

Dalla strada alla sala da concerto

Jean-Georges Kastner e Félicien David

«**L**e città possiedono in qualche modo una musica propria che si potrebbe definire uno stemma sonoro». ¹ Così si esprime Jean-Georges Kastner, nel suo *livre-partition* intitolato *Les voix de Paris*, pubblicato nel 1857 con l'intento di dimostrare «l'importanza delle grida parigine dal punto di vista dell'arte». ²

L'autore è nato nel 1810: un anno molto felice, musicalmente parlando, se si pensa che ha dato i natali a illustri personalità quali Chopin e Schumann; ma il 1810 è stato anche l'anno di nascita di un altro compositore e teorico della musica, caduto nell'oblio del XIX secolo.

Strasburgo è la città natale di Jean-Georges Kastner, il quale è dunque figlio dell'Alsazia, terra di confine che per anni, anzi per secoli, è stata oggetto di aspre contese territoriali. La sua popolazione non ha una propria autentica identità, e allo stesso tempo ne possiede due: un po' francese e un po' tedesca. Questa dualità permarrà nel corso della vita di Kastner che, fin dall'inizio della sua carriera, userà nelle sue opere entrambe le lingue. Il dualismo, in questo caso, non riguarda tuttavia solo l'uso del francese o del tedesco: Kastner si è dedicato infatti, durante tutta la sua esistenza, sia all'attività di teorico che a quella di compositore.

Instradato inizialmente dal padre verso la carriera ecclesiastica, il giovane Jean-Georges effettua studi sia classici sia musicali, dimostrando una propensione particolare per lo studio della teoria musicale e degli strumenti. ³ Fétis racconta infatti che

¹ «Les villes ont en quelque sorte leur musique particulière qu'on pourrait définir aussi un blason sonore», JEAN-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, précédé de considérations sur l'origine et le caractère du cri en général et suivi de: Les cris de Paris, grande symphonie humoristique vocale et instrumentale [paroles d'Édouard Thierry]*, Paris, G. Brandus, Dufour et Cie, 1857, p. 20. Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono dell'autrice.

² «L'importance des cris parisiens au point de vue de l'art», *ivi*, p. VII.

³ Per una dettagliata ricostruzione della vita e dell'operato di Kastner si veda HERMANN LUDWIG, *Johann Georg Kastner, ein elsässischer Tondichter, Theoretiker und Musikforscher, sein Werden und Wirken*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1886.

Persuaso della necessità di conoscere a fondo la tecnica e le risorse di tutti gli strumenti in modo da farne un uso corretto, si dedicò allo studio della maggior parte di quelli impiegati all'interno dell'orchestra, sia tramite alcuni metodi specifici, sia grazie all'aiuto dei consigli provenienti da vari artisti.⁴

Intorno ai sedici anni Kastner verrà in possesso di un trattato di armonia e basso continuo che lo porterà, col tempo e con il raffronto con altri trattati francesi e tedeschi, a sviluppare una conoscenza e un acume fuori dal comune per quanto concerne la natura della scrittura musicale. Nel 1830 finalmente inizierà a seguire corsi regolari di contrappunto e fuga e dedicherà parte del suo tempo alla composizione di pezzi per voci maschili accompagnate da strumenti a fiato.⁵

Per un giovane compositore ventenne dell'epoca, tuttavia, il richiamo del teatro lirico era davvero irresistibile: Kastner iniziò dunque a confezionare opere in tedesco per il teatro di Strasburgo, fra cui *Die Königin der Sarmaten* (1835), che ebbe un successo tale da persuadere il consiglio cittadino a fornirgli una borsa per proseguire gli studi al Conservatorio di Parigi. Nella *Ville Lumière* Kastner seguì, insieme al giovane César Franck, le lezioni di contrappunto e fuga di Antonín Reicha e quelle di composizione di Henri-Montan Berton; allo stesso tempo iniziò a imbastire numerosi manuali, fra cui diversi metodi elementari per quasi tutti gli strumenti a fiato.⁶

Già prima di lasciare Strasburgo, comunque, Kastner aveva gettato le basi per la stesura del *Traité général d'instrumentation* che, non appena giunto a Parigi, sottomise al giudizio dell'Académie des Beaux-Arts: il trattato fu ampiamente apprezzato e, primo nel suo genere, fu adottato per l'insegnamento nel Conservatorio parigino.⁷ Da sempre affascinato dagli strumenti a fiato, e in particolare dalla strumentazione per banda o comunque per organici da musica all'aperto, Kastner non esitò, nel 1844, a fornire un supplemento al suo testo (datato 1837) in seguito all'invenzione del saxofono: l'autore infatti mise in evidenza la bellezza del timbro del nuovo strumento di Adolphe Sax e le sue rimarchevoli

⁴ «Persuadé de la nécessité de bien connaître le mécanisme et les ressources de tous les instruments pour en faire un usage convenable, il se livra à l'étude de la plupart de ceux qui entrent dans la composition d'un orchestre, soit par des méthodes spéciales, soit à l'aide des conseils de divers artistes», FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, voce *Jean-Georges Kastner*, in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot, 1866², IV, pp. 480-481.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 480.

⁶ Cfr. THOMASIN LA MAY - STEWART A. CARTER, voce *Jean-Georges Kastner*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001⁷, XIII, p. 404.

⁷ Cfr. F.-J. FÉTIS, voce *Jean-Georges Kastner*, in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, cit., p. 481.

risorse utilizzabili sia in orchestra sia nella musica militare.⁸ Berlioz subì il fascino del suo lavoro e ne trasse le basi per la stesura del *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843); in segno di riconoscenza e di amicizia, non esitò inoltre a donare a Kastner l'autografo manoscritto della sinfonia drammatica *Roméo et Juliette*.⁹

All'epoca la questione riguardante un nuovo tipo di strumentazione, soprattutto per la musica militare *en plein air*, era scottante, e il trio Berlioz-Kastner-Sax non esitò a esprimersi, con un parere concorde, a tale proposito.¹⁰ Jean-Georges, nel suo *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises* (1848), specifica nel dettaglio la nuova organizzazione strumentale degli apparati musicali militari francesi prescritta con l'ordinanza ministeriale del 1845 e descrive i nuovi strumenti di Sax che saranno impiegati nell'organico, fornendone le prime illustrazioni.¹¹ Sempre nel manuale, Kastner riporta inoltre una dettagliata storia della musica militare delle diverse popolazioni e istruzioni precise (tuttora valide) riguardo alla composizione e all'esecuzione della musica militare.

A fianco dei vari apporti nel campo del teatro lirico francese, della musica sinfonica e da camera, degli studi teorico-musicali e sulla strumentazione, Kastner realizzò alcune curiose ricerche su soggetti eterogenei: si tratta di una serie di *livres-partitions*, fra i quali *Les danses des morts [...]* (1852), *Les chants de l'armée française [...]* (1855), *La harpe d'Éole et la*

⁸ Cfr. FLORENCE GÉTREAU, voce *Kastner, Jean-Georges*, in *Dictionnaire de la musique en France au XIX siècle*, diretto da Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard, 2003, p. 646. Il saxofono nacque nel 1841 dalle mani del brillante costruttore di strumenti musicali di origine belga Adolphe Sax. A Parigi Sax diede vita alla sua fabbrica di strumenti e, nel giro di breve tempo, grazie all'appoggio di personalità musicali di spicco quali Berlioz e Meyerbeer, il suo strumento ebbe una grande diffusione sia nell'ambito della musica accademica sia negli organici per banda. Il saxofono, costruito con un corpo d'ottone (quindi in possesso di una notevole potenza sonora) e allo stesso tempo dotato di una tastiera simile a quella del flauto e del clarinetto per sua natura agile, fu inserito per la prima volta all'interno dell'organico orchestrale proprio da Kastner, interessato da sempre alla strumentazione a fiato. La composizione in questione è *Le dernier Roi de Juda*, oratorio in due atti su libretto di Maurice Bourges, eseguito per la prima volta presso il Conservatorio di Parigi il 1° dicembre 1844, nel cui organico si trova un saxofono basso in do. Kastner fu anche il primo a ideare un metodo per lo studio di questo strumento (*Méthode complète et raisonnée de saxophone*, Paris, Troupenas, 1846). Per un'accurata ricostruzione della nascita del saxofono si veda, fra i tanti studi dedicati all'argomento: MARIO MARZI, *Il saxofono*, Varese, Zecchini, 2009, pp. 1-34.

⁹ Cfr. T. LA MAY - S. A. CARTER, voce *Jean-Georges Kastner*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., p. 405.

¹⁰ Gli anni Quaranta dell'Ottocento furono quelli in cui si tentò di riorganizzare l'apparato musicale militare in tutta l'Europa. In particolare in Francia ci si era posti l'obiettivo di raggiungere un'organizzazione solida con organici di qualità e un repertorio importante, dopo lo stato di semi-abbandono in cui avevano versato le formazioni militari fra il 1831 e il 1839. La causa principale del degrado era dovuta all'assenza quasi totale di una figura responsabile specializzata nel settore: l'apparato spesso era diretto da militari impreparati musicalmente e generava perciò risultati totalmente inadeguati. La stessa preparazione degli strumentisti era approssimativa, tanto che spesso si faceva ricorso a strumentisti civili che rinforzassero le file. Berlioz, Kastner e Sax concordavano sulla necessità di effettuare una riforma della gestione del *Gymnase de Musique Militaire* in cui si formavano i musicisti per le bande militari e sulla scelta degli strumenti da adottare per garantire alle formazioni militari una sonorità superiore. Su questi argomenti si veda ROBERTO OTTAVIANO, *Il sax: lo strumento, la storia, le tecniche*, Padova, Muzzio, 1989, pp. 57-58.

musique cosmique [...] (1856), Les voix de Paris [...] (1857), Les sirènes, essais sur les principaux mythes relatifs à l'incantation [...] (1858) e infine la *Parémiologie musicale de la langue française [...] (1866)*, una raccolta di proverbi francesi di ispirazione musicale. Questi studi, ampiamente documentati e frutto di un'approfondita ricerca sul campo, sono seguiti ciascuno da una realizzazione musicale del soggetto indagato – in genere si tratta di una sinfonia descrittiva – e mostrano l'attenzione dell'autore per le tematiche più disparate.¹²

È arrivato ora il momento di puntare i riflettori su uno degli studi di Kastner sopra elencati: *Les voix de Paris*. Questo particolare lavoro è testimone del forte interesse dell'autore verso questioni, per così dire, esterne all'ambito della musica accademica: lo scopo precipuo della sua ricerca è infatti quello di evidenziare come le grida di strada, dei venditori ambulanti (e non), abbiano influenzato lo sviluppo del canto – e di conseguenza della musica strumentale –, e di mettere in luce quanto la musica d'arte sia debitrice di contenuti e di forma nei confronti del repertorio di strada, che avrebbe in questo senso subito il passaggio da una mera utilità pratica a oggetto d'arte. Inoltre, interessarsi alle grida di strada significa interessarsi a una manifestazione sonora che si verifica solitamente *en plein air* e che quindi ha caratteristiche, per sua natura, diverse dalla musica per la sala da concerto: per esempio, l'intensità del suono sarà quasi sempre elevata, per permettere la comunicazione al di sopra dei vari rumori dell'ambiente circostante (si parla infatti di grida, e non di un semplice scambio di parole).¹³

¹¹ Cfr. T. LA MAY - S. A. CARTER, VOCE *Jean-Georges Kastner*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., p. 405. La necessità di mettere a punto una riforma generale della musica militare portò a un confronto vero e proprio tra le formazioni orchestrali militari. Il 22 aprile 1845 vi fu a Parigi un'esecuzione pubblica nel Campo di Marte in cui ebbe luogo una sfida tra la formazione proposta da Sax e quella di Michele Carafa (che per un periodo fu direttore del *Gymnase de Musique Militaire*). La commissione, in cui figuravano lo stesso Kastner, George Onslow, Gaspard Spontini, Fromental Halévy e Daniel Auber, pur riconoscendo che la combinazione strumentale di Carafa offriva una notevole varietà di timbri, non riuscì a non notare che la sonorità della formazione di Sax era più corposa e omogenea. Il 22 aprile 1845 fu un giorno davvero importante sia per la consacrazione del genio di Sax sia per l'evoluzione della musica militare in Francia. Con il decreto dell'agosto 1845 entrarono in uso una serie di strumenti che fino ad allora non erano mai stati praticati, e si rese quindi necessario aprire nuove classi al *Gymnase de Musique Militaire*: saxofono, saxhorn basso a quattro cilindri e saxhorn contrabbasso. Sax non fu inserito nella lista dei docenti perché per insegnare al *Gymnase* era necessario essere francesi o naturalizzati tali, oppure professori al Conservatorio. Per un'accurata ricostruzione della vicenda si veda ANDREA ZERMANI, *Sax: lo strumento del mito*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 44-52.

¹² Cfr. F. GÉTREAU, voce *Kastner, Jean-Georges*, in *Dictionnaire de la musique en France au XIX siècle*, cit., pp. 646-647.

