

TRADIZIONI GIURIDICHE E MUSICA: MOMENTI E SNODI DI UNA POSSIBILE INTERAZIONE

VOLUME II
LAW BY MUSIC

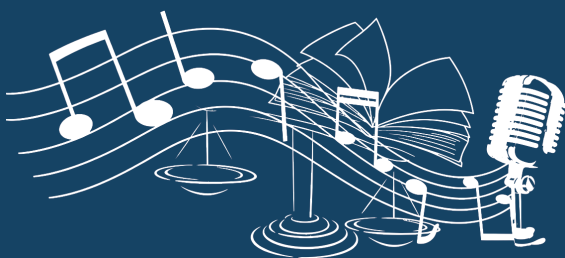
a cura di

Giorgio Grasso, Rolando Tarchi, Luigi Testa

con il coordinamento editoriale di

Lorenzo Maspero, Andrea Molfetta,
Alice Stevanato

EDITORIALE
SCIENTIFICA





ASSOCIAZIONE DI DIRITTO PUBBLICO
COMPARATO ED EUROPEO

Direttore della collana

Rolando Tarchi

Comitato scientifico della collana

Domenico Amirante – Carlo Casonato – Patrizia De Pasquale

Angela Di Gregorio – Enrico Grosso – Aldo Ligustro

Luigi Melica – Laura Montanari – Romano Orrù

Pier Luigi Petrillo – Valeria Piergigli

Angelo Rinella – Arianna Vendaschi

**Tradizioni giuridiche e musica:
momenti e snodi
di una possibile interazione**

A cura di
Giorgio Grasso, Rolando Tarchi, Luigi Testa

Con il coordinamento editoriale di
Lorenzo Maspero, Andrea Molfetta, Alice Stevanato

VOLUME II
LAW BY MUSIC

Editoriale Scientifica
Napoli

La “Collana Seminari” dell’Associazione di diritto pubblico comparato ed europeo, raccoglie gli atti dei seminari annuali organizzati dall’Associazione, dalla «Scuola Dpce» o che abbiano ricevuto il patrocinio dell’Associazione stessa. I contributi pubblicati nei singoli volumi, all’esito di relazioni su invito o di selezione a seguito di *call for paper*, sono valutati dal Comitato scientifico e dal Direttore della Collana. La collana si riserva di non pubblicare i saggi che non rispettano i criteri della correttezza metodologica, della rilevanza e dell’originalità del tema trattato, dell’adeguatezza del linguaggio e della documentazione fornita.

L’opera è stata pubblicata anche grazie a un contributo per l’anno 2025 della Fondazione CARIPLO e con il sostegno finanziario dell’Associazione di diritto pubblico comparato ed europeo.

Proprietà letteraria riservata

© Copyright settembre 2026 Editoriale Scientifica s.r.l.

Via San Biagio dei Librai, 39 – 80138 Napoli

ISBN 979-12-235-0794-0

INDICE

VOLUME I LAW AS MUSIC, LAW IN MUSIC

<i>Presentazione</i>	XIII
GIORGIO GRASSO, ROLANDO TARCHI, LUIGI TESTA	

<i>Tradizioni giuridiche e musica. Momenti e snodi di una possibile interazione. Alcune considerazioni in limine</i>	XV
ROLANDO TARCHI	

SEZIONE I **Law as Music**

PARTE I

<i>Qualche osservazione sulle interazioni tra due mondi, diritto e musica</i>	3
MARIA PAOLA VIVIANI	

<i>Musica Maestro! Presidenti delle Corti Supreme e direttori d'orchestra: interpretazione giuridica e musicale</i>	19
FULVIA ABBONDANTE	

<i>Testualismo ed originalismo in musica: interpretazione ed esecuzione dell'opera lirica di Giuseppe Verdi</i>	51
DANIELE CAMONI	

<i>Il giudice costituzionale (come) direttore d'orchestra. Riflessioni di diritto comparato sull'approccio interpretativo della legge, tra regole e libertà</i>	71
CRISTINA GAZZETTA	

<i>Savigny e Beethoven tra diritto e musica: una questione di forma</i>	91
SAMUELE GUERZONI	

<i>Interpretazione musicale e interpretazione giuridica: relazioni e sfide tra civil law e common law</i>	111
ELETTRA STRADELLA	

<i>Forma-sentenza e forma-sonata: modalità di produzione a confronto</i>	139
MICHELA TROISI	

PARTE II

<i>Una sessione che parla di musica e comparazione</i>	161
CINZIA PICIOCCHI	

<i>L'impatto dell'intelligenza artificiale sull'ermeneutica giuridica e musicale</i>	173
LUCIA MIGLIETTI	

<i>Il silenzio non esiste</i>	191
GIORGIA PAVANI, VALENTINA CAPUOZZO	

<i>Il silenzio del Parlamento in una prospettiva di diritto e musica</i>	215
SILVIO ROBERTO VINCETI	

<i>Oriente e Occidente: temperamento equabile, armonia, classificazione</i>	235
PASQUALE VIOLA	

SEZIONE II

Law in Music

PARTE I

<i>Giudici, giustizia e diseguaglianze in una varietà di culture musicali</i>	263
GIORGIO GRASSO	

<i>Bob Dylan alla Corte Suprema Federale statunitense</i>	269
FRANCESCA BENATTI	

<i>Giudici, giudizi e giustizia nelle canzoni di Bruce Springsteen</i> ANDREA DE PETRIS	281
<i>L'armonia della giustizia: Mozart e Da Ponte tra musica e diritto</i> GEO MAGRI	303
<i>La musica nella tradizione giuridica tedesca tra il XX e il XXI secolo</i> DORIANA MASUCCI	323
<i>E la banda passò: intertestualità e normatività nelle opere di Chico Buarque</i> GUILHERME PRATTI	339
<i>«Saper leggere il libro del mondo». Potere e giustizia nella poetica di Fabrizio De André</i> ALICE STEVANATO	363
<i>I topoi del costituzionalismo nella musica rap. Un'analisi comparata di Law and Music da Eminem a Massimo Pericolo</i> SERGIO SULMICELLI	381

PARTE II

<i>Note sparse sulle note</i> LUCIO PEGORARO	411
<i>Pašukanis e la Sinfonia delle Sirene: diritto e avanguardie musicali</i> MARIA GIULIA ARCIERO	429
<i>The Will of the People! Ovvero, del right to resist nel diritto costituzionale comparato: suggestioni a partire dalla discografia dei Muse</i> RICCARDO ARIETTI	449
<i>«Tieniti la terra uomo io voglio la luna». Immigrazione, cosmopolitismo e integrazione in alcune recenti canzoni italiane</i> LINDA BRANCALEONE	469

“Getta il turbante, metti parrucca”: multiculturalismo e integrazione nell’opera lirica 487

ANDREA GATTI

Potere costituito e fenomeno discriminatorio in Wicked: una lettura costituzionalmente orientata del musical di Broadway 501

ANDREA MOLFETTA

Le Irish rebel songs: nazionalismo in musica 523

RAFFAELE PRETTATO

“With liberty and justice for all”. Il rap afroamericano e le proteste contro le discriminazioni nell’applicazione della legge nel law-enforcement 543

ENRICO CAMPELLI, DAVIDE RAGONE

VOLUME II LAW BY MUSIC

SEZIONE III **Law by Music**

PARTE I

Musica, normatività e trasformazione sociale. Lo spartito del law by music 567

LUCIA SCAFFARDI

La musica come “ambasciatore dei diritti dei bambini”: lo Zecchino d’Oro come patrimonio mondiale dell’umanità 583

LUIGI COLELLA

Il duplice ruolo della musica come strumento di politicizzazione e di sovversione nell’esperienza iraniana 609

LUCIANA DE GRAZIA

<i>Kind of Blue: il jazz e l'identità afroamericana nella lotta alle discriminazioni razziali negli Stati Uniti</i>	642
KATIA LAFFUSA	

<i>Ritmi letali. Quando note d'odio incitano al genocidio</i>	661
AGOSTINA LATINO	

<i>La musica come amplificatore dei diritti umani</i>	685
CONCETTA PUNGITORE	

<i>Diritti e libertà nella musica rivoluzionaria iraniana</i>	707
DEBORAH SCOLART	

PARTE II

<i>Espressioni musicali e mutamenti dell'ordinamento statale</i>	727
LUISA AZZENA	

<i>Musica "resistente" e note di libertà nella costruzione dell'identità giuridica europea</i>	743
SARA BAGNATO	

<i>Viva V.E.R.D.I.: la voce dei popoli oppressi nell'opera verdiana</i>	757
GIOIA CODOGNOTTO	

<i>"Mucha policía, poca diversión". Il ruolo del punk nel contesto della transizione democratica in Euskal Herria, tra critica all'autorità, rivendicazioni identitarie e condanna delle disuguaglianze sociali</i>	777
SALVATORE MARIO GAIAS	

<i>L'Affaire Dreyfus e l'Hymne à la Justice di Albéric Magnard: musica, coscienza e giustizia nella Francia di fine secolo</i>	797
MARIO RIBERI	

PARTE III

- Un contropotere all'assolutismo: la canzone di "protesta" sotto l'Ancien Régime* 813
ELISA BERTOLINI
- Tango. Tra musica, liriche, danza e diritto* 833
DIANA CERINI
- Donne musiciste e discriminazioni di genere* 849
BARBARA POZZO, FABIO DELL'AVERSANA
- Il soundscape come espressione musicale: percorsi di tutela e valorizzazione* 901
MARIO FIORILLO
- Britannicità in musica: il ruolo degli Oasis nella narrazione costituzionale del Regno Unito* 919
LUIGI MARIA PEPE
- Stato e costituzione politica nell'opera di Wagner. Una lettura storico-costituzionale* 937
FRANCESCO GALLARATI

PARTE IV

- «Trasformare il caso in un destino». Gli inni nella costruzione e ricostruzione delle identità nazionali* 963
LUIGI TESTA
- Il ruolo del Canto degli Italiani tra identità nazionale e potere costituente* 973
ELIA AURELI
- Inni nazionali e forme di stato: riflessioni a partire dagli inni di Stati Uniti, Francia e Russia* 997
MARCO BENEDETTI

God not save the Queen/King? *Gli inni nazionali dei Commonwealth Realms tra continuità con il passato imperiale e costruzione di nuove identità inclusive* 1015

ANDREA FIORENTINO, EMANUELE GABRIELE

La decolonizzazione degli inni nazionali nel Global South: alcune riflessioni a partire dai casi di Nigeria e Perù 1055

MARIA CHIARA LOCCHI

Gli inni nazionali nelle transizioni costituzionali democratiche: una comparazione fra Italia, Germania e Spagna 1079

LORENZO MASPERO

Arirang: un inno di libertà o un canto di ideologia? Una canzone che divide e unisce le due Coree 1107

LAURA ALESSANDRA NOCERA

Diritto, musica e processi di unificazione: i canti patriottici nell'esperienza italiana, ungherese e turca 1127

LUIGI CARLO SCHIAVONE

SEZIONE IV

Suggerimenti da un dibattito

Qualche riflessione introduttiva su "Tradizioni giuridiche e musica" 1153

MIRYAM IACOMETTI

Musica e diritto come manifestazioni dell'evoluzione storica e sociale 1165

ELISABETTA PALICI DI SUNI

Le relazioni fra musica e diritto. Storia, società e vita privata 1173

EUGENIO PICOZZA

Notazioni minime sulla relazione fra diritto e musica 1185

EMANUELE ROSSI

Relazione conclusiva

<i>Diritto e musica tra ordine, interpretazione e democrazia</i>	1199
FRANCESCO CLEMENTI	

SEZIONE III
Law by Music

PARTE I

MUSICA, NORMATIVITÀ E TRASFORMAZIONE SOCIALE. LO SPARTITO DEL *LAW BY MUSIC*

*Lucia Scaffardi**

SOMMARIO: 1. Premessa. – 2. Dal diritto della musica, alla musica come forza trainante per il diritto. – 3. Il *Law by Music* e la sua dimensione inclusiva, emancipatrice e generativa. – 4. Il *Law by Music* e il suo lato oscuro: musica, propaganda e violenza. – 5. La musica e l'effettività delle norme.

1. Premessa

Negli ultimi decenni¹, il crescente interesse per i rapporti tra diritto e cultura ha contribuito a mettere in discussione quella tradizionale attitudine all'isolamento epistemologico che per lungo tempo ha caratterizzato parte significativa della riflessione giuridica continentale². In tale contesto, il movimento delle *Law and Humanities*³ ha rappresentato e rappresenta uno dei tentativi più rilevanti di superamento di una concezione autoreferenziale del diritto, promuovendo il dialogo con discipline umanistiche e artistiche e valorizzando la capacità di queste ultime di offrire nuove chiavi di lettura del fenomeno giuridico. Come è stato efficacemente osservato⁴, la riflessione sul diritto non può esse-

* Professoressa ordinaria di Diritto pubblico comparato. Università degli Studi di Parma.

¹ G. FORTI, C. MAZZUCATO, A. VISCONTI (a cura di), *Giustizia e letteratura*, 3 voll., Milano, 2012.

² F. PATRONI GRIFFI, *Prefazione*, in G. RESTA (a cura di), *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Roma, 2020.

³ Cfr., *ex multis*, G. MINDA, *Law and Literature*, in G. MINDA, *Postmodern Legal Movements: Law and Jurisprudence At Century's End*, New York, 1996, 149-166 e, tra gli studi più risalenti e pionieristici per quest'area, J. BOYD WHITE, *The Legal Imagination*, Chicago, 1985.

⁴ P. HÄBERLE, *Verfassungslehre als Kulturwissenschaft*, 1982, tr. it. a cura di J. LUTHER, *Per una dottrina della costituzione come scienza della cultura*, Roma, 2001, 19 ss., il quale osserva che «La scienza del diritto pubblico prende di regola le mosse da un concetto di “cultura” in senso stretto».

re disgiunta da una più ampia meditazione sulla cultura dell'uomo, poiché il diritto stesso costituisce una delle forme attraverso cui una comunità organizza, rappresenta e trasmette i propri valori fondamentali, conservandoli nel tempo.

In questo quadro si colloca il progressivo sviluppo degli studi dedicati ai rapporti tra diritto e musica. Se il dialogo tra diritto e letteratura o tra diritto e cinema ha ormai acquisito una consolidata legittimazione scientifica e divulgativa, l'intersezione tra esperienza giuridica e fenomeno musicale continua a rappresentare un terreno di ricerca relativamente recente, ma proprio per questo particolarmente fecondo. Come ci ricorda Giorgio Resta nell'introduzione al volume *L'armonia nel diritto*⁵, la riflessione sui rapporti tra musica e diritto si inserisce pienamente nella tradizione delle *Law and Humanities* e trova il proprio fondamento nell'esigenza di ristabilire una connessione tra il sapere giuridico e quelle forme della cultura che contribuiscono alla costruzione dell'esperienza sociale².

La centralità della musica in tale prospettiva non deriva soltanto dalla sua diffusione universale o dalla sua rilevanza artistica. Essa trae origine dalla capacità unica del linguaggio musicale di influenzare i processi di costruzione delle identità individuali e collettive, di trasmettere memorie condivise, di rafforzare le appartenenze e/o di "scatenare" contrasti. È indubbio come la musica accompagni alcuni dei momenti più significativi della vita delle comunità politiche: celebra eventi fondativi⁶, può consolidare identità nazionali⁷, sostiene movi-

⁵ G. RESTA, *Itinerari per una ricerca su diritto e musica*, in G. RESTA (a cura di), *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, cit., 14 ss.

⁶ Parla della stagione del romanticismo che accompagna il cd. *Nation Building*, G.F. FERRARI, *Il suono delle patrie. Musica e identità nazionali nell'età del Romanticismo*, Modena, 2025, 98. L'Autore sottolinea come alcuni "apparenti paradossi" debbano essere letti con attenzione. Uno di questi si ritrova nel fatto che: «Dall'estetica della lacuna la potenza normativa della musica ha saputo insinuarsi, più che imporsi nella costruzione del sé nazionale diventandone, si direbbe oggi, la colonna sonora. Con la musica romantica la nazione non è solo con unità immaginata ma anche comunità ascoltata».

⁷ Gli inni nazionali costituiscono probabilmente l'esempio più evidente della capacità della musica di incidere sui processi di costruzione dell'identità collettiva. La loro funzione non si esaurisce nel valore simbolico attribuito dall'ordinamento, ma si manifesta anche nella capacità di trasformare appartenenza, memoria e valori condivisi

menti di emancipazione⁸, dà voce alle rivendicazioni delle minoranze (spesso inascoltate).

