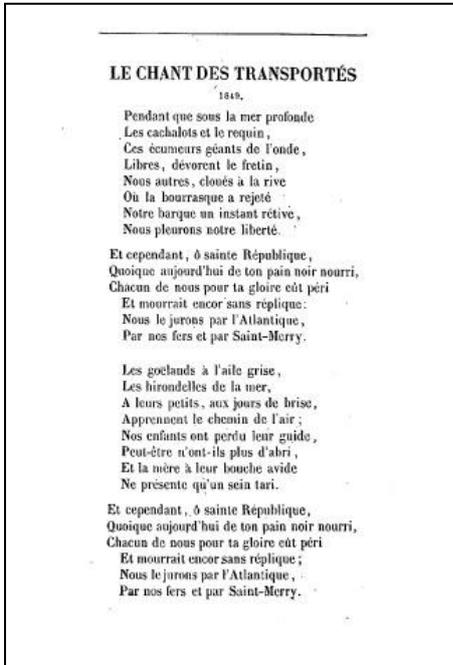
Amédée Roussillac, «Le Réveil des peuples» (1847)



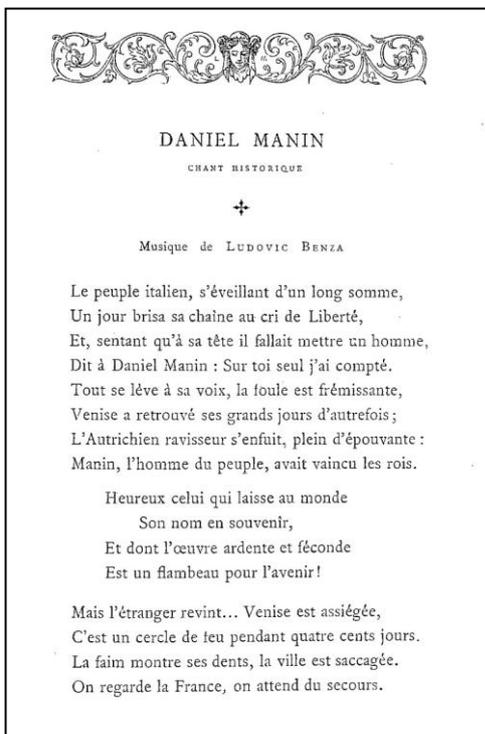
«Roma capitale d'Italia» (1867),
collezione Roberto Leydi, n. A-21-31

Sezione 17: Le immagine dell'altro

1848-1849



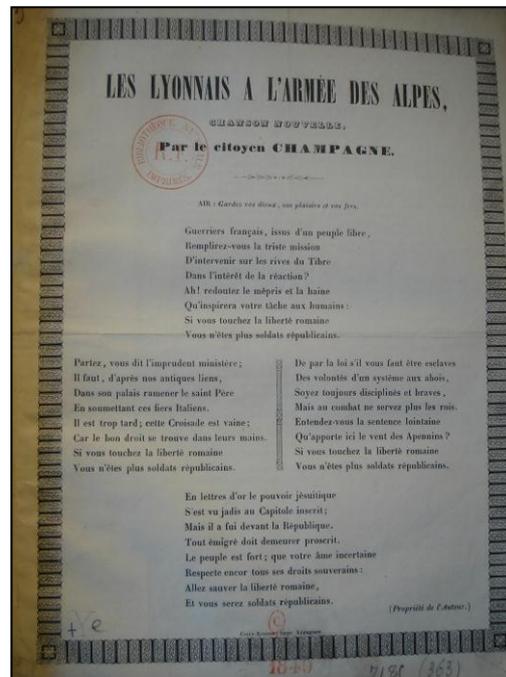
Pierre Dupont, «Le chant des transportés»
(1849)



Eugène Baillet, «Daniel Manin.
Chant historique»



Charles Gille, «Italie» (1848)



Champagne, «Les Lyonnais à l'armée des
Alpes» (1849)

Sezione 17: Le immagine dell'altro

Viva la Francia
Venite Venite francesi a liberar l'Italia
il Regno Lombardo da questi cuzzi
Malvaggi
Noche a Roduani ed il Governatore

Milano 1848
ASM, Processi politici, busta n. 217

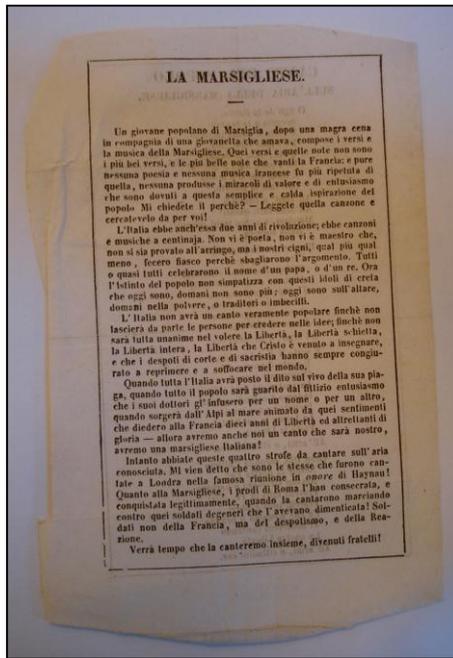
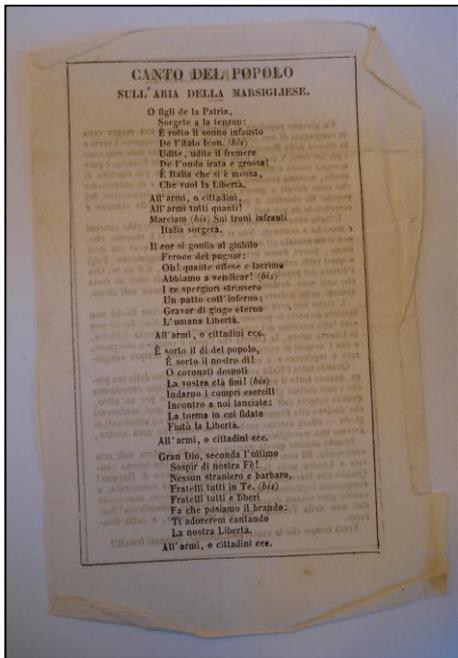
E VIVA I FRANCESEI. E PALCO A
TEDESCHI
E VIVA PIO XI merda per i
TEDESCHI.
Se siete buoni Civili non mettete
piedi i nel teatro.

Cremona 1848
ASM, Processi politici, busta n. 217

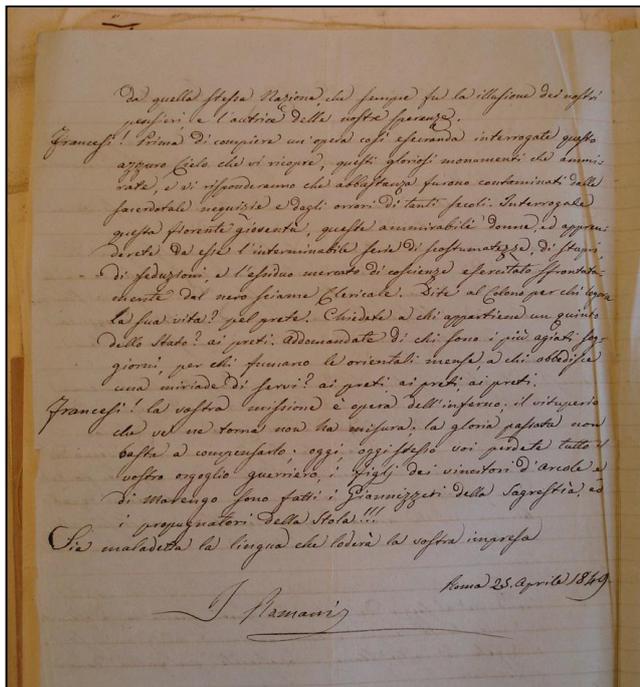
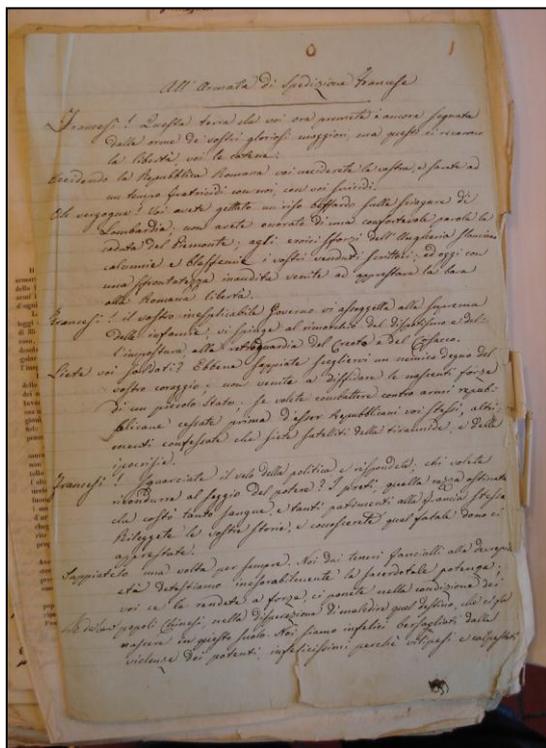
E' proibito il parlar male di Ferdinando IV
e io posso dirne che egli e una canaglia e
un balosso un da mettere alla forca
Stimatissimi Signori Cremonesi
posso dirvi altro evviva i francesi
e palco a tedeschi
Cremonesi fate quello
che volete e state
tutti armati

Cremona 1848
ASM, Processi politici, busta n. 217

Sezione 17: Le immagine dell'altro



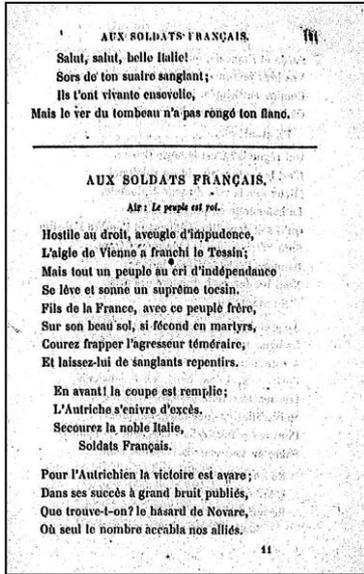
Milano 1853 - ASM, Processi politici, busta n. 260



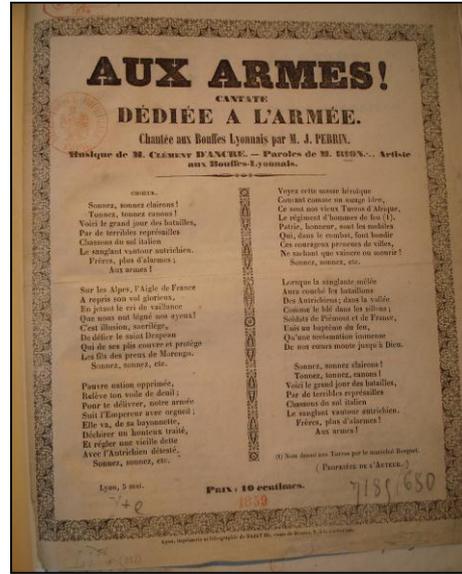
Aprile 1849 - AMS, Processi politici, busta n. 271

Sezione 17: Le immagine dell'altro

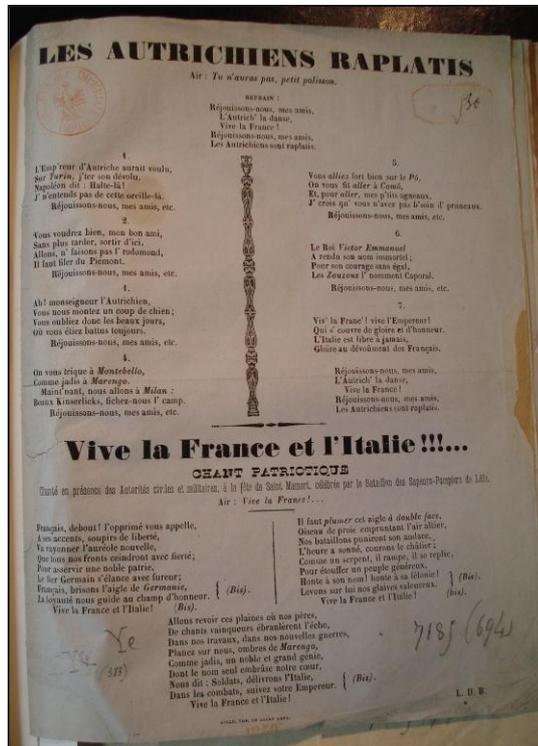
1859-1870



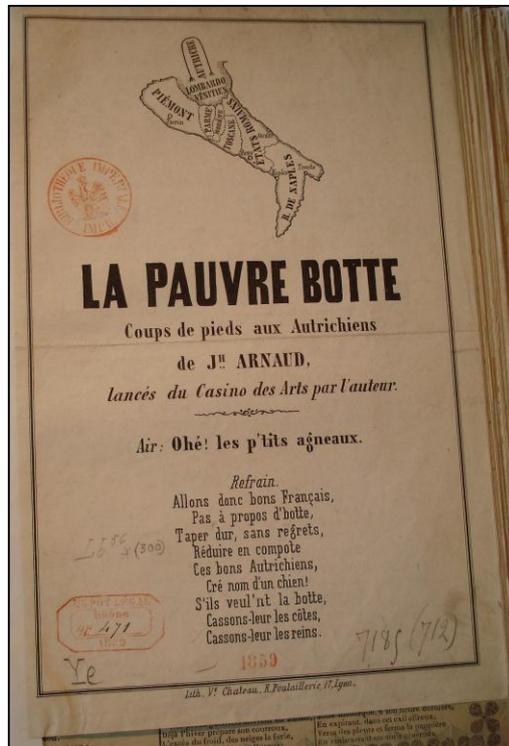
Victor Rabineau, «Aux soldats français»



Rion, «Aux armes ! dédiée à l'armée» (1859)

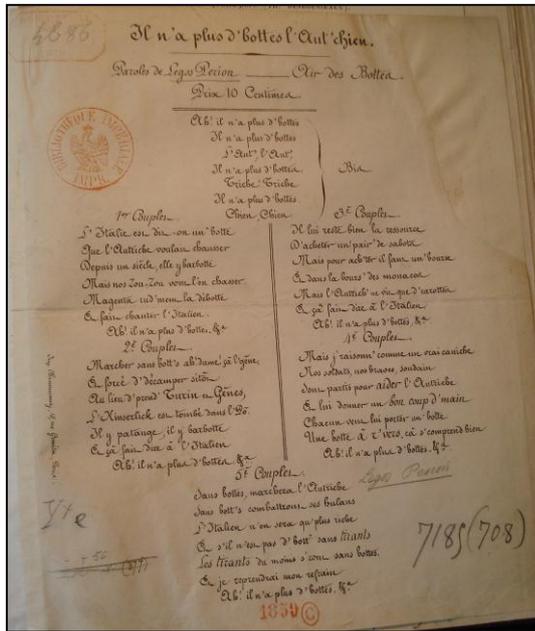


L.D.B., «Vive la France et l'Italie !!!» (1859)



Arnaud, «La pauvre botte» (1859)

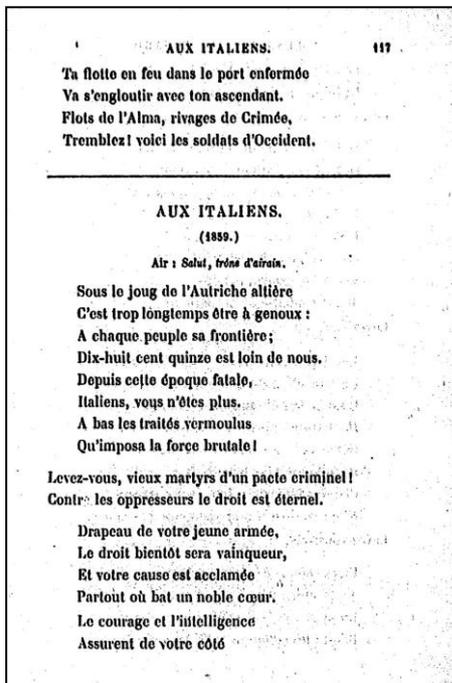
Sezione 17: Le immagine dell'altro



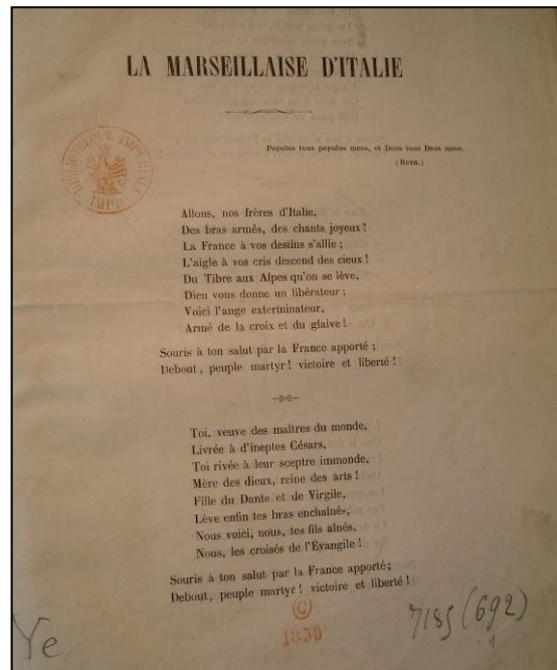
Logos Perion, «Il n'a plus d'ottes l'Aut'chien» (1859)