¹³ Raymond Murray Schafer ricorda che l'ambiente determina l'intensità dei suoni in esso inseriti: «Prima della rivoluzione industriale, le strade e le officine erano piene di voci, e più si scendeva verso il sud dell'Europa, più queste sembravano farsi sonore e chiassose. [...] Perché la voce degli abitanti del Sud Europa sembra sempre più forte di quella degli abitanti del Nord? Forse perché i primi vivono maggiormente per strada, all'aperto, dove il rumore ambientale è più alto? Ricordiamoci come i berberi abbiano imparato a urlare per sovrastare con la loro voce le cateratte del Nilo», RAYMOND MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, trad. italiana di Nemesio Ala, Milano, Ricordi, 1977, pp. 96-97 (ed. orig. *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977).

Nel suo testo Kastner si concentra su Parigi, una delle città da sempre più vive, popolate e attive d'Europa, fulcro di scambi e di commerci. Sicuramente d'effetto è l'immagine con cui l'alsaziano dipinge la colonna sonora della capitale francese: le voci di Parigi, racconta l'autore, accompagnano la vita della città, da mattina a sera, come una sorta di basso continuo;¹⁴ si crea, attraverso le loro infinite variazioni, «una specie di canone polimorfico perpetuo che lascerebbe il musicista più abile nell'incapacità di trovare l'ultima nota».¹⁵ Ma l'autore non si limita a parlare di Parigi: dedica anche un capitolo alle «grida straniere». In questo senso si ha già un'anticipazione delle teorie che saranno esposte da Schafer in *The Tuning of the World* (1977):¹⁶ Kastner è convinto che ogni città, che ogni luogo possieda un proprio repertorio sonoro che lo caratterizza e che questo repertorio sonoro sia per l'appunto determinato dal particolare luogo in cui esso si va a formare; la geografia e l'ambiente influiscono dunque in modo decisivo sulla selezione e sulla combinazione dei fonemi e dei suoni. Le grida di strada sono, di conseguenza, il fedele specchio dello stile di vita del luogo al quale appartengono. A questo proposito Kastner afferma:

Le grida di una città possiedono un loro carattere proprio e costituiscono l'espressione fedele della sua vita. Se, in base al loro ampio numero e alla loro varietà, esse danno la misura della sua importanza e delle sue risorse, queste forniscono, inoltre, preziosi dettagli sul suo sistema di alimentazione quotidiano, sulla natura dei prodotti del suo territorio e, infine, sulle consuetudini, i costumi e la lingua dei suoi abitanti.¹⁷

Sempre per quanto concerne questo concetto e l'utilità pratica delle grida dei venditori parigini, Joseph Mainzer ci ha trasmesso questa bella immagine:

¹⁴ L'idea di un rumore, o di un suono di fondo continuo, che pervade un particolare spazio ambientale, è sviluppata da Schafer sotto il concetto di "tonica": «Si tratta di suoni la cui presenza è inevitabile, che costituiscono delle toniche. [...] di rado una tonica viene percepita in modo cosciente da chi ci vive immerso, perché essa è lo sfondo rispetto al quale acquistano consistenza le figure dei segnali. Le toniche, tuttavia, vengono notate quando si modificano, e quando scompaiono possono venire ricordate con affetto», *ivi*, p. 91. In genere le "toniche" sono prodotte dai materiali propri di un'area geografica e la loro presenza va a influire sui ritmi di vita della popolazione.

¹⁵ «Une sorte de canon polymorphique perpétuel dont le plus habile musicien perd l'espoir de trouver la dernière note», J.-G. KASTNER, *Les voix de Paris*, cit., p. 77.

¹⁶ In questo testo Schafer dedica tutta la sua attenzione al suono ambientale e all'importanza dell'ascolto. L'idea che il suono di uno specifico territorio dipenda dalle sue particolari caratteristiche morfologiche e dai suoi cambiamenti nel corso del tempo è sostenuta con decisione dal compositore canadese. Il suo studio ha contribuito alla nascita dell'ecologia acustica come branca di ricerca e alla fondazione del *World Soundscape Project*.

¹⁷ «Les cris d'une ville ont leur caractère propre et sont l'expression fidèle de sa vie. Non-seulement par leur nombre et leur variété, ils donnent approximativement la mesure de son importance et de ses ressources, mais encore ils fournissent des détails précieux sur son système d'alimentation quotidienne, sur la nature des produits de son territoire, ainsi que sur les mœurs, les usages et la langue de ses habitants», J.-G. KASTNER, *Les voix de Paris*, cit., p. 117.

Ogni ora del giorno, ogni stagione, persino il bel tempo e la pioggia trovano i propri rappresentanti negli strilloni di strada. Esistono quartieri in cui l'arrivo dei mercanti potrebbe dispensare l'uso dell'orologio. Gli scuri di casa vostra sono ancora chiusi mentre già sentite il *haut en bas* del piccolo spazzacamino: sono le sette.¹⁸

In ogni caso, il *livre-partition* di Kastner è organizzato in modo chiaro e sistematico: introduzione storico-filosofica riguardante il carattere fisiologico e morale del grido; analisi delle grida di Parigi durante il Medioevo e dal secolo XV al secolo XVIII; descrizione delle grida parigine dal secolo XVIII fino all'epoca di Kastner; considerazioni sulle grida dei moti rivoluzionari di Parigi susseguitosi dalla fine del secolo XVIII alla metà del secolo XIX; rassegna delle grida parigine all'epoca di Kastner, classificate in base ai diversi mestieri; valutazione delle applicazioni musicali delle grida di Parigi e delle grida popolari in generale; descrizione delle grida parigine e delle grida straniere. Tutto questo imponente lavoro è accompagnato da una serie di esempi musicali: si tratta delle grida che Kastner ascolta, annota e riporta sul rigo musicale. Come se ciò non bastasse, l'autore fa seguire alla parte per così dire teorica l'applicazione pratica del soggetto trattato: il termine *livre-partition* si riferisce infatti alla doppia natura dei vari volumi di Kastner, per metà studi storico-filosofici e per metà partiture, illustrazioni musicali delle riflessioni fornite precedentemente. I *livres-partitions* possono essere considerati quindi come l'emblema della duplice natura dello studioso alsaziano, per tutta la vita diviso fra studi teorico-umanistici e scrittura musicale.

Il valore di questo testo è indubbio, tanto che lo si potrebbe citare come una delle prime trattazioni di carattere etnomusicologico, in quanto Kastner si è impegnato a riportare con precisione le intonazioni musicali delle grida tali e quali erano emesse. Milliot infatti sottolinea:

Incrociando il folkloristico con la storia e persino con l'etnologia, *Les voix de Paris* si individua senz'altro tra le opere fondatrici dello studio delle grida di Parigi. Elaborando il catalogo della grida della propria epoca e dando loro una trascrizione musicale, cerca di costituire uno spartito mai scritto fino ad allora, ma da sempre trasmesso dalla tradizione orale.¹⁹

¹⁸ «Chaque heure du jour, chaque saison, et même le beau temps et la pluie ont leurs représentants dans les crieurs des rues. Il est tel quartier où l'arrivée régulière des marchands vous dispenserait au besoin d'avoir une montre. Les volets de votre appartement sont encore fermés, que vous entendez le *haut en bas* du petit ramoneur: il est sept heures», JOSEPH MAINZER, *Les cris de Paris*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Léon Curmer, 1840-1842, IV, p. 208.

¹⁹ «*Les voix de Paris* est sans doute l'un des ouvrages fondateurs de l'étude des *Cris de Paris*, à la croisée du folklore, de l'Histoire, voire de l'ethnologie. En dressant le catalogue des cris de son temps, en donnant leur transcription musicale, il cherche à reconstituer une partition non écrite jusqu'alors mais toujours transmise par la tradition orale», VINCENT MILLIOT, *Les cris de Paris ou le peuple travesti. Les représentations des petits métiers parisiens (XVIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 43.

La raccolta delle intonazioni musicali delle grida infatti ha avuto inizio in epoca abbastanza tarda; Massin, nel suo libro *Les cris de la ville*, ci informa che, in *Les cris de Paris avec accompagnement de musique dessinés par Vathier et lithographiés par E. Engelmann* (1822), per la prima volta in Francia la notazione musicale ha accompagnato l'illustrazione grafica e testuale del grido.²⁰ Facendo riferimento alle città tedesche, l'autore riferisce: «Un'altra innovazione rilevante consiste nel riprodurre, in accompagnamento al grido del mercante, la notazione musicale corrispondente; non si ritroverà una simile preoccupazione documentaria in altri Paesi che più avanti nel tempo».²¹ E in nota aggiunge, sempre a proposito delle prime testimonianze di questo fenomeno:

[Troviamo questa preoccupazione documentaria] in Francia, in particolare grazie a Edouard Wattier nel 1822 e, soprattutto, in *Les Français peints par eux-mêmes* (1853) di Joseph Mainzer e in *La comédie de notre temps* (1875) di Bertall. A Londra, attorno al 1890 (l'invenzione del fonografo era recente), erano già state incise nella cera le grida dei mercanti ambulanti. Infine [...] il grave e maestoso *God Save the King* avrebbe preso in prestito la propria musica dalla prosaica canzone di un impagliatore di sedie. Se questo fatto dovesse rivelarsi veridico, non sarebbe, questo, l'omaggio più bello fatto all'arte popolare?²²

Massin nomina poi Kastner e Mainzer: «Georges Kastner e Joseph Mainzer [...] si interessano al linguaggio degli strilloni e alla musicalità delle loro grida»²³ e spiega che è stato durante l'Ottocento, cioè nel momento del suo declino – dovuto all'avvento della Rivoluzione Industriale –, che si è iniziato a interessarsi seriamente al fenomeno delle grida dei venditori ambulanti. Nel XIX secolo troviamo infatti la letteratura e gli studi storici più numerosi sul caso e, per quanto riguarda le annotazioni musicali delle grida, prendendo in prestito dalla terminologia architettonica, si potrebbe parlare di veri e propri rilievi dei paesaggi sonori cittadini.²⁴

²⁰ Cfr. ROBERT MASSIN, *Les cris de la ville. Commerces ambulants et petits métiers de la rue*, Paris, Gallimard, 1978, p. 114.

²¹ «Une autre innovation importante est celle qui consiste à reproduire, en accompagnement du cri du marchand, la notation musicale correspondante; on ne trouvera pareil souci documentaire qu'assez tard dans d'autres pays», *ivi*, p. 199.

²² «[On trouve ce souci documentaire] en France, notamment par Édouard Wattier en 1822 et, surtout, par Joseph Mainzer dans *Les Français peints par eux-mêmes* (1853) et par Bertall dans *La comédie de notre temps* (1875). Déjà à Londres, vers 1890 (l'invention du phonographe était récente), on avait gravé dans la cire les cris des marchands ambulants. Enfin [...] le grave et majestueux *God save the King* emprunterait sa musique à la prosaïque chanson d'un rempailleur de chaises. N'est-ce point là, si le fait est avéré, le plus bel hommage qu'on ait pu rendre à l'art populaire?» *ivi*, p. 250.

²³ «Georges Kastner et Joseph Mainzer [...] s'intéressent au langage des crieurs et à la musique de leurs cris», *ivi*, p. 251.

Dal punto di vista storico e linguistico le trattazioni sulle grida sono invece molto più numerose e precoci di quelle di carattere musicale. Kastner cita ad esempio Mercier che, nel *Tableau de Paris* (Amsterdam, 1783), raccontava come le voci discordanti dei *crieurs* della città formassero un insieme vocale particolarissimo, di cui era (ed è) impossibile immaginare il risultato senza averlo ascoltato di persona.²⁵ Altro testo a cui fa riferimento l'autore è *Les personnages célèbres dans les rues de Paris* di Jean-Baptiste Gouriet, che si occupava del grido parigino dal 1801 al 1811. Gouriet tracciava una serie di ritratti; in particolare segnalava la presenza di tre gruppi di *crieurs*: «I musicisti ambulanti, gli strilloni di curiosità e di macchinari eccentrici, i venditori di oggetti utili».²⁶ Né Mercier né Gouriet fornivano, per l'appunto, l'annotazione musicale delle grida.