Proprio questa capacità di intervenire nei processi di costruzione del “significato sociale” e nelle esperienze collettive rende il fenomeno musicale di particolare rilievo per il giurista. L’interesse per la musica non risiede, pertanto, esclusivamente nella sua dimensione estetica. Deriva piuttosto dalla consapevolezza che il fenomeno musicale possa costituire uno spazio privilegiato per osservare il modo attraverso il quale una collettività costruisce rappresentazioni condivise della libertà, dell’autorità, dell’uguaglianza, dell’identità e della giustizia. In altri termini, la musica non si limita a riflettere il contesto sociale nel quale nasce, ma contribuisce essa stessa a modellarlo e implementarlo.

In questa prospettiva si collocano i contributi raccolti nella parte I della sezione III del Volume. Essi non si limitano ad un’indagine descrittiva della disciplina giuridica della musica, né si concentrano esclusivamente sulla rappresentazione del diritto nelle opere musicali. Evidenziano invece un medesimo *fil rouge*, poiché muovono da una base concettuale comune, ovvero che la musica può operare quale fattore di trasformazione sociale (e in alcuni casi conseguentemente anche politico)⁹, contribuendo alla formazione di identità collettive, alla diffusione di valori costituzionali, alla costruzione di pratiche di resistenza¹⁰.

in esperienza emotiva comune. Vedi in proposito gli studi di Häberle, il quale ha analizzato ottanta inni in chiave comparativa, attraverso i testi musicali, l’identità culturale e le costituzioni di queste nazioni. P. HÄBERLE, *Nationalhymnen als kulturelle Identitätselemente des Verfassungsstaates*, Berlin, 2007 e dello stesso Autore: *Musica e “diritto” all’interno del dibattito della dottrina della Costituzione come scienza della cultura*, in A.C. AMATO MANGIAMELI, G. FARALLI, M.P. MITTICA (a cura di), *Arte e Limite. La misura del diritto*, Roma, 2012, 19-46.

⁸ Cfr. R. EYERMAN, A. JAMISON, *Music and Social Movement*, Cambridge, 1998, 78 ss., con riguardo alla musica Blues e Gospel.

⁹ Insomma, la musica favorisce in questo modo, su di un piano più generale, la definizione delle condizioni culturali entro cui il diritto dovrebbe trovare la sua applicazione.

¹⁰ R. ROSENTHAL, R. FLACKS, *Playing for Change. Music and Musicians in the Service of Social Movements*, London, 2011, spec. chapter 9.

2. Dal diritto della musica, alla musica come forza trainante per il diritto

Sul piano generale giova ricordare come la letteratura dedicata ai rapporti tra diritto e musica abbia progressivamente individuato differenti modalità di interazione tra questi universi culturali¹¹. Le stesse pagine di questo libro ne sono plastica evidenza. Certo, le concezioni di cui si parla muovono da presupposti ben distinti tra loro. Una prima prospettiva si concentra sulla musica quale oggetto di regolazione giuridica¹²; una seconda prospettiva si rivolge invece alla rappresentazione del diritto all'interno delle opere musicali, analizzando il modo in cui categorie, istituzioni e figure giuridiche vengono narrate e reinterpretate attraverso il linguaggio sonoro. Una terza prospettiva, infine, considera la musica come paradigma interpretativo del fenomeno giuridico, valorizzando le analogie tra interpretazione musicale e giuridica, tra partitura e testo normativo, tra esecuzione e applicazione del diritto. Elemento comune di questi approcci è da ritrovarsi nel veder collocare il diritto al centro dell'analisi, come a ricordare che anche quando la musica diviene strumento interpretativo, il tema di base per il giurista rimane quello della comprensione piena del fenomeno giuridico.

I contributi raccolti in questa parte della sezione consentono invece di spostare l'attenzione su una dimensione differente, che può essere ricondotta alla categoria del *Law by Music*, come dal titolo della sezione stessa. Secondo tale dimensione, la musica non viene considerata soltanto come oggetto del diritto, né esclusivamente come rappresentazione o metafora del diritto stesso. Essa viene piuttosto osservata come fenomeno capace di incidere direttamente sui processi di costruzione dell'ordine sociale e politico.

¹¹ Si vedano in questo senso R. EYERMAN, A. JAMISON, *op. cit.*, 1-2 ss., i quali parlano al riguardo «mobilization of traditions», anche con riferimento al processo di stratificazione della cultura musicale che rimane ferma nel tempo «as a memory and as a potential way to inspire new waves».

¹² Questa comprende ad esempio i molteplici profili relativi alla proprietà intellettuale, alla libertà artistica, all'organizzazione delle istituzioni musicali e alla disciplina dei mercati culturali. F. MACMILLAN, *Il diritto d'autore nell'era digitale: verso il declino dell'originalità dell'opera?*, in G. RESTA (a cura di), *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, cit., 109 ss. e J.P. FISHMAN, *Music as a Matter of Law*, in 131 *Harvard Law Review* 1861, 1923 (2018).

Una suggestiva formulazione di questo profilo si rinviene nel saggio di Bernhard Grossfeld e Jack Hiller, i quali si interrogano sul perché gli individui obbediscano al diritto e si chiedono se l'adesione al precetto normativo dipenda esclusivamente dalla forza coercitiva delle disposizioni oppure da una più profonda tendenza a «marciare con la melodia comune»¹³. Questa osservazione, che potrebbe apparire come una provocazione teorica, risulta nondimeno particolarmente rilevante perché suggerisce che la comprensione dell'«autorità del diritto»¹⁴ richiede di guardare oltre la dimensione formale della norma e di interrogarsi sui meccanismi culturali che rendono possibile l'adesione collettiva ad un determinato ordine sociale.

Se assumiamo tale prospettiva, la musica viene a ricoprire una funzione che trascende la dimensione artistica per avvicinarsi a quella della normatività. Essa contribuisce infatti alla costruzione di appartenenze comuni, consolidando identità culturali, orientando comportamenti e mobilitando emozioni di persone e gruppi. In altre parole, la musica partecipa alla produzione di quei significati sociali che consentono alle norme giuridiche di essere riconosciute, interiorizzate e rese effettive di fronte alla collettività.

È proprio questa intuizione che accomuna, pur nella diversità degli approcci disciplinari e dei contesti geografici analizzati, i contributi raccolti nelle pagine che seguono. Essi dimostrano come la musica possa operare tanto quale strumento di emancipazione e riconoscimento, quanto quale veicolo di esclusione e violenza. Da tale duplice potenzialità emerge una possibile ulteriore articolazione interna del *Law by Music*, che costituisce il filo conduttore della presente riflessione e che verrà sviluppato nei paragrafi successivi.

3. Il Law by Music e la sua dimensione inclusiva, emancipatrice e generativa

Se, come si sottolineava, la prospettiva del *Law by Music* invita a

¹³ B. GROSSFELD, J.A. HILLER, *Music and Law*, in 42(3) *The International Lawyer* 1147, 1148 (2008).

¹⁴ B. GROSSFELD, J.A. HILLER, *op. cit.*, 1177.

considerare la musica quale fattore capace di incidere sui processi di costruzione dell'ordine sociale, i contributi qui raccolti mostrano *in primis* la capacità del fenomeno musicale di operare come strumento di emancipazione individuale e/o collettiva. Pur muovendo da contesti storico-giuridici, geografici e culturali profondamente differenti, i capitoli convergono, infatti, nell'evidenziare come la musica possa favorire il riconoscimento di individui o gruppi marginalizzati, rafforzare pratiche di partecipazione democratica, promuovere diritti fondamentali e contribuire alla formazione di collettività inclusive.

Tale analisi permette di cogliere il fenomeno musicale nella sua dimensione trasformativa o, meglio ancora, generativa¹⁵.

Un primo esempio di tale dinamica emerge dal contributo di Luigi Colella dedicato allo Zecchino d'Oro. Muovendo dalla convinzione che diritto e musica costituiscano entrambe espressioni della cultura umana e condividano una comune tensione verso l'ordine, l'armonia e la convivenza sociale, l'Autore mostra come il repertorio musicale destinato all'infanzia e all'adolescenza possa svolgere una funzione di educazione ai valori costituzionali e ai diritti fondamentali, toccando corde profonde dell'esperienza soggettiva e del vivere in comunità. In questa prospettiva, le canzoni dello Zecchino d'Oro non rappresentano semplicemente strumenti di intrattenimento, ma veri e propri veicoli di diffusione di una duratura cultura di pace, solidarietà, inclusione e rispetto delle differenze¹⁶.

L'intuizione è particolarmente pregnante perché consente di osservare come la musica possa contribuire alla formazione di una coscienza civica ben prima dell'acquisizione di una piena consapevolezza giuridica e sociale. Attraverso il linguaggio immediato delle melodie e delle narrazioni musicali, i valori della dignità, dell'eguaglianza e della cooperazione vengono interiorizzati e tradotti in esperienze emotive condivise, alla stregua di intuizioni profonde della coscienza soggettiva.

¹⁵ Questo poiché la musica contribuisce alla formazione di quelle condizioni culturali entro cui nuove istanze di riconoscimento possono successivamente trovare una traduzione giuridica in norme scritte. Si vedano al riguardo, *infra*, nell'ultimo paragrafo, le considerazioni di chiusura sulla "normatività" della musica.

¹⁶ Ricordiamo qui alcuni esempi forniti da L. COLELLA, come "Il coccodrillo come fa?", "Volevo un gatto nero" o "Quel bulletto del carciofo".

va. L'esperienza musicale assume così una funzione che potremmo definire di "educazione costituzionale socializzante"¹⁷ che finisce per concorrere alla costruzione di quelle precondizioni che portano ad una condivisione di principi e valori¹⁸. In tempi di conflittualità dilaganti, la testimonianza musicale promuove così ideali di «comunione, pace e fratellanza umana»¹⁹.

Una riflessione analoga, pur collocata su un piano maggiormente orientato alla dimensione universale dei diritti umani, emerge dal contributo di Concetta Pungitore. Partendo dall'idea della musica e dei diritti umani quali «linguaggi universali», l'Autrice mette in evidenza la capacità del fenomeno musicale di operare come veicolo di affermazione di dignità, libertà e uguaglianza, contribuendo alla formazione di coscienze democratiche collettive, alla diffusione di una cultura dei diritti e alla denuncia della loro violazione²⁰. Così, la musica viene interpretata come strumento di autodeterminazione individuale, di costruzione di inclusione sociale, capace di fornire voce a soggetti diversamente marginalizzati, se non dimenticati²¹. In tal modo, parimenti, si rendono percepibili, attraverso il linguaggio emotivo musicale, principi

¹⁷ In altre parole, alcuni di questi brani, così come quelli richiamati nella nota *supra*, dietro l'apparente semplicità, veicolano messaggi profondi legati al rispetto delle diversità, all'inclusione sociale e alla convivenza pacifica. Tutti principi che trovano una corrispondenza nella Convenzione ONU sui Diritti dell'Infanzia e dell'Adolescenza (1989), finendo per poter allora configurare lo *Zecchino d'Oro* come una «palestra normativa infantile», dove i piccoli cittadini apprendono in forma musicale la «grammatica dei diritti».

¹⁸ Il riferimento è certamente rivolto ai "piccoli" ma si è sicuri che questo ragionamento non finisca anche per incidere in maniera minore o maggiore anche sulle persone adulte?

¹⁹ L. COLELLA, al par. 6.

²⁰ Si pensi alla recentissima testimonianza costituita dal brano *Streets of Minneapolis* di Bruce Springsteen, utilizzato quale manifesto musicale e amplificatore (nei termini indicati da C. PUNGITORE in questo volume) della protesta contro i fatti di Minneapolis dell'inverno del 2025.

²¹ Gli esempi nella cultura popolare musicale sono innumerevoli al riguardo: la stagione dei movimenti degli anni Sessanta in "The Times They Are a-Changin'" di Bob Dylan e il Sessantotto nella "Canzone del maggio", ripresa da Fabrizio De André da un precedente brano francese. De André si è poi diffusamente occupato proprio dell'emarginazione sociale in altri brani come "La città vecchia". Ma su De André vedi in questo Volume A. STEVANATO.

che rischierebbero di rimanere confinati nella dimensione astratta delle dichiarazioni normative.

La funzione emancipatrice della musica emerge con particolare evidenza anche nei contributi che analizzano il rapporto tra identità collettive e pratiche musicali. L'intervento orale di Maria Frisina, poi non confluito nel presente Volume e dedicato ai popoli nativi americani, offre, sotto questo profilo, una prospettiva particolarmente interessante. La musica viene descritta non soltanto come forma espressiva o artistica, ma come uno dei principali strumenti attraverso cui le comunità indigene hanno conservato memoria della propria storia, trasmesso la propria tradizione religiosa e culturale e mantenuto vivo il legame con il territorio. La centralità della "dimensione sonora", talvolta rappresentata con accenti di sacralità, appare strettamente connessa alla tutela di diritti collettivi che riguardano la sovranità culturale, la preservazione dell'identità e il rapporto con la terra ancestrale.

Particolarmente interessante è l'osservazione secondo cui canti, rituali e pratiche musicali costituiscono strumenti attraverso i quali le comunità native continuano a rivendicare un rapporto olistico con la propria terra e l'autonomia culturale delle comunità stesse. In questo caso la musica non si limita a rappresentare un'identità preesistente, ma contribuisce a mantenerla vitale e a trasmetterla alle generazioni successive. Essa diviene così un elemento essenziale di continuità giuridica e culturale.

La medesima funzione di costruzione identitaria e culturale caratterizza il contributo di Katia Laffusa, dedicato al jazz e alla storia afroamericana. Fin dalle sue origini, il jazz, così come il *blues*, si intreccia infatti con il percorso di emancipazione delle comunità nere negli Stati Uniti, rappresentando una delle più significative espressioni culturali sorte all'interno di un contesto segnato dalla negazione dei diritti fondamentali. Dalle *work songs* degli schiavi fino alle forme più mature del jazz contemporaneo, il linguaggio musicale ha accompagnato la lotta contro la segregazione, la discriminazione razziale e le molteplici forme di esclusione che hanno caratterizzato la storia afroamericana.

Il jazz quindi appare non esclusivamente come fenomeno artistico, quanto come pratica di resistenza culturale e sociale, oltre che come fenomeno di catarsi collettiva rispetto ad una condizione di oppressio-

ne e malessere. Esso contribuisce alla costruzione di una coscienza di gruppo fondata sulla rivendicazione dell'eguaglianza e del riconoscimento, confermando, secondo quanto già osservato da altri autori, come la musica – oltre a costituire uno strumento di contestazione dell'ordine esistente – possa favorire la promozione di processi di inclusione sociale²².

La dimensione emancipatoria del *Law by Music* emerge, infine, con particolare forza nei contributi dedicati all'esperienza iraniana²³. I saggi di Luciana De Grazia e Deborah Scolart, pur muovendo da prospettive differenti, mostrano entrambi come la musica rappresenti uno dei principali luoghi di tensione tra autorità e libertà. Da un lato essa viene utilizzata dai regimi politici per costruire consenso, promuovere specifiche narrazioni identitarie e controllare la produzione culturale²⁴; dall'altro, si trasforma in uno strumento privilegiato di dissenso e protesta.

Merita una riflessione ponderata la capacità della cultura musicale iraniana di sviluppare linguaggi simbolici e metaforici attraverso i quali poter esprimere rivendicazioni di libertà e richieste di riforma. Come

²² Al proposito appare efficace per descrivere tale funzione la celebre definizione del jazz quale «barometro di identità» di W. MARSALIS, *Come il jazz può cambiarti la vita*, Milano, 2008, 23, utilizzata anche da K. LAFFUSA. Un altro esempio paradigmatico riguarda l'impatto sulla cultura popolare di brani come *Hurricane*, ancora di Bob Dylan, dove la critica sociale sulle discriminazioni del sistema giudiziario statunitense («Couldn't help but make me feel ashamed to live in a land where justice is a game») diventa un potente strumento per denunciare un clamoroso errore giudiziario. Su tale brano si è soffermata F. BENATTI, in questo Volume.

²³ Al proposito è utile ricordare come in Iran, la musica, specie quella pop e occidentale, sia oggetto di un rigido controllo normativo, che vede nell'organo del *Ministry of Culture and Islamic Guidance* l'autorità regolatrice del lecito e dell'illecito sonoro. Da una parte, la musica tradizionale persiana (come le composizioni del maestro Mohammad-Reza Shajarian) viene tollerata e anzi impiegata come elemento identitario; dall'altra, la musica pop underground e i generi come il rock e il rap, rappresentano forme di dissidenza politica e sociale. Artisti come *Shahin Najafi* e gruppi come *Kiosk* utilizzano il linguaggio musicale per denunciare la corruzione, la censura e le discriminazioni, sfidando l'interpretazione restrittiva dell'art. 24 della Costituzione islamica sulla libertà di espressione. Per una visione ampia e particolareggiata si vedano i contributi più volte richiamati presenti in questo testo sull'esperienza iraniana.