A.L., «Tapons ferme et tapons dessus» (1859)

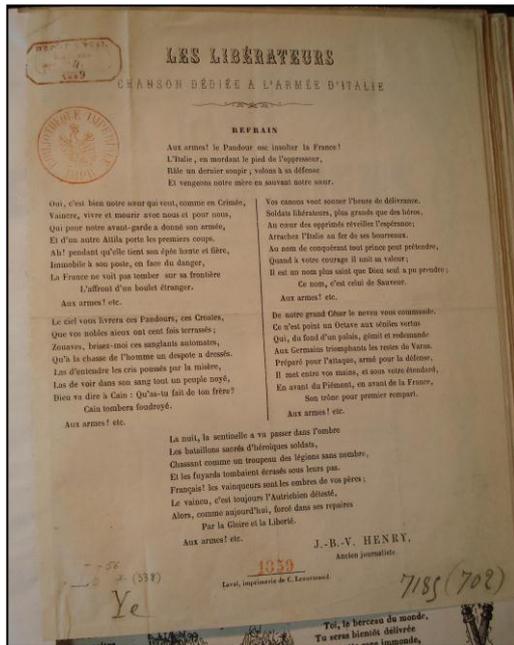


Victor Rabineau, «Aux Italiens»

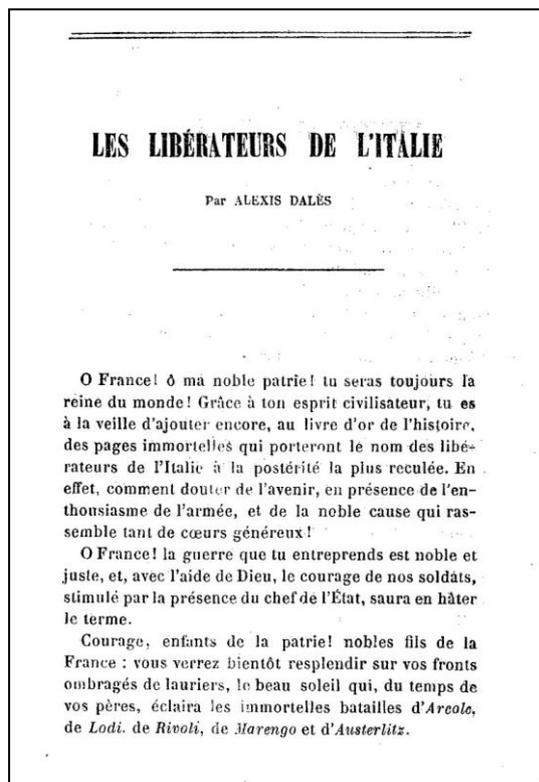
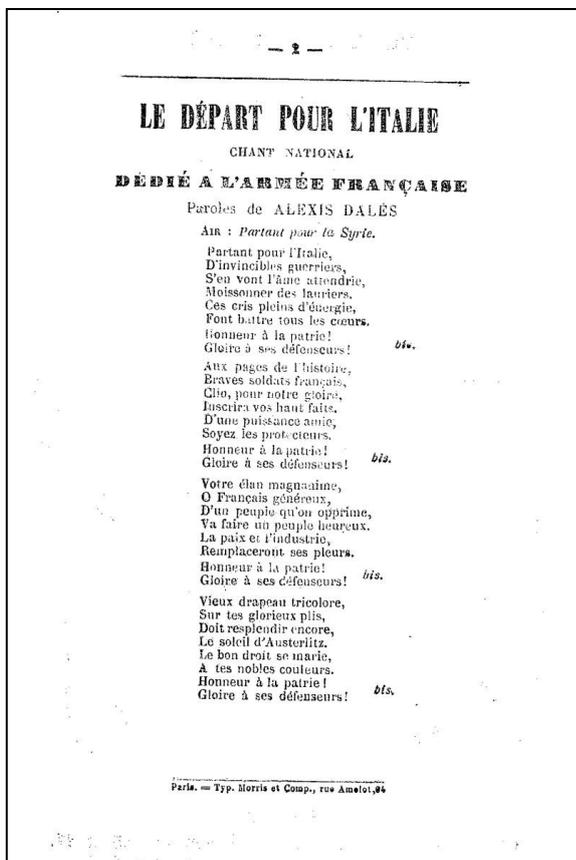
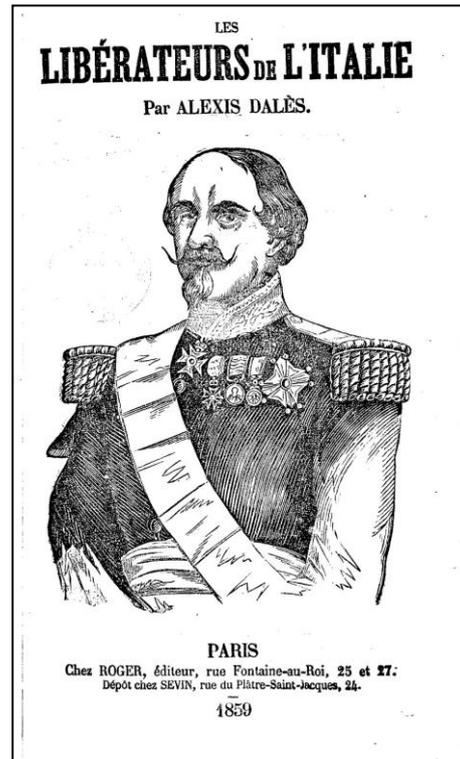


P. Mayer, «La Marseillaise d'Italie» (1859)

Sezione 17: Le immagine dell'altro

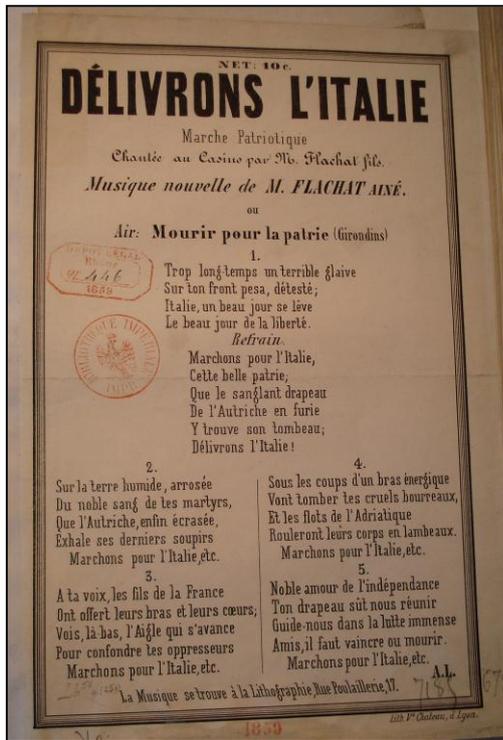


J.-B.-V. Henry, «Les libérateurs» (1859)

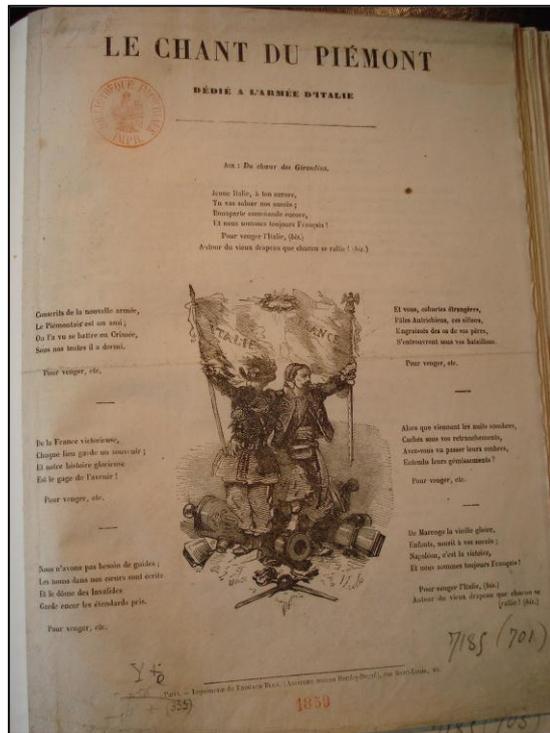


Alexis Dalès, «Le départ pour l'Italie. Chant National dédié à l'Armée française» (1859)

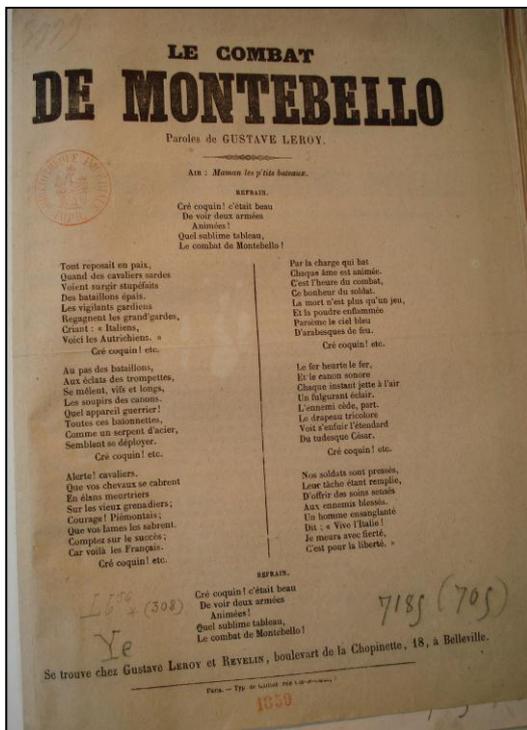
Sezione 17: Le immagine dell'altro



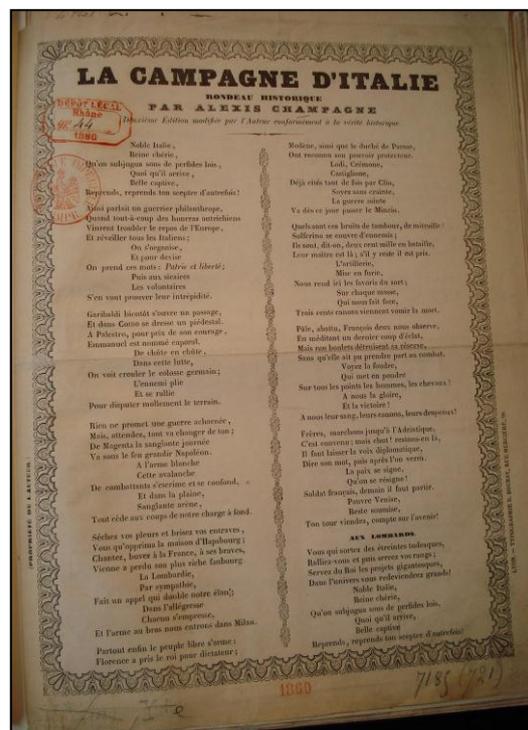
A.L., «Délivrons l'Italie. Marche patriotique» (1859)



Anonimo, «Le chant du Piémont» (1849)

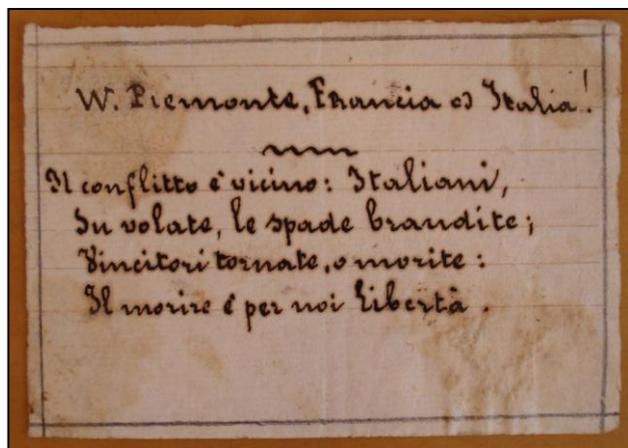


Gustave Leroy, «Le combat de Montebello» (1859)

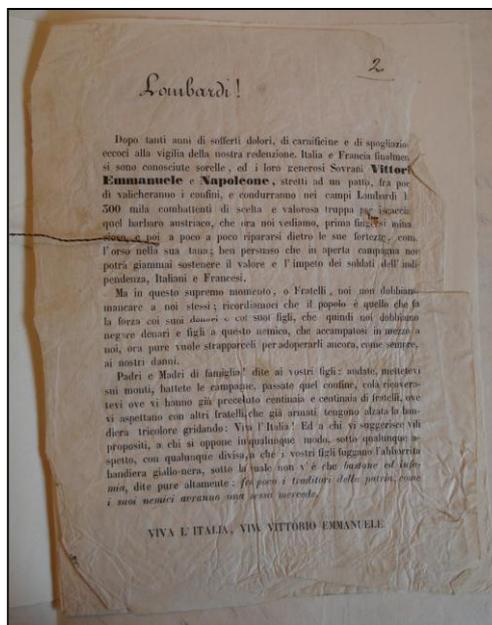


Axel Champagne, «La campagne d'Italie» (1860)

Sezione 17: Le immagine dell'altro



Mantova 1859 – ASM, Processi politici, busta n. 276



Como 1859 – ASM, Processi politici, busta n. 276

**Un elogio a sti Zuavi
Che in battaglia hin insci bravi,
E un salud a sti Frances
Che g'hem chi in sto nost paes.**

Viva, viva sti campion
Che in battaglia hin insci bon
Sti Zuavi e sti Turcoos
Magher, piccol, grand e gross,
Giovinitt e tempadei,
Olivaster, bianch e bei,
Che in tucc buli tanto fort
Che sen riden della mort:
Bravi, bravi, evviva lor,
Che s'hin semper fa onor;
In battaglia a S. Martin
Un Zuavo piccolin
Con dijoler a gaton
Shin fa sott per tough un caanon,
L'era la denanz de tucc,
E andangh sott a sang de gucc
Che andaven come sajett
Vasant, alee, alee, alla bjonètt:
Ma però g'hin revusii,
I cannonier j'hann sbertii,
A arma bianca hann pestà giò,
Ma el canon l'hann molaa nò,
E vosant: allon, allon,
Te ghe l'hann dada col canon
Fin che gh'em quii fidigh li
I Austricah vegnen pu chi,
Evviva anca quii Frances
Che me onoreo el nost pajes
Omen tucc de simpatia

Che a guardagh me fan legria,
Quant hin campaa sul bastion
G'hann ognidon el so bel tendon,
Tucc allegher come pess,
Grazios con tucc, con tucc istess,
Con donn, tosan, fiova,
Quii li poeu i basen sti come soeu,
Lor fan semper soard,
Dopo mangias gh'è el so caffè
Ma quest l'è minga assee
L'è che fan cor di bon danee
Spenden giò a terno secc
Per ben tegnì decunt i buscch,
Ner per adess abbiem pziaenza
Se godem mezza indipendenza.
Ma col temp però sperem
Che del tutt la godarem
Evviva donca tucc sti tai,
Evviva tucc i so Officiai,
Evviva donch sti car nazon
Che ma faa a nun sciopà el bugnon
Evviva el noster car bon Re
Dèl rimanent quel che l'è l'è,
Ma però voriss sperà
Quel che me cala de quistà
Cont sti bravi Piemontes
Sti Zuavi e sti Frances
E poeu gh'è quel campion
Dèl gran Luis Napoleon.

G. DR-TOML.
Press More Bonis, Carre e Librer, Corso de S. Giorg. N. 154.
Genova 1850.

«Un elogio a sti zuavi che in battaglia hin insci bravi e un salud a sti frances che g'hem chi' in sto nost paes» raccolta Roberto Leydi, n. A-11-1

LA VIOLETTA

BEPPINO
O Violetta, io ti rimiro,
Io ti rimiro perchè tu se' bella;
Se vuoi venire con me alla guerra.

VIOLETTA
No, no, Beppino, non voglio venir,
Non v' venire con te alla guerra,
Perchè si mangia mal, si dorme in terra.

BEPPINO
Mia cara, in terra non devi dormir,
Devi dormire su letto di fiori;
Col tuo caro Beppin che t'innamori.

VIOLETTA
Allora insieme si deve marciare,
Io prenderò il fucile e te lancia;
Gi balteremo insieme con la Francia.

BEPPINO
Sentì mia bella rimbomba il cannone
È gli è Menotti chi si prepara...
E i nostri nemici, la pgheranno cara.

VIOLETTA
Sì, quei birbantini dobbiamo trucidare.
Farne un macello a colpi di cannone,
Perchè deve cadere il Pentolone.

BEPPINO
E allora il Gallo abbascherà la cresta,
Nè ei verrà a far più da padrone...
Abbi giudizio Gigi sennò fai il rotolone.

VIOLETTA
O Garibaldi noi siamo de' Mille
Siamo dei Mille, e tutti italiani!
Sapremo rinnovare i Vespri Siciliani.

BEPPINO
E suoneremo a stormo le campane,
Chè non son tutti morti i Pier Capponi
E grideremo forte: fuori i ciaccioni.