Il fenomeno dei *cris* dei venditori ambulanti ha da sempre affascinato anche gli scrittori: Proust, per esempio, nella *Prisonnière* (quinto volume di *À la recherche du temps perdu*, pubblicato nel 1923), dedica molte pagine all'illustrazione della colonna sonora delle strade parigine, eseguita da un'orchestra di grida di venditori ambulanti; i punti comuni fra le sue pagine e quelle della trattazione di Kastner non sembrano lasciati al caso: appare abbastanza evidente che Proust abbia preso spunto dal testo dell'alsaziano.²⁷

Per quanto concerne la grande sinfonia umoristica dal titolo *Les cris de Paris* che segue la trattazione storica di Kastner, Fétis afferma: «È il brano di musica imitativa più originale tra quelli prodotti fino ad oggi, e [...] racchiude in sé molte cose dall'effetto riuscitissimo».²⁸ Questa sinfonia umoristica vocale e strumentale per soprano, contralto, tenore e basso solisti, coro e orchestra, con testo di Édouard Thierry, composta tra il 1856 e il 1857

²⁴ Tutto l'interesse ottocentesco verso i canti di carattere popolare è stato anche conseguenza del decreto Fortoul del 1852, che mirava al *Recueil des poésies [et chants] populaires de la France*. Il fine di questo decreto era quello di conservare e valorizzare il patrimonio nazionale popolare. Napoleone III, che aveva nominato Hippolyte Fortoul ministro dell'istruzione, in seguito al rapporto presentatogli da quest'ultimo emanò il decreto del 13 settembre 1852. Per approfondire le specificità del decreto si veda *1852: Hippolyte Fortoul, ministre de Napoléon III, ordonne le «Recueil des poésies populaires de la France»*, in *Cours-conférences filmés d'ethnomusicologie, 5. La patrimonialisation des musiques dites "traditionnelles" en France, du XIXe siècle à nos jours (l'ethnomusicologie de la France)*, Université de Montréal, <http://bit.ly/1sq1hfD> (consultato in data 16/12/2014).

²⁵ Cfr. J.-G. KASTNER, *Les voix de Paris*, cit., p. 54.

²⁶ «Les musiciens ambulants, les crieurs de curiosités et de métiers excentriques, les vendeurs d'objets utiles», ivi, p. 58.

²⁷ Cfr. CÉCILE LEBLANC, *De Charpentier à Wagner: transfigurations musicales dans les cris de Paris chez Proust*, «Revue d'histoire littéraire de la France», CVII, 4 (2007), pp. 903-921, www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-4-page-903.htm (consultato in data 16/12/2014).

²⁸ «C'est le morceau de musique imitative le plus original qui eût été produit jusqu'à ce jour, et [...] il renferme beaucoup de choses de l'effet le plus heureux», F.-J. FÉTIS, voce *Jean-Georges Kastner*, in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, cit., p. 484.

ma mai eseguita durante la vita dell'autore, è divisa in tre parti: *Paris le matin*, *Paris le jour*, *Paris le soir*.²⁹ Kastner stesso ne parla così:

Le varie forme del grido industriale, la storia delle sue applicazioni musicali, infine la creazione di un brano musicale basato sull'intervento delle grida di Parigi in un contesto lirico e sinfonico in cui il poeta impiega, felicemente, episodi di carattere vario, e coniuga senza sforzo sentimenti graziosi e teneri con effetti comici di buon gusto: sono questi gli elementi della parte puramente musicale del nostro lavoro.³⁰

Oltre a distribuire le grida fra le quattro voci soliste (Tatiana, le Dormeur, une Voix, le Promeneur solitaire) e il coro, Kastner non esita a ricreare musicalmente, nella sua sinfonia, i rumori di strada di tutti i giorni, fra cui, per esempio, quello del fabbro che batte l'incudine.³¹ Secondo Kelkel, *Les cris de Paris* sarebbe comunque una composizione descrittiva piuttosto che sinfonica, e molti passaggi richiamerebbero lo stile delle ultime opere di Boieldieu e di quelle di autori di *opéra-comiques* quali Hérold o Auber; in ogni caso Kelkel sostiene che la composizione è di un interesse musicale tale da meritare di essere riportata alla luce.³²

²⁹ Per tutte queste informazioni si veda MANFRED KELKEL, voce *Les cris de Paris*, in *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, diretto da Marc Honegger e Paul Prévost, Paris, Bordas, 1991, I, p. 428.

³⁰ «Les formes variées du cri industriel, l'histoire de ses applications musicales, enfin la création d'une œuvre reposant sur l'intervention des cris de Paris dans un cadre lyrique et symphonique où le poète emploie avec bonheur des épisodes de différents caractères et marie sans effort des sentiments gracieux et tendres à des effets d'un comique de bon goût: tels sont les éléments de la partie purement musicale de notre travail», J.-G. KASTNER, *Les voix de Paris*, cit., pp. 21-22.

³¹ Per quanto concerne l'inserimento in musica di suoni e rumori della vita quotidiana, Maurice Ravel, una settantina di anni dopo, si esprimerà così: «Si dice che nelle nostre città la circolazione "ronza", che le macchine "rombano" e, se tali suoni possono risultare piacevoli o fastidiosi, non c'è motivo per cui non siano tradotti in grande musica. La nostra epoca meccanizzata lascerà il proprio segno su una musica che sarà trasmessa di generazione in generazione, e un numero crescente di compositori troverà la propria ispirazione in quelli che molti considerano ora semplici rumori. In passato abbiamo trasformato battaglie in temi di sinfonie mondialmente conosciute, e il suono di una battaglia non è di certo più evocativo del ronzare di una grossa macchina» («On dit que dans nos villes la circulation "bourdonne", que les machines "ronronnent", et, si ces sons peuvent paraître agréables ou désagréables, il n'y a aucune raison pour qu'ils ne soient pas traduits en de grande musique. Notre époque mécanisée laissera incontestablement son empreinte sur une musique qui sera ensuite transmise de génération en génération, et de plus en plus de nos compositeurs trouveront leur inspiration dans ce que d'aucuns considèrent maintenant comme de simples bruits. Dans le passé on a transformé des batailles en thèmes de symphonies mondialment célèbres, et le son d'une bataille n'est certes pas plus inspirant que le ronronnement d'une grosse machine»), Maurice Ravel. *Lettres, écrits, entretiens*, presentati e annotati da Arbie Orenstein, Paris, Harmoniques Flammarion, 1989, pp. 329-330. «Abbiamo messo in musica la natura, la guerra e altri cento temi, e mi stupisco che i musicisti non abbiano ancora afferrato le meraviglie del progresso industriale» («Nous avons mis en musique la nature, la guerre et cent autres thèmes, et je m'étonne que les musiciens n'aient pas encore saisi les merveilles du progrès industriel»), *ivi*, p. 331. D'altronde, come dichiarerà Ravel stesso, sarà proprio il funzionamento meccanico di una fabbrica a ispirargli la scrittura del celebre *Boléro*.

³² Cfr. M. KELKEL, voce *Les cris de Paris*, in *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, cit., p. 429.

Kastner dimostra pure di essere alla conoscenza della composizione vocale *Les cris de Paris* (1527) di Clément Janequin, primo esempio del genere (anche se con organico solo vocale):

Clément Janequin, chiamato Clemens non Papa,³³ si è appena posizionato, come sappiamo, primo tra i compositori che hanno cercato nelle grida di Parigi un'ispirazione musicale. La sua opera [...] è una vera e propria sinfonia vocale in cui quattro voci, soprano, contralto, tenore e basso, dialogano oppure si uniscono mettendo in mostra tutto il lusso degli artifici del contrappunto doppio e dell'imitazione canonica. Il lavoro di Janequin onora la scienza del vecchio maestro e dimostra che, con tatto e gusto, si possono ricercare le applicazioni dell'arte negli elementi in apparenza più ribelli a un intervento musicale.³⁴

Tornando alla trattazione che precede la sinfonia, Kastner specifica che il soggetto del suo studio era già stato affrontato, dal punto di vista storico, da altri studiosi, ma mai in modo sistematico; l'alsaziano si impegna comunque a tener conto dei vari saggi di carattere storico-letterario realizzati prima del suo.³⁵ La trattazione storica occupa infatti gran parte dello studio di Kastner: essa copre il periodo che va dal Medioevo fino alla metà dell'Ottocento. Le testimonianze sull'uso delle grida sono numerose a partire dal secolo XIII: nel Medioevo il grido faceva parte della vita municipale e la maggior parte dei *crieurs* erano magistrati poiché all'epoca non esistevano altri mezzi attraverso i quali trasmettere informazioni. Il Rinascimento ha visto la comparsa di grandi cambiamenti, con l'immissione del «goût des arts» in ogni ambito,³⁶ è in questo momento storico infatti che per la prima volta le grida parigine sono inserite in una composizione musicale. Nel periodo seguente, arrivando fino al 1848, i numerosi cambiamenti e le crisi politiche, accompagnati dalle novità apportate dal sistema industriale, hanno avuto un'influenza tale da modificare il carattere del grido. L'autore passa infine ad occuparsi dell'epoca a lui contemporanea.³⁷

L'intento dello studioso è comunque quello di dimostrare il valore artistico delle grida di strada parigine e, come aveva già fatto Rameau nel suo *Code de musique pratique*

³³ Qui Kastner unificava erroneamente in un'unica persona due compositori diversi, il fiammingo Jacobus Clemens non Papa (ca. 1510-1555 o 1556) e il francese Clément Janequin (ca. 1485-dopo il 1558), autore dei *Cris de Paris*.

³⁴ «Clément Janequin, dit *Clemens non Papa*, vient se placer, comme nous savons, en tête des compositeurs qui ont cherché dans les cris de Paris une source d'inspirations musicales. Son œuvre [...] est une véritable symphonie vocale où quatre voix, soprano, alto, ténor et basse, dialoguent ou s'unissent en déployant tout le luxe des artifices du contre-point [*sic*] double et de l'imitation canonique. Le travail de Janequin fait honneur à la science du vieux maître, et prouve qu'avec du tact et du goût il est permis de rechercher les applications de l'art dans les éléments les plus rebelles en apparence à toute intervention musicale», J.-G. KASTNER, *Les voix de Paris*, cit., p. 114.

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 6.

³⁶ *Ivi*, p. 20.

³⁷ Cfr. *ivi*, pp. 20-21.

(1760), di evidenziare che le grida di città si rapportano alla musica in un modo che mette in luce il legame segreto fra la natura e l'arte.³⁸ Seguono considerazioni di carattere antropologico: il grido, spiega l'autore, sarebbe l'espressione di società primitive con un interesse perlopiù collettivo, mentre la parola e infine il canto costituirebbero il risultato dell'evolversi del bisogno collettivo in bisogno individuale, dunque di una società più complessa.³⁹ Di conseguenza, afferma Kastner, il canto sarebbe il mezzo più elevato di espressione dell'animo umano. Il grido invece rappresenterebbe la lingua della massa; tuttavia, esso si confermerebbe degno di attenzione, in quanto posto all'origine sia del linguaggio sia dell'arte lirica.⁴⁰ Kastner espone questo lucido ragionamento appoggiandosi agli studi di Wilhelm von Humboldt, Jacob Grimm e Charles Nodier, secondo i quali il grido costituirebbe il germe della parola. Anche Guillaume André Villoteau, con *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage* (Paris, 1807), si sarebbe dedicato a tali speculazioni.⁴¹

Kastner passa poi in rassegna vari tipi di interiezioni umane, provocate dalle cause più disparate, e sottolinea la necessità di un loro studio minuzioso soprattutto da parte dei cantanti e dei compositori: «Per cogliere l'accento verace, patetico, i cantanti, e allo stesso modo i compositori, devono applicarsi per conoscere i caratteri distintivi che la natura attribuisce alla manifestazione delle sensazioni, dei sentimenti che nascono nell'uomo in tutte le condizioni della vita».⁴² L'artista potrà dunque trarre un sicuro beneficio dallo studio approfondito della natura e del comportamento umano.

L'autore pone anche l'accento sull'utilizzo del grido come "anestetico": le grida lanciate a causa del dolore fisico contribuirebbero a rendere quest'ultimo più sopportabile, e ciò spiegherebbe, insiste Kastner, l'origine delle «*cris de labeur*» che, accompagnando per l'appunto il lavoro, diminuirebbero il dolore e la fatica fisica.⁴³ A questo proposito si è espresso anche Mainzer:

³⁸ Cfr. *ivi*, pp. VI-VII.

³⁹ Sull'origine del canto e sul suo legame con la magia del mondo primitivo si veda: JULES COMBARIEU, *La musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1909.

⁴⁰ Cfr. J.-G. KASTNER, *Les voix de Paris*, cit., p. 1.

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 2.

⁴² «Pour saisir l'accent vrai, pathétique, les chanteurs, de même que les compositeurs, doivent s'appliquer à connaître les caractères distinctifs que la nature attache à la manifestation des impressions, des sentiments qui naissent chez l'homme dans toutes les conditions de la vie», *ivi*, p. 7. Kastner porta l'esempio dello studio di MARC COLOMBAT, *Le mécanisme des cris et leur intonation notée dans chaque espèce de douleurs physiques et morales*, Paris, De Moquet, 1840. Colombat avrebbe raccolto un gran numero di interiezioni naturali causate soprattutto dal dolore fisico.