²⁴ Vedi, *infra*, paragrafo 5.

evidenzia Scolart²⁵, la musica ha accompagnato diverse stagioni della contestazione politica di quel Paese, dalle mobilitazioni dell'onda verde, fino ai più recenti movimenti per i diritti e le libertà civili. Analogamente, De Grazia sottolinea il carattere profondamente contraddittorio del rapporto tra musica e potere in Iran, evidenziando come la stessa forma espressiva possa essere utilizzata tanto per consolidare l'autorità²⁶, quanto per contestarla²⁷.

Osservati nel loro insieme, questi contributi consentono di individuare una prima dimensione del *Law by Music*, che potrebbe essere definita *generatrice*. In tutti i casi esaminati la musica opera come strumento di riconoscimento, in grado di contribuire alla formazione di una appartenenza alla comunità giuridicamente intesa, offrire linguaggi attraverso cui elaborare memorie e appartenenze condivise e rendere possibile la costruzione di spazi di partecipazione e resistenza.

Tuttavia, proprio la lettura congiunta dei contributi impedisce di arrestarsi ad una rappresentazione meramente positiva del fenomeno musicale. Se la musica può favorire processi di emancipazione, essa può altresì essere utilizzata per finalità diametralmente opposte. È questa seconda e più problematica dimensione che emerge dal contributo dedicato ai cosiddetti “ritmi letali” e che consente di introdurre il tema del *Law by Music* che annienta.

²⁵ Osserva in particolare l'Autrice come, ad esempio, a seguito della morte di Mahsa Amini, giovane deceduta per via delle percosse inflitte dalla polizia iraniana perché non indossava correttamente il velo, le manifestazioni di protesta scatenate in tutto il paese avevano proprio una canzone come manifesto, intitolata *Baraye*, composta e musicata da Shervin Hajipour. A testimonianza di una sorta di “circolazione giuridica” anche in questo contesto, inoltre, D. SCOLART segnala anche la reinterpretazione del brano *Bella Ciao* da parte delle sorelle Bolouri, nuovamente utilizzata come sottofondo delle proteste.

²⁶ Ricorda L. DE GRAZIA, al par. 1, come «Al Ministero della Cultura e dell'Orientamento Islamico è ancora oggi attribuito il compito di verificare, prima della distribuzione, che la musica sia adeguata rispetto ai parametri della moralità e della legge islamica».

²⁷ Nota l'Autrice ancora come «in generale, la musica iraniana di dissenso è divenuta uno strumento potente di identificazione collettiva, facilitando la connessione tra artisti e società». L. DE GRAZIA, cit., par. 5.

4. Il Law by Music e il suo lato oscuro: musica, propaganda e violenza

Se i testi esaminati in precedenza consentono di cogliere la capacità della musica di promuovere processi di emancipazione, inclusione e riconoscimento, la riflessione sul *Law by Music* rischierebbe di rimanere incompleta qualora si arrestasse a questa unica dimensione. Una delle indicazioni più importanti che emerge dall'insieme dei saggi consiste infatti nella necessità di abbandonare qualsiasi rappresentazione ingenuamente celebrativa del fenomeno musicale.

È proprio questa consapevolezza che consente di individuare una seconda articolazione del *Law by Music*, che potrebbe essere definita, con terminologia particolarmente forte, come “distruttiva”. Se nella sua dimensione emancipatrice la musica favorisce la costruzione di comunità tese a promuovere il riconoscimento delle differenze, in quella distruttiva può concorrere alla costruzione del nemico, alla diffusione dell'odio, alla radicalizzazione dei conflitti e alla legittimazione della violenza collettiva.

Il contributo di Agostina Latino²⁸ rappresenta, sotto questo profilo, un fondamentale elemento di problematizzazione dell'intera riflessione. Attraverso l'analisi dei cosiddetti “ritmi letali”, l'Autrice mostra come la musica possa svolgere un ruolo tutt'altro che marginale nei processi di persecuzione e di violenza di massa, contribuendo a rafforzare dinamiche di esclusione e disumanizzazione²⁹.

Punto qualificante di questo lavoro è la ricostruzione del rapporto tra musica e genocidio. Lungi dal costituire un semplice accompagnamento degli eventi storici, il fenomeno musicale viene presentato come uno degli strumenti attraverso cui si costruiscono narrazioni identitarie

²⁸ Per una riflessione sul rapporto tra musica, costruzione del nemico e violenza collettiva si veda, con particolare riferimento ai cosiddetti “ritmi letali”, A. LATINO, in questo Volume, ove si richiamano, tra gli altri, i casi della propaganda musicale nei regimi totalitari del Novecento e nel contesto del genocidio ruandese. Il tema è, peraltro, oggetto di recente interesse dottrinale anche all'estero: cfr. S. KHOURY, *Music and Genocide*, in D.J. SIMON, L. KAHN, *Handbook of Genocide Studies*, Cheltenham, 2023.

²⁹ A. LATINO cita, al par. 1, al riguardo, l'interessante caso del processo *Bikindi* (*The Prosecutor v. Simon Bikindi*, ICTR-01-72-T, Judgment, 2 dicembre 2008), nel quale il Tribunale penale internazionale per il Ruanda si trovò a dover decidere se una canzone potesse essere considerata come forma di incitamento al pubblico di genocidio.

escludenti, si rafforza la contrapposizione tra gruppi e si normalizza la violenza. In tali contesti, la musica non agisce soltanto sul piano emotivo, ma contribuisce a creare le condizioni che rendono possibile l'accettazione sociale della discriminazione e della persecuzione³⁰.

La rilevanza di questa prospettiva va ben oltre i casi estremi analizzati da Latino. Essa impone una riflessione più generale sul rapporto tra musica, potere e costruzione del consenso. La storia contemporanea offre numerosi esempi di utilizzo della musica quale strumento di propaganda politica³¹, di mobilitazione nazionalistica o di rafforzamento dell'identità collettiva in chiave escludente³². In tali circostanze il linguaggio musicale viene impiegato per consolidare forme di appartenenza fondate sulla contrapposizione, contribuendo alla costruzione simbolica del nemico e alla legittimazione di pratiche discriminatorie³³.

La stessa esperienza iraniana, letta attraverso questa lente, consente di cogliere l'ambivalenza strutturale del fenomeno musicale. I contributi di Scolart e De Grazia, già citati precedentemente, mostrano come la musica possa costituire uno strumento di dissenso e di resistenza, ma evidenziano altresì il tentativo costante del potere politico di controllarne i contenuti, disciplinarne la diffusione e orientarne le funzioni simboliche.

³⁰ Come diviene evidente, la posizione che ne nasce è antitetica rispetto alla precedente *Law by music* emancipatrice. La capacità di mobilitare emozioni collettive, che nella prima dimensione rappresenta una risorsa per la promozione dei diritti, si trasforma qui in un fattore di radicalizzazione e di esclusione. Come osserva l'Autrice parafrasando Nietzsche, «la storia dimostra che talvolta è proprio la musica, piegata a fini di propaganda e odio, a trasformarsi in errore (...) quando diventa strumento di incitamento alla violenza». A. LATINO, par. 1.

³¹ In argomento, P. CARUSI, *Musica e storia tra totalitarismi, ricostruzione e società dei consumi*, in *Mestiere di storico: rivista della Società italiana per lo studio della storia contemporanea*, XI, 1, 2019, 86-88.

³² Vedi il già citato contributo di L. COLELLA.

³³ La persistente regolazione delle esibizioni musicali e delle *performance* femminili da parte delle autorità iraniane conferma come la musica continui a rappresentare un terreno privilegiato di confronto tra istanze di libertà e strategie di controllo politico. Si legga sul punto S. KHOSRAVI, *Vite precarie: attesa e speranza in Iran*, Varazze, 2022 e, in particolare, il par. 3 del capitolo II, intitolato *Ribellarsi attraverso la musica. Una storia musicale*, 95 ss.

Proprio questa ambivalenza spinge a superare una lettura dicotomica che contrapponga semplicemente musica e potere. Come il diritto, anche la musica costituisce uno strumento sociale che può essere impiegato tanto per finalità positive quanto per finalità negative fino ad arrivare ad accompagnare fenomeni di oppressione o negative³⁴.

La distinzione tra *Law by Music emancipatrice* e *Law by Music distruttiva* non deve dunque essere intesa come mera e rigida classificazione dei fenomeni musicali, bensì come categoria interpretativa utile a mettere in luce le differenti modalità attraverso cui la musica stessa incide sulla costruzione della normatività³⁵. Ciò che accomuna le due dimensioni non è il contenuto dei messaggi veicolati, ma la capacità della musica di influenzare i processi attraverso cui una comunità costruisce rappresentazioni condivise di bene e male, appartenenza ed esclusione, legittimità e illegittimità³⁶.

5. La musica e l'effettività delle norme

La distinzione tra dimensione emancipatrice e dimensione distruttiva del *Law by Music* consente di tornare alla questione teorica da cui questa riflessione ha preso le mosse. Quale ruolo svolge la musica nei processi di costruzione dell'ordine sociale? E in che modo essa può interessare il giurista?

I contributi raccolti in questa parte suggeriscono una risposta che

³⁴ Si pensi, emblematicamente, al tema dell'arte e della musica "degenerata" al tempo della Germania nazista. Il regime hitleriano considerava la produzione artistica e culturale uno strumento decisivo di formazione della coscienza collettiva e, proprio per questo, censurava e perseguitava le espressioni culturali ritenute incompatibili con l'ideologia nazionalsocialista. Cfr. *amplius* E. COLLOTTI, *Musica e politica. L'organizzazione musicale del nazismo*, in *Belfagor*, 6, 1989, 609-645.

³⁵ Il concetto di "normatività" è qui ripreso in senso atecnico per descrivere come la musica posseda, in alcuni casi, una "forza" che viene percepita come cogente dall'individuo o dalla comunità.

³⁶ Questa capacità della musica, del resto, è elemento di tutto interesse per il giurista nella misura in cui contribuisce alla comprensione di fenomeni socio-giuridici, come già osservato da G. RESTA, *op. cit.*, 14, secondo cui occorre superare quella «pre-concetta attitudine di isolamento epistemologico» del giurista continentale e promuovere il dialogo con le scienze umane e le arti.

appare, per certi aspetti, più radicale di quanto potrebbe sembrare a prima vista. Essi mostrano infatti come la musica non si limiti a rappresentare valori, identità o conflitti già esistenti, ma come essa possa partecipare alla loro identificazione e costruzione. In altri termini, la musica contribuisce alla produzione di quella dimensione normativa che precede e accompagna il diritto positivo. Non costituisce semplicemente un veicolo di contenuti: rappresenta uno dei contesti nei quali le comunità politiche elaborano il significato dei diritti, definiscono i confini dell'appartenenza e favoriscono fattivamente le condizioni culturali dell'effettività del diritto³⁷.

In questa direzione appare particolarmente feconda la riflessione di Grossfeld e Hiller³⁸. Laddove gli Autori si interrogano sulle ragioni dell'obbedienza al diritto, domandandosi se questa dipenda esclusivamente dalla forza coercitiva delle norme o piuttosto da una propensione a «muoversi insieme»³⁹, essi suggeriscono implicitamente che per comprendere l'ordine giuridico sia necessario guardare alle forme culturali attraverso cui una comunità costruisce consenso, appartenenza e riconoscimento⁴⁰.

La musica costituisce una di queste forme culturali. Attraverso di essa vengono trasmesse memorie condivise, costruiti immaginari politici e consolidati sentimenti di appartenenza. In tale prospettiva, il fenomeno musicale opera su un piano diverso rispetto a quello del diritto positivo, ma non per questo meno rilevante. Se il diritto stabilisce

³⁷ *Contra*, per completezza, va rilevato che non mancano opinioni dottrinali critiche rispetto alla fruttuosità del confronto tra diritto e musica, come quella di B. MARKESINIS, *Good and Evil in Art and Law*, London, 2009, 10-11. Nello stesso senso si veda anche A. PORCIELLO, *Diritto e musica: armonia o dissonanza?*, in *Materiales de Filosofía del Derecho*, 5, 2018.

³⁸ Gli Autori enfatizzano in questo senso come «law is more than language, ratio, and reason – more than rhetoric and power. It is a human experience flowing from sources we do not fully control». B. GROSSFELD, J.A. HILLER, *op. cit.*, 1179.

³⁹ *Verbatim*: «Law makes people swing together, not only in rhythms of time (weeks, months, years, or holidays), but also in respect to value». B. GROSSFELD, J.A. HILLER, *op. cit.*, 1179.

⁴⁰ La dottrina comparatistica, peraltro, da tempo si interroga sul ruolo e l'estensione del c.d. formante culturale. Cfr., *ex multis*, L. PEGORARO, *Il diritto pubblico comparato in cerca di una identità*, in *DPCE Online*, 1, 2020 e A. SOMMA, M. GRAZIADEI, *Il ruolo della comparazione*, Roma, 2024, 246.

regole e procedure, la musica favorisce la formazione e il dare forma alle comunità che a quelle regole attribuiscono significato.

Ecco allora che quanto emerge dai contributi raccolti in questo Volume può essere sintetizzato in un'affermazione che diviene punto di attenta ponderazione per il giurista: il diritto stabilisce i requisiti di validità ed efficacia delle norme giuridiche⁴¹, ma la musica può contribuire ad attribuire legittimazione e armonia alle stesse⁴². Le norme giuridiche possono essere formalmente efficaci rispetto al soggetto che le produce; tuttavia, la percezione di una piena effettività, non solo giuridica ma anche sociale, dipende non di meno dall'esistenza di linguaggi, simboli, memorie e appartenenze condivise. Ed è proprio in questo spazio che la musica indirettamente esercita la propria funzione "normativa".

I contributi qui commentati sinteticamente mostrano, come già ricordato, la dinamica di cui si discute da prospettive differenti. Osservate nel loro insieme, tuttavia, le diverse espressioni del fenomeno musicale analizzate dagli Autori convergono, seppur da punti di partenza lontani, nel dimostrare come la musica rappresenti uno dei luoghi nei quali le società contemporanee negoziano continuamente il significato dei diritti, dell'appartenenza e della cittadinanza. Se così è, il *Law by Music* rappresenta non solo una delle possibili articolazioni degli studi sul rapporto tra diritto e musica, quanto una prospettiva privilegiata per comprendere il ruolo che emozioni collettive, memoria, identità e cultura continuano a svolgere nella formazione dell'ordine giuridico contemporaneo⁴³.

⁴¹ La norma è perfetta quando è rispettosa dei requisiti di forma e sostanza eventualmente previsti e produttiva di effetti giuridici. Cfr. R. GUASTINI, *La sintassi del diritto*, Torino, 2014, 237 ss.

⁴² Armonia che discende dalla musica stessa, ma che, come noto, è anche principio di valore giuridico in alcune comunità. Si veda ad esempio, con riguardo alla Cina, la ricostruzione di L. CHOUKROUNE, *Global "Harmonious Society" and the Law: China's Legal Vision in Perspective*, in 13(5) *German Law Journal* 497, 510 (2019).

⁴³ In questo senso è stato riconosciuto come una rinascita estetica del diritto, ispirata alla musica, possa rendere il diritto più umano, comprensibile e giusto, pur nella consapevolezza che la modernità e la cultura della scrittura abbiano indebolito la dimensione orale e musicale del diritto, rendendolo più freddo e astratto. B. GROSSFELD, J.A. HILLER, *op. cit.*

Abstract

This contribution explores the relationship between music, law, and social transformation, mainly through a law by music perspective. The paper examines music as a social force capable of shaping collective identities and transmitting cultural and social values. Drawing on the conclusions of the other contributions of the volume, the analysis highlights the potential of music in promoting constitutional values, human rights, cultural identity, democratic participation, and social inclusion. At the same time, the paper addresses the 'darker side' of the legal significance of music, showing how it can be instrumentalized for propaganda and forms of social exclusion. By examining these multifaceted dynamics, the paper concludes that music contributes to the formation of the cultural and symbolic foundations upon which legal orders depend, fostering social acceptance of law in contemporary societies.

Keywords

Law by Music – Social Transformation – Legal Culture – Collective Identity – Pluralism

LA MUSICA
COME “AMBASCIATORE DEI DIRITTI DEI BAMBINI”:
LO ZECCHINO D’ORO COME PATRIMONIO
MONDIALE DELL’UMANITÀ

*Luigi Colella**

SOMMARIO: 1. Musica, diritto e libertà. Premessa. – 2. Lo “Zecchino d’Oro” come patrimonio mondiale dell’umanità per una cultura della pace. – 3. “Ciao Europa”: un sogno di pace e di libertà. – 4. La musica dello Zecchino d’Oro oltre la tradizione giuridica occidentale: un “ponte” con la Cina. – 5. Musica e bambini: l’eco dei diritti di nuova generazione. – 5.1. La tutela dell’ambiente e il cambiamento climatico. – 5.2. L’uso della tecnologia e l’intelligenza artificiale. – 6. “Il cielo è di tutti”, così come i diritti: la musica può!