VIOLETTA
Sù, dunque, addosso a questa genia,
Sì, mio Beppino, anche ti v' seguire;
O vinceremo, o insieme si ha da morire.

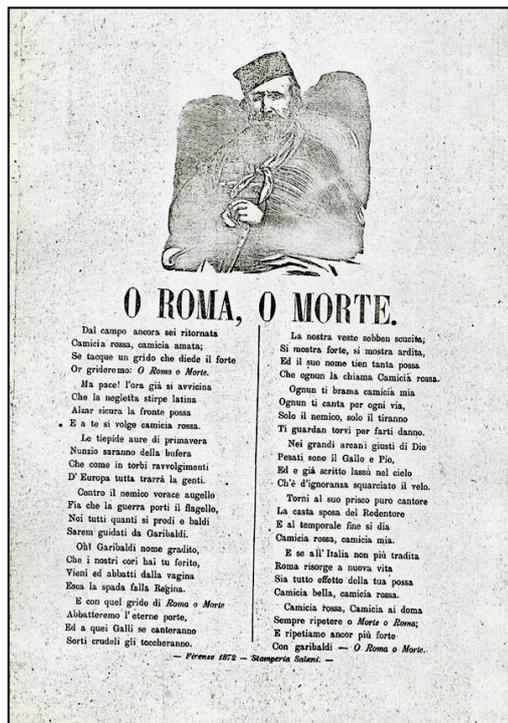
BEPPINO
O trombettieri, suonate, suonate,
Suonate di guerra la bella marciata,
Che c'è la Violetta che va all'armata.

VIOLETTA
Suonate pure di vita l'ultim' ora
Pegli sranieri, sian rossi, neri o gialli
A Roma c'anderem, a dispetto de' Galli.

Firenze 1868 — Stamperia Saloni

«La violetta» collezione Roberto Leydi, n. A-21-33

Sezione 17: Le immagine dell'altro



«O Roma, O morte» collezione
Roberto Leydi, n. A-21-60



«La rondinella di Mentana» collezione
Roberto Leydi, n. A-22-43



«Garibaldi che sveglia l'Italia»
collezione Roberto Leydi, n. A-21-3

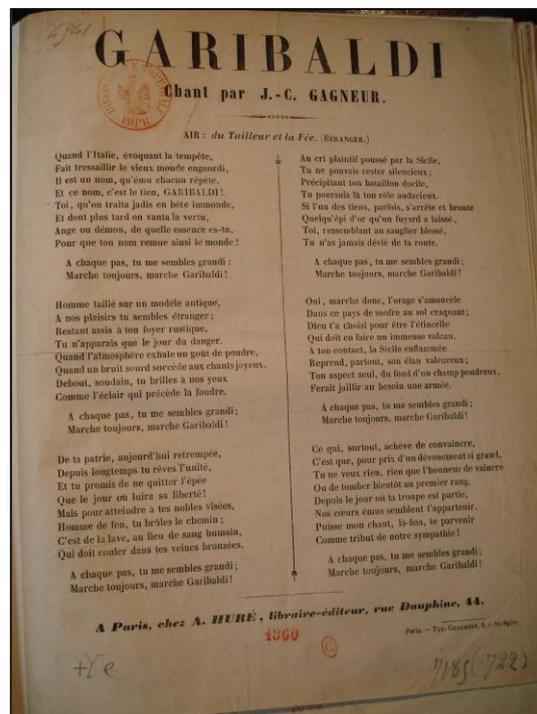


«Contrasto tra Gigi e Beppe. Gigi Ciabattino e Beppe
Calzolaio» collezione Roberto Leydi, n. A-21-2

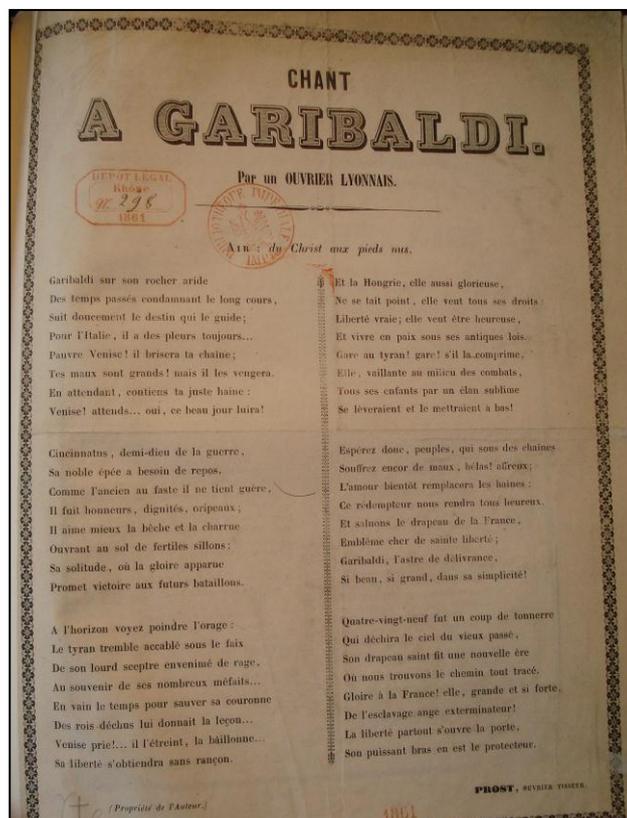
Sezione 18: Il mito di Garibaldi



Louis Mercier, «Ça saute-t-il bien l'Autrichien» (1859)



J.-C. Gagneur, «Garibaldi» (1860)



Prost, «Chant à Garibaldi» (1861)

Sezione 18: Il mito di Garibaldi



INNO DI GARIBALDI

Si scopron le tombe,
Si levano i morti,
I Martiri nostri
Son tutti risorti,
Le spade nel pugno,
La fiamma ed il nome
D'Italia sul cor.

Veniamo, veniamo!
Su, o giovani schiere,
Su, al vento per tutto
Le nostre bandiere;
Su tutti col ferro,
Su tutti col fuoco,
Su tutti col furore
D'Italia nel cor.

Va' fuori d'Italia,
Va' fuori, che è l'ora,
Va' fuori d'Italia,
Va' fuori, stranier.

La terra dei fiori,
Dei suoni e dei carni
Risorti, qual'ora,
La terra dell'armi;
Di cento valenze
Ci acciava la mano,
Ma ancor di Legnano
Sa i ferri brandir.

Bastone tedesco
L'Italia non doma;
Non crescono al giogo
Le stirpi di Roma;
Più Italia non vuole
Stranieri e tiranni;
Cui troppi son gli anni
Che dura il servir.

Va' fuori d'Italia,
Va' fuori, che è l'ora,
Va' fuori d'Italia,
Va' fuori, stranier.

La case d'Italia
Son fatte per noi,
E là sul Donabbio
Le case dei tuoi;
Tu i campi ci guasti,
Tu il pane c'invasti,
I nostri figliuoli
Per noi li vogliamo.

Son l'Alpi ed i mari
D'Italia i confini...
Lol carro di fuoco
Rompano gli Appennini
Distruito è ogni sogno
Di vecchia frontiera;

La nostra bandiera
Per tutto inalziam.
Va' fuori d'Italia,
Va' fuori, che è l'ora,
Va' fuori d'Italia,
Va' fuori, stranier.

Sien mute le lingue,
Sien pronte le braccia;
Soltanto al nemico
Vogliamo la faccia;
E tosto oltre i monti
N andrà lo stranier,
Se tutta un pensiero
L'Italia sarà.

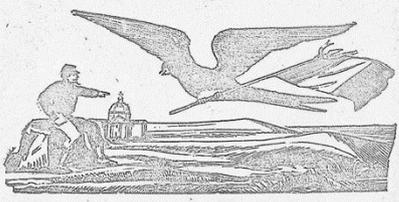
Non basta il trionfo
De barbari spiegliti
Si chiamano ai ladri
D'Italia le soglie:
Dei geni d'Italia
Son tutte una sola
Le cento città.

Va' fuori d'Italia,
Va' fuori, che è l'ora,
Va' fuori d'Italia,
Va' fuori, stranier.

FINE

Firenze 1899, Tipografia Salani, Viale Militare, n. 24.

«Inno di Garibaldi» collezione
Roberto Leydi, n. A-22-46



CAMICIA ROSSA

Quando la tromba suonava all'armi
Con Garibaldi corsi arruolarmi,
La man mi strinse con forte scossa
E mi diè questa camicia rossa.

Con Garibaldi corsi arruolarmi
E presto presto impugnai l'armi
E poi passando per quella via
Camicia Rossa camicia mia.

E dall'istante che io t'indossai,
Le braccia d'oro ti ricamai
Quando a Milazzo passai sergente
Camicia rossa Camicia ardente.

Porti l'impronta di mia ferita
Siedi tutta lacerata tutta seucita,
Per questo appunto mi siedi più cara
Camicia rossa, Camicia rara.

Tu sei l'emblema dell'ardimento,
Il tuo colore mette spavento
Fra poco uniti andremo a Roma
Camicia rossa Camicia indoma.

Vida compagna del mio valore
S'io ti contemplo mi batte il cuore
Par che tu intenda la mia favella
Camicia rossa, Camicia bella.

La sul Volturro di te vestito
Quando sul campo caddi ferito
Era la stessa che allor vesita
Camicia rossa Camicia mia.

Con te sul petto farò la guerra
Ai prepotenti di questa terra
Mentre l'Italia d'eroi si vanta
Camicia rossa, camicia santa.

Quando all'appello di Garibaldi
Un di quei mille suoi prodi e baldi
Darono insieme fuoco alla mina
Camicia rossa Garibaldina.

Se, dei Taneschi nei fieri scontri
Avvia che la morte dei prodi incontri
Chi sà a qual sorte sarai serbata
Camicia rossa camicia amata.

E nella fiera malinconia
Tu mi rammenti Venezia mia
Nella tua vita vinta e non doma
Sempre ripeterò o morte o Roma.

Vieni o vieni col sol d'Aprile
Saprà il mondo che non siedi vile
Roma e Venezia poi nella fossa
Andiamo insieme camicia rossa.

Camicia rossa camicia indoma
Sempre ripeterò o Morte o Roma.
E ripetiamo assai più forte
Viva Garibaldi o Roma o Morte!

Ora che stai come una mesta
Che aspetti il giorno della sua festa
Ed io con aria trista e commossa
Ti guardo e lacerino camicia Rossa.

Pisa, Tip. Valenti

Camicia Rossa

La Camicia rossa DI GARIBALDI

A 1205

Quando la tromba
Suonava all'armi
Con Garibaldi
Corsi arruolarmi;
La man mi strinse
Con forte scossa
E mi diè questa
Camicia rossa.

E dall'istante
Che t'indossai,
Le braccia d'oro
Mi ricamai;
Quando a Milazzo
Passai sergente,
Camicia rossa
Camicia ardente,

Tu sei l'emblema
Dell'ardimento;
Il tuo colore
Mette spavento:
Fra poco uniti
Andremo a Roma
Camicia rossa,
Camicia indoma.

Ed all'appello
Di Garibaldi,
Un di coi mille,
Suoi prodi baldi.

Darem uniti
Fuoco alla mina,
Camicia rossa
Garibaldina.

Camicia rossa
Dove t'ascondi?
Ti chiama Italia
E non rispondi;
Roma già prestasi
Alla riscossa
E tu sei mutolo
Camicia rossa?

Vieni, deh vieni,
Su via t'affretta,
Manin e Colla
Gridan vendetta;
Di Bruto e Cassio
Ti gridan l'ossa,
Salve, o carissima,
Camicia rossa.

Vieni, deh vieni,
Qual sol d'aprile
Lo sappia il mondo
Che non sei vile;
Roma e Venezia
Poi nella fossa,
Scendremo insieme,
Camicia rossa.

Torino, 1892 — Tip. Oporais, angolo via Massena e Magenta, 11.

La Camicia rossa di Garibaldi



GARIBALDI IN CAMICIA ROSSA

Guardate Garibaldi
Che bella faccia gli ha:
Con la camicia rossa
Oh quanto bene sta!
Con la camicia rossa,
I pantaloni turchin,
La carabina in spalla,
Noi siam Garibaldin.

Guardate Garibaldi
Che bella faccia tien:
Chi non lo loda, certo,
Un uom non è dabben.
Con la camicia rossa ec.

Guardate Garibaldi
Ch'occhietti vispi gli ha:
Quando saranno spenti
L'Italia piangerà.
Con la Camicia rossa ec.

Guardate la sua spada,
Che tutti fa tremar:
Con essa gli stranieri
Da noi pote scacciar.
Con la Camicia rossa ec.

Si, Garibaldi è bello
Dal capo sino a piè;
A noi nel mondo eguale
Altro perlo non v'è!
Con la Camicia rossa ec.

Ferito a Rocca d'Anfo,
Pur non indietreggiò:
Di dentro a una carrozza,
Avanti, ci gridò.
Con la Camicia rossa ec.

A baionetta stes,
Spinti dal suo valor,
Contro il nemico andammo,
E vinse il tricolor.
Con la Camicia rossa ec.

Con Garibaldi ognuno
Da prode si battè,
Perchè camicia rossa
Giammai tradir pote.
Con la Camicia rossa ec.

Il fatto d'Aspromonte,
Quel grande fin scorro,
Ed in camicia rossa
Al campo ritorno.
Con la Camicia rossa ec.

Insieme a Garibaldi
A Roma s'andera,
Con la camicia rossa
Ei sempre vinera,
Con la Camicia rossa,
I pantaloni turchin,
La carabina in spalla,
Noi siam Garibaldin.

Tipografia Salani

Garibaldi in camicia rossa

Sezione 18: Il mito di Garibaldi

INNO POPOLARE
AL
GENERAL GARIBALDI
PER LA DI LUI RECUPERATA SALUTE

<p>Esulta, o bella Italia, Ed abbandona il pianto, Innalza a Dio nel cielo Una preghiera, un canto, Il Capitan del Popolo In piedi omai si stà.</p>	<p>Per Lui pregano i Martiri Della sua schiera eletta, E quella prece santa Volò nei cieli accetta A Dio, che sempre ascolta Chi per la Patria muor.</p>
<p>Roma, tu pure esulta, Ch' Egli ti guata fiso; Mille pensieri asconde Quel guato, e quel sorriso; Invece della gruccion In man la spada Egli ha.</p>	<p>Sul campo della gloria Alla novella scossa, Centuplicate schiere Colla camicia rossa, Il prode Generale Di nuovo condurrà.</p>
<p>Se grande fu la tema Del popolo Italiano Quando giaceva in letto Il prode Capitano, Centuplicate gaudio Ora ne inonda il cor.</p>	<p>E allora udrai, Venezia, Il desiato squillo Del bronzo che saluta L' Italico vessillo, Che 'l vincitor del secolo In mano stringerà.</p>

(Proprietà letteraria)

(Tip. di G. B. PAPINI, Borgo San Niccolò N. 44).

«Inno Popolare al general Garibaldi per la di lui recuperata salute» collezione Roberto Leydi, n. A-15-22

A 288

CANZONETTA

L' ASPROMONTE

<p>Viva sempre Garibaldi Vincitor d'ogni battaglia, Con un colpo di metraglia Ci fa tutti incoraggiar.</p> <p>Viva sempre l'italiano General prode e sincero Che discaccia lo straniero E ci vuole liberar.</p> <p>Quando lui sbarcò a Marsala Impugnando lo squadrone Contro il can del re Borbone Lo volevano ammazzar;</p> <p>Ma poi visto il suo valore, Apprezzati i suoi consigli; Gli mandarono i lor figli Con i mille a guerreggiar.</p> <p>Riportò vittoria immensa, Lo coprirono d'allori, E spargendo foglie e fiori Dove lui dovea passar.</p>	<p>Tutto a un tratto: tutti contro; Fu ferito ad Aspromonte Gli si misero di fronte, E lo fecero prigionier.</p> <p>Ma il paziente sempre buono Confortava i suoi amici, Imprecava' at suoi nemici, Ma l' Italia vuol salvar.</p> <p>Viva sempre il nostro Eroe Taciturno ed impaziente Che si è fitto nella mente Dell' Italia riscattar;</p> <p>Ma Giuseppe Garibaldi Sempre ferve di coraggio E ben presto il grave oltraggio Lo vedremo riparar.</p>
---	--

— Firenze 1863 — Tipografia Salani nei Fondacci S. Niccolò n.° 43. —

«Canzonetta – l'Aspromonte» collezione Roberto Leydi, n. A-21-20

FONTI ARCHIVISTICHE

Archives Préfectures de police di Parigi (A.P.P.)

A.P.P., Serie Aa (Police-procès verbaux)	busta n. 420 – Evénements divers 1830 busta n. 421 – Evénements divers 1831 à 1833 busta n. 422 – Evénements divers 1834 busta n. 423 – Evénements divers 1835 à 1836 busta n. 424 – Evénements divers 1837 – 1839 busta n. 425 – Evénements divers 1840 – 1848 busta n. 426 – Evénements divers 1840 – 1848 busta n. 427 – Evénements divers 1848 busta n. 428 – Evénements divers 1848 busta n. 429 – Evénements divers 1848 busta n. 430 – Evénements divers 1848 busta n. 431 – Evénements divers 1848 busta n. 432 – Evénements divers 1849 – 1850 busta n. 433 – Coup d’Etat 1851
A.P.P., serie Ba	busta n. 884
A.P.P., Serie Da	busta n. 1 busta n. 778 busta n. 804
A.P.P., Serie Db	busta n. 201 busta n. 60 busta n. 173 busta n. 174 busta n. 200
A.P.P., Fondo iconografico	busta n. don Rémy (A) busta n. don Rémy (B) busta n. 18

Archives Nationales di Parigi (A.N.)