In tutti i Paesi il popolo canta per istinto; il canto accompagna i suoi lavori, designandone spesso la natura, scandendone quasi sempre il movimento e la cadenza; il lavoro è, in qualche modo, un diapason sul quale il canto si accorda, e più questo è laborioso, più la melodia che lo accompagna risulterà indispensabile. I lavori che richiedono sforzi stancanti e che vanno eseguiti in gruppo non mancano mai di essere assecondati da una specie di canto misurato il cui ritmo, fortemente accentuato, serve a dirigere tutti i lavoratori verso un unico scopo.⁴⁴

Passa poi a considerare le manifestazioni sonore che costituiscono i richiami relativi a specifici momenti del quotidiano e che hanno per oggetto i bisogni della vita materiale, ovvero le varie tipologie di grida dei venditori di strada. Kastner evidenzia la necessità pratica di rendere musicali questi richiami:

L'utilità del ritmo unita alle intonazioni musicali si è sempre fatta sentire nelle circostanze in cui si tratta di comunicare con le masse e di cercare di farsi capire da queste a una certa distanza. Quando lo strillone non disponeva di uno strumento, cosa che qualche volta capitava, doveva necessariamente cercare di sostenere la sua voce nel miglior modo possibile, e vi perveniva soltanto ricorrendo al canto. È un fatto storicamente noto: i suoni della voce, quando si canta, si proiettano fino a grandi distanze, mentre quando si parla essi sono di breve durata e strettamente limitati. Un grido ben sostenuto è facile da distinguere da lontano, anche quando da molto tempo non se ne possono più individuare le parole. Più il grido si prolunga, più tende ad assumere un carattere vocale.⁴⁵

Sta poi al musicista studiare e “approfittare” della musicalità intrinseca alle grida di città:

⁴³ J.-G. KASTNER, *Les voix de Paris*, cit., p. 11. Sul legame fra canto e lavoro Schafer afferma: «Prima della rivoluzione industriale canto e lavoro erano spesso uniti. I ritmi di fatica erano sincronizzati con il ritmo della respirazione o erano legati al movimento delle mani e dei piedi. [...] I canti cessarono quando i ritmi degli uomini e delle macchine perdettero tale sincronia [...]». La fabbrica uccide il canto», R. M. SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, cit., pp. 95-96.

⁴⁴ «Dans tous les pays, le peuple chante par instinct; le chant accompagne ses travaux, 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», J. MAINZER, *Les cris de Paris*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, cit., p. 202.

⁴⁵ «L'utilité du rythme uni aux intonations musicales s'est toujours fait sentir dans les circonstances où il s'est agi de communiquer avec les masses et de chercher à se faire comprendre d'elles à une certaine distance. Quand le crieur n'avait pas d'instrument, ce qui arrivait quelquefois, il devait nécessairement chercher à soutenir sa voix le mieux possible, et il n'y parvenait que lorsqu'il avait recours au chant. C'est un fait très anciennement reconnu que les sons de la voix, lorsqu'on chante, portent à de très grandes distances, tandis que lorsqu'on parle, ils ont une très courte durée, et sont renfermés dans d'étroites limites. Un cri bien soutenu est facile à distinguer de loin, lors même que depuis longtemps on n'en saisit plus les paroles. Plus le cri se prolonge, plus il tend à prendre un caractère vocal», J.-G. KASTNER, *Les voix de Paris*, cit., p. 19.

Così il musicista dovrebbe ricercare due cose nel grido popolare: le sue varie forme e le applicazioni che permette. [...] Il musicista può infine tentare di coniugare il grido popolare e industriale con effetti drammatici o sinfonici di mezzo-carattere oppure del tutto nello stile burlesco.⁴⁶

E ancora Kastner evidenzia il valore musicale di tale fenomeno:

Qui l'importanza verbale si cancella di fronte all'accentuazione, che si tinge spesso di un carattere realmente melodico. I vari mestieri ci appaiono così come le diverse parti di un vasto concerto, parti grottesche o lamentose, graziose o bizzarre, che vanno caratterizzate e classificate.⁴⁷

Ogni città ha una sua sonorità particolare, un suo «blason sonore» e, per quanto concerne la rilevanza del luogo geografico, l'autore osserva come le grida di provincia siano diverse da quelle di città e come esse vadano a dipingere fedelmente gli usi e i costumi di una località specifica.⁴⁸ Kastner nota anche che il grido con funzione di richiamo commerciale esiste ovunque vi sia una traccia di civilizzazione; le popolazioni presso le quali regna la schiavitù possiedono invece dei richiami singolari e a volte davvero toccanti; alcuni di essi, dal ritmo vivace e trascinate, hanno per scopo quello di alleggerire il lavoro dello schiavo: ecco che torna il riferimento al grido come «anestetico» contro il dolore fisico. Kastner, per avvalorare questa tesi, riporta l'esempio dei manovali di Rio de Janeiro, ma non si limita solo a questa città; passa anche per l'India, la Cina e l'Egitto. A proposito di Rio de Janeiro, Kastner racconta:

Quando la stanchezza pervade i neri, il cantante che li guida li stimola cantando più forte e spesso modulando insensibilmente di un quarto, di un terzo e di un mezzo tono più in alto. Il sudore invade allora il corpo quasi nudo dei portatori neri, eppure la musica sempre ben ritmata da questa specie di canto eccita il loro ardore e permette loro di dimenticare la stanchezza. I padroni degli schiavi portatori sanno apprezzare le qualità di un buon cantante e lo pagano meglio. Il cantante è, tra l'altro, una persona relativamente intelligente e il suo talento, nello scegliere una melodia coinvolgente, sta nell'applicarvi un testo interessante che catturi l'attenzione dei lavoratori e stimoli il loro zelo.⁴⁹

⁴⁶ «Ainsi le musicien doit rechercher deux choses dans le cri populaire, les formes variées de ce cri, puis les applications qu'il autorise. [...] Le musicien peut enfin tenter lui-même de marier le cri populaire et industriel à des effets dramatiques ou symphoniques de demi-caractère ou tout à fait dans le style burlesque», *ivi*, p. 21.

⁴⁷ «L'importance verbale s'efface ici devant l'accentuation, qui revêt souvent un caractère vraiment mélodique. Les divers métiers nous apparaissent alors comme autant de parties d'un vaste concert, parties grotesques ou lamentables, gracieuses ou bizarres, qu'il s'agit de caractériser et de classer», *ivi*, p. 22.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 65-68.

Per quanto riguarda gli altri paesi, l'autore specifica che la Spagna è provvista di voci serene e tranquille, specchio secondo Kastner dei suoi limpidi cieli, e che l'Italia vanta delle cantilene simili nel carattere a quelle spagnole. In particolare, in queste due nazioni, ha avuto un peso determinante il canto religioso:

Sembra che l'uso del canto religioso, così esteso e popolare nei due Paesi, vi abbia sensibilmente influenzato la forma musicale dei ritornelli mercantili. Tramite uno stile grave, lento e, per così dire, solenne, nonché la loro struttura e la loro stessa tonalità, questi ritornelli si avvicinano molto al canto piano. Ci sono casi in cui questo fatto non è altro che naturale, per esempio quando si tratta di vecchi ritornelli che ripetono le confraternite che, a Roma, vanno di porta in porta a implorare la pubblica carità.⁵⁰

Nella trattazione di Kastner non poteva mancare un riferimento all'Alsazia, sua terra natia. In particolare l'autore parla di Strasburgo, sottolineandone le differenze rispetto a Parigi, Roma, Barcellona e Madrid:

Le grida di Strasburgo possiedono un colore originale e presentano una certa varietà. Non hanno nulla che ricordi quelle della capitale, né ancora meno somigliano al canto semplice e calmo degli artigiani e mercanti di Roma, di Barcellona e di Madrid. Le intonazioni sono talvolta alquanto spigolose e procedono mediante piccoli disegni melodici la cui ripetizione costituisce la frase musicale. Il ritmo [...] è breve, le parole molto semplici e prive di enfasi. Infine, le grida di Strasburgo possiedono l'accento melodico presente nelle grida delle città d'oltre Reno.⁵¹

Come in ogni capitolo del suo libro, Kastner riporta gli esempi musicali di queste grida. I *cris* in questo caso sono in tedesco e fra i tanti esempi troviamo quello del *gagne-petit*, ovvero l'arrotino.

⁴⁹ «Quand la fatigue gagne les noirs, le chanteur qui les conduit les stimule en chantant plus fort, et souvent en modulant insensiblement d'un quart, d'un tiers et d'un demi-ton plus haut. La sueur inonde alors le corps presque entièrement nu des nègres porteurs, mais la musique toujours bien rythmée de ces sortes de chant excite leur ardeur et leur fait oublier la fatigue. Les maîtres des esclaves porteurs savent apprécier les qualités d'un bon chanteur et le paient plus cher. Le chanteur est d'ailleurs relativement intelligent, et son talent, en choisissant un air entraînant, est d'y appliquer des paroles intéressantes qui captivent l'esprit des travailleurs et leur donnent de l'émulation», *ivi*, p. 118.

⁵⁰ «On dirait que l'usage du chant religieux, si répandu et si populaire dans les deux pays, y a influé sensiblement sur la forme musicale des refrains mercantiles. Par leur allure grave, lente, et pour ainsi dire solennelle, par leur contexture et leur tonalité même, ceux-ci se rapprochent beaucoup du plain-chant. Il y a des cas où ce fait n'a rien que de très naturel, par exemple, quand il s'agit des vieux refrains que répètent les confréries qui, à Rome, vont de porte en porte implorer la charité publique», *ivi*, p. 121.

⁵¹ «Les cris de Strasbourg ont une couleur originale, et présentent une assez grande variété; ils n'ont rien qui rappelle ceux de la capitale; encore moins ressemblent-ils au chant plan et calme des artisans et des marchands de Rome, de Barcelone et de Madrid. Les intonations en sont quelquefois un peu heurtées, et procèdent par de petits dessins mélodiques, dont la répétition constitue la phrase musicale. Le rythme [...] en est bref, les paroles très simples et sans emphase. Enfin, ils ont l'accent mélodique que présentent les crieries des villes d'outre-Rhin», *ivi*, p. 123.

LE GAGNE PETIT.

N°48.

Scheeräschliff aus Pa - ris! — Scheeräschliff! .
Rémouleur de Pa - ris! rémouleur

Scheeräschliff! Scheeräschliff! aus Pa - ris! —
rémouleur rémouleur de Pa - ris!)

Es. 1: J.-G. Kastner, *Les voix de Paris*, planche XXXI, Cris Notés série K, n. 48.

Sulla base di quali criteri erano create tutte queste grida? Secondo Kastner la formula adottata doveva rispondere perfettamente ai bisogni del mercato, dunque doveva essere possibilmente breve e concisa, in modo da descrivere la natura e i vantaggi del prodotto nel limitato lasso di tempo in cui il potenziale acquirente si trovava nei pressi del venditore. Il *crieur* utilizzava abbreviazioni e neologismi, in ogni caso comprensibili dal popolo, serrando o sopprimendo alcune sillabe e arrivando addirittura a eliminare parole intere. Come esempio di questo fenomeno Kastner porta quello dello spazzacamino, il quale, col passare degli anni, aveva mutato il suo richiamo da «spazzare il camino dall’alto in basso»⁵² al solo «haut en bas».

Kastner fornisce poi un dettagliato elenco dei «mestieri ambulanti»,⁵³ che divide in quattro grandi categorie: «I venditori di articoli alimentari; i venditori di articoli per la pulizia e di oggetti utili; i venditori di piccoli oggetti da toeletta, decorativi e di fantasia; gli operai in senso proprio, come gli spazzacamini, i vetrai, gli stagnini, ecc.».⁵⁴ Impressionante è la minuzia con cui l’autore scende a descrivere nei minimi dettagli ciascuna professione, fornendone il corrispettivo grido notato sul rigo musicale. Fra tutti questi *crieurs*, vorrei soffermarmi sulle figure dello spazzacamino e dell’arrotino – appartenenti alla quarta cate-

⁵² «Ramoner la cheminée du haut en bas», *ivi*, p. 78.

⁵³ «Métiers nomades», *ivi*, p. 85.

⁵⁴ «Les marchands d’articles d’alimentation; les marchands d’articles de ménage et d’objets utiles; les marchands de menus objets de toilette, d’agrément et de fantaisie; les ouvriers proprement dits, tels que les ramoneurs, vitriers, étameurs de casseroles, etc.», *ibidem*.

goria elencata da Kastner – per motivi che verranno compresi nel seguito dell’articolo, riportandone le descrizioni e le annotazioni musicali di Kastner e di altri studiosi.