1. Musica, diritto e libertà. Premessa

Il rapporto tra musica e diritto ci riporta alla memoria la XXXVII^e *Table Ronde Européenne*¹, organizzata nel 2014 dal *Centre de Recherches Administratives* della *Faculté de Droit et de Science Politique* dell’Università di Aix-Marseille, dedicata proprio alla relazione feconda tra “*le droit et la musique*”; quell’incontro tra le diverse esperienze giuridiche europee ha rappresentato, per chi scrive, una prima occasione di studio e approfondimento su un tema che ritorna, oggi più che mai, di grande interesse per le nostre ricerche.

Come ha giustamente fatto notare un illuminante studio sul tema, «la cultura giuridica e la riflessione sul diritto non possono andare disgiunti da una più complessiva considerazione della cultura dell’uo-

* Professore associato di Diritto pubblico comparato. Università della Campania “L. Vanvitelli”.

¹ Si veda L. COLELLA, *La musique comme manifestation de la culture e de la civilisation*, in *Annuaire européen d’Administration publique*, XXXVII, Aix-en-Provence, 2015, 137.

mo»². In questa cornice si inserisce la relazione tra “*il diritto e le altre arti*” e, più in particolare, tra diritto e musica, considerate, a nostro avviso, espressioni auliche della cultura umana³. Oltre a condividere una “radice comune”, il diritto e la musica rappresentano, nonostante indubitabili differenze, “forme di cultura” le quali – come ha dimostrato la letteratura giuridica che si è occupata del tema – ruotano intorno al fondamentale problema dell’ordine⁴, ma anche dell’armonia e dell’equilibrio. Diversi approcci, filosofici e giuridici, confermano che tra i due universi – quello giuridico e quello musicale – c’è sempre stato uno stretto rapporto (probabilmente i due ambiti si sono aiutati a vicenda). Anche gli autorevoli studi sull’interpretazione confermano le possibili analogie tra diritto e musica: proprio questo aspetto ha consentito di avvicinare le due discipline, almeno per la pagina musicale scritta, in cui emerge una sorta di parallelo tra legislatore e compositore, da un lato, e giudice ed esecutore/interprete, dall’altro. Tuttavia, le differenze sono evidenti e sono state ben sottolineate dagli studiosi i quali hanno evidenziato come il linguaggio sia prescrittivo nel diritto e, prevalentemente, emotivo nella musica⁵; inoltre, anche il lavoro di “decodificazione” dell’interprete nel mondo giuridico deve condurre alla comprensione generale della norma, mentre ciò può non accadere

² Si veda in particolare F.P. GRIFFI, *Prefazione*, in G. RESTA (a cura di), *L’armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Roma, 2020, 9.

³ Come testimoniano anche i *nomoi* cantati, esempio di fusione tra pratiche giuridiche e forme artistico musicali. Sul punto, si veda M.P. MITTICA, *Aux origines du rapport entre droit et musique dans la grece archaïque*, in P. SIGNORILE (a cura di), *Entre normes et sensibilité: Droit e musique*, Aix-en-Provence, 2015, 35 ss.; L. PICCIRILLI, *Nomoi cantati e nomoi scritti*, in *Civiltà classica e cristiana*, 1, 1981, 7 ss.; da ultimo, G. RESTA, *Itinerari per una ricerca su diritto e musica*, in G. RESTA (a cura di), *L’armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Roma, 2020, 15. Sui significati del termine *nomos*, si veda anche E. PICOZZA, *Il nomos nella musica e nel diritto*, in G. RESTA (a cura di), *L’armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Roma, 2020, 259.

⁴ Sul concetto di musica e diritto inteso come “ordine”, si veda N. ROULAND, *La raison, entre musique et droit: consonances*, in AA.VV., *Droit et musique, Actes du colloque de la Faculté de droit d’Aix-Marseille*, 23 juin 2000, Aix-en-Provence, 2001, 111-112.

⁵ F. RIMOLI, *Interpretazione, forma, funzione: sulle presunte affinità tra l’agire giuridico e l’agire musicale*, in G. RESTA (a cura di), *L’armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Roma, 2020, 304.

sempre nella musica ove, invece, non è indispensabile la totale comprensione.

Secondo un'altra prospettiva, la musica è orientata al bello, mentre il diritto al giusto: in base al pensiero tomistico il “bello” e il “giusto” condividono il *verum*. In questa cornice, non si può non condividere la tesi di chi sostiene che il maggior punto di contatto tra diritto e musica sia da ricercare nell’“esigenza di libertà”. Questa circostanza contraddistingue tanto il musicista quanto il giurista, atteso che entrambi sono operatori di libertà e contribuiscono allo sviluppo e all’educazione della persona umana⁶. Non è un caso, dunque, che la musica (come l’arte in generale) possa rappresentare un basilare fattore di libertà in una società che «sempre più va serrando i suoi nodi e tutti coloro che in essa sono impigliati»⁷. L’esigenza di libertà costituisce, a nostro avviso, il vero denominatore comune – un *trait d’union* – tra musica e diritto nell’era della complessità, della globalizzazione e della società multiculturale. Proprio l’esigenza di libertà alimenta la capacità della musica di accompagnare e favorire taluni percorsi di emancipazione e affermazione dei diritti (*law by music*) e, in particolare, quei processi di anticipazione e/o riconoscimento (e, dunque, tutela) dei diritti dell’infanzia, nonché quei fenomeni che si preoccupano di valorizzare l’educazione dei bambini, promuovere i valori universali della pace e della solidarietà tra i popoli e le Nazioni. La musica, spesso descritta come un “linguaggio universale”, costituisce uno spazio intrinsecamente progressista e in grado di trascendere le differenze culturali, politiche e sociali, sino a poter essere considerata ambasciatrice dei diritti umani. Come suggerisce l’etimologia della parola “ambasciatore”, il termine deriva dal latino “*ambaxus*”, “*ambactus*”, che significa “*servo*”, “*ministro*”: è in questa prospettiva che la musica si pone al servizio dei diritti dei bambini e può assolvere alla sua funzione di messaggera di speranza per la realizzazione di un mondo migliore a tutela degli interessi delle generazioni presenti e future. Il tema qui proposto richiama alla nostra memoria, più di tutti, la forza comunicativa di un celebre

⁶ S. NARDI, *Pulcrum et iustum convertuntur. Sulla relazione tra musica e diritto*, in *dirittomodaearti.it*, 1, 2022, 22 ss.

⁷ F. RIMOLI, *Interpretazione, forma, funzione: sulle presunte affinità tra l’agire giuridico e l’agire musicale*, cit., 319.

brano dal titolo *We are the world*, uscito 40 anni fa, quando, nel marzo del 1985, alcune tra le popstar più grandi del pianeta, con il nome di *Usa for Africa*, registrarono in una sola notte un pezzo musicale che sarebbe rimasto nella storia, plasmato dalla consapevolezza che la musica avrebbe potuto cambiare il mondo. Ritorna di grande attualità, pertanto, l'insegnamento di Platone che, nelle *Leggi* (673a 3-5)⁸, ci ricorda come la musica è definita proprio in funzione della sua capacità di raggiungere l'anima e di educare alla virtù⁹. La funzione della musica di educare al vivere civile e alla difesa dei diritti, costituisce, a nostro avviso, l'elemento di grande attualità che contraddistingue le canzoni semplici dedicate ai più piccoli.

Ciò posto, l'obiettivo di queste brevi considerazioni sarà quello di verificare, senza alcuna presunzione di esaustività, la possibile interazione tra la musica dei (e per) bambini e la tutela dei diritti (specie dell'infanzia e dell'adolescenza), attraverso l'analisi e l'osservazione del prodotto artistico (e delle canzoni) espressione della nota manifestazione musicale "*Zecchino d'Oro*". Quest'ultima è considerata, da più di mezzo secolo, un laboratorio performativo di "*canzoni per bambini cantate da bambini*" dall'alto valore pedagogico: una esperienza musicale che, attraverso il linguaggio semplice della tenera età, accompagna lo sviluppo della personalità dei più piccoli, testimoniando l'affermazione dei valori della pace nel mondo e la tutela dei diritti fondamentali di una società democratica, sempre più complessa e multiculturale.

2. Lo "*Zecchino d'Oro*" come patrimonio mondiale dell'umanità per una cultura della pace

Le canzoni dello Zecchino d'Oro – il cui nome richiama l'intra-

⁸ L'educazione musicale delle *Leggi* si presenta sotto forma di *coreiva* – unione di parole, musica e danza (cf. 665a 1-4) – forma espressiva che risponde a pieno alle esigenze fisiche e psichiche dell'uomo nelle varie fasi della sua esistenza; essere educati significa conoscere e praticare la danza corale (654a 7-b 2) e pervenire, attraverso questo esercizio, all'amore per le cose belle e al rifiuto per le brutte (654b-e; cf. Resp. 401d-402a).

⁹ Per un approfondimento si veda E. MOUTSOPOULOS, *La musica nell'opera di Platone*, Milano, 2002.

montabile moneta protagonista nella storia della Repubblica di Venezia e, ancor di più, nella fiaba collodiana di Pinocchio – hanno, rappresentato, da sempre, per la cultura italiana il “contenitore musicale” del noto festival internazionale di *musica per bambini* conosciuto nel mondo come la trasmissione televisiva “*Zecchino d'Oro*”.

Sin dalle sue origini¹⁰, lo Zecchino d'Oro ha inteso promuovere i valori della pace, del dialogo e dell'inclusione, facendosi portavoce e interprete dei diritti dei più piccoli, in conformità alla Convenzione ONU sui diritti del bambino. Da diversi decenni, infatti, la musica dello Zecchino d'Oro (spesso ricordato per i brani classici come “*Volevo un gatto nero*”, “*Il coccodrillo come fa?*” e “*Popoff*”), persegue il fine di promuovere i valori della solidarietà e della non violenza attraverso i testi semplici delle canzoni e la diffusione accessibile (attraverso le parole dei più piccoli e *focus* tematici su personaggi buffi ovvero storie fantastiche), rappresentando, così, un modello per la cultura della cittadinanza attiva che richiama i bambini e i giovani – tramite la musica – alla piena partecipazione alla vita civile, sociale, politica ed economica. In questa prospettiva, la *mission* dello Zecchino d'Oro richiama alla nostra attenzione i percorsi di emancipazione e riconoscimento dei diritti dei bambini, nonché la genesi e l'evoluzione della legislazione internazionale a tutela dei diritti dell'infanzia. Come è noto, la storia dei diritti dei minori è una storia relativamente recente e nasce dall'evoluzione dell'idea di bambino come soggetto in formazione che ha bisogni ed esigenze specifiche per la sua crescita. Già la Dichiarazione di Ginevra (1924) costituisce un primo tentativo di creare uno statuto dei diritti dei minori, seppur il bambino non viene ancora percepito come titolare di diritti, ma viene ancora visto come destinatario passivo di diritti. Da questo momento inizia a farsi strada il dibattito di come il bambino possa e debba occupare un posto centrale per la tutela dei diritti fondamentali.

Come insegna la storia della musica italiana, la prima edizione dello Zecchino d'Oro del settembre 1959 anticipa, di qualche mese, la *Dichiarazione sui Diritti del Bambino*, proclamata dall'ONU il 20 novem-

¹⁰ Le origini dello Zecchino d'Oro sono da ricondurre al desiderio di un frate francescano, Padre Ernesto Caroli, fondatore dell'Antoniano di Bologna, ma anche alla straordinaria intuizione di Cino Tortorella.

bre 1959, in cui sono riconosciuti a tutti i fanciulli “*i diritti e le libertà*” enunciati nella Carta, «senza eccezioni, distinzioni o discriminazioni di razza, di colore, di sesso, di lingua, di religione, di opinione politica o di altro genere, di origine nazionale o sociale, di censo, di nascita o di altra condizione relativa al fanciullo stesso e alla sua famiglia», nella consapevolezza che l’umanità ha il dovere di dare al bambino il meglio di sé stessa e assicurare il diritto ad una infanzia felice.

Durante il primo decennio, lo Zecchino d’Oro, interpretando i valori della Carta dei diritti dei bambini, ha portato all’attenzione del grande pubblico il tema della musica leggera per bambini, conferendo all’Italia un primato riconosciuto da tutti. Sin dalle prime edizioni, la trasmissione canora è stata trasmessa nelle televisioni di molte nazioni, diventando, specialmente per l’Est Europa, una vera tradizione che ha raggiunto anche altri Paesi, dal Giappone alla Spagna. Una svolta nella storia dello Zecchino d’Oro si ha nel 1976 quando, con la diciottesima edizione, la rassegna di canzoni per bambini cambia fisionomia e diventa internazionale con l’intento di assicurare lo scambio culturale e un confronto con la produzione mondiale del settore, facendone uno strumento di promozione per le attività dell’U.N.I.C.E.F. (Fondo delle Nazioni Unite per l’Infanzia) con lo scopo di realizzare la solidarietà internazionale e dare aiuto all’infanzia delle nazioni in via di sviluppo. L’internazionalizzazione dello Zecchino d’Oro fu programmata portando da 12 a 14 il numero di canzoni in concorso, metà italiane e metà straniere. Le prime sette nazioni estere furono scelte con criterio di fornire allo Zecchino d’Oro la caratteristica internazionale più estesa e significativa; parteciparono alla prima edizione Francia, Giappone, Inghilterra, Iugoslavia, Olanda, Russia e Venezuela, rappresentati da bambini delle singole nazionalità. Durante la trasmissione televisiva, come si legge negli annali¹¹ che raccontano le storie dello Zecchino d’Oro, intervenne un telegramma da parte del Direttore Generale per l’Europa dell’U.N.I.C.E.F., *Mr. Gordon Carter*, che, nel congratularsi per l’iniziativa, affermava: «Fate che l’eco dei vostri canti sia ascoltata intorno al mondo da altri bambini e da coloro il cui compito e privilegio è di dare loro un futuro migliore». Da quel momento, le canzoni dello Zecchino d’Oro costituiscono sempre più un collante di solida-

¹¹ B. ROSSI, *Storia dello Zecchino d’Oro*, Bologna, 1981, 327.

rietà fra tutti i bambini del mondo, assurgendo a strumento – che si serve dell’educazione musicale – per promuovere uno spazio senza frontiere e contribuire alla tutela dei diritti umani fondamentali, nonché favorire i valori della pace, dell’alimentazione, della libertà e dell’istruzione. Non è un caso che durante l’ultima serata della 20^a edizione dello Zecchino d’Oro del 1977 giunse da Ginevra una telefonata di Mr. Jimmy Mc Douglas, Responsabile del *Segretariato Europeo per il prossimo Anno internazionale del bambino*, il quale auspicava il coinvolgimento musicale dello Zecchino d’Oro in occasione dell’inizio del successivo *Anno del bambino*. Con la 21^a edizione del 1978, la quarta della serie internazionale, la manifestazione musicale raggiunse un eco straordinario poiché parteciparono al programma i rappresentanti dei cinque continenti: Australia (Oceania), India (Asia), Messico (America), Portogallo (Europa), Sudan (Africa) ed Ungheria (Est Europeo). In questa prospettiva, la rassegna musicale di canzoni di bambini (e per bambini), divenuta ormai uno strumento di fraternità universale, viene formalmente indicata come la manifestazione ufficiale di apertura dell’Anno internazionale del Bambino nel 1979.

In tutti questi anni, a partire dalle prime edizioni, particolare rilievo ha assunto il Piccolo Coro “*Mariele Ventre*” dell’Antoniano, attivo a Bologna sin dal 1963, che – come parte attiva dello Zecchino d’Oro – ha sempre attribuito un ruolo centrale ai diritti dei bambini, tanto da essere nominato nel 2003 “*Goodwill Ambassador*” dell’UNICEF Italia. Dal capoluogo emiliano, grazie a Padre Berardo Rossi, partiva, in quegli anni, anche l’iniziativa “*galassia dell’Antoniano*” di Bologna: una rete di altre realtà canore, in Italia e non solo, che condividono ancora oggi – con lo Zecchino d’Oro e l’Antoniano di Bologna – lo stesso repertorio musicale e il fine ultimo di promuovere, attraverso le note musicali, i diritti dei bambini e i valori della pace e della solidarietà. Seguendo tale scia, nel 2008, la citata manifestazione musicale diventa anche la prima trasmissione televisiva al mondo inserita dall’U.N.E.S.C.O. nella lista del patrimonio mondiale dell’umanità per una cultura della Pace¹². La motivazione riprende e sottolinea i suoi

¹² Il 5 aprile 2008 il riconoscimento arriva dopo la raccolta firme (oltre 2000) proposta dall’U.N.E.S.C.O., tramite il Centro U.N.E.S.C.O. di Bologna, sostenuto da An-

valori fondativi e dunque “*l'incontro tra bambini e culture musicali di tutto il mondo*” e così promuove, “*attraverso il suo repertorio ispirato a temi etici e sociali, gli ideali propri della cultura della non violenza e della pace*”. L'esperienza dello Zecchino d'Oro come ambasciatore dei diritti dei bambini si inserisce in un quadro più ampio, che vede negli ultimi anni un rafforzamento (multilivello) della tutela dei diritti dei fanciulli, consolidata particolarmente grazie ad un'interpretazione evolutiva della Convenzione E.D.U. ad opera anche della Corte Europea e non solo.