A.N, Serie BB 18	busta n. 1353
(Ministère de la justice)	busta n. 1377
	busta n. 1453
	busta n. 1228
	busta n. 1239
	busta n. 1454
A.N., Serie BB 30	busta n. 293
(Affaires politiques)	busta n. 296
A.N., Serie F 1c	busta n. I/33
(Esprit public 1831-1836)	
A.N., Serie F 7	busta n. 3883
(Police)	busta n. 3892
	busta n. 6700
	busta n. 6772
	busta n.6783
	busta n. 6909
	busta n. 6985
	busta n. 9787
	busta n. 12180c
	busta n. 4174
	busta n. 12181a
	busta n. 12182
	busta n. 12329

Musée Carnavalet di Parigi

Cabinet des estampes	busta n. 101/2 (cafès-concerts, cafès-spectacles)
	busta n. 103/1 (la fête foraine dans son ensemble)
	busta n. 103/2 (spectacles de la rue)

busta n. 103/4 (chanteurs et musiciens ambulants,
marchands de chansons)

busta n. 81/1 (mœurs, cafés, guinguettes)

busta n. 81/2 (cafés et cabarets)

Istituto Internazionale di Storia Sociale di Amsterdam

Busta French Revolutions and Revolutionaries 1791-
1871

busta n. France 8.1 arts (doc. Europe)(1846-2000)

Archivio di Stato di Milano (ASM)

ASM, Presidenza di governo busta n. 252 (anno 1847)

busta n. 253

busta n. 256 (1847)

busta n. 257 (1848)

busta n. 258 (1848)

busta n. 259 (1848)

ASM, Senato lombardo veneto del supremo tribunale di giustizia, busta

busta n. 259 processo n. 4666

busta n. 261 processo n. 5813

processo n. 5823

processo n. 5828

processo n. 5884

ASM, Processi Politici, busta n. 182 (anno 1847-1848)

processo n. 9886

processo n. 10664

processo n. 10667

processo n. 10395

busta n. 189 (anno 1832)

busta n. 190 (anno 1833-1837)
processo n. 7969

busta n. 210 (1847-1848)
processo n. 11792
processo n. 11599
processo n. 13001
processo n. 11081
processo n. 11925
processo n. 13388
processo n. 11560
processo n. 10826
processo n. 7504

busta n. 211 (1847-1848)
processo n. 322
processo n.8319
processo n. 363
processo n. 501
processo n. 568

busta n. 217 (1847-1848)
processo n.118
processo n. 119
processo n. 502
processo n. 512
processo n. 1636
processo n. 765
processo n. 13343
processo n. 799
processo n. 842
processo n. 926
processo n. 1334
processo n. 1440
processo n. 1523
processo n. 1597

processo n. 1598
processo n. 1785
processo n. 1885
processo n. 1926
processo n. 2265
processo n. 2317
processo n. 2474
processo n. 2511
processo n. 2568
processo n. 2638
processo n. 2882
processo n. 2990
processo n. 3092
processo n. 3101
processo n. 6758
busta n. 218 (anno 1848-1856)
busta n. 219 (anno 1854-1856)
busta n. 235 (anno 1853)
busta n. 236 (anno 1853)
busta n. 237 (anno 1853)
busta n. 246 (anno 1853)
busta n. 248 (anno 183)
busta n. 270
busta n. 271
busta n. 272 (anno 1848-1854)
busta n. 273 (anno 1853)
busta n. 274 (anno 1858-1859)
processo n. 4237
processo n. 13327
processo n. 6203
processo n. 6330
processo n. 11553
processo n. 7491
processo n. 7761

processo n. 5636
processo n. 5270
processo n. 16051
processo n. 21249
processo n. 21184
processo n. 21434
processo n. 21615
processo n. 21433
processo n. 21621
processo n. 21622
busta n. 275 (anno 1858-1859)
processo n. 23048
processo n. 21892
processo n. 218
processo n. 441
processo n. 495
processo n. 557
processo n. 623
processo n. 1007
processo n. 1008
processo n. 1413
processo n. 1490
processo n. 16522
processo n. 1709
processo n. 1348
processo n. 321
processo n. 1349
processo n. 1556
processo n. 22925
processo n. 1304
processo n. 3551
processo n. 5232
processo n. 4720
processo n. 1294

busta n. 276 (anno 1858-1859)
 processo n. 4834
 processo n. 4832
 processo n. 1297
 processo n. 1899
 processo n. 4170
 processo n. 3990
 processo n. 22100
 processo n. 4500
 processo n. 621
 processo n. 315
 processo n. 3472
 processo n. 157
 processo n. 217
 processo n. 2570
 processo n. 2818
 busta n. 287 (anno 1848-1859)
 processo n. 5175
 processo n. 19970
 processo n. 13426
 busta n. 288 (anno 1858-1859)
 processo n. 16552
 processo n. 1437
 processo n. 569

Archivio storico del comune di Trento (ASCT)

ASCT, atti normali, Trento,	busta n. Polizia (XIX), ACT3.8 (5-219), anno 1848
	busta n. Polizia (XIX), anno 1849
ASCT, atti presidiali, Trento,	busta n. ACT 3.2, anno 1847-1849
ASCT, atti presidiali, Trento,	busta n. ACT 3.2 anno 1850-1875

Archivio di Stato di Trento (AST)

Borgo

AST, Capitanato distrettuale di Borgo, atti presidiali, anno 1847-1868, busta n. 27

Rovereto

AST, Capitanato distrettuale di Rovereto, anno 1867-1914, busta n. 45

AST, Capitanato distrettuale di Rovereto, anno 1867-1914, busta n. 46

AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti normali, anno 1868, busta n. 25

AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti normali, anno 1868, busta n. 26

AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti normali, anno 1863-1867, busta n. 9

AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti normali, anno 1863-1867, busta n. 10

AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti normali, anno 1862, busta n. 23

AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1860-1861, busta n. 1

AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1860-1861, busta n. 1b

AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1862, busta n. 2

AST, Commissariato di Polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1864, busta n. 4

AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati di polizia interessanti manifestazioni d'italianità, anno 1862, busta n. 23

AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1866, busta n. 6

AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1867, busta n. 7

AST, Commissariato di polizia di Rovereto, atti riservati, anno 1867, busta n. 7b

AST, Commissariato di polizia di Rovereto, miscellanea, anno 1868, busta n. 7

AST, Commissariato di polizia di Rovereto, stampati 1860-1861, busta n. 20

Trento

AST, Protocollo generale commissariato di polizia di Trento, anno 1866, busta n. 30

AST, Protocollo generale commissariato di polizia di Trento, anno 1867, busta n. 31

AST, Protocollo generale commissariato di polizia di Trento, anno 1868, busta n. 32

AST, Protocollo generale commissariato di polizia di Trento, anno 1869, busta n. 33

AST, Protocollo generale commissariato di polizia di Trento, anno 1870, busta n. 34

AST, Repertori e protocolli del Commissariato di polizia di Trento, registro arrestati 1866-1898, busta n. 102

AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1868, XI Polizia, busta 8

AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1868 XII Polizia, busta 9
AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1870, busta n. 28
AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1870, Polizia XI, busta n. 29
AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1878, busta n. 100
AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1878, busta n. 101
AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1890, busta n. 210
AST, Consigliere aulico di Trento, anno 1890, busta n. 211
AST, Capitanato distrettuale di Trento, 1870 busta n. 17
AST, Capitanato distrettuale di Trento, 1870 busta n. 18
AST, Capitanato distrettuale di Trento, 1870 busta n. 19
AST, Capitanato distrettuale di Trento, 1870 busta n. 20
AST, Capitanato distrettuale di Trento, 1870 busta n. 21
AST, Capitanato circolare di Trento, atti circolari, anno 1848, busta n. 42
AST, Capitanato circolare di Trento, atti presidiali, anno 1853, busta n. 50
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1869-1883, busta n. 252
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1848, busta n. 50
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1848, busta n. 51
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1848, busta n. 52
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1848, busta n. 53
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1867, busta n. 186
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1868, busta n. 190
AST, Commissariato di Polizia di Trento, atti normali, anno 1868, busta n. 191
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1869, busta n. 195
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1869, busta n. 196
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1869, busta n. 200
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1870, busta n. 201
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1870, busta n. 202
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1870, busta n. 203
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1870, busta n. 204
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1870, busta n. 205
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1870, busta n. 206
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1870, busta n. 207
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1878, busta n. 249
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1878, busta n. 250

AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1878, busta n. 251
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1878, busta n. 253
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1890, busta n. 289
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1890, busta n. 290
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti normali, anno 1890, busta n. 291
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1847, busta n. 508
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1848, busta n. 509
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1849, busta n. 510
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1859, busta n. 524
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1859, busta n. 525
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1860, busta n. 526
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1860, busta n. 527
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1860, busta n. 529
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1861, busta n. 528
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1861, busta n. 530
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1862, busta n. 531
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anni 1864-1865, busta n. 536
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1864, busta n. 537
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1864, busta n. 538
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1866, busta n. 541
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1866, busta n. 542
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1866, busta n. 543
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1867, busta n. 544
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1867, busta n. 545
AST, Commissariato di Polizia di Trento, atti riservati, anno 1867, busta n. 546
AST, Commissariato di polizia di Trento, atti riservati, anno 1867, busta n. 547
AST, Commissariato di polizia di Trento, Praesidial Protokol 1869, 1870, 1871, 1872, 1873, 1874 e 1875, busta n. 97
AST, Commissariato di polizia di Trento, protocollo arrestati, anno 1863-1866, busta n. 98
AST, Commissariato di polizia di Trento, arrestati di Polizia, anno 1863-1875, busta n. 101
AST, Commissariato di polizia di Trento, protocollo arrestati, anno 1866-1867, busta n. 99
AST, Commissariato di polizia di Trento, repertorio riservato, anno 1860-1868, busta n. 92
AST, Sezione di luogotenenza di Trento, atti riservati, anno 1849-1889, busta n. 28
AST, Sezione di luogotenenza di Trento, atti presidiali, anno 1890, busta n. 130

AST, Sezione di luogotenenza di Trento, atti presidiali, anno 1890, busta n. 131
AST, Sezione di luogotenenza di Trento, atti presidiali, anno 1870, busta n. 79
AST, Sezione di luogotenenza di Trento, atti presidiali, anno 1878, busta n. 90
AST, Sezione di luogotenenza di Trento, atti presidiali, anno 1878, Busta n. 91
AST, Sezione di luogotenenza di Trento, atti presidiali, anno 1879, busta n. 92
AST, Sezione di luogotenenza di Trento, atti presidiali, anno 1882, busta n. 102
AST, Sezione di luogotenenza di Trento, atti presidiali, anno 1890, busta n. 128
AST, Sezione di luogotenenza di Trento, atti presidiali, anno 1890, busta n. 129
AST, Penali, busta 1906 (sequestro, giornali e cart. Postali) St 40 1767
AST, Pretura Politica di Trento, anno 1867, busta n. 55
AST, Pretura Politica di Trento, anno 1867, busta n. 56
AST, Tribunale, atti penali 1899,
AST, Tribunale, atti penali 1878
AST, Tribunale di Trento, anno 1892, busta n. 854 (stanza n. 42)
AST, Tribunale di Trento, Tribunale civile criminale, accuse, anno 1900, busta n. 817
(stanza n. 42)
AST, Tribunale di Trento, criminali, anno 1897, busta n. 577 (stanza n.40)
AST, Tribunale criminale di Trento, anno 1867 busta n. 116,
 busta n. 117
 busta n. 118
 busta n. 119
 busta n. 120
 busta n. 121
 busta n. 122
 busta n. 123
 busta n. 131
 busta n. 132
 busta n. 133
 busta n. 134
AST, Stampe varie 1863-1907, mazzo 277, stanza 42

**Archivio Roberto Leydi, depositato presso Centro di Dialettologia ed Etnografia ci
Bellinzona**

Registrazioni n.

Emilia Romagna 57 (26BD118)	Piemonte 12
Lombardia 107 (18BD1)	Strumenti meccanici 3
Lombardia 73 (2 parte) (18BD47)	Basilicata 9 – CD2
Veneto 28 (26BD239)	Canti francesi (26BD467)
Veneto 29 (26BD245)	Lombardia 9 (26BD12)
Piemonte 85 (18BD179)	Toscana 10 (18BD399)
Piemonte 84 (18BD178)	Lombardia 12 (26BD13)
Lombardia 144 (18BD184)	Lombardia 168 (26BD56)
Materia misto (26BD481)	Piemonte 64 (18BD225)
Trallalero 1 (26BD324)	Lombardia 76 (26BD38)
Emilia Romagna 18 (18BD241)	Lombardia 10 (26BD17)
Toscana 24 (18BD400)	Piemonte 14 (26BD77)
Veneto 24 (26BD282)	Lombardia 14 (26BD15)
Veneto 31 (18BD247)	Lombardia 41 (26BD54)
Lombardia 21 (18BD66)	Veneto 23 (26BD285)
Piemonte 37 (18BD248)	Piemonte 23 (18BD929)

**Fondo «Ida Pellegrini», archivio Gianni Bosio, depositato presso l'Istituto Ernesto de
Martino (Sesto Fiorentino)**

CD 10	CD 554
CD 20	CD 555
CD 39	CD 512-512bis
CD 66	CD 509
CD 70	CD 510
CD 75	CD 508-508bis
CD 76	CD 507
CD 95	CD 484-484 bis

CD 633-633bis
CD 638
CD 642-642bis
CD 635-635bis
CD 558
CD 556
CD 236-236bis

CD 478-478bis
CD 576
CD 588-588bis
CD 593
CD 186
CD 255\255 bis\255 ter
CD 426

Bibliografia

Raccolte di canzoni

- Agénor Altaroche, *Chansons politiques*, tome II, Paris, Pagnerre éditeur, 1838, pp. 5-192
- Quinto Antonelli, *Storie da quattro soldi. Canzonieri popolari trentini*, Trento, Museo del Risorgimento e della Lotta per la Libertà, 1988, pp. 13-416
- Auguste Alais, *Hymne des travailleurs. Air de la fête des imprimeurs*, Paris, L. Vieillot, 1846 foglio volante conservato presso BNF
- Auguste Alais, *La Lyre du peuple. Publication mensuelle*, Editions Dépée, Paris, 1848, pp. 1-24
- Eugène Baillet, *La petite muse. Chansons et poésies*, Paris, Labbé, 1901, pp. XII-320
- Cesare Bermani (a cura di), *Camicia Rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina*, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1980, pp. 1-56, [ripubblicato presso Ala Bianca]
- Cesare Bermani, *Pane, rose e libertà. Le canzoni che hanno fatto l'Italia: 15 anni di musica popolare, sociale e di protesta*, Milano, Bur, 2011, pp. XXXVIII-200
- Giorgio Bovo, *Oi cara mamma l'amor 'l'e grande. Canti e musica popolari del Monte Baldo*, Azimut, Verona, 1999, pp. 9-564
- Pierre Brochon, *Béranger et son temps*, Paris, Editions sociales, 1956, pp. 8-176
- Pierre Brochon, *Le Pamphlet du pauvre. Du socialisme utopique à la Révolution de 1848*, Paris, Ed. sociales, 1957, pp. 1-208
- Pierre Brochon, *La chanson sociale de Béranger à Brassens*, Paris, Les éditions ouvriers, 1961, pp. 10-117
- Antonino Buttitta, *Rime e canti popolari del risorgimento*, Palermo, Istituto di Storia delle tradizioni popolari, 1960, pp. 5-91
- Franco Castelli, *Per un'antropologia del Risorgimento: canti popolari, miti locali e fonti orali*, Istituto per la storia della resistenza e della società contemporanea in provincia di Alessandria, Centro di cultura popolare "G. Ferraro", 2011, pp. 1-23
- *Cent et une petites misères. Oeuvre sociale*, Paris, Durand éditeur, 1848, pp. 1-102
- *Chansons républicaines (1830-1833)*, Paris, Imp. de A. Mie, 1833, pp. 1-3