Le ramoneur (Lo spazzacamino)

François-Victor Fournel, in *Ce qu’on voit dans les rues de Paris* (1858), fa questo ritratto degli spazzacamini:

Un’aria sempre grave e triste, uno stile che ricorda vagamente la marmotta, un viso imbrattato di fuliggine, sfidante, uggioso e pauroso, che non è mai stato illuminato né da un sorriso né da un raggio di sole, un’aria tremebonda e selvaggia, tali sono le caratteristiche esteriori di quei poveri esseri che formano la grande tribù degli spazzacamini. Savoyardi autentici nelle abitudini, nell’aspetto e di nascita, indossano la loro livrea nel contempo sulla pelle e sui vestiti e non si curano di ripulirsi per paura di perdere fascino e ingaggi. Uno spazzacamino bianco e pulito, che controsenso! Sarebbe come un negoziante che stacca la propria insegna e grida al pubblico che non ha avventori.⁵⁵

Kastner, che si è occupato anche musicalmente della figura del *ramoneur*, inizia così la descrizione del richiamo di questo lavoratore:

Un teorico italiano, che Langlé crede essere Zacconi, aveva già riconosciuto il carattere musicale del grido dello spazzacamino in Italia: *O spazza cammin!* A Parigi, lo spazzacamino annuncia se stesso più o meno come al di là delle Alpi, mediante l’emissione breve e rauca di alcune note nelle quali sospira la tristezza dell’inverno. *Alto in basso, ecco lo spazzacamino!* Oppure soltanto: *Alto in basso!*⁵⁶

In precedenza, nel suo testo, Kastner ha spiegato che in Italia la figura del *ramoneur* aveva in effetti già interessato qualche contrappuntista:

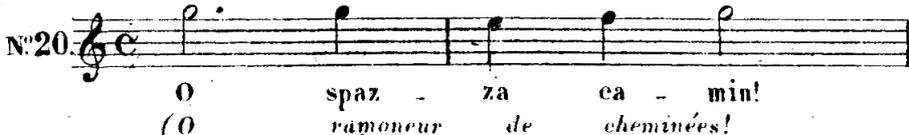
⁵⁵ «Un air toujours sombre et triste, une allure qui rappelle vaguement la marmotte, un visage barbouillé de suie, défiant, maussade et peureux, que n’ont jamais éclairé ni un sourire ni un rayon de soleil, une mine grelottante et sauvage, tels sont les caractères extérieurs de ces pauvres êtres qui forment la grande tribu des ramoneurs. Vrais Savoyards de mœurs et d’aspect comme de naissance, ils portent leur livrée à la fois sur la peau et sur les habits, et n’ont garde de se dégrasser, de peur de perdre leur cachet. Un ramoneur blanc et propre, quel contresens! Ce serait comme un négociant qui aurait décroché son enseigne et crierait au public qu’il n’a point de chalands», FRANÇOIS-VICTOR FOURNEL, *Ce qu’on voit dans les rues de Paris*, Paris, Adolphe Delahay, 1858, pp. 305-306.

⁵⁶ «Un théoricien italien, que Langlé croit être Zacconi, avait déjà reconnu le caractère musical du cri du ramoneur en Italie: *O spazza cammin!* A Paris, le ramoneur s’annonce à peu près comme au-delà des Alpes, par l’émission brève et rauque de quelques notes où respire la tristesse de l’hiver: *Haut en bas, v’là l’ramoneur!* ou seulement: *Haut en bas!*», J.-G. KASTNER, *Les voix de Paris*, cit., p. 101. Honoré François Marie Langlé (1741 – 1807) fu un compositore, insegnante di canto e teorico musicale francese conosciuto non tanto per le sue composizioni, ma soprattutto per i suoi lavori teorici e didattici, fra cui troviamo il *Traité de la basse sous le chant précédé de toutes les règles de la composition* (Paris, Naderman, 1798), nominato anche da Kastner. A proposito di Langlé si veda: PAULE DRUILHE, voce *Honoré François Marie Langlé*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., XIV, pp. 246-247. Lodovico Zacconi (1555 – 1627) fu compositore e teorico musicale italiano. Scrisse la *Prattica di musica*, pubblicata a Venezia in due volumi, il primo nel 1592 e il secondo nel 1622. Su Zacconi si veda: GERHARD SINGER, voce *Lodovico Zacconi*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., XXVII, pp. 707-708.

Nel suo *Traité de la basse sous le chante*, Langlé sostiene che Zacconi, autore della *Practica di musica*, fornisce esempi di contrappunto nei quali prenderebbe come tema o come canto fermo a volte il grido del cuculo, a volte quello dello spazzacamino. Pare che questa citazione non sia corretta e che Langlé abbia sbagliato il nome dell'autore italiano che cita, in quanto abbiamo cercato invano nell'esemplare della *Practica di musica* che possediamo i temi di contrappunto ai quali il teorico francese fa riferimento. A ogni modo, il grido dello spazzacamino riportato da Langlé deve essere molto antico, considerando la persistenza con la quale il giovane artigiano evita di farvi sentire la nota sensibile.⁵⁷

Kastner riporta gli esempi musicali italiani ricavati da Mainzer, specificando che egli aveva avuto modo di ascoltare il secondo grido a Roma.⁵⁸ Esso potrebbe essere una variante moderna del primo grido (ammette il fa diesis che l'altro evita). Kastner chiarisce poi che «O spazza camin!» oppure «Ch'io spazza camin!» era una formula molto vecchia che si faceva sentire in quasi tutte le città italiane: era conosciuta in Lombardia, in Piemonte e nella Svizzera italiana, oltre che a Roma.⁵⁹

Cri du ramoneur en Italie.

N°20. 

o spaz - za ca - min!
o ramoneur de cheminées!

Id:

N°21. 

Ch'io spaz - za ca - min!
(A ramoner la cheminée!)

Es. 2: J.-G. Kastner, *Les voix de Paris*, planche XXX, Cris Notés série K, nn. 20 e 21.

⁵⁷ «Langlé, dans son *Traité de la basse sous le chant*, prétend que Zacconi, auteur de la *Practica di musica*, donne des exemples de contre-point [sic] dans lesquels il prend pour thème ou *canto fermo*, tantôt le cri du coucou, tantôt enfin celui du ramoneur. Il faut croire que cette citation est inexacte, et que Langlé s'est trompé sur le nom de l'auteur italien qu'il cite, car nous avons vainement cherché dans l'exemplaire de la *Practica di musica* que nous possédons les thèmes de contrepoint auxquels le théoricien français fait allusion. Quoi qu'il en soit, le cri du ramoneur rapporté par Langlé doit être fort ancien, à en juger par la persistance avec laquelle le jeune artisan évite d'y faire entendre la note sensibile», J.-G. KASTNER, *Les voix de Paris*, cit., p. 122.

⁵⁸ Cfr. J. MAINZER, *Le marchand de peaux de lapin*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, cit., p. 284.

⁵⁹ J.-G. KASTNER, *Les voix de Paris*, cit., p. 122.

Questo grido era generalmente emesso da due persone, un bambino e un adulto, il secondo seguito dal primo a grande distanza. Il lavoro dello spazzacamino era infatti in genere esercitato da ragazzi molto giovani, che erano sfruttati dagli adulti per la loro taglia minuta, che gli permetteva di sgusciare facilmente nei condotti dei camini. Di solito la ripetizione del grido da parte del bambino constava di un'imitazione più o meno regolare a un intervallo variabile della scala. A volte capitava che il ragazzo non fosse per niente in grado di effettuare l'imitazione e che, incapace sia di cantare sia di gridare, emettesse dei suoni strani e selvaggi.⁶⁰ Kastner sottolinea comunque la bellezza, ma anche e soprattutto l'elaborazione di questo grido, degno delle più alte forme musicali colte:

Il grido più stupefacente e più piacevole che abbiamo mai sentito è pertanto il grido dello spazzacamino. Sviluppato in maniera corretta, avrebbe potuto formare un eccellente contrappunto doppio e risulta facile convincersene dando un'occhiata al n. 7. Qui la ripresa si fa alla sesta. La voce dello strillone adulto che proferiva questo richiamo veramente musicale era un bellissimo baritono, e quella del bambino un soprano particolarmente corretto. Si vedrà probabilmente che la formula melodica dello spazzacamino si annuncia in qualche maniera come un tema di fuga, o per lo meno presenta uno di quei brevi disegni ai quali gli antichi maestri amavano applicare tutti gli sviluppi dell'*imitazione*.⁶¹

RAMONEURS.

N° 1. UN HOMME. Andante.
Haut en bas, ça l'ramoneur!

N° 2. UN GARÇON ramoneur. Moderato.
Haut en bas

N° 3. L'HOMME. LE GARÇON. All.
Haut en bas. Haut en bas

N° 4. Id.
Haut en bas Haut in bas

N° 5. UN JEUNE HOMME. UN PETIT GARÇON. Id: All.
Hêt in bas Haut en bas

N° 6. L'HOMME. LE PETIT GARÇON. Id: All.
Haut en bas Haut en bas haut en bas

N° 7. L'HOMME. LE PETIT GARÇON. Id.
Haut en bas Haut en bas

Es. 3: J.-G. Kastner, *Les voix de Paris*, planche XXV, Cris Notés série H, nn. 1-7.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 101.

⁶¹ «Le cri le plus étonnant et le plus agréable que nous ayons jamais entendu est pourtant un cri de ramoneur. Il aurait pu, développé convenablement, former un excellent contre-point [*sic*] double, ainsi qu'il est facile de s'en convaincre en jetant les yeux sur le n. 7. Ici la reprise se fait à la sixte. La voix du crieur adulte proférant cet appel vraiment musical était un très beau baryton, et celle de l'enfant un soprano fort juste. On observera sans doute que la formule mélodique du ramoneur s'annonce en quelque sorte comme un thème de fugue, ou du moins présente un de ces courts dessins auxquels les anciens maîtres aimaient à faire subir tous les développements de l'*imitation*», *ibidem*.

Aggiunge l'autore che, durante il Medioevo, e soprattutto verso il XV secolo, si pensava che gli spazzacamini fossero di origine piemontese. Al tempo di Kastner invece si credeva che tutti i ragazzi spazzacamini provenissero dalla Savoia, ma, assicura l'autore, la maggior parte di essi venivano dall'Alvernia.⁶² Questi giovani lavoratori, una volta cresciuti, avevano spesso la possibilità di migliorare la loro posizione: «diventano maestri o compagni spazzacamini, oppure fanno il commercio di pelli di coniglio, di ferri vecchi e di vetro frantumato».⁶³

Kastner deduce da Mainzer molte informazioni sulla figura dello spazzacamino; quest'ultimo racconta che la coppia «*maître-apprenti*» lavorava tutti i giorni, con qualsiasi situazione atmosferica, e regala questa immagine commovente del piccolo spazzacamino:

La voce rauca del primo, unendosi al timbro cristallino del secondo, sale nella vostra stanza e giunge per svegliarvi fino alla vostra alcova. Vi sembra che assieme al loro canto arrivi l'aria fredda che stanno attraversando; tremate nel vostro letto, aggiustate la vestaglia sui vostri piedi e tirate la coperta sopra le orecchie. Tuttavia il piccolo alverniate prosegue, di strada in strada, di casa in casa, la schiena curva, la testa schiacciata tra le spalle, mentre cerca di nascondere le mani indolenzite nelle tasche troppo piccole della sua giacca, e la sua bocca canta come un'allodola mentre il suo naso piange come un fiume. Se allora, felice della terra, vi degnate di guardare quell'essere così giovane e sofferente, vi sarà impossibile chiudere il vostro cuore alla pietà; la vostra sensibilità, per quanto attenuata possa essere, si sveglierebbe alla vista di questa esile creatura che, tra i beni di questo mondo, non ha ricevuto che la miseria e la durezza delle stagioni, e che trova riparo ovunque e da nessuna parte – ciò che ha fornito il soggetto di una graziosa incisione. Un bambino rivolge a un piccolo spazzacamino la seguente domanda: “Se non ci fosse né cielo né terra, dove andresti?” Lo spazzacamino risponde: “Andrei a casa mia”.⁶⁴

Per quanto riguarda il grido, Mainzer sostiene che quello dello spazzacamino, fra quelli dei vari venditori di strada, sia il più uniforme, non solo a Parigi ma in tutta Europa, nonostante sia costituito solamente dalle innumerevoli ripetizioni delle parole «*haut en*

⁶² Cfr. *ibidem*.

⁶³ «*Ils passent maîtres ou compagnons ramoneurs, ou bien ils font le commerce des peaux de lapin, de la vieille ferraille et du verre cassé*», *ivi*, p. 102.

⁶⁴ «*La voix rauque du premier, s'unissant au timbre argentin du second, monte à votre chambre, et vient vous réveiller jusque dans votre alcôve. Il vous semble qu'avec leur chant arrive l'air froid à travers lequel ils cheminent; vous grelottez dans votre lit, vous ajustez sur vos pieds votre robe de chambre, et vous ramenez votre couverture par-dessus vos oreilles. Cependant il va toujours, le petit Auvergnat, de rue en rue, de maison en maison, le dos courbé, la tête enfoncée entre les deux épaules, essayant de cacher ses mains engourdis dans les poches trop petites de son gilet, et chantant de la bouche comme une alouette, tandis que son nez pleure comme une rivière. Si alors, heureux de la terre, vous daignez jeter un regard sur cet être si jeune et si souffrant, il vous serait impossible de fermer votre cœur à la pitié; votre sensibilité, tout émoussée qu'elle fût, se réveillerait à la vue de cette frêle créature qui, dans les biens de ce monde, n'a eu en partage que la misère et la dureté des saisons, dont l'asile est partout et nulle part: ce qui a fourni le sujet d'une jolie gravure. Un enfant adresse à un petit ramoneur cette question: “S'il n'y avait ni ciel ni terre, où irais-tu?” Le ramoneur répond: “J'irais chez moi”*», J. MAINZER, *Le marchand de peaux de lapin*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, cit., p. 283.

bas!».⁶⁵ L'autore aggiunge che il canto del *ramoneur* non è rimasto invariato nel corso delle varie epoche: riporta l'annotazione musicale di una melodia risalente a secoli precedenti che, fondandosi su una sola nota ribattuta, non assomiglia alle altre segnalate dallo studioso; tuttavia, degno di nota è il fatto che le parole «haut en bas!» siano rimaste invariate.⁶⁶



Es. 4: J. Mainzer, *Le cri du ramoneur*.