In questa cornice, va ricordato che la musica, prima ancora che uno strumento per la tutela dei diritti, è essa stessa un diritto dei bambini: la musica è un diritto dei più piccoli perché favorisce l'atmosfera di felicità, amore e comprensione (si veda il Preambolo della Convenzione Internazionale sui Diritti dell'Infanzia), stimola lo sviluppo fisico, mentale, spirituale, morale e sociale del fanciullo (art. 27, par. 1, Convenzione Internazionale sui Diritti dell'Infanzia) e contribuisce al diritto al riposo, allo svago, a dedicarsi al gioco e ad attività ricreative proprie della sua età, nonché a partecipare liberamente alla vita culturale ed artistica (art. 31 Convenzione Internazionale sui Diritti dell'Infanzia). È anche per questo motivo che i bambini rappresentano uno straordinario *trait d'union* tra musica e diritto, tra bello e giusto: la massima espressione del vero!

3. “*Ciao Europa*”: un sogno di pace e di libertà

Nel ricercare i punti di contatto tra musica e diritto – ripercorrendo il repertorio musicale dello Zecchino d'Oro – si è preferito porre l'accento su alcuni dei brani di grande attualità ed interesse che, a nostro avviso, meritano di essere osservati e dai quali si può partire anche per stimolare riflessioni giuridiche, dibattiti e considerazioni critiche.

Il testo “*Ciao Europa*” (edizione 66°, anno 2023) e, più di recente, la canzone “*Per un pezzetto di terra*” (edizione 67°, anno 2024), solo per citare alcuni dei testi più recenti, mettono in luce la necessità di

toniano e supportata dai cittadini, nella comune convinzione che l'incontro tra bambini e culture musicali di tutto il mondo favorisca la cultura della pace.

costruire un mondo di pace e di fratellanza tra i popoli europei, e non solo, attraverso il linguaggio della musica e della educazione ai diritti dei bambini. Il brano “*Ciao Europa*” richiama il sogno di pace e di libertà di un popolo che abita un continente europeo, concepito come una grande “casa” che accoglie dentro di sé donne e uomini, bambine e bambini che parlano lingue diverse ed hanno costumi e tradizioni differenti, ma che sognano allo stesso modo. La voce dei tre bambini di nazionalità diversa (un bambino greco, una bambina albanese ed un’altra bulgara), che si intrecciano in un inno alla pace e alla fratellanza, è occasione per riflettere sulla necessità di studiare e costruire insieme «la pace che ancora non c’è» (parole testuali del brano). In questa cornice, l’attualità del conflitto Russo-Ucraino, che rende ancora lontano il destino di pace, appare rinvenirsi proprio nel brano “*Per un pezzetto di terra*” (67^a edizione, 2024) in cui la storia di un amore (corrisposto) tra i figli di due sovrani, da sempre in guerra, costituisce il “seme” di speranza per un destino di dialogo e di pace tra due popoli afflitti da una fredda rivalità. I due brani richiamati sono, in sostanza, un inno ai valori di pace, solidarietà e fratellanza che risuonano ancora più forte, oggi, in occasione del 75° anniversario della Dichiarazione *Schuman*, la storica dichiarazione del 9 maggio 1950 che ha gettato le basi dell’Unione Europea. I padri fondatori – da Robert Schuman a Konrad Adenauer, da Alcide De Gasperi a Jean Monnet – hanno inteso costruire un’unione fondata non sull’omologazione, ma sulla cooperazione, sul rispetto reciproco e sul superamento dei nazionalismi, per sostituire alla rivalità storica una sovranità condivisa. L’eredità culturale e il pensiero politico-giuridico di questi uomini, che immaginavano l’Europa come una sola grande famiglia, ritorna molto attuale in un contesto globale, come quello attuale, già segnato da tensioni commerciali e conflitti geopolitici. La scelta dell’Unione Europea, oggi, di sostenere e finanziare il riarmo nazionale attraverso l’adozione di un programma di investimenti militari – si pensi al *Security Action for Europe (SAFE)*¹³ – sembra tradire il sogno di pace, di libertà e di de-

¹³ Il programma di investimenti militari *Security Action for Europe (SAFE)* fornirà 150 miliardi di Euro agli Stati membri (e non solo) che presenteranno piani di spesa e investimenti nella difesa e nella sicurezza, finalizzati anche all’acquisto di armi e muni-

mocrazia su cui si è costruito il progetto dell'Unione Europea. In un momento di particolare preoccupazione, legato alle sorti del conflitto in Ucraina, il sogno di pace e di libertà, invocato nel brano “*Ciao Europa*” nel 2023, è ancora lontano; il messaggio di speranza è, però, vivo nelle voci dei tre bambini che immaginano di prendersi per mano nel segno della fraternità universale. È la fraternità che, a nostro avviso, costituisce il vero valore fondante di “*una pace che ancora non c'è*”: proprio la fraternità, come ricordava Papa Francesco, «consente a persone che sono eguali nella loro essenza, dignità, libertà, e nei loro diritti fondamentali, di partecipare diversamente al bene comune secondo la loro capacità, il loro piano di vita, la loro vocazione, il loro lavoro e il loro carisma di servizio»¹⁴. La cultura della fraternità, che incarna il progetto di una unione politica e giuridica, costituisce – in una società sempre più complessa e plurale – il carattere unificante delle diversità, sempre più necessario per assicurare la tutela dei diritti in una società multiculturale. Tale assunto trova conferma nell'esperienza costituzionale indiana, ma ancora di più nel testamento costituzionale che si ricava nell'ultimo discorso di Ambedkar¹⁵ (considerato uno dei padri costituenti della Costituzione indiana), secondo cui «senza fraternità, la libertà distruggerebbe l'uguaglianza e l'uguaglianza distruggerebbe la libertà. Se in una democrazia, la libertà non distrugge l'uguaglianza e l'uguaglianza non distrugge la libertà, è perché, sulla base di entrambi, esiste la fraternità. La fraternità è, quindi, la radice della democrazia». È la fraternità, con la libertà e la democrazia, a fare dell'Europa la nostra vera “*casa comune*”.

zioni. SAFE è l'elemento, per ora, più concreto del piano *ReArm Europe* (poi rinominato *Readiness 2030*) presentato lo scorso marzo dalla Commissione Europea.

¹⁴ Papa Francesco, *Enciclica Fratelli Tutti*, con *Introduzione* di A. SPADARO (a cura di), Vaticano, 2020, 12.

¹⁵ Sul punto, sia consentito un rinvio a L. COLELLA, *La libertà religiosa tra globalizzazione e nuovi nazionalismi. Brevi note comparative su Usa e India*, in *Diritto pubblico comparato ed europeo*, 4, 2020, 960; inoltre, si veda A. SINGH RATHORE, *Ambedkar's Preamble. A secret history of the Constitution of India*, India, 2020, 98 ss.

4. La musica dello Zecchino d'Oro oltre la tradizione giuridica occidentale: un “ponte” con la Cina

In questi ultimi anni, le partecipazioni allo Zecchino d'Oro di bambini di nazionalità diverse e, in particolare, il gemellaggio musicale tra il Piccolo Coro e la Cina, testimoniano come la “*musica dei bambini*” possa rappresentare un ambasciatore di pace e un “ponte naturale” tra popoli con storie, culture e tradizioni giuridiche molto diverse. In questa cornice, il testo della canzone “*I can believe*”, interpretata dal Piccolo Coro dell'Antoniano, costituisce un inno alla pace e rappresenta note di accompagnamento musicale dei percorsi di fratellanza e solidarietà tra Paesi del Nord e Sud del mondo. Lo Zecchino d'Oro ha, infatti, un repertorio di centinaia di canzoni e musiche provenienti da ogni parte del mondo, con la specifica *mission* di trasmettere e comunicare i valori della pace, anche oltre Occidente.

A cavallo tra la fine del 2023 – anno in cui si sono celebrati i 60 anni dalla fondazione del Piccolo Coro dell'Antoniano – e l'inizio del 2025, i bambini del Piccolo Coro dell'Antoniano hanno tenuto diversi concerti nella terra cinese¹⁶: nell'anno in cui si è celebrato il 700° anniversario della scomparsa di Marco Polo (uno dei più celebri viaggiatori dell'antica Via della Seta), i bambini del Piccolo Coro dell'Antoniano hanno confermato il loro impegno di ambasciatori di questa amicizia che lega l'Italia alla Cina, allargando sempre più gli orizzonti musicali ben oltre i confini nazionali. Ancora una volta il Piccolo Coro ha portato in Cina importanti bandiere di pace: oltre a rappresentare il “*made in Italy*” della musica per l'infanzia, il Piccolo Coro, in qualità di ambasciatore U.N.I.C.E.F., si è fatto portavoce di pace e testimone dei diritti dell'infanzia. La realizzazione di un “ponte culturale” con la Cina è, oggi, l'occasione per riflettere su come l'esperienza dello Zecchino d'Oro sia considerata un volano per la tutela dei diritti dei bambini in Cina.

Il tentativo di costruire, attraverso la musica, dei ponti culturali e

¹⁶ Si pensi al tour del Piccolo Coro dell'Antoniano in Cina conclusosi a Nanchino, il 5 gennaio 2025. Il tour ha visto sette concerti totali, di cui cinque a Shanghai e due a Nanchino. I concerti a Shanghai si sono svolti allo *Shanghai Culture Square*, mentre quelli a Nanchino al *Jiangsu Center for the Performing Arts*.

giuridici tra i due paesi non può trascurare la distanza che c'è tra il concetto dello Stato di diritto (*Rule of law*), così come è concepito nella *Western Legal Tradition*¹⁷ e come, invece, è interpretato nella tradizione cinese. Come ha sostenuto una parte della dottrina¹⁸, «solo a partire dagli ultimi decenni del Novecento la Cina ha avviato la transizione dalla *Rule by law* alla *Rule of law*, anche se con una “colorazione” socialista»¹⁹. La Repubblica Popolare Cinese (inserita, appunto, nella tradizione socialista) iniziò a ricostruire il proprio sistema giuridico alla fine degli anni '70, sotto la guida di Deng Xiaoping. Quest'ultimo prevede l'impressionante sviluppo economico della Cina degli ultimi decenni basato su una nuova politica di modernizzazione e apertura del Paese al mondo esterno, anche attraverso la ricostruzione dei sistemi istituzionali e legali del Paese (in controtendenza rispetto al governo Mao Zedong)²⁰. La ratifica della *Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti dell'infanzia e dell'adolescenza*²¹ da parte della Cina (2 marzo 1992) è considerata una pietra miliare del processo di sostanziale ampliamento del discorso pubblico sui diritti dei bambini in Cina²².

¹⁷ Per una analisi approfondita della fisionomia dello Stato di diritto in Cina, si veda I. CASTELLUCCI, *Rule of Law and legal complexity in the People's Republic of China*, Trento, 2012, 3 ss.

¹⁸ La legge, in questa ottica, non è un limite al potere ma uno strumento del potere, un strumento più o meno utile nel *toolkit* della dittatura del proletariato.

¹⁹ I. CARDILLO, *Orientamenti di diritto tradizionale cinese e confucianesimo*, in *Tigor: Rivista di Scienze della Comunicazione e di Argomentazione Giuridica*, XIII, 2, 2021, 178-179. Per una panoramica di massima sui connotati di questi ordinamenti, sia passati che tuttora vigenti, si consulti P. CARROZZA, *Il diritto socialista*, in P. CARROZZA, A. DI GIOVINE, G.F. FERRARI (a cura di), *Diritto costituzionale comparato*, Tomo I, Bari, 2014, 629 ss., nonché M. VOLPI, *Libertà e autorità. La classificazione delle forme di Stato e delle forme di governo*, Torino, 2016, 48 ss.

²⁰ I. CASTELLUCCI, *Rule of Law and legal complexity in the People's Republic of China*, cit., 3.

²¹ La Convenzione è stata adottata e aperta alla firma dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite con risoluzione n. 44/25 del 20 novembre 1989. Il testo è entrato in vigore il 2 settembre 1990 ed è stata ratificata dall'Italia con legge 27 maggio 1991, n. 176, “*Ratifica ed esecuzione della convenzione sui diritti del fanciullo, fatta a New York il 20 novembre 1989*”, pubblicata in *Gazzetta Ufficiale* dell'11 giugno 1991, n. 135, S.O.

²² O. NAFTALI, *Empowering the Child: Children's Rights, Citizenship and the State in Contemporary China*, in *The China Journal*, 61, 2009, 79 ss. Oggi gli Stati parte della

Nei suoi 54 articoli la Convenzione riconosce, in sostanza, quattro principi fondamentali: non discriminazione (art. 2); superiore interesse del minore (art. 3); il diritto alla vita, alla sopravvivenza e allo sviluppo del bambino (art. 6); ascolto delle opinioni del minore (art. 12): in altre parole, la Convenzione ricomprende i diritti civili, politici, economici e culturali, oltre a talune garanzie contro diverse forme di sfruttamento.

Come ha già fatto notare uno studio sul tema, all'epoca della sua adesione, la Repubblica Popolare Cinese ha sollevato una iniziale riserva per quanto riguarda l'art. 6, in merito al “*diritto inerente alla vita*”²³. Nel corso del tempo, la Cina si è impegnata a dare applicazione a tale articolo entro i limiti delle norme nazionali sulla pianificazione familiare, già in vigore per effetto dell'art. 25²⁴ della Costituzione del 1982 (emendata varie volte fino al 2018)²⁵ e dell'art. 2 della Legge sulla tutela dei minori del 1991 (poi emendata nel 2006). È evidente che la Costituzione cinese – contrariamente da quanto avviene nella tradizione giuridica occidentale – presenta un valore prettamente politico più che giuridico, programmatico più che giustiziabile, seguendo l'evoluzione socioeconomica, integrata dal riferimento alla linea politica e

Convenzione sono 196, pertanto il testo rappresenta il trattato in materia di diritti umani con il maggior numero di ratifiche.

²³ B. MOTTURA, *Il bambino (ertong 儿童) nel testo in lingua cinese della Convenzione sui diritti del fanciullo (1989): un soggetto attivo o passivo del diritto?*, in M.C. JULLION, G. TRÉGUER-FELTEN, C. TREMBLAY (eds.), *L'enfant et ses droits: la “Convention internationale des droits de l'enfant” à travers les langues et les cultures*, Milano, 2017, 137 ss.

²⁴ L'art. 25 della Costituzione della Repubblica Popolare Cinese concerne la pianificazione familiare e la crescita demografica. Lo Stato incoraggia la pianificazione familiare per armonizzare la crescita demografica con i piani di sviluppo economico e sociale.

²⁵ Sulla modifica della Costituzione cinese del 2018, si veda F. SPAGNOLI, *La riforma della Costituzione cinese: un'analisi della revisione costituzionale del 2018 e dei suoi caratteri principali*, in DPCE Online, 1, 2019, 129 ss. Sulla storia delle Costituzioni cinesi, si rimanda a M. MAZZA, *La Cina*, in P. CARROZZA, A. DI GIOVINE, G.F. FERRARI (a cura di), *Diritto costituzionale comparato*, Tomo I, Bari, 2014, 616 ss., nonché a C. MUGELLI, *L'incontro con la Cina*, in V. VARANO, V. BARSOTTI (a cura di), *La tradizione giuridica occidentale. Testo e materiali per un confronto civil law common law*, Torino, 2018, 518 ss.

allo statuto del partito dominante. Così, anche la legislazione interna risponde a obiettivi politici e si presenta come uno strumento per la realizzazione dei fini del partito di governo. In questa prospettiva, la Cina ha realizzato, per oltre 3 decenni, la politica demografica di controllo delle nascite più radicale che la storia abbia mai documentato in uno Stato moderno: proprio questo aspetto, infatti, costituisce l'elemento di maggior interesse per i nostri studi. Anticipata all'inizio degli anni Settanta dallo slogan «*Wan, xi, shao*» (che si traduce in «pochi figli, tardi e con un lungo intervallo di tempo tra l'uno e l'altro»), la politica del figlio unico è diventata legge della Repubblica popolare cinese nel 2002. Il controllo sulle nascite e la pianificazione familiare, voluto dal partito comunista, ha determinato, di fatto, un importante invecchiamento della popolazione; per tale ragione, nel 2016, il governo, consapevole del fallimento, ha promosso la legge a favore dei “due figli” e, successivamente, a partire dal 2021, è stata introdotta una politica di incoraggiamento ad avere “tre figli”. La legge sul figlio unico, come sostengono alcuni studi²⁶, ha segnato la cultura della maternità e della famiglia, determinando, in certi casi, interruzioni forzate di gravidanza, coercizioni psicologiche, sanzioni economiche e situazioni di criticità per l'ambiente familiare, messo a dura prova da una politica molto selettiva. Tuttavia, proprio con la ratifica della Convenzione sui diritti del fanciullo è iniziata una nuova stagione, nella quale la tutela dei diritti dei minori continua ad emergere come una priorità del mondo giuridico e sociale cinese. L'esperienza dei concerti del Piccolo Coro dell'Antoniano di Bologna – che diffonde e promuove le canzoni dello Zecchino d'Oro in Cina, come pure l'istituzione del Piccolo Coro dell'*Hydrangea* di *Shanghai* – contribuisce a costruire, attraverso “piccoli voci”, “grandi ponti”²⁷ tra due Paesi molto distanti tra loro. Anche in Cina, alla fine del XX secolo, si giunge a considerare il bam-

²⁶ C. MASON, *La Cina e la politica del figlio unico*, in *Profiling. I profili dell'abuso*, 3, 2011.