- *Chansonnier républicain, recueil de chansons patriotiques sur les révolutions de 1789, 1830 et 1848*, Épinal, Pellerin, 1848, pp. 4-108
- Rinaldo Caddeo (a cura di), *Inni di Guerra e Canti patriottici del Popolo Italiano*, Milano, Casa editrice Risorgimento, 1915, pp. XII-142
- Joseph Cahaigne, *Une voix de proscrit*, Londres, Burlington-Arcade, 1852, pp. 6-80
- Romano Calisi e Francesco Rocchi (a cura di), *La poesia popolare nel risorgimento italiano*, Roma, Milano, Napoli, Vito Bianco Editore, pp. XII-XVIII-324
- Collache, *La France en 1816*, Paris, chez les marchands de nouveautés, 1830, pp. 2-15
- Antonio Cornoldi, *Ande, balli e cante del Veneto con particolare riguardo al Polesine*, Padova, Rebellato, 1968, pp. 3-453
- Alessandro D'Ancona, «Poesia e musica popolare italiana nel nostro secolo» in *L'illustrazione Italiana*, a. IX, nn. 12 e 13, Milano, 19 e 26 marzo 1882; ripubblicato in *Varietà storiche e letterarie*, vol. II, Milano, Treves, 1885, p. 349-378
- Alexis Dalès, *Les libérateurs de l'Italie*, Paris, chez Roger, éditeur, 1859, pp. 2-8
- Adrien Délaire, *Les chants des Casemates*, Paris, 1848, pp. 1-12
- Joseph Déjacque, «Aux ci-devant dynastiques, aux tartufes du peuple et de la liberté», Parigi, marzo 1848
- Joseph Déjacque, *Les Lazaréennes. Fables et poésies sociales*, Paris, Typographie de Beaulé et Comp., 1851, pp. 8-45
- Adrien Delaire, *Les Euménides. Satyres politiques*, Paris, Impr. d'A. René, giugno 1848, pp. 2-8
- Calogero Di Mino, «Il Risorgimento italiano nei canti del popolo siciliano» in *Rassegna storia del risorgimento*, Sicilia, anno 1931, pp. 220-227
- *Dischi del sole. Avanti popolo alla riscossa. Due secoli di canti popolari e di protesta civile*, a cura dell'Istituto Ernesto de Martino, febbraio – luglio 1998, pp. IV-264
- Pierre Dupont, *Chants et chansons (poésie et musique)*, vol. I, Paris, chez l'éditeur, 1851, pp. 2-176
- Pierre Dupont, *Muse populaire. Chants et poésies*, Paris, Garnier Frères, 1858, pp. XI-388
- *Les Enfants du Caveau*, Paris, Au bureau central d'imprimerie et de librairie, 1834, pp. 2-107
- Louis Festeau, *Chansons nouvelles. Musique et épigraphes*, Paris, Bureaux de la Librairie sociétaire, 1847, pp. XVI-332
- Attilio Frescura, Giovanni Re (a cura di), *Canzoni popolari milanesi*, Milano, Ceschina, 1939, pp. 13-372
- Claude Genoux, *Chants de l'atelier*, Paris, Georges Dairnvael libraire, 1850, pp. 4-128

- Charles Gille e Charles Regnard, *La chanson de nos jours. Chansons populaires contemporaines*, 2 vol., Paris, Eyssautier éditeur, 1843, vol. 1, pp. 3-359 ; vol. 2, pp. 3-319
- *La goguette, chansonnier de table et de société*, Paris, Imprimerie de Petit, 1834, pp. 6-480
- Pietro Gori, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, Firenze, Salani editore, 1883, pp. 7-685
- Alphonse Hermant, *Le Carcan politique. Le ministère Barrot*, Paris, Imprimerie Edouard Proux et C., 1849, pp. 4-8
- Angelo Lanzerotti (a cura di), *La gloriosa epopea. 1848-1849 nei canti politici dei poeti contemporanei e del popolo d'Italia*, Venezia, Ferrari, 1886, pp. 2-464
- Savinien Lapointe, *Une voix d'en bas : poésies. Précédées d'une préface par M. Eugène Sue*, Paris, Imp. Blondeau, 1844, pp. XXXVII-456
- Joseph Lavergne, *La Muse Plébéienne*, IV volume, Paris, Chez l'Auteur, 1866, pp. 6-180
- Gustave Leroy, *La Voix du peuple ! œuvres complètes de chansons populaires*, Paris, Essautier Editeur, 1844, pp. 1-56
- Roberto Leydi, Paolo Vinati, *Tanti fatti succedono al mondo. Fogli volanti nell'Italia settentrionale dell'Otto e del Novecent*, Brescia, Grafo, 2001, pp. 7-80 [Cd con la collezione di fogli volanti Roberto Leydi]
- Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963, pp. 9-502
- *La lyre nationale. Souvenirs poétiques de la Révolution de 1830*, Paris, chez l'éditeur, 1831, pp. 2-280
- Nunzia Manicardi, *Storia d'Italia nel canto popolare*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1996, pp. 5-490
- Luigi Marson, *Canti politici popolari raccolti a Vittorio e nelle sue vicinanze*, Vittorio, Tipografia Luigi Zoppelli, 1891, pp. 2-31
- Lamberto Mercuri e Carlo Tuzzi, *Canti politici italiani 1793-1945*, Roma, Editori Riuniti, (II edizione), 1973 (I edizione 1962), pp. 5-399
- Rodolfo Micacchi, Ferruccio Rubbiani, *Italia, Italia, Italia! Il Risorgimento nel canto dei poeti*, Roma, L'agave, 1919, pp. 1-236
- Raffaello Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, Milano, Francesco Vallardi, 1948, pp. 1-384
- *La Muse du peuple, écho des sociétés chantantes*, Paris, Lévêque éditeur, 30 gennaio 1848, pp. 2-12
- Ferdinand Parfu, «Aux électeurs du département de la Seine. Salut et fraternità» (1848),
- *Paris républicain. Recueil chantant*, Paris, Impr. d'A René, [s.d.][1848-1852], pp. 4

- Anna Pasetti, *Canti popolari trentini. Raccolti da Albino Zenatti*, Editore Lanciano, 1923, pp. XXIX-179
- Silvio Pedrotti, *Canti popolare trentini*, Trento, Arti Grafiche Saturnia, 1976, pp. 5-353
- Giuseppe Pitré, *Canti popolari siciliani*, vol. I, Palermo, Luigi Pedone-Lauriel editore, 1870, pp. X-449
- Eugène Pottier, *Chants révolutionnaires*, Paris, Bureau du comité Pottier, 1895, pp. XVIII-161
- Francesco Balilla Pratella, *Le arti e le tradizioni popolari d'Italia. Etnofonia di Romagna*, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1939, pp. 3-255
- Nello Puccioni, *Garibaldi nei canti dei poeti suoi contemporanei e del popolo italiano*, Bologna, Zanichelli, 1912, pp. XIII-262
- Victor Rabineau, *Les filles du hasard. Chanson*, Paris, l'auteur, 1860, pp. IV-171
- *Recueil de chansons*, Bibliothèque Nationale de France, segnatura Ye – 7185, n. 2
- *Recueil de chansons*, Bibliothèque Nationale de France, segnatura Ye – 7185, n. 3
- *Le Républicain lyrique. Journal des chanteurs*, n. 1\luglio 1848 – 13\luglio 1849
- *Les Républicaines. Chansons populaires des révolution de 1789, 1792 et 1830*, Tome premier, Paris, Editeur Pagnerre, 1848, pp. 1-108
- Olinde Rodrigues, *Poésies sociales des ouvriers*, Paris, Paulin Libraire, 1841, pp. VIII-372
- Janet Ross, «Popular songs of Tuscany» in *Italian sketches*, London, Kegan Paul, Trench & Co, 1887, pp. 53-86
- Amédée Roussillac, *Chansons républicaines*, Carpentras, Imprimerie de L. Devillario, 1848, pp. 6-55
- Ermolao Rubieri, *Storia della poesia popolare italiana*, Volume unico, Firenze, G. Barbèra Editore, 1877, pp. 3-686
- Christian Sailer, *Une lyre prolétaire*, Paris, Chez Paul Masgana, 1840, pp. 5-72
- Achille Schinelli e Angelo Colombo, *Canzoniere del Popolo Italiano*, Milano, Alba, s.d. [1925 ca], pp. 2-210
- Herbert Schneider, *La république clandestine (1840-1856). Les chansons de Charles Gille*, Hildesheim, Zurich, New York, G. Olms, 2002, pp. 1-371
- Giacinto Stiavelli, *Garibaldi nella letteratura italiana*, Roma, Enrico Voghera, Editore, 1907, pp. 3-411
- Giuseppe Tigri, *Canti popolari toscani*, Firenze, G. Barbera Editore, 1869, pp. LXXV-378

- Edmond Thomas, *Voix d'en bas. La poésie ouvrière au XIX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2002 (éd. or. 1979), pp. 1-462
- Antonio Uccello, *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*, Firenze, Parenti Editori, 1961, pp. 4-348
- Giuseppe Vettori, *Canzoni italiane di protesta 1794/1974 dalla Rivoluzione Francese alla repressione cilena*, Roma, Newton Compton, 1974, pp. 7-462
- Charles Vincent, *Album révolutionnaire. Chants démocratiques*, Paris, Chez l'auteur, pp. XVI-71
- *La Voix du Peuple ou les Républicaines de 1848. Recueil de Chants populaires, démocratiques et sociaux depuis la Révolution de Février*, Paris, Durand, 1848, pp. 1-325

Opere ad interesse storico

- Agénor Altaroche, *Aux prolétaires, avec une caricature contre M. Persil*, Paris, Auffray Imprimeur, 1833, p. 1-4 in *Feuilles populaires et documents divers 1830-1834*, Paris, EDHIS, 1974, pp. 2-316
- Agénor Altaroche, «Chants civiques» in *Dictionnaire politique. Encyclopédie du langage et de la science politiques*, Paris, Pagnerre, 1860, pp. XXIV-944
- *L'ami de la religion. Journal Ecclésiastique, politique et littéraire*, vol. 93, Paris, Librairie ecclésiastique d'Ad. Le Clere Et C., 1834, pp. 3-816
- Achille Andreis (29 marzo 1828-20 maggio 1915), *Memorie dal 1848 al 1866*, diario conservato all'Archivio della scrittura popolare presso il Museo Storico del Trentino, pp. 1-84
- Alexandre Privat D'Anglemont, *Paris anecdote*, Paris, Les Editions de Paris, 1984 [ristampa – 1854], pp. 2-278
- *L'atelier. Journal de la classe ouvrière*, 1 agosto 1844, 1 ottobre 1844, 2 ottobre 1844
- Henri Avenel, «Préface» in Id., *Chansons et chansonniers*, Paris, Marpon et Flammarion, 1890, pp. 1-20
- Giovanni Battista Azzolini, *Diario di cose patrie e straniere [8.2.1848 – 2.12.1851]*, Rovereto, Biblioteca civica, Manoscritto n. 49-19 (17)

- Eugène Baillet, *Chansons et petits poèmes avec préface: Fragments de l'histoire de la goguette*, Paris, L. Labbé éditeur, 1885, pp XXVIII-260
- Eugène Baillet, *De quelques ouvriers-poètes. Biographies et souvenirs*, Paris, Labbé, 1898, pp. 2-149
- Antonio Balladoro, «Aneddoti satirici sui tedeschi» (1897) in Antonio Balladoro, *Folklore veronese*, vol. 1, Bologna, Forni Editore, 1969, pp. 3-24
- Ulisse Barbieri, *Scene del campo. I Volontari nel Tirolo. Memorie d'un Garibaldino*, Milano, 1866, pp. 7-78
- Anton Giulio Barrili, *I rossi e i neri*, vol. 1, Milano, Fratelli Treves, 1906, pp. 3-374
- Charles Baudelaire, «Notice sur Pierre Dupont» in Pierre Dupont, *Chants et chansons (poésie et musique)*, vol. I, Paris, chez l'éditeur, 1851, pp. 1-8
- Antoine Beauvilliers, *L'art du cuisinier*, 2 vol., Paris, Pilet, 1814, pp. 3-388, pp. 5-376
- Joseph Benoît, *Confessions d'un prolétaire*, Paris, Editions Sociales, 1968, pp. 10-310
- Louis-Agathe Berthaud, «Le goguettier» in *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, tome IV, 1841, pp. 313-322
- Marius Boisson, *Charles Gille ou le Chansonnier pendu (1820-1856). (Histoire de la goguette)*, Paris, Peyronnet et Cie éditeurs, 1925, pp. 1-63
- *Bollettino provinciale della Reggenza per Contea principesca del Tirolo e Vorarlberg. Annata 1854*, pp. 2-393
- Victor Bouton, *Curiosités révolutionnaires. Les affiches rouges*, Paris, D. Giraud, 1851, pp. 1-320
- Nicholas Brazier, «Notice sur la chanson» in Id., *Chansons nouvelles*, Paris, Rossignol, 1836, pp. 2-37
- Louis Canler, *Mémoires de Canler*, Paris, Hetzel, 1862, pp. 2-446
- Manfredo Camperio, *Autobiografia di Manfredo Camperio 1826-1899 riveduta dalla figlia Sita Merer Camperio*, Milano, dott. Riccardo Quintieri Editore, Tipografia Agraria, Milano, Maggio 1917, pp. 2-155
- Marc Caussidière, *Mémoires de Caussidière, ex-préfet de police et représentant du peuple*, Paris, Michel Lévy frères, 1849, vol. I, pp. 1-300 – vol. II, pp. 1-282
- Augustin Challamel et Ténint Wilhelm, «Le Chanteur des rues et le Crieur public» in Id., *Les Français sous la Révolution. 40 scènes et types dessinés par M. Henri Baron, gravé par M. Louis Massard*, Paris, Challamel Editeur, 1843, pp. 193-200
- «Les chansons des rues» in *L'atelier. Journal de la classe ouvrière*, 31 octobre 1843

- Michel Chevalier, «La Marseillaise» in *L'organisateur. Journal de la doctrine saint-simonienne*, Paris, n. 4\anno II, sabato 11 settembre 1830
- Louis Couailhac, «Les sociétés chantantes» in *Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique*, II volume, Paris, Maescq, 1843, pp. 241-259
- Gourdon De Genouillac, *Les refrains de la rue de 1830 à 1870. Recueillis et annotés*, Paris, E. Dentu éditeur, 1879, pp. 1-106
- Alfred Delavau, *Histoire anecdotique des barrières de Paris*, Paris, Dentu, 1865, pp. 4-301
- Gabriel Delessert, *Collection officielle des ordonnances de police depuis 1800 jusqu'à 1844*, tome II, Paris, Paul Dupont, 1844, pp. 2-658
- *L'Echo lyrique, feuille d'annonce. Journal littéraire, artistique, théâtral et chantant*, Paris, 1843
- Arthur Dinaux, *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes. Leur histoire et leurs travaux*, tome I-II, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867, tome I pp. 2-459, tome II pp. 2-410
- Fernand Drujon, *Catalogue des ouvrages et dessins de toute nature poursuivis, supprimé ou condamnés depuis le 21 octobre 1814 jusqu'au 31 juillet 1877*, Paris, E. Rouveyre, 1879, pp. XXXVII-430
-
- Louis Festeau, *Chansonniers*, volantino datato Paris, 5 giugno 1845, Typ. Et Lith. de A. Appert, pp. 1-3
- Marc Fournier, «Goguettes et sociétés chantantes II» in *Paris chantant. Romances, chansons et chansonnettes contemporaines*, Paris, Lavigne éditeur, 1845, pp. 15-18
- Marc Fournier, «Les sociétés chantantes III» in *Paris Chantant. Romances, chansons et chansonnettes*, Paris, Lavigne éditeur, 1845, pp. 27-30
- Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu libraire éditeur, 1867, pp. VII-426
- *Gazette des Tribunaux. Journal de Jurisprudence et des débats judiciaires*, Paris, Venerdì 24 aprile 1840
- *Gazette des Tribunaux. Journal de Jurisprudence et des débats judiciaires*, Paris, 17 gennaio 1844
- *Gazette des Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, Paris, 9 mai 1847
- Claude Genoux, *Mémoires d'une enfant de la Savoie*, Paris, Albert Edmond Editeur, 1844, pp. 6-389

- Heinrich Heine, *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, Paris, Michel Levy éditeurs, 1855, pp. XV-420
- Victor Hugo, «Choses vues. Journal de ce que j'apprends chaque jours» in Id. *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1987, pp. 597-1340
- Eugène Imbert, *La goguette et les goguettiers. Etude parisienne. 3me Edition, augmentée*, Paris, 1873, pp. 1-121
- *Journal du Palais. Répertoire général contenant la jurisprudence de 1791 à 1845*, Tome I, Paris, Au bureau du Journal du Palais, 1845, pp. XXXVI-879
- Georges Kastner, *Les Voix de Paris. Essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours*, Paris, G. Brandus et Dufour, 1857, pp. IV-171
- Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX siècle*, vol. 6, Paris, 1870
- Joseph Lavergne, *La Muse Plébéienne*, IV volume, Paris, Chez l'Auteur, 1866, pp. 6-180
- Ernesto Nestore Legnazzi, *L'8 Febbraio 1848 in Padova. Commemorazione letta nell'aula magna della R. Università di Padova l'8 febbraio 1892*, Padova, Fratelli Drucker, 1892, pp. 5-148
- Joseph Mainzer, «Les cris de Paris» in *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, tome IV, Paris, L. Curmer éditeur, 1841, pp. 201-209
- *La Manifattura tabacchi: 1854-1978: alle origini della classe operaia roveretana (a. scolastico 1977-78). La donna invisibile: ricerche sulle "masere" in Vallagarina (a. scolastico 1978-79). Due lavori di ricerca dei corsi statali sperimentali per lavoratori (150 ore) di Rovereto*, Rovereto, Biblioteca civica, 2004, pp. 1-241
- Joseph Martin, *Sauvons l'Italie. Appel d'un garde mobile au secours de l'Italie opprimée*, Paris, Caserne Poissonnière, 1848, pp. 4-16
- Martin Nadaud, *Mémoires de Léonard, ancien garçon maçon*, Bourgneuf, A. Duboueix, 1895, pp. VIII-508
- *Paris-Guide*, tomo II, Paris, A. Locroix, Verboeckhoven et C. éditeurs, 1867, pp. 906-2139
- Enrico Pedrotti, *I bambini delle Androne. Diario di Enrico Pedrotti*, Trento, Società degli Alpinisti Tridentini, 2002, pp. 5-95
- Agricole Perdiguier, *Mémoire d'un compagnon*, Paris, Imprimerie nationale éditions, 1992, pp. 3-528
- *Procès de Delente. Arrêt de la Cour Royale de Paris contre les prétentions de M. Gisquet, qui faisait arbitrairement arrêter les colporteurs d'écrits imprimés, sous le prétexte du timbre*, 11 octobre 1833, Paris, Imprimerie de Setier, s.d., pp. 1-4