L'esempio più antico oggi noto è comunque quello riportato, una sola volta, all'interno di *Les cris de Paris* di Janequin che, considerando il tempo tagliato in cui è scritto, ricorda quello dell'esempio n. 4 di Mainzer, che quasi sicuramente l'ha ricavato da Janequin:



Es. 5: Clément Janequin, *Voulez ouyr les cris de Paris ou Les cris de Paris* (1527), bb. 118-122 (rigo del basso).

Ancora Fournel, in *Les rues du vieux Paris*, fornisce una piccola descrizione dello spazzacamino, senza tuttavia riportare l'intonazione melodica del suo grido:

Il più gaio dei piccoli imprenditori ambulanti industriali nomadi era lo spazzacamino: il monello, con la sua faccia nera, con la sua valigetta e il suo lungo bacchio sulla spalla, si diletta, seguendo un'usanza diffusa tra gli strilloni di strada, persone spesso scherzose, ricche di giochi di parole e di lazzi di forte carattere gallico, a ricamare sul proprio grido («Ramone la cheminée o ta bas») variazioni buffe e talvolta poco rispettabili, nell'attesa della canzone trionfale che di norma celebrava il momento in cui egli usciva dalla sommità del caminetto.⁶⁷

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 284.

Di questa «chanson triomphale» ci informa anche Mainzer, il quale racconta che, in alcuni paesi, lo spazzacamino, quando arrivava all'estremità superiore del camino, iniziava a cantare una canzone in onore dei padroni di casa per provare di aver fatto bene il suo lavoro e di meritare un giusto pagamento.⁶⁸

Fra questi esempi, il n. 4 e il n. 5 sono sicuramente i più semplici, giacché si basano su una serie di note ribattute. L'esempio n. 2, tratto dal repertorio italiano degli spazzacimini, è invece più vario, essendo costruito su un intervallo di terza minore in un registro acuto. Infine, l'esempio n. 3, che riporta le varianti francesi "registrate" da Kastner, fornisce la parte sia dell'uomo sia del bambino: nonostante la varietà e il gioco di incastri vocali uomo/ragazzo, per quanto possa modificarsi ritmicamente, il grido non supera mai l'intervallo di quarta diminuita (fa diesis – si bemolle del n. 6 di Kastner: esempio n. 3). Volendo trovare un richiamo, questo potrebbe essere individuato fra gli esempi n. 3 (nello specifico il n. 1 di Kastner), n. 4 e n. 5, ovvero i più semplici: essi si basano su note ribattute, in tempo binario, seppure non della stessa altezza e sebbene l'esempio di Kastner contenga un intervallo di seconda maggiore ascendente.

Le rémouleur ou gagne-petit (L'arrotino)

Il grido dell'arrotino è acuto e breve come quello del mastro vetraio, a maggior ragione quando si compone delle sole parole: «Forbici da ripassare!».⁶⁹ Comunque, il *gagne-petit*, in generale, impiega meno lettere e note possibili: probabilmente, per attirare l'attenzione, conta di più sul rumore stridulo della sua ruota affilatrice sempre in movimento che sul suono della propria voce: insomma, il suo richiamo è abbastanza monotono. In genere si accontenta di ripetere, a intervalli: «Ripassare, ripassare forbici!», o con un'altra variante: «Forbici da ripassare, ripassare forbici!»⁷⁰

⁶⁷ «Le plus joyeux des petits industriels nomades, c'était le ramoneur: le garnement, avec sa face noire, sa mallette et sa longue gaule sur l'épaule, se plaisait, suivant un usage d'ailleurs assez répandu parmi les crieurs des rues, gens souvent facétieux, féconds en calembours et en quodlibets très-gaulois, à broder sur son cri (Ramone la cheminée o ta bas) des variations bouffonnes et parfois peu séantes, en attendant la chanson triomphale qui était de règle, lorsqu'il débouchait au sommet de la cheminée», FRANÇOIS-VICTOR FOURNEL, *Les rues du vieux Paris*, Paris, Firmin-Didot, 1879, pp. 519-520.

⁶⁸ Cfr. J. MAINZER, *Le marchand de peaux de lapin*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, cit., pp. 284-285.

⁶⁹ «Cizou à r'passi!», J.-G. KASTNER, *Les voix de Paris*, cit., p. 102.

⁷⁰ «A r'passer, r'passer ciseaux!»; «Des ciseaux à r'passer, r'passer ciseaux!», *ibidem*.

Es. 6: J.-G. Kastner, *Les voix de Paris*, planche XXV, Cris Notés série H, nn. 20, 20bis e 20ter.

Anche Mainzer si è occupato dell'arrotino: «Il suo aspetto esteriore non è molto diverso da quello del calderaio ambulante. Entrambi provengono dalla Lorena o dalla Normandia, e più spesso dall'Alvernia: pertanto hanno la medesima disposizione mentale alla parsimonia e alla sobrietà». ⁷¹ E ha aggiunto alcune considerazioni originali sul carattere di poche pretese di questo lavoratore:

Il nome primigenio di *gagne-petit* [guadagna poco] rivela tra l'altro la modestia delle pretese dell'arrotino. *Gagne-petit*, ecco una parola che dice tutto, che spiega il suo presente, il suo avvenire, i suoi timori e le sue speranze; speranza di guadagnare il pane quotidiano e timore di non averne qualche volta. Questa parola contiene un alto significato e un'alta filosofia: racchiude un'abnegazione totale dei beni terrestri, una tacita rinuncia ai piaceri, alle gioie di questo mondo. L'unico frutto che l'arrotino trae dalla sua vita laboriosa è l'indipendenza. Lungi dai suoi pensieri sarebbe l'idea di fare fortuna: l'arrotino guadagna e guadagnerà sempre poco, il necessario, l'indispensabile, né più né meno. Troviamo qui tutto un sistema, tutti gli elementi di una setta filosofica, di una scuola. Diogene, se non avesse beneficiato di qualche rendita statale, di qualche buon valore nel portafoglio, avrebbe probabilmente fatto l'arrotino. Non sarei neppure tanto stupito se alcuni filosofi moderni si fossero nascosti sotto quest'umile veste, come viva protesta contro le tendenze usurarie, le febbri di sfruttamento, la rapacità dei fabbricanti di soldi e di inganni. Se tutti i *gagne-petit* non sono filosofi, occorre ammettere che nella massa ne contiamo molti che potremmo prendere per tali. ⁷²

⁷¹ «Son aspect extérieur diffère peu de celui du chaudronnier ambulante. Il est, comme celui-ci, Lorrain ou Normand, et le plus souvent Auvergnat: ce sont, en conséquence, pour le moral, les mêmes habitudes d'économie et de sobriété», J. MAINZER, *Le raccommodeur de faïence, le chaudronnier et le rémouleur*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, cit., p. 271.

⁷² «Le nom originel de *gagne-petit* révèle assez d'ailleurs la modestie des prétentions du rémouleur. *Gagne-petit!* voilà un mot qui dit tout, qui explique son présent, son avenir, ses craintes et ses espérances; espérance de gagner le pain de la journée, crainte d'en manquer quelquefois. Ce mot est d'une haute signification, et en même temps d'une haute philosophie: il renferme une abnégation totale des biens terrestres, une renonciation tacite aux plaisirs, aux joies de ce monde. Le seul fruit que tire le rémouleur de sa vie laborieuse, c'est l'indépendance: quant aux idées de fortune, elles ne seraient pas à leur place dans son cerveau: il gagne et gagnera toujours peu, le nécessaire, l'indispensable, ni plus ni moins. Il y a là tout un système, tous les éléments d'une secte philosophique, d'une école. Diogène, s'il n'avait pas eu en sa possession quelques petites rentes sur l'État, quelques bonnes valeurs de portefeuille, se serait certainement fait rémouleur. Je ne serais même pas surpris que quelques philosophes modernes se fussent cachés sous cette modeste enveloppe, comme protestations vivantes contre les tendances usurières, les fièvres d'exploitation, la rapacité des faiseurs d'argent et de dupes. Si tous les *gagne-petit* ne sont pas des philosophes, il faut avouer que, dans le nombre, il en est beaucoup qu'on pourrait prendre pour tels», *ivi*, pp. 273-274.

Mainzer riporta poi due brevi esempi musicali, preceduti da una descrizione:

L'arrotino fa parte di quegli artigiani viaggiatori che portano il loro piccolo guadagno sulla schiena. Li si incontra sulle strade principali durante l'estate. Arrivati in un paese, dove li si vede quasi sempre in coppia, uno di loro cerca i clienti abituali cantando, come a Parigi, il suo eterno ritornello.⁷³



Es. 7: J. Mainzer, *Le cri du gagne-petit*.

Anche Janequin ci trasmette la testimonianza del grido del *gagne-petit*, inserito nei *Cris de Paris* e assegnato, questa volta, a ben tre voci:

blon? Ar - gent my faut, ar - gent my faut,
Ar - gent my duyt, ar - gent my duyt, gai - gne pe - tit,
blon? Ar - gent my faut, ar -
ar - gent my duyt. A - lu - mettes, a - lu -
gai - gne pe - tit, ar - gent my faut, ar - gent my faut.
gent my faut, ar - gent my faut. A - lu -

Es. 8: Clément Janequin, *Les cris de Paris*, bb. 164-172.

⁷³ «Le rémouleur aussi fait encore partie de ces artisans voyageurs qui portent leur gagne-petit sur le dos; on les rencontre sur les grandes routes dans l'été. Arrivés dans les villages, où on les voit presque toujours par paire, l'un d'eux va chercher la pratique en chantant, comme à Paris, son éternel refrain», *ivi*, p. 274.

La natura del grido di Janequin è sicuramente più vivace rispetto a quella degli altri esempi forniti: la melodia si muove saltellando all'interno di un intervallo di quarta giusta. Gli esempi di Kastner e di Mainzer sono accomunati invece dalla monotonia. Perfino il grido di Strasburgo, riportato nell'esempio n. 1, presenta più varietà, con l'impiego di quattro note diverse e con una piccola discesa cromatica finale.

Kastner dedica ovviamente un capitolo della sua trattazione alle applicazioni delle grida all'interno delle composizioni musicali "d'autore"; lo studioso racconta che l'interesse per «les cris de la ville» era vivo già durante il Medioevo: in quel periodo le grida erano considerate una parte del patrimonio della città. Tuttavia solo più tardi «les cris» iniziano a essere "sfruttati" dagli artisti: dapprima i poeti, poi i musicisti e infine i pittori traggono ispirazione da essi. Kastner spiega che non vi è nulla di bizzarro nell'occuparsi di questo fenomeno, soprattutto da parte dei musicisti: chiunque si sia seriamente interessato a rendere la verosimiglianza della declamazione nelle opere drammatiche ha dovuto necessariamente analizzare le inflessioni della voce umana. Grétry, esperto dell'argomento, considerava la possibilità di annotare tutte le inflessioni delle parole; sognava addirittura di trascrivere in musica tutti i vari tipi di saluto: il suo desiderio era infatti quello di «provare che la musica vocale deve copiare fedelmente gli accenti della parola». ⁷⁴

Fra i vari compositori che hanno utilizzato le grida di strada nella loro musica Kastner porta, come detto in precedenza, quello di Janequin, ma nomina anche Félicien David, il quale, in uno dei brani facenti parte della raccolta per coro maschile a quattro voci *La ruche harmonieuse*, intitolato *Cris populaires de la Provence*, ha utilizzato il richiamo dello spazzacamino e dell'arrotino; tutto il pezzo – afferma Kastner – si basa su questi due temi sviluppati ingegnosamente. ⁷⁵ In effetti: «Questi ultimi due esempi dimostrano che si può fare un'applicazione molto seria delle grida di Parigi dal punto di vista dell'arte e che si possono utilizzare queste brevi melodie come temi di eccellenti composizioni musicali». ⁷⁶

Lo spettacolo del mercato è uno dei più interessanti: può attirare l'attenzione dei musicisti, suscitare la curiosità degli scrittori e fissare lo sguardo dei pittori. Un altro esempio fornito da Kastner è infatti quello del «chœur du marché, de la *Muette*» di Auber, che sfrutta le grida del mercato italiano:

⁷⁴ «Prouver que la musique vocale doit copier fidèlement les accents de la parole », J.-G. KASTNER, *Les voix de Paris*, cit., p. 111.

⁷⁵ Cfr. *ivi*, p. 115.

⁷⁶ «Ces deux derniers exemples prouvent que l'on peut faire une application très sérieuse des cris de Paris au point de vue de l'art, et prendre ces courtes mélodies pour thèmes d'excellentes compositions musicales», *ibidem*.