²⁷ Durante i viaggi in Cina, il Piccolo Coro dell'Antoniano, oltre a presentare i suoi brani più famosi, prepara sempre delle sorprese interpretando canzoni cinesi. Dal canto loro, i coristi del Piccolo Coro dell'*Hydrangea* si recano a Bologna per campi estivi e organizzano *flash mob* nelle piazze italiane, eseguendo sia canzoni italiane che cinesi. Sul punto, si veda il link www.italian.cri.cn/2024/12/02/ARTI1733120111323199 (ultimo accesso 23 ottobre 2025).

bino come un individuo con caratteristiche distinte da quelle degli adulti in termini di “sentimenti, bisogni e interessi”, integrando una persona che va educata e che si sviluppi secondo le proprie inclinazioni e capacità, con piena tutela dei propri diritti²⁸. In questa prospettiva, il brano musicale cantato all’ultima edizione dello Zecchino d’Oro (edizione 67^a) dal titolo “*Il magico viaggio di Marco Polo*”, ha rappresentato l’ulteriore occasione per rafforzare il dialogo e la cooperazione tra Italia e la Cina.

In una società sempre più globalizzata occorre agevolare, attraverso processi di armonizzazione del diritto e politiche di cooperazione, la tutela dei bambini, nella consapevolezza che la difesa dei diritti dell’infanzia non possa realizzarsi in mancanza di un ambiente internazionale stabile e pacifico e di un ordine economico mondiale giusto, equo e sostenibile²⁹.

5. Musica e bambini: l’eco dei diritti di nuova generazione

I brani dello Zecchino d’Oro, in più di 60 anni, hanno rappresentato un “*caleidoscopio di diritti*”, un’occasione per riflettere, attraverso il linguaggio semplice dedicato ai bambini, sull’attualità dei diritti a tutela dell’infanzia e dell’adolescenza. L’ascolto delle canzoni e la lettura attenta dei testi proposti allo Zecchino d’Oro non può non richiamare l’attenzione del giurista sulla capacità della “*musica dei bambini e per bambini*” di accompagnare percorsi di riconoscimento dei diritti anche di nuova generazione: si pensi ai diritti ecologici, ma anche quelli connessi all’intelligenza artificiale.

In questa occasione, riteniamo si possa porre l’attenzione su due aspetti che, negli ultimi anni, sono emersi come temi centrali per la musica dei bambini dello Zecchino d’Oro, a cui sono strettamente connessi processi di affermazione e riconoscimento dei diritti da parte del mondo giuridico. Un primo *focus* sarà dedicato al rapporto tra

²⁸ O. NAFTALI, *Reforming the Child: Childhood, Citizenship, and Subjectivity in Contemporary China*, Ann Arbor, 2007.

²⁹ L. HUAQIU, *Speech at the World Congress on Human Rights*, in *Guangming Daily*, 17 giugno 1993.

“*canzoni, bambini e cambiamento climatico*”, mentre un secondo profilo, anche questo meritevole di attenzione per la sua straordinaria attualità, concerne la relazione “*musica, bambini e intelligenza artificiale*”.

5.1. *La tutela dell'ambiente e il cambiamento climatico*

Alcune canzoni dello Zecchino d'Oro costituiscono oggi l'occasione per educare i bambini ai principi della sostenibilità ambientale e della giustizia intergenerazionale: si pensi ai diritti e ai doveri ecologici e climatici che hanno, progressivamente, conquistato dignità costituzionale, anche se in modo diverso, nella maggior parte delle tradizioni giuridiche.

Nel suo «atlante costituzionale»³⁰, D. Amirante delinea le più importanti tendenze in atto a livello globale, dimostrando la diffusione costante del costituzionalismo ambientale nel mondo attraverso un approccio comparativo che mette in evidenza le peculiarità delle diverse Carte costituzionali (156 Costituzioni su 193 paesi ONU oggi tutelano l'ambiente). In questo quadro, va fatto notare che il tema dell'ambiente è sempre stato di grande interesse, sia per il mondo giuridico che per la musica, accompagnando trasformazioni culturali e passaggi di generazioni. In questo scenario, il tema ambientale è diventato via via più presente nel repertorio dello Zecchino d'Oro a partire dalla metà degli anni Settanta e, oggi più che mai, costituisce un aspetto molto sensibile a cui si è affiancato la questione del cambiamento climatico³¹ e di un diritto al futuro. Una tra le prime canzoni dello Zecchino d'Oro dedicate a questi temi è sicuramente il brano intitolato “*Terra*” (41^a edizione, 1998 - Titolo originale: “*Cancion por la naturaleza*” – Bolivia), ossia un inno alla terra-madre dispensatrice di frutti e di fiori: una terra che è piena d'amore verso tutti i bambini (di qualsiasi nazione essi siano). In questo testo è forte il richiamo alla conservazione del pianeta e delle risorse naturali, un inno che parte dall'esperienza della Bolivia che, insieme all'Ecuador, costituisce un modello

³⁰ Sul punto, si veda D. AMIRANTE, *Costituzionalismo ambientale. Atlante giuridico per l'Antropocene*, Bologna, 2022.

³¹ Da ultimo, si veda P. VIOLA, *Climate Constitutionalism Momentum. Adaptive Legal Systems*, Cham, 2022.

del *nuevo constitucionalismo* in cui vengono disciplinati per la prima volta i diritti della natura. Nelle Costituzioni di Ecuador e Bolivia, vigenti rispettivamente dal 20 ottobre 2008 e dal 7 febbraio 2009, ritroviamo la sensibilità verso la madre terra e la relazione autentica tra cultura e ambiente.

La relazione tra la musica dello Zecchino d'Oro e i nuovi diritti ecologici si rafforza negli ultimi anni grazie ad una spiccata sensibilità degli autori dei brani presentati a concorso. Si pensi, per esempio, alla canzone “*L'orso col ghiacciolo*” (65^a edizione, anno 2022), in cui si pone l'attenzione dei bambini sullo stato di salute dei ghiacciai che hanno iniziato a sciogliersi (per cui un “povero orso”, il protagonista della storia musicale, rischia di rimanere senza la sua casa). Il brano, pertanto, raggiunge la sensibilità dei più piccoli e insegna che ciascuno, con un po' di attenzione, può fare la propria parte per aiutare l'orso a non perdere il suo habitat naturale. Ancora più forte è il messaggio insito nel brano “*Ci vorrebbe un ventaglio*” (66^a edizione, anno 2023), dedicata espressamente al cambiamento climatico e ai suoi effetti negativi: attraverso il dialogo tra una “formica e una cicala”, (esauste perché il caldo è diventato innaturale), questa canzone suggerisce la necessità di ricorrere ad «un ventaglio, un cappello di paglia o un vento di montagna» per rendere l'aria più respirabile e aiutare «un cielo, un mare, una terra che non ce la fa!». Il brano, dallo spirito *green*, insegna ai più piccoli che ci vorrebbe un po' più d'amore per la Terra che ci ospita e ci dona tanta bellezza. La sensibilità ambientale, il dovere di custodire la Casa comune e l'interesse per i diritti delle future generazioni, costituiscono un nuovo *focus musicale* che accompagna l'educazione dei bambini, lo sviluppo della personalità e la costruzione di una nuova cittadinanza ecologica. Proprio i bambini, in questi ultimi anni, sono stati i primi protagonisti della democrazia climatica e dei processi di sensibilizzazione – e di emancipazione – di un diritto climatico e di un obbligo di responsabilità degli Stati e dei governi, per violazione del principio di neutralità climatica (previsto dall'Accordo di Parigi del 2015). Sono stati i bambini, nella maggior parte dei casi, a dare impulso alle istanze di tutela del clima (si pensi all'attivismo della giovanissima svedese Greta Thunberg, icona dell'impegno per un futuro sostenibile). In un caso indiano molto interessante di *climate change litigation*, orientato alla giustizia intergenerazionale (caso *Rid-*

hima Pandey v. Union of India del 2017), proprio una bambina di 9 anni (*Ridhima Pandey*) si è fatta promotrice di una petizione contro il governo indiano per aver omesso di attuare una politica climatica efficace, invocando, davanti al *National Green Tribunal*, l'applicazione del principio dello sviluppo sostenibile e del principio precauzionale (rafforzati dal principio di giustizia intergenerazionale e dalla *Public Trust Doctrine*). Come evidenzia una stima di *Save the Children*³², sono 160 milioni le bambine e i bambini esposti a siccità gravi e prolungate a causa del fattore clima; in altri termini, sono proprio i bambini i soggetti più vulnerabili, e le vittime più fragili del cambiamento climatico globale (sono 24 milioni i bambini che saranno denutriti a causa della crisi climatica entro il 2050). In questo quadro, i bambini e i giovani hanno rappresentato, e rappresentano ancora oggi, i veri protagonisti della democrazia climatica, ovvero gli attori principali di un processo di transizione che ha visto porre al centro del dibattito politico, giuridico e sociale, l'obiettivo della protezione del clima e la tutela dei diritti delle generazioni future. Il caso *Neubuer* in Germania (promosso anche da associazioni a tutela dei minori)³³ ha aperto, infatti, la porta alla tutela dei diritti delle generazioni future in relazione ai mutamenti climatici, ricordando come la Costituzione tedesca obblighi lo Stato a rispettare le libertà e i diritti delle generazioni future sancito dall'art. 20a³⁴. In questa direzione, molti altri casi giudiziari decisi dalla Corte EDU (si pensi al caso *KlimaSeniorinnen* c. Svizzera) hanno posto l'accento sulla responsabilità climatica degli Stati per violazione dei

³² Sul punto, si veda, *Giovani e Governo a confronto sulla crisi climatica*, articolo reperibile su www.savethechildren.it/blog-notizie/giovani-e-governo-confronto-sulla-crisi-climatica, 11 ottobre 2023.

³³ Tra i proponenti del ricorso contro la legge sul clima del 2019 figurano minori, sostenuti e rappresentati da organizzazioni ambientaliste (come *Greenpeace*) e dal movimento *Fridays for Future* (promosso da Greta Thunberg).

³⁴ La sentenza tedesca nasce da quattro ricorsi che contestavano la legge tedesca di "protezione del clima" (*Klimaschutzgesetz*) del 2019 perché spostava nel futuro (al 2030) i limiti per la riduzione dei gas-serra, violando il diritto fondamentale a un futuro degno e a un minimo ecologico esistenziale.

principi fissati dall’Accordo di Parigi sul clima³⁵; oltre Occidente, nel caso *MK Ranjitsinh & Ors. v. Union of India & Ors*³⁶ del 2024, la Corte Suprema indiana ha riconosciuto ai cittadini indiani un nuovo diritto (costituzionale) ad essere liberi dagli effetti negativi del cambiamento climatico, ricercando il suo fondamento negli artt. 14 e 21 della Costituzione indiana del 1950 (riguardanti, rispettivamente, il diritto all’uguaglianza e il diritto alla vita e alla libertà personale). La tutela dell’ambiente e delle nuove generazioni introdotta nella Costituzione italiana con la riforma del 2022, apre, inevitabilmente, le porte verso le nuove frontiere per la tutela giuridica della sostenibilità ambientale e della protezione del clima a livello globale. È indubbio che il riferimento agli “*interessi delle generazioni future*”, inserito al terzo comma dell’art. 9 Cost., e la nuova portata dell’art. 41 Cost. (con il richiamo ai fini ambientali quale nuovo limite funzionale all’attività pubblica e privata), ridisegnano la nuova fisionomia di una tutela dell’ambiente proiettata verso il futuro³⁷ in cui i bambini possono assumere un ruolo da protagonisti. Proprio la novellata disposizione dell’art. 9 Cost., nella parte in cui contempla, espressamente, la c.d. “*clausola di protezione della posterità*”, guarda al futuro delle comunità che ancora non esistono, attraverso una logica di solidarietà intergenerazionale³⁸. In questa prospettiva, per la prima volta, il Comitato delle Nazioni Unite sui diritti dell’infanzia ha affermato esplicitamente il diritto dei bambini a

³⁵Per un approfondimento sulla pronuncia della CEDU, si veda A. OSTI, *A qualcuno (non) piace caldo. Il caso KlimaSeniorinnen c. Svizzera avanti alla Corte europea dei diritti dell’uomo (per non tacer degli altri)*, in *BioLaw Journal*, 2, 2023, 237 ss.

³⁶*M K Ranjitsinh & Ors. v Union of India & Ors. Supreme Court of India, Writ Petition (Civil) No. 838 of 2019 with Civil Appeal No. 3570 of 2022 (judgment)*, 21 March 2024.

³⁷Per una ricognizione generale sui profili costituzionali dei diritti delle generazioni future, si veda A. D’ALOIA, *Generazioni future* (dir. cost.), in *Enciclopedia del Diritto, Annali*, vol. IX, Milano 2016; A. D’ALOIA, *Bioetica ambientale, sostenibilità, teoria intergenerazionale della Costituzione*, in *BioLaw Journal*, Special Issue 2, 2019; D. PORENA, *Il principio della sostenibilità. Contributo allo studio di un programma costituzionale di solidarietà intergenerazionale*, Torino, 2017, 153; R. BIFULCO, A. D’ALOIA (a cura di), *Un diritto per il futuro. Teorie e modelli dello sviluppo sostenibile e della responsabilità intergenerazionale*, Napoli, 2008, 64.

³⁸P. LOMBARDI, *Ambiente e generazioni future: la dimensione temporale della solidarietà*, in *Federalismi.it*, 1, 2023, 86 ss.

un ambiente pulito, sano e sostenibile, fornendo un'interpretazione completa degli obblighi degli Stati membri, ai sensi della suddetta Convenzione ONU. Il “*Commento generale n. 26 sui diritti dei bambini e l'ambiente, con particolare attenzione ai cambiamenti climatici*” affronta esplicitamente l'emergenza climatica, il crollo della biodiversità e l'inquinamento dilagante, delineando contromisure per proteggere la vita e le prospettive di vita dei bambini.

A nostro avviso, la tutela degli interessi delle generazioni future introdotta in Italia con la legge costituzionale n. 1 del 2022 – letta anche in combinato disposto con l'art. 31 della Costituzione nella parte in cui è prevista la *tutela della maternità, dell'infanzia e della gioventù* – è destinata ad assumere una portata rivoluzionaria ponendosi come fondamento del diritto al futuro dei bambini, ma anche di quelle generazioni di domani. È legittimo, dunque, rivendicare, un “*diritto al futuro*” che non può essere più colonizzato da una miope politica di sfruttamento e impoverimento del pianeta, ma che, invece, deve necessariamente guarire da quella “*Grande cecità*”³⁹, di cui parla Amitav Ghosh, e prendere così consapevolezza che solo un “patto tra le generazioni” può costituire il punto di partenza per vincere la complessità della sfida climatica.