- *Procès des insurgés des 23, 24, 25 et 26 juin 1848. Deuxième conseil de guerre*, Paris, Giraud et C. éditeurs, pp. 57-80
- Jean Prugnot, «La littérature ouvrière de la restauration au second empire» in «Recueil publié sous la direction de Henry Poulaille 1848 Le climat, les faits, les Hommes», *Maintenant*, n. 9 – 10\1948, pp. 239-254
- Luigi Re, *La satira patriottica nelle scritte murali del Risorgimento. Frizzi, arguzie, motti e botte*, Brescia, Editore Giulio Vannini, 1933, pp. 12-203
- *La révolution démocratique et sociale. Liberté, égalité, fraternité*, Paris, Jeudi 1^{er} mars 1849
- *La révolution démocratique et sociale. Liberté, Egalité, Fraternité*, Paris, Vendredi 9 mars 1849
- Carlo Romussi, *Le cinque giornate di Milano nelle poesie, nelle caricature, nelle medaglie del tempo*, Milano, Carlo Ronchi Editore, 1894, pp. V-VIII-236
- James Rousseau, «Les Barrières et les Guinguettes» in *Nouveau tableau de Paris au XIXe siècle*, tome V, Paris, Madame Charles-Béchet éditeur, 1835, pp. 279-307
- «Alberto Mario» in Onorato Roux, *Memorie giovanili autobiografiche di letterati, artisti, scienziati, uomini politici, patrioti e pubblicisti*, Vol. IV – parte prima, Firenze, Bemporad & Figlio Editori, 1908, pp. 253-372
- Emile Souvestre, *Confessions d'un ouvrier publiées par Emile Souvestre*, Paris, Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1864, pp. 1-287
- *Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de Commerce pour les années 1847-1848*, Paris, Chambre de Commerce de Paris, 1851, pp. 1-361
- Norbert Truquin, *Mémoires et aventures d'un prolétaire à travers la révolution*, Paris, Maspero, 1977, pp. 3-278
- Louis René Villermé, *La mortalité dans les divers quartiers de Paris. Présentation de Maurizio Gribaudo et postface d'Eric Hazan*, Paris, La fabrique, 2008, pp. 7-125
- Jules Vinçard, *Mémoires épisodiques d'un vieux chansonnier saint-simonien*, Paris, E. Dentu, 1878, pp. 1-319

Bibliografia

- *Addio Venezia Addio. Canzoniere popolare veneto – nuovo canzoniere italiano*. «Tera & aqua», Milano, Edizioni Musicali Belle ciao [s.l.], [s.d.]
- Maurice Agulhon, *Pénitents et Francs-maçons de l'ancienne Provence*, Paris, Fayard, 1968, pp. 1-453
- Maurice Agulhon, *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848*, Paris, A. Colin, 1977, pp. 1-105
- Maurice Agulhon, «Classe ouvrière et sociabilité avant 1848» in Id., *Histoire vagabonde. Tome I: Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 17-59
- Maurice Agulhon, «Les chambrées en basse Provence : histoire et ethnologie» in Id., *Histoire vagabonde. I Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris, Editions Gallimard, 1988, pp.17-59
- Maurice Agulhon, *La repubblica nel villaggio. Una comunità francese tra Rivoluzione e Seconda Repubblica*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 7-505
- Maurice Agulhon, *Les Quarante-huitards*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 9-263
- Maurice Agulhon, «La categoria di sociabilità» in *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, n. 1\1992, pp. 39-51
- Maurice Agulhon, «La république au village: quoi de neuf ?» in *Provence historique*, n. 194\1998, pp. 423-433
- Maurice Agulhon, *Les métamorphoses de Marianne. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2001, pp. 7-320
- Maurice Agulhon, Annette Becker, Evelyne Cohen (a cura di), *La république en représentations. Autour de l'œuvre de Maurice Agulhon*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2006, pp. 3-431
- Angela Maria Alberton, «Resistenza passiva: il Veneto tra il 1859 e il 1866» in *Venetica. Rivista di storia contemporanea*, n. 18\2004, pp. 63-87
- Angela Maria Alberton, «Se vien Garibaldi soldato mi farò». Canzone popolare e mobilitazione patriottica nel Risorgimento» in *Zapruder. Storie in movimento*, n. 12\2007, pp. 27-43

- Angela Maria Alberton, «*Finché Venezia salva non sia*». *Garibaldi e Garibaldinismo in Veneto (1848-1866)*, Tesi di dottorato in scienze storiche, Università degli studi di Padova, 2009, pp. I-XIII-337
- Quinto Antonelli, «Un'altra cosa non si noma.. per una raccolta di canti popolari trentini: ricerche ai margini della tradizione» in *Materiali di Lavoro. Bollettino per la storia della cultura operaia e popolare nel Trentino*, 1982 n. 16-17
- Quinto Antonelli, «Dai canti di guerra ai cori della montagna» in Diego Leoni e Camillo Zadra, (a cura di), *La grande guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 427-441
- Quinto Antonelli (a cura di), *Ginnasti di frontiera. Associazioni sportive in Trentino*, Trento, Museo Storico in Trento onlus, 2001, pp. 9-99
- Quinto Antonelli, «I bin a Italiano». Tracce canore dell'emigrazione in «*Storia e problemi contemporanei*», n. 38, gennaio 2005, pp. 149-160
- Quinto Antonelli (a cura di), *Giovanni (Nane) Sighele, Memorie nazionali. Miola di Piné 1857-1918*, Trento, Museo Storico in Trento, 2005, pp. 5-100
- Quinto Antonelli, *I dimenticati della Grande Guerra. La memoria dei combattenti trentini (1914-1920)*, Trento, Il Margine, 2008, pp. 5-295
- Isabelle Backouche, *La Monarchie parlementaire 1815-1848 de Louis XVIII à Louis-Philippe*, Paris, Editions Pygmalion, 2000, pp. 11-379
- Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 3-471
- Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, pp. XII-214
- Alberto Mario Banti e Paul Ginsborg (a cura di), *Storia d'Italia. Il risorgimento. Annali 22*, Torino, Einaudi, 2007, pp. XLII-884
- Alberto Mario Banti, *L'età contemporanea. Dalle rivoluzioni settecentesche all'imperialismo*, Bari-Roma, Editori Laterza, 2009, pp. XVIII-591
- Olivier Balaÿ, *L'espace sonore de la ville au XIXe siècle*, Lyon, A la croisée, 2003, pp. 11-291
- Béla Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 3-305
- Jérôme Baschet, «L'histoire face au présent perpétuel. Quelques remarques sur la relation passé/futur» in François Hartog, Jacques Revel (eds.), *Les usages politiques du passé*, Paris, Editions de l'EHESS, 2001, pp. 55-74
- Hugues Bazin, *La cultura hip hop*, Nardò, Besa, 2007, pp. 3-285

- Robert Beck, «Apogée et déclin de la Saint Lundi dans la France du XIX siècle» in *Revue d'histoire du XIX siècle*, n. 29\2004, pp. 153-171
- Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle. Exposé* in Id., *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 373-402
- Walter Benjamin, *Opere Complete. IX I «Passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 2-1182
- Andreina Bergonzoni, *Vita e opere di un ciarlatano*, Milano, Silvana, 1979, pp. 3-272
- Cesare Bermani (a cura di), *Il nuovo canzoniere italiano dal 1962 al 1968*, Milano, Mazzotta, 1978 [s.p.]
- Cesare Bermani (a cura di), *Gianni Bosio, L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione "spontanee" nel mondo popolare e proletario (gennaio 1963-agosto 1971)*, Milano, Jaca Book, 1998, pp. 9-356
- Cesare Bermani, "Guerra guerra ai palazzi e alle chiese...". *Saggi sul canto sociale*, Roma, Odradek, 2003, pp. 1-389
- Cesare Bermani, «Le ricerche del lungo Sessantotto» in Giovanni Kezich e Antonella Motta (a cura di), *Il '68 degli etnologi*, San Michele, Annali di San Michele, n. 23\2011, pp. 29-46
- Adolfo Bernardello, *Veneti sotto l'Austria. Ceti popolari e tensioni sociali (1840-1860)* Verona, Cierre Edizioni, 1997, pp. 2-222
- Jean Paul Bertaud, *The army of the French revolution. From citizen-soldiers to instrument of power*, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. XVI-382
- Guillaume le Blanc, *L'invisibilité sociale*, Paris, Pf, 2009, pp. 1-197
- Jean-Claude Bologne, «Sur l'air des lampions. Une allusion historique» trasmissione radiofonica andata in onda sul *Canal Académie*, il 12 ottobre 2008
- Gianni Bosio, «I canti della prima internazionale in Italia. Prime ricerche e chiarimenti nelle fonti scritte. Lettera aperta a Roberto Leydi» in *Movimento operaio e socialista*, n. 1-2, gennaio-giugno 1965, pp. 5-40
- Thomas Bouchet, *Le roi et les barricades. Une histoire des 5 et 6 juin 1832*, Paris, Seli Orslan, 2000, pp. 7-221
- Thomas Bouchet, «Présences de la littérature en histoire sociale. A propos de Balzac, de Flaubert, de Hugo» in *Le Mouvement social*, n. 200 \ juillet – septembre 2002, pp. 91-99
- Marc Bouloiseau, *La Francia rivoluzionaria. La Repubblica giacobina 1792/194*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 1-347

- Karen Bowie (a cura di), *La modernité avant Haussmann: formes de l'espace urbain a Paris, 1801-1853*, Paris, Editions Recherches, 2001, pp. 5-408
- Emmanuel Brandl, *L'ambivalence du rock: entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 12-277
- Letterio Briguglio, *Correnti politiche nel Veneto dopo Villafranca (1859-1866)*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1965, pp. 10-341
- Piero Brunello, *Storia e canzoni in Italia: il Novecento*, Venezia, Comune di Venezia, 2000, pp. 3-422
- André Burguière, *L'école des Annales. Une histoire intellectuelle*, Paris, Odile Jacob, 2006, pp. 10-366
- Haim Burstin, «Per la definizione di un faubourg parigino fra la fine dell'Ancien Régime e la Rivoluzione» in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, n. 2\1993, pp. 317-331
- Haim Burstin, *Une révolution à l'œuvre. Le faubourg Saint-Marceau 1789-1794*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, pp. 5-923
- Judith Butler, *Parole che provocano. Per una politica performativa*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010, pp. 1-257
- Antonio Carlini, Danilo Curti, Clemente Lunelli, *Ottocento musicale nel Trentino*, Trento, Editrice Alcione, 1985, pp. 5-278
- Antonio Carlini, *Istituzioni musicali a Riva del Garda nel 19° secolo*, Riva del Garda, Biblioteca Civica, 1988, pp. 7-123
- Antonio Carlini, Clemente Lunelli, *I giorni tramandati. Diari trentini dal '500 all' '800*, Trento, Edizioni U.T.C., 1988, , pp. 129-186
- Antonio Carlini, Armando Franceschini e Antonio Cembran, *In banda. Storia e attualità dell'associazionismo bandistico trentino*, Trento, Federazione Corpi Bandistici della Provincia di Trento, 1990, pp. 3-456
- Antonio Carlini, Annely Zeni, *Rovereto e le sue tradizioni bandistiche*, Rovereto, Edizioni Musica Cittadina Riccardo Zandonai, 1995, pp. 9-466
- Antonio Carlini, «“Lo strepitoso risonar de' stromenti da fiato & timballerie”. Modalità e modelli della musica pubblica a Venezia e in Italia negli anni della rivoluzione francese» in Francesco Passadore e Franco Rossi, *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, pp. 473-505

- Antonio Carlini, «Una bella storia: il Coro della SAT» in Franco De Battaglia, Floriano Menapace, Antonio Carlini, *Guarda, ascolta l'originale avventura tra musica e fotografia dei F.lli Pedrotti. A cura di Angelo Schwarz*, Trento, Temi, 2001, pp. 63-79
- Antonio Carlini, Mirko Saltori, Clemente Lunelli (a cura di), *Sulle rive del Brenta: musica e cultura attorno alla famiglia Buffa di Castellalto (sec. XVI-XVIII)*, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2005, pp. 3-366
- Antonio Carlini, «La banda come strumento di divulgazione musicale per l'Italia dell'ottocento» in Antonio Carlini (a cura di), *Accademie e società filarmoniche in Italia. Studi e ricerche*, Trento, Società Filarmonica di Trento, 2008, pp. 9-18
- Antonio Carlini, «Del sonar “alla fascata”. Contesti e modalità d'uso del violino popolare nelle valli alpine fra XVII e XVIII secolo» in *Perarchi. Rivista di storia e cultura degli strumenti ad arco*, anno V, numero 5\novembre 2010, pp. 33-61
- Jeff Chang, *Can't stop Won't stop. L'incredibile storia sociale dell'Hip-Hop*, Milano, Shake Editioni, 2009, pp. 11-451
- Philippe Chauveau, *Les Théâtres parisiens disparus 1402-1986*, Paris, Edition de l'Amandier, 1999, pp. 9-586
- Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Michel, 1998, pp. 2-292
- Louis Chevalier, *La formation de la population parisienne au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, pp. 11-312
- Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2007 (prima edizione 1958), pp. XXVIII-566
- Laurent Clavier, Louis Hincker, Jacques Rougerie, «Juin 1848. L'insurrection» in Jean-Luc Mayaud (a cura di), *1848. Actes du colloque international du cent cinquantaire, tenu à l'Assemblée nationale à Paris, les 23-25 février 1998*, Paris, Creaphis, 2002, pp. 123-140
- Laurent Clavier, «“Quartier” et expériences politiques dans les faubourg nord-est parisien en 1848» in *Revue d'histoire du XIX siècle*, n. 33\n2006, pp. 121-142
- Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (a cura di), *The cultural study of music. A critical introduction*, New York and London, Routledge, 2003, pp. 2-368
- Martin Cloonan, «Censura e popular music» in *Musica/Realtà*, n. 39\dicembre 1992
- Marcello Conati, «La canzone degli scioperi. Pensieri ed appunti. Di A.G. Bianchi» in *Musica/Realtà*, n. 81\nNovembre 2006, pp. 159-164

- Concetta Condemmi, *Le café-concert à Paris de 1849 à 1914. Essor et déclin d'un phénomène social*, Thèse de doctorat, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1989, pp. 1-388
- Concetta Condemmi, *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement*, Paris, Quai Voltaire, 1992, pp. 10-205
- Nicholas Cook, *Musica. Una breve introduzione*, Torino, EDT, 2005, pp. XI-173
- Alain Corbin, Noëlle Gérôme, Danielle Tartakowsky (a cura di), *Les usages politiques des fêtes aux XIXe – XXe siècles*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1994, pp. 8-440
- Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècles*, Paris, Albin Michel, 1994, pp. 7-359
- Robert Darnton, *Poetry and the Police. Communication Networks in Eighteenth-Century Paris*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2010, pp. 2-224
- Philippe Darriulat, *La Muse du peuple. Chansons politiques et sociales en France 1815-1871*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 11-381
- Natalie Zemon Davis, *Le culture del popolo. Sapere, rituali e resistenze nella Francia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1980, pp. XVIII-376
- Giovanni De Castro, *I processi di Mantova e il 6 febbraio 1853: studio*, Milano, Fratelli Dumolard editori, 1893, pp. 2-604
- Michel De Certeau, *L'invention du quotidien vol. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, pp. LIII-352
- Francesco De Gregori, «La storia siamo noi: ovvero conoscere il passato attraverso le canzoni» in *Storia e problemi contemporanei*, n. 29, gennaio 2002, pp. 45-61
- Christian De Vito (a cura di), *Global labour history. La storia del lavoro al tempo della globalizzazione*, Verona, Ombre corte, 2012, pp. 3-143
- Maurizio Degl'Innocenti, *Garibaldi e l'Ottocento. Nazione, popolo, volontariato, associazione*, Manduria, Bari, Roma, Lacaita Editore, 2008, pp. 2-267
- Nicola Del Corno, Vittorio Scotti Douglas (a cura di), *Quando il popolo si desta... 1848: l'anno dei miracoli in Lombardia*, Milano, Franco Angeli, 2002, pp. 5-223
- Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, *Les courants historiques en France XIX – XX siècle. Edition revue et augmentée*, Paris, Gallimard, 2007, 10-724
- Simone Delattre, *Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2000, pp. 11-675, p. 148