L'illustre maestro della scuola francese odierna non assegna a ciascuna delle voci del mercato una melodia specifica, ma le distribuisce ai diversi personaggi del coro, quasi sempre su un'unica nota, in recitativo "parlante", mentre l'orchestra esegue uno di quei deliziosi motivi che l'immaginazione brillante e allegra del compositore semina con voluttuoso abbandono sulla sua strada luminosa, così come le ninfe dell'Albani, affogate nel vapore azzurro dell'etere, spargono attorno a loro, folleggiando, perle e fiori.⁷⁷

Anche Massin fornisce una lista di alcune composizioni musicali che hanno fatto uso dei «*cris de la ville*»; fra queste, oltre a quelle citate da Kastner, troviamo *Fine Knacks for Ladies* (1600) di John Dowland, *The Cryes of London* (inizio XVII secolo) di Orlando Gibbons, *Fernand Cortez* (1809) di Gaspare Spontini, *Les cris de Paris* (1840) di Victor Parisot, *Mesdames de la Halle* (1858) di Jacques Offenbach, *Louise* (1900) di Gustave Charpentier.⁷⁸

A questa lista possiamo aggiungere, in tempi più recenti, Luciano Berio e Luigi Nono. Nei *Cries of London* (1976) per 8 voci di Berio sono citate le grida dei venditori del mercato del pezzo omonimo di Orlando Gibbons, oltre i vari rimandi alla *chanson* di Janequin. Luigi Nono ha utilizzato le voci del mercato di Rialto a Venezia, il rumore dell'acqua della città e il suono delle campane di San Marco, il tutto registrato e rielaborato in studio, in *Contrappunto dialettico alla mente* per nastro magnetico bicanale (1968).⁷⁹

Abbiamo detto all'inizio che il 1810 è l'anno che vede la nascita non solo di Chopin e Schumann, ma anche di Kastner; a questi tre personaggi se ne può aggiungere un quarto, Félicien David, nato in quell'anno a Cadenet. Anche David subì il fascino dei richiami della città e dell'ambiente in cui viveva.

Conosciuto soprattutto come il fondatore della moda dell'esotismo musicale nella Parigi degli anni '40 dell'Ottocento (grazie all'ode sinfonica *Le Désert* del 1844),

⁷⁷ «L'illustre chef de l'école française actuelle n'assigne pas à chacune de ces voix du marché une mélodie particulière; il les distribue aux différents personnages du chœur, presque toujours sur une seule note, en manière de récitatif *parlante*, pendant que l'orchestre exécute un de ces motifs délicieux que l'imagination brillante et enjouée du compositeur sème avec un voluptueux abandon sur sa route lumineuse, comme les nymphes de l'Albane, noyées dans la vapeur azurée de l'éther, répandent autour d'elles, en folâtrant, des perles et des fleurs», *ibidem*.

⁷⁸ Cfr. R. MASSIN, *Les cris de la ville*, cit., p. 252.

⁷⁹ Per *Cries of London* cfr. il sito internet del Centro Studi Luciano Berio, *Cries of London*, nota dell'autore: <http://www.lucianoberio.org/node/1364?1599539874=1> (consultato in data 16/12/2014). Per *Contrappunto dialettico alla mente* cfr. il sito della Fondazione Archivio Luigi Nono Onlus, *Contrappunto dialettico alla mente: scheda, sinossi, altre versioni, etc.* <http://www.luiginono.it/it/luigi-nono/opere/contrappunto-dialettico-alla-mente> (consultato in data 16/12/2014). Nel film *Archipel Luigi Nono* del 1989 (produzione SW3, Artline Film, versioni tedesca e francese, durata 54'), il regista Olivier Mille intervistando il compositore mostra l'interesse di questi verso l'ambiente sonoro veneziano.

David mostrò fin dalla più tenera età spiccate doti musicali. Il vicino di casa, monsieur Garnier, primo oboe dell'Opéra, notando la bellissima voce del bambino, lo introdusse nel coro della cattedrale del Saint-Sauveur, ad Aix-en-Provence, dove suo maestro fu l'abate Balthazar Michel de Ménerbes. La voce di David era così incantevole che il bambino fu soprannominato subito «le séraphin».⁸⁰ Il ragazzo cominciò a suonare anche il violino e Arlette Millard racconta che, sebbene David non avesse ricevuto nessuna lezione di composizione, «compo[se] un mottetto all'età di tredici anni e una curiosa fantasia descrittiva, *Les cris d'Aix*, nella quale imita i richiami della strada degli spazzacamini, degli arrotini e dei venditori di fiammiferi. Il pezzo ottenne un grande successo».⁸¹ Dunque il David tredicenne, oltre alle doti musicali sicuramente fuori dal comune, dimostrava già un vivo interesse verso fenomeni sonori individuati al di fuori dell'ambiente scolastico, in particolare verso le grida dei venditori di strada della sua terra.

Dopo essere stato per un periodo maestro di cappella del Saint-Sauveur (occasione in cui ebbe la possibilità di incrementare la sua esperienza con gli organici corali), nel 1830 si trasferì a Parigi, dove frequentò il Conservatorio per un solo anno. Fatidico fu nel 1831 l'incontro con il pittore Pol Juste, che lo attirò verso il sansimonismo. Il giovane appena ventunenne si unì alla comunità dei sansimoniani che, cacciata da rue Monsigny e dalla sala Taitbout, si era rifugiata a Ménilmontant, appena fuori Parigi.⁸² Guidato da Barthélemy-Prosper Enfantin, il movimento divenne una «véritable religion», di cui David fu il compositore ufficiale.⁸³

Ménilmontant fu l'esperienza più importante della vita di David. Non era cosa da poco passare dalla provincia all'atmosfera emozionante e idealista della Parigi degli anni '30 dell'Ottocento; e ancor più inventare lo stile liturgico di una nuova religione e diventare il Sant'Ambrogio, San Gregorio, Palestrina e Lutero del coro dei sansimoniani erano esperienze estremamente appassionanti e romantiche.⁸⁴

⁸⁰ ARLETTE MILLARD, *Félicien David et l'aventure saint-simoniennne en Orient*, Paris, Les Presses Franciliennes, 2005, p. 9.

⁸¹ «Il compose un motet à l'âge de treize ans et une curieuse fantaisie descriptive, *Les cris d'Aix* dans laquelle il imite les appels dans la rue, des ramoneurs, des aiguiseurs, des marchands d'allumettes. Le morceau a un grand succès», *ibidem*.

⁸² JEAN-PIERRE BARTOLI, voce *David, Félicien-César*, in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^{ème} siècle*, cit., p. 357.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ «For David, Ménilmontant was the most important experience of his life. If it was no small thing to jump from the provinces to the excited, idealistic atmosphere of 1830s Paris; still more, then, to invent the liturgical style of a new religion and to become the Saint Ambrose, Saint Gregory, Palestrina and Luther of the Saint-Simonian chorale were experiences passionate and romantic in the extreme», DOROTHY VEINUS HAGAN, *Félicien David, 1810-1876: A Composer and a Cause*, Syracuse, NY, Syracuse University Press, 1985, p. 38.

Il suo incarico consisteva nel comporre cori a quattro voci maschili, ciascuno dei quali era destinato a essere utilizzato in diversi momenti della giornata. La maggior parte di questi pezzi fu pubblicata in seguito nelle raccolte *Ménilmontant* (1832-1833) e *La ruche harmonieuse* (1854).⁸⁵ Azevedo racconta l'entusiasmo con cui David lavorava a questo repertorio:

Con un organico di quaranta coristi improvvisati, fra cui tutt'al più venti avevano una buona voce e una disposizione istintiva al canto, ma fra cui nessuno sarebbe stato in grado di leggere la propria parte né a prima né a seconda vista, David è riuscito a costituire un *ensemble* relativamente meraviglioso. [...] Colmo di un indicibile ardore, spinto da un continuo desiderio di comporre, Félicien David coglieva tutte le occasioni, tutti i pretesti per scrivere della musica — e al bisogno li creava.⁸⁶

In genere questi cori erano scritti a quattro parti, nota contro nota, con l'accompagnamento del pianoforte; la voce più acuta cantava una melodia semplice, le brevi frasi cadenzavano velocemente alla tonica.⁸⁷ Ralph Locke ne specifica le caratteristiche:

Semplice scrittura accordale movimentata da passaggi all'unisono e un occasionale movimento indipendente nella voce superiore; organizzazione del pezzo in sezioni abbastanza brevi (da dieci a trenta battute ciascuna) che riflettono il sentimento o l'immagine di particolari versi; rapide modulazioni e progressioni sentimentali o "religiose" [...]; infine, una predilezione per lunghi passaggi in 6/8.⁸⁸

Il brano di David nominato da Kastner, contenuto nella *Ruche harmonieuse*, si intitola *Cris populaires de la Provence* ed è il diciassettesimo coro della raccolta.⁸⁹ La composizione contiene alcune singolarità rispetto agli altri cori: è a sole 3 voci

⁸⁵ Cfr. F.-J. FÉTIS, voce *Félicien David*, in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, cit., II, p. 441.

⁸⁶ «Avec un personnel de quarante choristes improvisés, dont vingt tout au plus remplissaient les principales conditions de voix et d'aptitude instinctive, mais dont pas un peut-être n'aurait pu lire sa partie à première et même à seconde vue, il était parvenu à constituer un ensemble relativement merveilleux. [...] Rempli d'une ardeur indicible, poussé par un incessant désir de composer, Félicien David saisissait toutes les occasions, tous les prétextes, pour écrire de la musique; au besoin, il les aurait fait naître», ALEXIS AZEVEDO, *Félicien David: coup d'œil sur sa vie et son œuvre*, Paris, s. n., 1863, p. 42.

⁸⁷ Cfr. D. V. HAGAN, *Félicien David, 1810-1876: A Composer and a Cause*, cit., p. 38.

⁸⁸ «Simple chordal writing varied by unison passages and occasional independent motion in the topmost voice, organization of the piece into shortish sections (ten to thirty measures each) reflecting the feeling or imagery of particular lines of verse, hasty modulations and sentimental or *religioso* progressions [...] and a fondness for lengthy passages in 6/8 meter», RALPH LOCKE, *Music, Musicians and the Saint-Simonians*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 178.

⁸⁹ FÉLICIEIN DAVID, *La ruche harmonieuse, 30 choeurs à quatre voix d'hommes, sans accompagnement, musique de Félicien David*, Paris, Boieldieu, 1854.

(si suppone due tenori e un baritono), diversamente dall'indicazione del titolo, che parla di 4 voci maschili (tutti gli altri brani sono a 4 voci: tenore I, tenore II, baritono e basso); non ha un'utilità pratica per le cerimonie sansimoniane, come invece quasi tutti gli altri cori della raccolta; il suo materiale melodico è costituito dalle grida di due spazzacamini e di un arrotino di origine provenzale. Difficile dunque immaginare un legame con le pratiche sansimoniane. Il pezzo potrebbe avere una semplice funzione edonistica per il gruppo di devoti di Ménilmontant; potrebbe costituire un retaggio della fantasia descrittiva *Les cris d'Aix* composta dal David tredicenne; oppure potrebbe non essere stato composto nei giorni felici trascorsi a Ménilmontant né durante l'infanzia di David, bensì nel corso del tragitto che portò il gruppo dei sansimoniani in fuga a imbarcarsi a Marsiglia, per fuggire in estremo Oriente: il brano potrebbe dunque essere stato composto in onore della terra natia, la Provenza. Ci sono infatti testimonianze che riguardano uno dei concerti dei sansimoniani a Marsiglia, concerti in cui David si accontentava di un organico di sole quattro voci maschili che lui stesso accompagnava al pianoforte:

L'emozione è al culmine quando David si siede al pianoforte. Le marsigliesi divorano con gli occhi questo bel ragazzo bruno dall'aria così dolce. Barrault lo designa: «Questi canti che vi hanno ispirato tanto entusiasmo, è quell'uomo seduto davanti al suo pianoforte, è David che li ha composti». Si applaude con trasporto. Una voce anonima: «È un provenzale!» In quel momento, gli applausi diventano così intensi che le lacrime salgono agli occhi di David e uno dei suoi compagni si avvicina per asciugarle. Si piange parecchio tra i sansimoniani. David scrive: «Ieri Marsiglia è stata stupenda, i nostri canti pure; va tutto bene».⁹⁰

Non ci sono notizie certe insomma sull'origine di questo coro; quello che è certo è che David decise di includerlo nella raccolta, a testimonianza del suo profondo attaccamento alla terra natale e del suo vivo interesse per un mondo sonoro che trascende i canoni della musica classica.