5.2. *L'uso della tecnologia e l'intelligenza artificiale*

Anche il tema dell'intelligenza artificiale (nonché le questioni legate al digitale e connessi all'uso della tecnologia) ha rappresentato, negli ultimi tempi, un aspetto che ha trovato spazio nella musica per i bambini e nei testi delle canzoni dello Zecchino d'Oro. Il testo della canzone “*Non ci cascheremo mai*” (edizione 66[^], anno 2023) interroga e interpella i più piccoli sull'uso del digitale che ormai è diventato parte della quotidianità; l'uso della tecnologia digitale, infatti, richiede attenzione e tanta educazione, soprattutto per i bambini. Ancora più forte è il brano “*Il Principe Futu*” (edizione 67[^], anno 2024), che racconta la storia di un bambino che viene dal futuro e – grazie al suo computer – riesce ad essere sempre il migliore a scuola, anche senza studiare. Nel

³⁹ A. GHOSH, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, trad. di A. NADOTTI, N. GOBETTI, Vicenza, 2017.

suo mondo artificiale ci sono macchine che guidano da sole, persone che non invecchiano mai e ristoranti con androidi al posto di veri chef; manca, però, la cosa più importante: il cuore (e anche il ragù della nonna). Da qui, l’invito ad accogliere la sfida della tecnologia, guardare al futuro con fiducia, imparando a fare un uso corretto della tecnologia e conservando sempre valori, emozioni e sentimenti. I due brani, come si può ben vedere, testimoniano la possibile interazione tra la musica dei bambini e i profili sociali e giuridici connessi alle nuove sfide della complessità, del mondo digitale e della società virtuale. Come si legge nel “*Policy guidance on AI for children*” del 2021, a cura dell’U.N.I.C.E.F.⁴⁰, l’intelligenza artificiale, rappresentata da quell’insieme di «sistemi basati su macchine che, dati una serie di obiettivi definiti dall’uomo, possono fare previsioni e raccomandazioni o prendere decisioni che influenzano ambienti reali o virtuali», è divenuta il “*mezzo principe*” con cui viene plasmato il profilo digitale dell’essere umano, in ragione della sua capacità di interagire con noi e di agire sul nostro ambiente, direttamente o indirettamente, giungendo finanche ad operare in modo autonomo ed adeguando il suo comportamento al contesto.

In riferimento ai minori di età, il Regolamento europeo (UE) 2024/1689, noto anche come *Artificial Intelligence Act*, – nei considerando n. 28 e n. 48 – evidenzia la necessità di misure di protezione che tutelino questa «fascia vulnerabile della popolazione» dai rischi conseguenti all’utilizzo dell’intelligenza artificiale; il testo sottolinea, inoltre, come la tutela dei diritti fondamentali dei bambini e degli adolescenti sia sancita dall’art. 24 della Carta dei diritti fondamentali dell’Unione Europea e dalla Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti dell’infanzia e dell’adolescenza, nonché, ulteriormente sviluppata, proprio con specifico riferimento alle tecnologie digitali, dall’Osservazione Generale n. 25 della medesima Convenzione ONU. In quest’ultima viene espressamente prevista la necessità di tenere conto delle vulnerabilità dei minori e di fornire la protezione e l’assistenza necessarie al loro benessere. Nel rispetto dei principi europei, il Parlamento italiano

⁴⁰ Cfr. *Policy guidance on AI for children*, 2021, a cura dell’U.N.I.C.E.F., reperibile al link www.unicef.org/innocenti/media/1341/file/UNICEF-Global-Insight-policy-guidance-AI-children-2.0-2021.pdf (ultimo accesso 23 ottobre 2025).

ha approvato, di recente, la Legge 23 settembre 2025, n. 132 (primo quadro normativo nazionale in Europa) che disciplina sviluppo, adozione e governance dei sistemi di I.A. nel rispetto dei principi costituzionali e dei diritti fondamentali. La nuova legge si fonda su principi di un “uso antropocentrico, trasparente e sicuro” dell’I.A., con particolare attenzione a innovazione, cyber-sicurezza, accessibilità e tutela della riservatezza; il legislatore, infatti, interviene in modo organico su più settori che possono beneficiare di questa nuova tecnologia – sanità, lavoro, pubblica amministrazione e giustizia, formazione e sport –, prevedendo garanzie di tracciabilità, responsabilità umana e centralità della decisione finale di una persona fisica. Proprio in materia di accesso alle tecnologie di intelligenza artificiale da parte dei minori di anni quattordici (art. 4), la nuova normativa richiede il consenso di chi esercita la responsabilità genitoriale, nel rispetto di quanto previsto dal Regolamento (UE) 2016/679 e dal Codice in materia di protezione dei dati personali (D. Lgs. n. 196/2003 e s.m. e i.). In questo quadro si dovrà favorire un modello di intelligenza artificiale c.d. “*antropocentrica e affidabile*”⁴¹ al fine di garantire un livello elevato di protezione dei diritti fondamentali. Come insegna il caso *chatbot Replika*⁴² – già oggetto di esame e censura da parte dal Garante della Privacy in Italia – occorre essere molto prudenti e assicurare che l’uso dell’intelligenza artificiale non produca pregiudizio ai minori e ai soggetti più vulnerabili. Il percorso è ancora lungo, ma il messaggio dei brani musicali dello Zecchino d’Oro (come *Il Principe Futù* e *Non ci cascheremo mai*) ri-

⁴¹ Sul punto, si veda F. DONATI, *La protezione dei diritti fondamentali nel Regolamento sull’intelligenza artificiale*, in *Rivista AIC*, 1, 2025, 6. Si veda, in particolare, Commissione europea, *L’intelligenza artificiale per l’Europa*, COM(2018) 237 final. Sui profili giuridici dell’intelligenza artificiale, si veda AA. VV., *AI: Profili giuridici intelligenza artificiale: Criticità emergenti e sfide per il giurista*, in *BioLaw Journal*, 3, 2019, 205 ss.

⁴² Con Provvedimento del 10 aprile 2025, il Garante della Privacy ha accertato la violazione degli artt. 5, par. 1, lett. a) e 6 del Regolamento europeo sulla Privacy, per non aver individuato, alla data del 2 febbraio 2023, le basi giuridiche delle varie operazioni di trattamento effettuate attraverso il servizio *Replika*, servizio offerto e disponibile al pubblico in Italia a tale data, condannando, pertanto, la società statunitense *Luka Inc.* ad una importante sanzione pecuniaria. Per una lettura integrale del provvedimento, si veda il link www.garanteprivacy.it/web/guest/home/docweb/-/docweb-display/docweb/10130115 (ultimo accesso 23 ottobre 2025).

sulta molto chiaro: si potrà vincere la sfida delle nuove tecnologie coniugando opportunità e ragionevolezza, consapevoli che l’I.A. “*non ha un cuore*” e deve, pertanto, operare come uno “*strumento al servizio*” della persona, senza mai sostituirsi ad essa.

6. “*Il cielo è di tutti*”, così come i diritti: la musica può!

La musica dei bambini, attraverso la testimonianza dello Zecchino d’Oro, promuove valori sani, in cui la musica diventa non più motivo di competizione, bensì di comunione, pace e fratellanza umana.

A conclusione di queste brevi riflessioni, non possiamo nascondere l’interesse (e l’emozione) personale⁴³ che ci ha guidato in questo rinnovato percorso di studio, all’esito del quale, senza alcuna pretesa di esaustività, si è cercato di dimostrare il “dialogo necessario”, dall’alto valore educativo, tra musica leggera per bambini e tutela dei diritti dell’infanzia. In questa prospettiva, il brano “*Rosso*”, lanciato alla 66^a edizione nel 2023, sottolinea proprio come, qualche volta, i grandi insegnamenti vengono proprio dai bambini: è la loro innocenza il motore più grande per cambiare le regole del mondo e rendere il futuro più bello per tutti. In una società sempre più complessa e multiculturale (ricca di diversità e di differenze) non bisogna mai avere paura dell’altro, perché la bellezza di ognuno dipende proprio dalle sue unicità, come insegna il brano “*La Casa Stregata*” cantata nel corso della 66^a edizione, sempre nel 2023.

Non sono frutto di una visione esclusivamente personale le “verità musicali” che abbiamo provato a raccontare in queste riflessioni: al contrario costituiscono una “opinione diffusa” che riconosce la forza dirompente delle voci dei più piccoli e la consapevolezza che, anche attraverso la musica, si possono realizzare grandi cose: garantire libertà, sensibilizzare doveri, riconquistare diritti, anche laddove sono stati offesi e pregiudicati. Lo dimostra, in particolare, la bella esperienza del

⁴³ Una emozione pari solo a quella che prova, direttamente, un genitore di una piccola solista dello Zecchino D’Oro (si veda edizione Zecchino 66^a - Gaia Colella, di anni 5, interprete de “*La Casa Stregata*”).

neonato Piccolo Coro di Caivano⁴⁴, un progetto promosso dal Ministero della Cultura⁴⁵ in collaborazione con Antoniano-Opere Francescane e Zecchino d'Oro e con la partecipazione del Ministero per la Famiglia, la Natalità e le Pari Opportunità. Il progetto musicale ripropone nel Comune alle porte di Napoli (Caivano) l'esperienza felice del Piccolo Coro dell'Antoniano: un modello che rappresenta un segno tangibile di rinascita e riscatto, in cui i bambini, attraverso il canto, sono ambasciatori di musica e di diritti. Ecco perché la presenza del Piccolo Coro di Caivano nel c.d. "Parco Verde" costituisce una concreta risposta e un messaggio di speranza per la rigenerazione (culturale, sociale ed ambientale) di questa complessa area urbana.

Prendendo in prestito il titolo della manifestazione musicale "*Il cielo è di tutti*" (promossa a maggio 2025 dallo Zecchino d'Oro, a Verona, cui hanno preso parte più di 800 bambini), possiamo concludere queste brevi riflessioni nella certezza che sotto lo stesso cielo non ci sono mai differenze e che i sogni, come i diritti, sono di tutti, senza distinzioni e differenze. Così intesa, la musica dei bambini (e per i bambini) è – e deve continuare a essere – il più autentico "ambasciatore" dei diritti dell'infanzia. Abbiamo forte consapevolezza di questo perché "*la musica può*"!

Abstract

This article analyzes the relationship between music and law, which represent "forms of culture." It focuses in particular on "children's music" and the Zecchino d'Oro experience, which is considered a world heritage and a true "ambassador of children's rights". The music of the Zecchino d'Oro plays an important educational role, affirming the values of world peace, the defense of fundamental rights, and the protection of the interests of present and future generations.

⁴⁴ Il Piccolo Coro di Caivano è dedicato a *Fortuna Loffredo*, in ricordo della piccola di Caivano, vittima di abusi, poi scomparsa nel 2014, a soli 6 anni.

⁴⁵ Per comprendere il quadro normativo che ha giustificato l'istituzione del Coro, si veda il Decreto-Legge 15 settembre 2023, n. 123, convertito, con modificazioni, dalla Legge 13 novembre 2023, n. 159, che individua, al capo 1, gli interventi infrastrutturali funzionali al territorio del Comune di Caivano, definendo, all'art. 1, le opere di riqualificazione urgenti da realizzare.

Keywords

*Music and rights of children – Zecchino d'Oro – World heritage of humanity –
Culture of peace – Rights of future generations*

IL DUPLICE RUOLO DELLA MUSICA COME STRUMENTO DI POLITICIZZAZIONE E DI SOVVERSIONE NELL'ESPERIENZA IRANIANA

*Luciana De Grazia**

SOMMARIO: 1. La contraddittorietà del ruolo della musica nell'esperienza iraniana: premesse e profili metodologici. – 2. Quando il potere non può fare a meno della musica: sull'uso strategico della musica come veicolo di consenso e legittimazione. – 3. La voce del potere, il silenzio dell'altro: censura e autoritarismo. – 4. Oltre il silenzio: la musica di protesta come strumento di elusione della censura. – 5. Voci che superano i confini: la poesia persiana come veicolo di protesta. – 6. La voce che resiste: la musica come dissenso. – 7. Note conclusive: la musica tra repressione e aspirazioni democratiche.

1. La contraddittorietà del ruolo della musica nell'esperienza iraniana: premesse e profili metodologici

Il presente lavoro intende approfondire il duplice ruolo della musica sia come strumento del potere, funzionale alla promozione delle finalità dei regimi autoritari che si sono succeduti in Iran durante il XX secolo, sia come strumento di protesta del popolo contro le dittature.

Per cogliere l'importanza che la musica ha rappresentato nello spazio politico e sociale, anche nella costruzione della identità¹ – persiana

* Professoressa ordinaria di Diritto pubblico comparato. Università degli Studi di Palermo.

¹ R. BAHARAMI, *Mille e una musica. Breve storia della musica persiana*, Milano, 2021, 13; A. SALEHI, M. REZA AFROOGH, *The Historical Course of Music in Iran after Islam*, in *Journal of Fine Arts*, V. 2, 1, 2019, 5-9. Sulla distinzione tra musica persiana e musiche iraniane si rinvia a J. DURING, *Musiche d'Iran La tradizione in questione*, Milano, 2005, 11 ss. e 175 ss.; G. DE ZORZI, *Ascoltando la musica d'arte persiana*, in *Rivista di studi iranici*, 2022, 3. La parola persiana con cui tradurre la parola "musica" è *musiqi*, termine che deriva dal greco *mousike*. Tale riferimento etimologico ci consente di evidenziare come l'Iran costituisca una realtà con una ricca tradizione, definito co-

prima e iraniana dopo –, la ricerca si è soffermata su come l'evoluzione dello stile della musica sia stata condizionata dall'avvicinarsi delle dinastie che si sono susseguite nel corso del tempo, per evidenziare come sia con la dinastia dei Pahlavi, sia poi con l'avvento della Repubblica islamica essa sia stata strumentalizzata per le finalità dei regimi². In entrambe le esperienze, infatti, seppure con modi e per finalità diverse, si sono promosse nel campo musicale narrative di frattura rispetto al passato, approvando politiche di censure, in modo da eliminare o controllare la produzione e/o l'esecuzione di opere invise al potere. Al Ministero della Cultura e dell'Orientamento Islamico è ancora oggi attribuito il compito di verificare, prima della distribuzione, che la musica sia adeguata rispetto ai parametri della moralità e della legge islamica. Va considerato, infatti, che i diritti, nella Costituzione iraniana vigente, sono subordinati al rispetto degli *islamic criteria* e che, trovando lo Stato il proprio fondamento nella Shari'a (art. 2 Cost.), ogni legge, anche di carattere culturale, deve rispettare il diritto religioso (artt. 4-72 Cost.).

È sembrato opportuno non tralasciare l'esperienza storica del regime dei Pahlavi perché funzionale a cogliere appieno il carattere contraddittorio dell'uso della musica nell'ordinamento iraniano. Tale contraddittorietà rappresenta infatti un elemento caratteristico della storia del Paese e presenta interessanti collegamenti con l'andamento della sua storia costituzionale, declinandosi lungo diversi ambiti.

Essa emerge, innanzitutto, nell'uso di uno stesso genere musicale – il *surud* – da parte di entrambi i regimi dittatoriali – la dinastia dei Pahlavi e la Repubblica islamica – nonostante le loro profonde diversità³.

me Paese cerniera tra l'Asia e il mondo arabo, influenzato anche dalla civiltà greca, pur non pienamente riconducibile a nessuna di queste esperienze. Va evidenziato che la salmodia coranica si caratterizza per l'aspetto declaratorio piuttosto che quello melodico; i termini "canto" (*âvâz*) o musica (*ghenâ, musiqi*), non sono applicabili al Corano, per il quale si usa il termine *qirâ'at* "dizione, cantillazione".

² A. RAD, *The State of Resistance: Politics, Culture, and Identity in Modern Iran*, Cambridge, 2022, 98-138.

³ Alla fine del XIX secolo era possibile rilevare cinque diversi ordini musicali in Iran: la musica presso la Corte, la musica militare, la musica Sufi, la musica urbana o popolare e la musica tradizionale (la musica folk). Cfr. W.O. BEEMAN, *You Can Take Music Out of the Country, But ...: The Dynamics of Change in Iranian Musical Tradi-*

Il termine *surud* non è pienamente traducibile né con canzone, inno o marcia, pur riprendendo di questi due ultimi alcune caratteristiche stilistiche⁴. Lo Shah lo userà per raccontare la magnificenza del proprio regno, per celebrare la monarchia, esaltare la storia e l'indipendenza dell'Iran, nuova denominazione attribuita all'ordinamento in funzione di decostruzione delle tradizioni persiane e a fondamento di una nuova identità nazionale; per Khomeini sarà il genere musicale prediletto nei primi decenni della Repubblica islamica: tutta la musica permessa per definizione sarà solo *surud*. Lo stesso genere sarà usato dal movimento di protesta del 2022 per finalità opposte, pur potendo accedere anche ad altri generi musicali come il pop, il rap e-farsi, il rock e l'hip hop, che nel tempo sono riusciti ad emergere.

Attraverso i divieti imposti alle produzioni musicali è possibile, infatti, cogliere l'evoluzione della stessa Repubblica islamica: dai rigidi divieti del 1979, all'autorizzazione di musica selezionata prima pop e poi di altri generi, all'utilizzo della musica come strumento di legittimazione del sistema politico ufficiale. In tal senso lo Stato ha mostrato una grande capacità di trasformarsi, utilizzando per i propri scopi la musica⁵. L'apertura verso nuovi generi musicali rappresenta efficacemente, in ambito artistico, l'autoritarismo elettorale caratteristico dell'esperienza iraniana⁶.

tion, in *Asian Music*, 1976, 7 (2), 6-19. Solo alla fine degli anni Sessanta del XIX secolo è cominciata ed emergere l'influenza dell'Occidente, in particolare dopo che, nel 1867, lo Shah Nasir al-Din chiese al governo francese di inviare insegnanti di musica qualificati. L'arrivo di A.J. Baptiste Lemaire (1842-1909), divenuto responsabile della musica militare in Iran, ha determinato l'aumento della produzione della musica militare; cfr. H.E. CHEHABI, *From Revolutionary Tasnif to Patriotic Surud: Music and Nation-building in Pre-World War II Iran*, in *Iran*, 1999, 37, 143-54 (144), M. FARD, S.A. ASGHAR, E REISI, *The Role of Sufism in the Formation of Contemporary Iranian Music*, in *Religions*, 2023, 14, 1483.