- Franco Della Peruta, «I contadini nella rivoluzione lombarda del 1848» in Id., *Democrazia e socialismo nel risorgimento*, Roma, Editori Riuniti, 1973, pp. 58-108
- Franco Della Peruta, «Garibaldi tra mito e politica» in Id., *Conservatori, liberali e democratici nel Risorgimento*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 285-307
- Franco Della Peruta, «Il mazzinianesimo in Italia dalla caduta della Repubblica romana al movimento del 6 febbraio '53» in Id., *I democratici e la rivoluzione italiana. Dibattiti ideali e contrasti politici all'indomani del 1848*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 289-350
- Tia DeNora, *Music in everyday life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. XIII-181
- Henri Desroche, *Solidarités ouvrières. 1 Sociétaires et compagnons dans les associations coopératives 1831-1900*, Paris, Editions ouvrières, 1981, pp. 3-214
- Riger Dietmar, *La chanson française et son histoire*, Tubingen, 1988, pp. VIII-394
- Serge Dillaz, «Diffusion et propagation chansonniers au XIXe siècle» in *Romantisme*, n. 80\1993, pp. 57-66
- Jean-Dominique, «D'un imaginaire à l'autre : boulevards balzaciens, boulevards flaubertiens» in *Romantisme*, n. 4\2006, pp. 33-42
- Dieter Dowe, Heinz-Gerhard, Dieter Langewiesche (a cura di), *Europe in 1848: revolution and reform*, New York, Berghahn books, 2001, pp. XIV-994
- Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, vol. 2 (de 1780 à 1860), Paris, Edition du Seuil, 1998, pp. 9-1099
- François Escal et Michel Imberty (a cura di), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 3-207
- François Etienne (a cura di), *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse (1750-1850)*, Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, 1986, pp. 1-320
- Robert John Weston Evans, Hartmut Pogge von Strandmann (a cura di), *The Revolution in Europe 1848-1849*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 6-264
- Franco Fabbri, *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, Utet, 2008, pp. 4-247
- Franco Fabbri, «La musica come forma dell'interrelazione sociale» in *Musica/Realtà*, n. 89\Luglio 2009, pp. 67-90
- *Far sentire la storia. musica, suoni, discorsi per fare, insegnare e apprendere la storia*. Atti del seminario di Formazione nell'ambito dell'XI Scuola Estiva di Arceiva (AN), Faenza, 2005, pp. 5-190

- Arlette Farge, *Quel bruit ferons-nous ? Entretien avec Jean-Christophe Marti*, Paris, Les prairies ordinaires, 2005, p. 3-218
- Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard, 2009, pp. 9-311
- Alain Faure e Sain Paycha, *Garnis et meublés à Paris et dans sa région (1850 – 1996) Grandeur et décadence d'un hébergement ambigu. Vol. I - L'évolution quantitative du secteur de la fin du 19e siècle à nos jours Le système du garni parisien au 19e siècle et dans le premier 20e siècle*, PUCA du ministère du logement, Paris, juin 1999, <http://www2.urbanisme.equipement.gouv.fr/puca2/dal/dtl/agar0.htm>
- Alain Faure, Claude Lévy-Vroelant, *Une chambre en ville. Hôtels meublés et garnis à Paris 1860-1990*, Paris, Creaphis édition, 2007
- Alain Faure, *Paris carême-prenant. Du Carnaval à Paris au XIXe siècle 1800-1914*, Paris, Hachette, 1978, pp. 8-176
- Alain Faure, «Le local: une approche du quartier populaire (Paris 1880-1914)» in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, n. 2\1993, pp. 489-502
- Alain Faure, *Comment se logeait le peuple parisien à la Belle Epoque*, «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», n. 64\1999, pp. 41-52
- Alain Faure, «Un peuple dans sa ville ou le cours d'une longue recherche», *Genèses*, n. 1\2001, pp. 92-105
- Octave Festy, *Le mouvement ouvrier au début de la Monarchie de Juillet (1830-1834)*, Paris, E. Cornély, 1908, pp. 1-359
- Louis Fiaux, *La Marseillaise. Son histoire dans l'histoire des français depuis 1792*, Paris, Fasquelle Editeur, 1918, pp. 2-428
- Ruth Finnegan, *Comunicare. Le molteplici modalità dell'interconnessione umana*, Torino, Utet, 2009, pp. XXI-326
- Pietro Finelli, Gian Luca Fruci, Valeria Galimi, «Premessa» in «*Discorsi agli elettori*» – *Quaderni storici*, fascicolo 3, n. 117\2004, pp. 635-646
- Pietro Finelli e Gian Luca Fruci, «Que votre révolution soit vierge». Il «momento risorgimentale» nel discorso politico francese (1796-1870)» in Alberto Banti e Paul Ginsborg (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 22 – Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 747-776
- Jean Pierre Flamand, «1830-1894: le péril en la ville» in Id., *Loger le peuple. Essai sur l'histoire du logement social*, Paris, La découverte, 1989, pp. 19-84

- Dario Fo (a cura di), *Ci ragione e canto*, Spettacolo Teatrale diretto da Dario Fo, 1966 ora in DVD, Milano, Fabbri, 2010
- Enrico Francia, «Provincializzare la rivoluzione. Il quarantotto «subalterno» in Toscana», in *Società e Storia*, n. 116\2007, pp. 293-320
- Emilio Franzina, «Inni e canzoni» in Mario Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 117-162
- Emilio Franzina, «Canzonieri anarchico e socialista» in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie*, sotto la direzione di M. Isnenghi, vol. II, *Le «Tre Italie»: dalla presa di Roma alla settimana rossa (1870-1914)* a cura di M. Isnenghi – Simon Levis Sullam, Torino, Utet, 2009, pp. 286-299
- John Frow, «Is Elvis a God? Cult, culture, questions of methods» in Michael Ryan (a cura di), *Cultural studies: an anthology*, Malden, Oxford, Carlton, Blackwell publishing, 2008, pp. 1166-1176
- François Furet e Mona Ozouf, *Dizionario critico della rivoluzione francese*, Milano, Bonpiani, pp. XIV-1035
- François Furet (a cura di), *L'eredità della rivoluzione francese*, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 4-328
- François Furet, *Critica della rivoluzione francese*, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 5-225
- François Gasnault, *Guinguettes et Lorettes. Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830-1870*, Paris, Aubier, 1986, pp. 5-343
- Laure Gauthier et Mélanie Traversier (a cura di), *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIe-XIXe siècle)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008, pp. 3-360
- Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX siècle*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 3-311
- Marco Gervasoni, *Le armi di Orfeo. Musica, identità nazionali e religioni politiche nell'Europa del Novecento*, Milano, La Nuova Italia, 2002, pp. 1-275
- Paola Ghidoli, «Suonatori d'inconcludenti strumenti». Musicanti girovaghi e spettacoli di piazza a Milano nelle carte di polizia dell'Archivio di Stato, 1815-1840» in Franco della Peruta, Roberto Leydi, Angelo Stella (a cura), *Milano e il suo territorio*, vol. I, Milano, Silvana Editoriale, 1985, pp. 805-862
- Antonio Gibelli, «Lettere ai potenti: un problema di storia sociale» in Camillo Zadra, Gianluigi Fait (a cura), *Deferenza, rivendicazione, supplica. Le lettere ai potenti*, Treviso, Pagus Edizioni, 1991, pp. 1-13

- Carlo Ginzburg e Carlo Poni, «Il nome e il come: scambio ineguale e mercato storiografico» in *Quaderni storici*, n. 40 \ 1979, pp. 181-190
- Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1976, pp. XXXI-188
- Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 7-231
- Carlo Ginzburg, *Nessuna isola è un'isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 1-227
- Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce: vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 3-340
- Jacques Godechot, *La grande nazione. L'espansione rivoluzionaria della Francia nel Mondo (1789-1799)*, Bari, Laterza, 1962, pp. XV-811
- Jacques Godechot (a cura di), *La presse ouvrière, 1819-1850 : Angleterre, Etats-Unis, France, Belgique, Italie, Allemagne, Tchécoslovaquie, Hongrie*, Paris, Librairie du Labyrinthe, 1966, pp. VII-312
- Remi Gossez, «Diversité des antagonismes sociaux vers le milieu du XIXe siècle» in *Revue économique*, 3\1956, pp. 439-458
- Remi Gossez, *Les ouvriers de Paris*, La Roche-sur-Yon, Impr. Centrale de l'Ouest, 1967, pp. 1-446
- Alfredo Grandi (a cura di), *Processi politici del senato lombardo-veneto*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento Italiano, 1976, pp. XXXVIII-779
- Eduardo Grendi, «Micro-analisi e storia sociale» in *Quaderni storici*, 1977, pp. 506-520
- Edoardo Grendi, *Società patrizia, cultura plebea. Otto saggi di antropologia storica sull'Inghilterra del settecento*, Torino, Einaudi, 1981, pp. XXXVI- 388
- Maurizio Gribaudi e Michèle Riot-Sarcey, *1848 la révolution oubliée*, Paris, La découverte, 2009, pp. 1-257
- Maurizio Gribaudi, «Forme, continuità e rotture nella Parigi della prima metà dell'ottocento», *Quaderni Storici*, n. 2\2007, pp. 393-431
- Giorgio Grossi, *L'opinione pubblica. Teoria del campo demoscopico*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 3-217
- Giovanni Guanti, «Prolegomeni a una riflessione sulla censura della musica (I)» in *Musica/Realtà*, n.79\marzo 2006, pp. 73-88
- Giovanni Guanti, «Prolegomeni a una riflessione sulla censura della musica (II)» in *Musica/Realtà*, n.80\Luglio 2006, pp. 65-80

- Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, Presse Universitaire de France, 2000, pp. 6-184
- Jürgen Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 7-311
- Hazel Hahn, «Du flâneur au consommateur: spectacle et consommation sur les Grands Boulevards, 1840-1914», *Romantisme*, n. 4\2006, pp. 67-78
- Casey Harison, «The rise and decline of a revolutionary space: Paris's place de Grève and the stonemasons of Creuse 1750-1900», *Journal of Social History*, n. 2\2000, pp. 403-436
- Eric Hazan, *Paris sous tension*, Paris, La fabrique, 2011, p. 1-123
- Eric Hazan, *L'invention de Paris : il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil, 2002, pp. 11-462
- Louis Hincker e Jacques Rougerie, «Introduction» in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n. 33\2006, <http://rh19.revues.org/document1140.html>
- Louis Hincker, *Citoyens-combattants à Paris, 1848-1851*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, pp. 14-350
- Lynn Hunt, *La rivoluzione francese. Politica, cultura, classi sociali*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 10-239
- Mario Isnenghi, *Garibaldi fu ferito: il mito, le favole*, Roma, Donzelli, pp. XXVII-160
- Anna Iusso e Quinto Antonelli (a cura di), *Scrivere agli idoli. La scrittura popolare negli anni Sessanta e dintorni a partire dalle 150.000 lettere a Gigliola Cinquetti*, Trento, Museo Storico in Trento, 2007, pp. 5-450
- Gérard Jacquement, *Belleville au XIXe siècle du faubourg à la ville*, Paris, Edition de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales & J. Touzot, Paris, 1984, pp. 10-452
- Nathalie Jakobowicz, *1830. Le Peuple de Paris. Révolution et représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 9-363
- Emilio Jona, Sergio Liberovici, Franco Castelli, Alberto Lovatto, *Le ciminiere non fanno più fumo. Canti e memorie degli operai torinesi*, Roma, Donzelli, 2008, pp. XXI-728
- Gareth Stedman Jones, *Languages of class. Studies in English working class history 1832-1982*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. VIII-260
- Gareth Stedman Jones, «De l'histoire au tournant linguistique et au-delà. Où va l'historiographie britannique ?» in *Revue du XIXe siècle*, n. 33\2006
- Patrick Joyce, *Vision of the people. Industrial England and the question of class 1848-1914*, New York, Melbourne, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, pp. XI-449
- Axel Körner, *Das Lied von einer anderen Welt. Kulturelle Praxis im französischen und deutschen Arbeitermilieu 1840-1890*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 1997, pp. 7-298

- Axel Körner (edited by), *1848: a European revolution? International Ideas and National Memories of 1848*, Palgrave Macmillan, London, New York, 2000, pp. XI-232
- Axel Körner, «Culture et structure» *Le mouvement social*, n.200\juillet-septembre 2002, pp. 55-63
- Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, Casale Monferrato, Marietti, 1984, pp. 5-305
- Odile Krakovitch, «La censure des spectacles sous le Second Empire» in Pascal Ory (a cura di), *La censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*, Paris, Editions Complexe, 1997, pp. 53-76
- Andrea Lanza, *L'abolizione del proletariato! Il discorso socialista fraternitario, Parigi 1839-1847*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 3-285
- George Lapassade e Philippe Rousselot, *Rap il furor del dire*, Lecce, Bepress, 2009, pp. 7-195
- Sophie-Anne Leterrier, «Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du “peuple” au “public”», in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n. 19\1999, pp. 89-103
- Brigitte Level, «Poètes et musiciens du Caveau» in *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, n. 41\1989, pp. 161-176
- Roberto Leydi, «La canzone popolare» in *Storia d'Italia. Volume quinto. I documenti (2)*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1183-1235
- Roberto Leydi, «Il Babapedanna» in Franco della Peruta, Roberto Leydi, Angelo Stella (a cura), *Milano e il suo territorio*, vol. II, Milano, Silvana Editoriale, 1985, pp. 97-108
- Roberto Leydi, «Diffusione e volgarizzazione» in *Storia dell'opera italiana*, vol. 6, Torino, EDT/Musica, 1988, pp. 303-392
- Bernard Lepetit, «Histoire des pratiques, pratique de l'histoire» in Bernard Lepetit (a cura di), *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Paris, Albin Michel, 1995, pp. 9-23
- Ralph P. Locke, «The music of the French Chanson 1810-1850» in Peter Bloom (a cura di), *Music in Paris in the eighteen-thirties. La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1982, pp. 431-456
- Ralph P. Locke, *Les Saint-Simoniens et la musique*, Liège, Mardaga, 1992, pp. XVI-493
- Jean Lorcin, «Le souvenir de la Révolution français dans la chanson ouvrières stéphanoise» in *Le XIXe siècle et la Révolution française*, Paris, Ed. Créaphis, 1992, pp. 191-206
- François Loyer, *Paris XIXe siècle. L'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987, pp. VIII-478

- Clemente Lunelli, «Spunti musicali nel Risorgimento Trentino» in *Atti del I° Convegno Storico Trentino. Relazioni fra le Province Veneto-Lombarde nel secolo decimonono*, Rovereto, Manfrini, 1955, pp. 183-230
- Maria Teresa Maiullari (a cura di), *Storiografia francese ed italiana a confronto sul fenomeno associativo durante XVIII e XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 1-284
- Maria Malatesta, Giuliana Gemelli, (a cura di), *Forme di sociabilità nella storiografia francese contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 1-352
- Maria Malatesta, «Il concetto di sociabilità nella storia politica italiana dell'ottocento» in *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, n. 1\1992, pp. 59-71
- Maria Malatesta (a cura di), *Il salotto, il circolo e il caffè : i luoghi della sociabilità nella Francia borghese (1810-1848)*, Roma, Donzelli, 1993, pp. XVI-126
- Gaetano Manfredonia, *La chanson anarchiste en France des origines à 1914. « Dansons la Ravachole ! »*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 1997, pp. 5-445
- Karl Marx e Friederich Engels, *Manifesto del partito comunista*, Roma, Editori Riuniti, 2001, PP. XVI-85
- Robert Massin, *Les cris de la ville. Commerces ambulants et petits métiers de la rue*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 25-252
- Dino Mengozzi, «Il bottone di Garibaldi. Trofei e reliquie nella cultura della morte del Risorgimento» in Andrea Ragusa (a cura di), *Giuseppe Garibaldi. Un eroe popolare nell'Europa dell'Ottocento*, Manduria, Bari, Roma, Lacaita, 2009, pp. 25-48
- Maria Grazia Meriggi, *L'invenzione della classe operaia : conflitti di lavoro, organizzazione del lavoro e della società in Francia intorno al 1848*, Franco Angeli, Milano, 2002, pp. 1-324
- Tiziano Merlin, «L'osteria, gli anarchici e la "boje" nel basso Veneto» in *Annali "Istituto A. Cervi*, n. 6\1984, pp. 171-202
- Tiziano Merlin, «Il ruolo sociale e politico dell'osteria nel veneto meridionale» in *Movimento operaio e socialista – Proletari in osteria*, n. 1\1985, pp. 23-40
- Henri Meschonnic, «D'une poétique du rythme à une politique du rythme» in Jacques Neefset Marie-Claire Ropars (a cura di), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, pp. 203-228
- Richard Middleton, *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 7-414
- Vincent Milliot, *Les «Cris de Paris» où le peuple travesti, les représentations des petits métiers parisiens ((XVI-XVIII)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, pp. 3-480