⁹⁰ «L'émotion est à son comble quand David se met au piano. Les Marseillaises dévorent des yeux ce beau garçon brun à l'air si doux. Barrault le désigne: "Ces chants qui vous ont inspiré tant d'enthousiasme, c'est ce jeune homme assis devant son piano, c'est David qui les a composés". On applaudit avec transport. Une voix anonyme: "C'est un Provençal!" A ce moment, les applaudissements deviennent si intenses que David sent monter à ses yeux des larmes qu'un de ses compagnons vient essuyer. On pleure beaucoup chez les saint-simoniens. David écrit: "Marseille, hier, a été superbe, nos chants aussi; tout marche bien"», A. MILLARD, *Félicien David et l'aventure saint-simonienne en Orient*, cit., p. 51.

L'impiego delle melodie delle grida di strada all'interno di un coro dalla fisionomia, in questo caso, accademica, potrebbe essere considerato come l'immissione di un elemento del folklore paesano, della *couleur locale* provenzale, all'interno dell'architettura della musica colta: si verrebbe a creare così una sorta di legittimazione e di valorizzazione del patrimonio musicale nazionale popolare attraverso il suo inserimento nelle forme della composizione erudita. Le grida qui si configurano in sostanza come un elemento esotico, come un fenomeno diverso e lontano dalla musica occidentale (parigina per definizione). In questo caso si può quindi parlare di un esotismo sia sociale sia geografico, nel senso in cui l'ha definito Jürgen Maehder: sociale in quanto grida di strada, del popolo, lontane dalle sofistiche dell'arte musicale accademica; geografico in quanto le grida in questione provengono dalla Provenza, dal sud della Francia, lontano da Parigi, perno geografico-culturale dell'Occidente attorno a cui ruotava tutto il resto. David ha infatti attuato lo stesso procedimento con il materiale melodico collezionato nell'estremo Oriente: sebbene tali melodie siano state da lui riportate con un fine documentario e realistico, sono state poi "guarnite" con ingredienti armonici occidentali, per meglio essere comprese dal pubblico europeo.⁹¹

Nello specifico, *Cris populaires de la Provence* è in sol minore. Le parti, come sottolineato in precedenza, sono tre, due in chiave di violino, con le indicazioni «1^{er} Ramoneur» e «2^{me} Ramoneur», una in chiave di basso (il «Repasser», ovvero l'arrotino). Per quanto riguarda i due spazzacamini è lecito pensare che si tratti della coppia «maître-apprenti»; la parte del bambino sarebbe dunque quella del primo spazzacamino, in quanto su un registro più acuto. I due *ramoneurs* ripetono in modo esasperante il loro richiamo «A ramoner du haut en bas», accompagnati dal *repasser* col suo «A repasser les rasoirs les ciseaux» cui poi si aggiungono anche «les couteaux».

Il brano si svolge a passo sostenuto; l'indicazione agogica di Allegro in 4/4 si mantiene infatti sino alla fine: sembra quasi di trovarsi di fronte a una caccia serrata fra i tre *crieurs*. Gli spazzacamini e l'arrotino si sfidano in un vorticoso

⁹¹ Secondo Maehder nell'arte dell'Ottocento si può individuare una triplicità di *couleur locale*, definita dalla distanza geografica, storica e sociale rispetto al presente dello spettatore. Lo scopo fondamentale dell'utilizzo di questa *couleur locale* era quello di attuare un processo di straniamento e allo stesso tempo di *transfert* nel pubblico europeo, tramite l'inserimento di elementi estranei e lontani dal linguaggio occidentale. Su questo argomento si veda JÜRGEN MAEHDER, *Orientalismo ed esotismo nel Grand Opéra francese dell'Ottocento*, in *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, a cura di Claudio Toscani, Pisa, Pacini, 2012, pp. 17-77.

inseguimento senza sosta, col probabile intento di far prevalere l'uno sull'altro il proprio grido e di conquistare i potenziali clienti. La dinamica rimane invariata dall'inizio alla fine, con quel *forte* tipico del *cri*.

Il grido degli spazzacamini è abbastanza semplice, fondandosi su un intervallo di seconda maggiore e sulla reiterazione di due sole note; primo e secondo *ramoneur* si muovono spesso a distanza di terza – intervallo tipico del canto popolare –, di quarta e di quinta; in alcuni momenti il loro andamento è omoritmico, in altri sembra quasi che uno dei due esponga uno scheletro ritmico che l'altro va a riempire, in altri ancora i due si alternano nell'esposizione del tema. Il tema del *repasser* si muove per gradi congiunti all'interno di un intervallo di terza minore: le note sono tre, contro le due del tema dello spazzacamino, e, nonostante la presenza di sole semiminime e crome – lo spazzacamino usa anche semicrome – e di note ribattute, il suo grido risulta più vivace di quello dei *ramoneurs*.

David non si limita comunque a riportare semplicemente le grida: dopo una breve esposizione iniziale, le elabora in una sorta di divertimento che va a creare un intreccio polifonico sempre più fitto, in cui non mancano appoggiature, ritardi, anticipazioni, cromatismi, modulazioni con rispettive cadenze. Il pezzo si conclude con la riesposizione dei temi di tutti e tre i *crieurs*; si potrebbe dunque parlare di una piccola forma ternaria ABA. Il *modus operandi* di David risulta chiaro: il compositore inserisce le grida ricavate dalla strada in un contesto formale di lingua colta, mentre Kastner nella sua trattazione si limita a riportare le grida *tout court*; adotterà invece la stessa tecnica di David nella sua sinfonia umoristica *Les cris de Paris*.

Le grida dei due spazzacamini di David hanno caratteristiche simili all'esempio n. 4, ripreso da Mainzer, per quanto concerne l'idea di reiterazione ossessiva della stessa nota, e all'esempio n. 3, di Kastner, in modo particolare ai primi due motivi da lui presentati: nel primo infatti troviamo – di nuovo – la stessa nota ribattuta in presenza di semiminime, crome e semicrome, come in David; nel secondo l'intervallo melodico di seconda, utilizzato anche da David. Siamo comunque in presenza di grida provenienti da parti differenti della Francia: per Mainzer e Kastner presumibilmente Parigi, per David la Provenza. È giusto pertanto che vi siano diversità fra le loro intonazioni musicali.

A ra-mo-ner du haut en bas.

A re-pas-ser les ra-soirs, les ci-seaux.

A ra-mo-ner du haut en bas, a ra-mo-

A ra-mo-ner du haut en bas, a ra-mo-

A re-pas-ser les ra-soirs, les ci-seaux, re-pas-ser, re-pas-

- ner du haut en bas, du haut en bas.

- ner du haut en bas, du haut en bas.

- ser les ra-soirs, les ci-seaux, re-pas-ser les ci-seaux, les cou-teaux.

Es. 9: F. David, *Cris populaires de la Provence* (*La ruche harmonieuse*, n. 17), bb. 1-12.

Il grido del *repasser* provenzale di David è sicuramente molto più vario e articolato di tutti gli esempi musicali di arrotino riportati in precedenza. Tuttavia si può notare, nelle prime due battute, l'uso di note contenute all'interno di un intervallo di terza, elemento presente anche nei nn. 20bis e 20ter di Kastner contenuti nell'esempio n. 6, e nell'esempio n. 7. La frase prosegue rimbalzando su salti di terza e di ottava, e su suoni ribattuti. Il grido dell'arrotino di David è quindi più complesso di quello dei suoi spazzacamini. I casi provenzali riportati da David nella raccolta del 1854 differiscono insomma per carattere da quelli parigini di Kastner pubblicati nel 1857: per quest'ultimo è lo spazzacamino a possedere una melodia

degni delle più complesse elaborazioni tematiche, mentre il *gagne-petit* si offre come emblema del risparmio e della monotonia. La geografia del grido si esprime, così, con procedimenti opposti individuati agli estremi geografici di Parigi e del sud della Francia.

David non ha comunque dimostrato la sua apertura mentale verso mondi sonori considerati poco ortodossi prendendo in considerazione “solo” le grida della città e le melodie orientali: nel 1845 ha infatti pubblicato una raccolta di 24 quintetti per archi (2 violini, viola, violoncello, contrabbasso) intitolata *Les quatre saisons*.⁹² La raccolta si divide in quattro parti (ciascuna comprendente sei quintetti): *Soirées de printemps*, *Soirées d’été*, *Soirées d’automne*, *Soirées d’hiver*. All’interno delle *Soirées d’automne* si trova il quintetto n. 18, *Le cri de la pompe*; un titolo così bizzarro non poteva non implicare una altrettanto stravagante spiegazione, riportata sulla parte del violino I:

L’Autore faceva eseguire i suoi Quintetti allorché una pompa, in funzione nella casa, interrompe questo spettacolo musicale: per un capriccio d’artista, egli concepì il fatto di rendere in uno dei suoi nuovi Quintetti *Le cri de la pompe*. Cosa che spiega questo titolo.⁹³

Andante



Es. 10: Félicien David, *Les quatre saisons*, n. 18, *Le cri de la pompe*, bb. 1-12 (violino I).

Ancora una volta dunque si manifesta in David l’interesse per il mondo materiale che lo circonda e per i suoi fenomeni sonori, tanto da tentare di riprodurre in musica il rumore di un oggetto domestico con mezzi puramente musicali: il rumore della pompa viene

⁹² FÉLICIEN DAVID, *Les quatre saisons. 24 quintetti pour 2 violons, alto, violoncelle et contre basse*, Paris, J. Meissonnier et fils, 1845.

⁹³ «L’Auteur faisait [sic] exécuter une fois ses Quintettes, quand une pompe, fonctionnant dans la maison, vint interrompre cette séance musicale: par un caprice d’artiste il conçut la pensée de rendre dans un de ses nouveaux Quintettes *Le cri de la pompe*. C’est ce qui explique ce titre», *ivi*, IX, n. 18 *Le cri de la pompe*, parte del violino I, p. 5.

ricreato con un piccolo motivo modulare che debutta con una semicroma in levare seguita da un'altra semicroma, pausa di semicroma e croma, con un effetto singhiozzante reso ancora più evidente dalle pause inserite fra una ripetizione e l'altra del modulo iniziale. Questo si sviluppa in una vorticoso scala discendente e ascendente di semicrome, che ridà poi slancio alla ripresa del modulo. Questo gioco descrittivo del violino I (gli altri strumenti si limitano all'accompagnamento) continua poi con l'impiego di note puntate e con svariate modulazioni.

Quasi un secolo dopo sarà Ravel a esprimersi sul concetto di riproduzione in musica dei rumori degli oggetti meccanici; nell'intervista rilasciata all'«Evening Standard» del 24 febbraio 1932, intitolata *Factory Gives Composer Inspiration*, dichiarava:

Se penso che in futuro si potrebbero vedere su un palcoscenico da concerto file di macchine da scrivere, torni e seghe al posto degli strumenti abituali? Non è improbabile; ciò è già stato provato in uno dei *Balletti Russi*, dove il ritmo di una macchina per scrivere era un legittimo strumento dell'orchestra. Però, se questo dovesse succedere, non penso si potrebbe davvero chiamare arte. Penso invece che far suonare violini, corni e tromboni e tutti gli strumenti dell'orchestra in modo che sembrino macchine sia arte. Se le macchine fossero poste sul palcoscenico al posto degli strumenti, tuttavia, sarebbe d'altro canto arte solo se da queste si riuscisse a produrre musica.⁹⁴

L'accento al tentativo dei Balletti Russi si riferisce a *Parade* di Satie, balletto eseguito per la prima volta il 18 maggio 1917 al Théâtre du Châtelet di Parigi. La partitura prevedeva l'intervento sonoro di oggetti quali macchine per scrivere e sirene, cosa che creò non poco scandalo nella Parigi dell'epoca.⁹⁵ A quanto pare, secondo Ravel il vero compositore è in grado di ricreare i rumori della vita quotidiana tramite gli strumenti dell'orchestra, senza ricorrere all'ausilio di oggetti veri e propri. Forse, se avesse conosciuto il quintetto di David lo avrebbe apprezzato. David, nel Novecento, è caduto nell'oblio, proprio come il coetaneo Kastner. Il suo recupero è recente, mentre di Kastner non si parla ancora adeguatamente. Sono personaggi atipici, fuori dagli schemi, legati dal comune interesse per i suoni del mondo nella loro totalità. Sperimentatori, per certi versi avanguardisti: degni di una rivin-

⁹⁴ «Do I think that at some future date we shall see on a concert platform rows of typewriters, lathes and saws in place of the usual instruments? It is not improbable; it has already been tried in one of the *Russian ballets*, where a typewriter being tapped was a legitimate instrument of the orchestra. But, if it does come about, I do not think it can truly be called art. I do think it is art to make violins, horns, trombones, and all the other instruments of the orchestra sound like machinery. If machinery were put on the concert platform instead of musical instruments, however, it would conversely only be art if that machinery were made to sound music», *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*, a cura di Arbie Orenstein, New York, Columbia University Press, 1990, p. 490.

⁹⁵ Su questa vicenda, e per approfondire la natura di *Parade*, si veda ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Erik Satie tra ricerca e provocazione*, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 116-123.

cita, di una *revanche* (tutta francese, ma ancora di più alsaziana), nonché di un riconoscimento per il loro operato e per una ricerca che andava al di là dei limiti stabiliti dalle scuole di composizione.

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autrice ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.