- Vincent Milliot, «Les Cris de Paris ou le peuple apprivoisé», in Jean-Louis Robert et Danielle Tartakowsky, *Le Paris le peuple XVIIIe – XXe siècle*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1999, pp. 175-194
- Hélène Millot, Nathalie Vincent-Munnia, Marie-Claude Schapira, Michèle Fontana (a cura di), *La poésie populaire en France au XIX^e siècle. Théorie, pratiques et réception*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2005, pp. 7- 765
- Hélène Millot, «Légitimité et illégitimité de la voix du peuple: Charles Gille et la production chansonnière des goguettes de 1848» in Hélène Millto e Corinne Saminadayar-Perrin, *1848, une révolution du discours*, Saint-Etienne, Ed. des Cahiers intempestifs, 2001, pp. 107-124
- Renato Monteleone, «Socialisti o “ciucialiter” ? il psi e il destino delle osterie tra socialità e alcoolismo» in *Movimento operaio e socialista – Proletari in osteria*, n. 1\1985, pp. 3-22
- Antonio Monti, *Il 1848 e le cinque giornate di Milano dalle memorie inedite dei combattenti sulle barricate*, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2004
- George Mosse, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, pp. 4-265
- *Musiciens des rues de Paris*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1997, pp. 9-141
- Jacques Neefs, «L'investigation romanesque, une poétique des socialités» in Jacques Neefs e Marie-Claire Ropars (a cura di), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, pp. 177-187
- Edgard L. Newman, «Quand les mouchards ne riaient pas: les ouvriers chansonniers, la justice et la liberté pendant la monarchie de Juillet » in *Répression et prison politiques en France et en Europe au XIXe siècle*, Paris, Editions Créaphis, 1990, pp. 297-304
- *Il nuovo canzoniere italiano. «Cultura di base in fabbrica»*, terza serie, n. 2, Milano, Edizioni Bella ciao, 1975, pp. 47-59
- Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, coll. Que sais-je ?, Paris, Puf, 2004, pp. 3-127
- Mona Ozouf, *La festa rivoluzionaria 1789-1799*, Bologna, Pàtron, 1982, pp. IX-468
- Pierfrancesco Pacoda (a cura di), *Potere alla parola. Antologia del rap italiano*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 1-208
- Gilles Pécout, *Il lungo risorgimento. La nascita dell'Italia contemporanea (1770-1922)*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, 3-463
- Rémi Pépin, *Rebelles. Une histoire du rock alternatif*, Edition Hugo et Compagnie, 2007, pp. 1-265

- Michelle Perrot, *Les ouvriers en grève. France 1871-1890*, 2 voll., Paris, Mouton, 1974, pp. 3-900
- Stefano Petrunaro (a cura di), *Fratelli di chi. Libertà, uguaglianza e guerra nel Quarantotto asburgico*, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2008, pp. 3-155
- Vanni Pierini, *Oh mia Patria. Versi e canti dell'Italia unita. Volume primo: Nascita di una nazione (1796-1870)*, Roma, Ediesse, 2011, pp. XV-712
- Giuseppe “u.net” Pipitone, *Bigger than hip hop. Storie della nuova resistenza afroamericana*, Milano, Cox18 Books, 2006, pp. 7-189
- Giuseppe “u.net” Pipitone, *Renegades of funk. Il Bronx e le radici dell'hip hop*, Milano, Agenzia X, 2008, pp. 7-237
- Stefano Pivato, *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone sociale*, Bologna, il Mulino, pp. 3-246
- Stefano Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. XII-362
- Stefano Pivato, «Inni e ballate» in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie*, sotto la direzione di M. Isnenghi, vol. I, *Fare l'Italia. Unità e disunità nel Risorgimento*, a cura di E. Cecchinato – M. Isnenghi, Torino, Utet, 2008, pp. 660-673
- Stefano Pivato, *Il secolo del rumore. Il paesaggio sonoro del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 5-179
- Leo Pollini, *Mazzini e la rivolta milanese del 6 febbraio 1853*, Milano, La Famiglia Meneghina Editrice, 1930, pp. 11-411
- Leo Pollini, A. *Sciesa eroe popolano. Arresto processo e supplizio*, Milano, Federazione Ital. Biblioteche popolari, 1932, pp. 7-186
- Sandro Portelli, «Sempre si canta, pure sul cantiere. La lotta della Tecnedile» in *Il nuovo canzoniere italiano. «Cultura di base in fabbrica»*, terza serie, n. 2, Milano, Edizioni Bella ciao, 1975, p. 59-65
- Alessandro Portelli, *La canzone polare in America. La rivoluzione musicale di Woody Guthrie*, De Donato editore, Bari, 1975, pp. 5-318
- Alessandro Portelli, «Si può dire compagno?» in *il Manifesto*, 23 giugno 2010
- Paolo Prato, *La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi*, Roma, Donzelli, 2010, pp. XVIII-525
- «1848. Scene da una rivoluzione europea» - *Passato e presente*, n. 46\gennaio-aprile 1999
- Roger Price, *Le rivoluzioni del 1848*, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 5-147

- Amedeo Quondam, *Risorgimento a memoria. Le poesia degli italiani*, Roma, Donzelli, 2011, pp. XXIV-335
- Franco Ramella, *Terra e telai. Sistemi di parentela e manifattura nel Biellese dell'ottocento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. XIII-280
- Ranajit Guha, Gayatri Chakravorty Spivak, *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Verona, Ombre Corte, 2002, pp. 8-143
- Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981, pp. 7-451
- Jacques Rancière, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Editions du Seuil, 1992, pp. 7-215, p. 96
- Jacques Rancière, «La scène révolutionnaire et l'ouvrier émancipé (1830-1848)» in *Tumultes*, n. 1\2002 (n. 20), pp. 49-72 www.cairn.info/revue-tumultes-2003-1-page-49.htm
- Jacques Rancière e Alain Faure, *La parole ouvrière 1830 – 1851*, Paris, La Fabrique, 2007 (ed. or. 1976), pp. 1-345
- Jacques Rancière, *Politica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 2010, pp. 3-204
- Fabrizio Rasera, «Per una storia del movimento operaio trentino dalle origine alla guerra: un bilancio critico» in *Movimento Operaio e Socialismo in Tirolo*, Bolzano-Innsbruck, 1983, pp. 43-69
- Barrie Michael Ratcliffe, Piette Christine, *Vivre la ville. Les classes populaires à Paris (1ere moitié du XIX siècle)*, Paris, La Boutique de l'histoire éditions, 2007, pp. 2-584
- Giorgio Rauzi, Claudio Martinelli, Mara Orsi, *La corallità alpina del trentino*, Trento, Arca Edizioni, 2000, pp. 5-348
- Jacques Revel, «Histoire au ras du sol» in Giovanni Levi, *Le pouvoir au village. L'histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1989, pp. I-XXXIII, p. XXIV
- Jacques Revel, *Un parcours critique. Douze exercices d'histoire sociale*, Paris, Galaade Editions, 2006, pp. 10-446
- Jacques Revel, *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Roma, Viella, 2006, pp. 3-347
- Lucy Riall, «Storie d'amore, di libertà e d'avventura: la costruzione del mito garibaldino intorno al 1848-49» in Alberto Mario Banti e Roberto Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2002, pp. 157-174
- Lucy Riall «Eroi maschili, virilità e forme della guerra» in Alberto Mario Banti, Paul Ginsborg, *Il Risorgimento. Storia d'Italia – annali 22*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 253-288

- Lucy Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. XXXIV-608
- Lucy Riall, «Garibaldi: the first modern celebrity» in Andrea Ragusa (a cura di), *Giuseppe Garibaldi. Un eroe popolare nell'Europa dell'Ottocento*, Manduria, Bari, Roma, Lacaita, 2009, pp. 13-24
- Maurizio Ridolfi, *Il circolo virtuoso. Sociabilità democratica, associazionismo e rappresentanza politica nell'Ottocento*, Firenze, Centro editoriale toscano, 1990, pp. 2-297
- Maurizio Ridolfi, «La ricezione di Maurice Agulhon in Italia» in *Contemporanea. Rivista di storia dell'800 e del '900*, n. 1\gennaio 2002, pp. 203-212
- Michèle Riot-Sarcey, *Le réel de l'utopie. Essai sur le politique au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1998, pp. 7-307
- Michèle Riot-Sarcey, «Temps et histoire en débat» in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n. 25\2002, <http://rh19.revues.org/document414.html>
- Michèle Riot-Sarcey, «De «l'universel» suffrage à l'association, ou «l'utopie» in 1848» in *1848. Actes du colloque international du cent cinquantième*, Paris, Editions Créaphis, 2002, pp. 47-57
- Michèle Riot-Sarcey, «Pensare la storia, fra discontinuità e continuità» in *Storica* n. 28\2004, pp. 153-168
- Michèle Riot-Sarcey, «Comment relire le XIX^e siècle ?» in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n. 31\2005, <http://rh19.revues.org/document950.html>
- Michèle Riot-Sarcey, «Pensare il XIX secolo con Benjamin» in *Storica* n. 35-36\2006, pp. 15-132
- Michèle Riot-Sarcey, «La république en formation. 1848 en France: une interprétation plurielle de l'idée républicaine» in Claudia Moatti et Michèle Riot-Sarcey (sous la direction de), *La république dans tous ses actes. Pour une histoire intellectuelle de la république en Europe*, Paris, Payot, 2009, pp. 57-78
- Frédéric Robert, «Du mouvement des idées autour de la Marseillaise de sa naissance (1792) à sa résurrection (1830)» in Michelle Biget, *Vie musicale et courants de pensée 780-1830. actes du colloque tenu à l'Université de Haute-Normandie du 20 au 24 octobre 1986*, Institut de musicologie, Mont-Aignan, 1988, pp. 141-160
- Frédéric Robert, *La Marseillaise*, Paris, Imprimerie Nationale, 1989, pp. 9-367
- Vincent Robert, *Le temps des banquets. Politiques et symbolique d'une génération (1818-1848)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, pp. 8-431
- Vincent Robert, «Théâtre et révolution à la veille de 1848. Le Chevalier de Maison-Rouge» in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 186-187\2011, pp. 30-41

- Marina Roggero, *L'alfabeto conquistato. Apprendere e insegnare nell'Italia tra sette e ottocento*, il Mulino, Bologna, 1999, pp. 3-494
- Pierre Rosanvallon, *Le sacre du citoyen. Histoire du suffrage universel en France*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 12-490
- Pierre Rosanvallon, «Faire l'histoire du politique. Entretien avec Pierre Rosanvallon» in *Esprit*, n. 209\février 1995, pp. 25-43
- Pierre Rosanvallon, *Le peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 10-379
- Pierre Rosanvallon, *La démocratie inachevée. Histoire de la souveraineté du peuple en France*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 3-440
- Pierre Rosanvallon, *Leçon inaugurale faite le jeudi 28 mars 200 : Chaire d'histoire moderne et contemporaine du politique*, Paris, Collège de France, 2002, pp. 1-36
- Paolo Rossi, *La commedia è finita! Conversazione delirante con Carolina De Da Calle Casanova*, Milano, Elèuthera, 2010, pp. 9-133
- Jacques Rougerie e Louis Hincker, «Introduction» in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n. 33\2006 <http://rh19.revues.org/document1140.html>
- Jacques Rougerie, «Le mouvement associatif populaire comme facteur d'acculturation politique a Paris de la Révolution aux années 1840: continuité, discontinuité» in *Annales historiques de la Révolution Française*, n.66\1994, pp. 493-516
- Jacques Rougerie, «Par delà le coup d'Etat, la continuité de l'action et de l'organisation ouvrières» in *Comment meurt une République : autour du 2 décembre 1851 (Actes du colloque tenu à l'Institut des science de l'homme, Lyon, du 28 novembre au 1^{er} décembre 2001)*, Paris, Créaphis, 2004, pp. 267-283
- Mirko Saltori, *Silvio Gottardi e il Circolo Mandolinistico Trentino (1896-1910)*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2003, pp. 5-245
- Glauco Sanga, *La comunicazione orale e scritta. Il linguaggio del canto popolare*, Me/Di sviluppo, Giunti, Marzocco, Milano, 1979, pp. 6-109
- Irene Schrattenecker, «Il potere delle immagini. Gli inni patriottici, i canti popolari e le stampe della rivoluzione del 1848» in Gino Benzoni e Gaetano Cozzi, *Venezia e l'Austria*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 451-474
- William H. Sewell, *Lavoro e rivoluzione in Francia. Il linguaggio operaio dall'ancien régime al 1848*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 5-494
- John Shepherd, *Music as social text*, Cambridge, Polity Press, 1991, pp. 1-245
- Albert Soboul, *Storia della rivoluzione francese*, Milano, Rizzoli, 1988, pp. 7-517

- Simonetta Soldani, «Il popolo dei mestieri alla conquista di una patria» in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie*, sotto la direzione di Mario Isnenghi, vol. I, *Fare l'Italia. Unità e disunità nel Risorgimento*, a cura di Eva Cecchinato – Mario Isnenghi, Torino, Utet, 2008, pp. 75-87
- Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del risorgimento*, il Mulino, 2001, pp. 9-303
- Carlotta Sorba, «Musica e nazione: alcuni percorsi di ricerca» in *Contemporanea*, n. 2\2003, pp. 393-402
- Carlotta Sorba, «Teatro, politica e compassione. Audience teatrale, sfera pubblica ed emozionalità in Francia e in Italia tra XVIII e XIX secolo» in *Contemporanea*, n. 3 luglio 2009, pp. 421-445
- Marcello Sorce-Keller, *Tradizione orale e canto corale: ricerca musicologica in Trentino*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1991, pp. 5-293
- Marcello Sorce Keller, «Siamo tutti compositori! Alcune riflessioni sulla distribuzione sociale del processo compositivo (I)» in *Musica/Realtà*, n. 70\Marzo 2003, pp. 27-62
- Marcello Sorce Keller, «Siamo tutti compositori! Alcune riflessioni sulla distribuzione sociale del processo compositivo (II)» in *Musica/Realtà*, n. 71\Luglio 2003, pp. 25-54
- Jonathan Sperber, *The European revolutions: 1848-1851*, Cambridge, Cambridge university press, 1994, pp. XVIII-282
- Mario Rigoni Stern, *Storia di Tönle*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 3-107
- Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 3-603
- *Storia delle bande giudicariesi. La musicalità come espressione di legami popolari*, Tione, Consorzio Bande Giudicariesi, 1988, pp. 7-285
- Giovanni Straniero, Mauro Barletta, *La rivolta in musica. Michele L. Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana*, Torino, Lindau, 2003, pp.5-47
- Michele Luciano Straniero, *Osteria Osteria. Testi delle registrazioni originali*, Milano, Edizioni del Gallo, 1971, pp. 3-46
- Giovanni Straniero, Carlo Rovello, *Cantacronache. I 50 anni della canzone ribelle*. L'eredità di Michele L. Straniero, Arezzo, Zona, 2008, pp. 3-160
- Enrico Strobino, *Il ruolo della banda nella cultura musicale popolare*, Relatore Roberto Leydi e Lorenzo Bianconi, Università degli studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di Laura D.A.M.S., 1980\1981, p. 1-157

- Elena Tonezzer, *Il corpo, il confine, la patria. Associazionismo sportivo in Trentino (1870-1914)*, Trento, Università degli studi di Trento, dottorato in Studi Storici ciclo XIX, tutor pr. Luigi Blanco, anno accademico 2005-2006, pp. 3-367
- Maurice Tournier, «Peuple chansonnier, Peuple chansonné à Paris, en 1848» in José das Candeias Sales, *O estudo da civilização helenística: conceitos, temas e tendências. Homenagens : des(a)fiando discursos*, Lisboa, Universidade Aberta, 2005, pp. 643-657
- Louis Trénard, «Les caveaux lyonnaises sous l'Empire» in Id., *Lyon, de l'Encyclopédie au préromantisme: histoire sociale des idées*, Paris, Puf, 1958, pp. 625-654
- Thomas Turino, *Music as Social Life. The politics of participation*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2008, pp. XVIII-257
- Cesare Vasoli, «Potere e follia nel *Momus* » in Francesco Furlan, Pierre Laurens, Sylvain Matton (a cura di), *Leon Battista Alberti. Actes du congrès International de Paris 10-15 avril 1995*, volume I, Paris, J. Vrin, Torino, N. Aragno, 2000, pp. 443-463
- Franco Venturi, «L'Italia fuori d'Italia» in *Storia d'Italia. Vol. 3 – Dal primo settecento all'Unità*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 987-1481
- Philippe Vigier, *Paris pendant la Monarchie de Juillet*, Paris, Hachette, 1991, pp. 5-607
- Maurice Vimont, *Histoire de la Rue Saint-Denis de ses origines à nos jours*, Tome III – de la Révolution à nos jours, Paris, Les presses modernes, 1936, pp. 2-307
- Michel Vovelle, «La Marseillaise» in Pierre Nora (sous la direction de), *Les lieux de la mémoire. Vol. 1 – la République*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 85-138
- Marcel Zentner, Klaus R. Scherer, «Emotions aroused by music: an empirical analysis» in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Annales Suisses de Musicologie, Annuario Svizzero di Musicologia*, n. 28\29, Bern, 2010, pp. 13-29
- David Foster Wallace, Mark Costello, *Il rap spiegato ai bianchi*, Roma, Minimum fax, 2000, pp. 7-188