⁴ H.E. CHEHABI, *From Revolutionary* cit., 147.

⁵ A. RAD, *The State* cit., 38. Sull'evoluzione politica della Repubblica Islamica cfr. A. YOUSSEFZADEH, *Veiled voices: Music and censorship in post-revolutionary Iran*, in P. HALL (ed.), *The Oxford Handbook of Music Censorship*, Oxford, 2018, 660 ss.

⁶ Nell'*electoral authoritarianism* le regole democratiche servono solo per legittimare il regime esistente (elezioni *unfree and unfair*); cfr. A. SCHEDLER, *The Logic of Electoral Authoritarianism*, in A. SCHEDLER (ed.), *Electoral Authoritarianism: The Dynamics of Unfree Competition*, Londra, 2006, 3; L.J. DIAMOND, *Thinking About Hy-*

Da un altro punto di vista, la contraddittorietà in ambito musicale si manifesta nella continua utilizzazione degli stessi canti di protesta contro entrambi i regimi, nonostante le loro evidenti differenze. In tale prospettiva si intendono approfondire i motivi per cui la musica – e quale musica – abbia assunto un ruolo importante per i movimenti di opposizione ai regimi autoritari succedutisi nel tempo⁷. Ci si propone di evidenziare le specificità dell'esperienza iraniana, caratterizzata spesso da musica apparentemente apolitica, ma non per questo priva di capacità eversiva.

Lo stile dei canti di protesta iraniani è infatti caratterizzato da una profonda ambiguità, necessaria per superare la censura. Tale caratteristica ha determinato che essi potessero essere usati in contesti storici diversi, mantenendo la loro forza sovversiva attraverso un linguaggio ricco di metafore e simbolismi. Vi è da premettere che la poesia persiana ha contribuito in modo decisivo ad influenzare i testi dei canti e, resa in musica, ne è stato talvolta amplificato il potenziale critico anche oltre i confini iraniani.

Ai fini del presente lavoro si è cercato di evidenziare come la forza eversiva della musica non sia sempre solo affidata ai testi e alle parole, ma anche ai diversi modi in cui il suono può comunicare politicamente⁸, sia nella scelta dello stile, sia utilizzando il coinvolgimento del pubblico, sia inserendo ulteriori elementi sonori di accompagnamento all'esecuzione musicale⁹.

brid Regimes, in *Journal of Democracy*, 2001, vol. 13, n. 2, 21-35 (29); S. LEVITSKY, L.A. WAY, *Elections Without Democracy: The Rise of Competitive Authoritarianism*, in *Journal of Democracy*, 2002, vol. 13, n. 2, 51-65.

⁷ Sulla funzione duale della musica “*that can conform to the political system on the one hand and subvert it on the other*”, cfr. J. ATTALI, *Noise: The Political Economy of Music*, Minneapolis, 1985, 4.

⁸ J. STREET, *Music and Politics*, Cambridge, 2012, 42.

⁹ Non va poi dimenticato che la forza eversiva può essere affidata anche all'estetica dell'opera, cfr. J.M. DONEGANI, *Music and Politics: The Language of Music – between Objective Expression and Subjective Reality*, in *Raisons politiques*, 2004, 14, 2, 5-19. La protesta, infatti, può essere veicolata anche attraverso i videoclip di accompagnamento alle esecuzioni musicali. Si pensi, in occasione della Coppa del mondo di calcio del 2006, alla diffusione del video della canzone *Iran Iran, Arash, Iran Iran*, 2014, www.youtube.com/watch?v=p4zIVyKoDH4?feature=shared, che mostra, tra l'altro, un gruppo di giovani, uomini e donne, prive del copri capo imposti dal regime; canzone che

L'analisi che si propone consente, pertanto, di formulare alcune riflessioni sul ruolo della musica come strumento di protesta, sulla censura negli ordinamenti autoritari e sulla profonda contraddizione riscontrabile tra i limiti imposti ai cittadini di fare musica e l'incapacità dei regimi di rinunciare al suo uso.

2. Quando il potere non può fare a meno della musica: sull'uso strategico della musica come veicolo di consenso e legittimazione

In generale, le autocrazie necessitano di rispettare almeno tre condizioni: la cooptazione della élite, la repressione della dissidenza e la legittimazione popolare¹⁰. L'analisi svolta sui regimi che si sono avvicinati nel corso del XX secolo in Iran mostra come la musica sia stata strumentale per tutte e tre queste condizioni.

Come è tipico nei regimi autoritari, la musica è stata usata come propaganda, utilizzando tale termine non nella sua accezione neutrale¹¹ ma come il «*deliberate, systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and direct behavior to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist*»¹², celebrando i regimi e i loro leader e promuovendo la costruzione di una nuova identità nazionale, attraverso una consapevole decostruzione degli elementi identitari del passato¹³.

ha avuto un grande successo di pubblico rispetto a quella ufficiale dell'evento – *Persian Stars* – divulgata dallo Stato, Mehrdad & Mehrzad Javid, www.youtube.com/watch?v=10qZDpVvyhM?feature=shared *Persian Stars*.

¹⁰ J. GERSCHEWSKI, *The Three Pillars of Stability: Legitimation, Repression, and Co-optation in Autocratic Regimes*, in *Democratization*, 2013, 20(1), 13-38.

¹¹ Sul concetto di propaganda senza una necessaria connotazione negativa, intesa quindi come «uno sforzo consapevole e sistematico diretto ad influenzare le opinioni ed azioni di un certo pubblico o di un'intera società», cfr. N. BOBBIO, N. MATTEUCCI, G. PASQUINO, *Propaganda*, in *Il Dizionario di politica*, Torino, 2004, 775.

¹² G.S. JOWETT, V. O'DONNELL, *Propaganda & Persuasion*, London, 2015, 7.

¹³ Sulla propaganda come necessaria per la stessa esistenza degli Stati totalitari e «mezzo essenziale per evitare la possibile antinomia tra il carattere autoritario e il carattere democratico dello stato totalitario rendendo aderente il pensiero del popolo all'azione di chi lo governa», cfr. G. LUCATELLO, *Etica e tecnica nell'esperienza di un giurista*, in *Diritto e società*, 1980, n. 3 ora in *Scritti giuridici*, Padova, 1983, 540-541.

In particolare, durante la dinastia dei Pahlavi la musica è stata usata per veicolare l'immagine della magnificenza della monarchia e promuovere una nuova identità laica, svincolata dalla religione sciita.

Esempi emblematici sono la canzone patriottica *Ey Vatan* (Oh Patria) del 1927, in cui veniva evidenziata la grandezza degli antichi imperatori iraniani. Ma ancora più esemplificativo del nazionalismo promosso dallo Shah è il nuovo inno nazionale del 1934, che esaltava nelle prime tre strofe – nel seguente ordine – lo Shah, la bandiera e la nazione, richiamando simboli zoroastriani e ignorando volutamente la tradizione religiosa sciita, in linea con la politica di secolarizzazione. L'inno conclude con le seguenti parole: “*We are followers of (the principles of) good deeds*”, “*our beings are illuminated with good thought*” e “*we shine with good words*”. La triade “*good deeds, good thought, good words*” è convenzionalmente associata allo Zoroastrismo e l'inclusione di tali termini nell'inno nazionale aveva una rilevante forza simbolica, resa maggiore dall'assenza di ogni riferimento alla religione sciita, la cui funzione identitaria veniva del tutto marginalizzata.

La musica è stata utilizzata anche come strumento di distrazione dai problemi politico-sociali e di manipolazione del pensiero collettivo nei momenti di maggiore tensione interna. Durante il regno di Mohammad Reza Shah (1941-1979), ad esempio, con l'avanzare delle politiche di secolarizzazione e di apertura verso l'Occidente, si affermò un nuovo genere musicale noto come *musiqi-ye pāp* (musica pop). Il regime fece largo uso di questo genere per veicolare un'immagine patinata della modernità, che serviva a mascherare le difficoltà economiche e le tensioni politiche¹⁴. In tal modo, si cercava di offrire al popolo un diversivo culturale che ne distogliesse l'attenzione dall'assenza di libertà e dalla repressione politica.

Con l'avvento della Costituzione del 1979, l'islamizzazione si era compiuta: il nuovo ordinamento si fondava sulla sovranità divina, a cui tutte le leggi dovevano conformarsi e faceva della Guida Suprema, carica attribuita all'Ayatollah Khomeini, l'architrave intorno cui costruire il nuovo Governo. Per i primi due decenni successivi alla rivoluzione del 1979 la musica popolare fu vietata: Khomeini sosteneva che la mu-

¹⁴ G.J. BREYLEY, HOPE, *Fear, and Dance Dance Dance: Popular Music in 1960s Iran*, in *Musicology Australia*, 2010, 32 (2), 203-226, (207).

sica influenzasse la coscienza dei giovani come l'oppio e li distraesse da ciò di cui si sarebbero dovuti occupare¹⁵. Vennero pertanto vietate le esibizioni di qualsiasi tipo di musica (ad eccezione di inni di propaganda, canti cerimoniali sciiti, musica classica persiana e folklore regionale¹⁶), le scuole di musica furono chiuse¹⁷ e venne posto il divieto per le esibizioni riservate alla voce femminile solista¹⁸. Di conseguenza molti artisti abbandonarono la carriera musicale o fuggirono per continuare la loro attività in esilio¹⁹.

Ciononostante, il Governo islamico non rinunciò ad usare la musica, anzi ne sfruttò le potenzialità per diverse finalità: oltre che per motivi di propaganda, la musica divenne strumento di controllo e manipolazione per promuovere la narrativa ufficiale del nuovo regime fondato sulla Shari'a, quale strumento politico e religioso²⁰.

Numerosi sono i canti che celebrano il leader della rivoluzione del 1979: come *Khomeini, ey Imam!* (Khomeini, o Imam), "*Allah Allah Allah*", *Allah-o Akbar, Khomeini rahbar*" (Dio è grande, Khomeini è il nostro leader), *Buy-e gol-e susan-o yāsaman āyad* (Il profumo dei gigli e del gelsomino arriva).

¹⁵ Y. LOTMAN, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington, 1990, in N. SIAMDOUST, *Soundtrack of the Revolution: The Politics of Music in Iran*, Stanford, 2017, 6-7.

¹⁶ S. GHAZIZADEH, *Cultural Changes of Iranian Music after Islamic Revolution*, *International Conference on Humanities, Society and Culture*, Singapore, vol. 20, 2011, 378.

¹⁷ N. NIKNASF, *The Story of a Man Without Lips: Representational Politics in Iranian Music Education*, in *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 2017, n. 210, 119-135 (121).

¹⁸ W.S. DEBANO, *Enveloping Music in Gender, Nation, and Islam: Women's Music Festivals in Post-Revolutionary Iran*, in *Iranian Studies*, 2005, 38, n. 3, 6-7; H. CHEHA-BI, *Voices Unveiled: Women Singers in Iran*, in R. MATTHEE, B. BARON (eds.), *Iran and Beyond: Essays in Honor of Nikki R. Keddie*, Costa Mesa, 2000, 152.

¹⁹ A. YOUSSEFZADEH, *The Situation of Music in Iran since the Revolution: The Role of Official Organizations*, in *British Journal of Ethnomusicology*, 2000, 9 - (2), 5-61, (35).

²⁰ Sull'intensiva attività di propaganda esercitata dal Governo islamico in questo periodo, cfr. N.R., KEDDIE, *Culture and Politics in Iran since the 1979 Revolution*, in M. COOK, R. W. HEFNER, (eds.), *The New Cambridge History of Islam*, Cambridge, 2010, vol. 6, 438-472.

Il canto è stato utilizzato anche come mezzo per rafforzare la fiducia nel nuovo regime politico e per alimentare un clima di speranza collettiva: mantenere elevato il morale della popolazione è ritenuto così cruciale che la diffusione di un messaggio ottimistico continua ancora oggi a rappresentare uno dei criteri fondamentali per superare il vaglio della censura.

Per raggiungere tale obiettivo, sono stati usati anche brani composti immediatamente dopo la rivoluzione, nati nell'attesa di un cambiamento autentico rispetto all'autoritarismo incarnato dal regime dei Pahlavi. Questi stessi canti, pur originariamente espressione di un desiderio collettivo di rinnovamento, sono stati adottati dal Governo islamico, proprio in virtù della loro ambiguità politica: essendo privi di riferimenti espliciti a un regime specifico, poterono essere riutilizzati per legittimare il nuovo ordine senza contraddizioni ideologiche. Esempificativo è l'uso della canzone *Iran, ey sarāy-e omid* (*Iran, O House of Hope*), eseguita in un concerto presso la *National University* da Shajarian nel 1979²¹ e poi usata dal regime affiancando alla musica l'immagine di Khomeini.

Allo stesso modo, la canzone *Baharan Khojaste Bad* (Che la primavera sia allegra), scritta qualche giorno dopo la rivoluzione²², descrive l'arrivo felice della primavera ed è poi diventata uno degli inni principali della Repubblica Islamica, trasmessa in occasione dell'anniversario della rivoluzione e insegnata nelle scuole per celebrare l'evento.

L'impiego della musica come strumento per rafforzare l'identità islamica del Paese si è intensificato poi all'inizio degli anni Novanta, in concomitanza con la campagna contro l'occidentalizzazione promossa da Khomeini, determinando un incremento significativo della presenza di musica classica persiana nei programmi radiofonici²³.

La musica è stata anche usata per sostenere politiche fortemente impopolari: alcuni mesi dopo la presa del potere, Khomeini si rese conto del potenziale politico della musica sanzionata dallo Stato e al-

²¹ N. SIAMDOUST, *Soundtrack of the Revolution*, cit., 51 ss.

²² Versione consultabile al seguente link: www.youtube.com/watch?v=sgsTZUR9ck?feature=shared.

²³ A. YOUSEFZADEH, *Iran's Regional Musical Traditions in the Twentieth Century: A Historical Overview*, in *Iranian Studies*, 2005, 38, n. 3, 417-439 (432).

lentò alcune restrizioni, permettendo l'esecuzione di *suruds* patriottici, genere che ha fatto da colonna sonora durante l'esperienza della guerra Iran-Iraq (1980-1988)²⁴. Si trattava di un periodo difficile per l'Iran e il suo popolo, centinaia di uomini mandati al fronte non fecero ritorno. La voce che ha rappresentato al meglio questo periodo fu quella di Sadeq Ahangaran, noto ai tempi come usignolo di Khomeini e considerato dal popolo come un traditore, perché le sue canzoni incitavano al martirio e all'eroismo in nome della patria. Alla fine del 1980 eseguì davanti Khomeini la canzone *Ey shahidān-e beh khun ghaltān-e Khuzestan* (*Oh Blood-Immersed Martyrs of Khuzestan*)²⁵, in cui sono nominati i martiri di Ahvaz. La particolarità del canto era la partecipazione attiva del pubblico, che durante le esibizioni, accompagnava il cantante come un coro, battendosi il petto a ritmo, fornendo sonorità al canto²⁶.

Nella Repubblica Islamica il controllo sulla musica è stato anche funzionale a promuovere la conformità dell'arte ai principi religiosi, con una forte politicizzazione dell'Islam a servizio del regime. Per cogliere appieno come il governo islamico abbia strumentalizzato la musica è necessario evidenziare come la stessa Repubblica si sia evoluta nel tempo. Nel 1988 Khomeini autorizzò infatti l'esecuzione di alcuni generi musicali, dichiarandoli leciti entro limiti stabiliti e sottoposti al controllo dell'autorità islamica, consentendo così la diffusione pubblica di musica selezionata. La decisione, in campo musicale, di rimettere al Governo la determinazione di quale musica dovesse considerarsi lecita trova una piena corrispondenza con quanto venne deciso per l'ambito politico. Nel 1988, infatti, Khomeini sancì il principio secondo cui il governo iraniano non era vincolato alle norme del diritto islamico, poiché godendo del potere assoluto che era stato proprio del Profeta Maometto, gli era permesso di prendere tutte le misure necessarie nell'interesse dell'Islam e del Paese. Da ciò conseguiva come le scelte del governo iraniano fossero per definizione islamiche, determinando una politicizzazione di ciò che veniva definito come Islam, che

²⁴ A. YOUSEFZADEH, *Veiled voices*, cit., 661.

²⁵ Consultabile al seguente link: www.youtube.be/SuoV7zSwsgo?feature=shared.

²⁶ N. SIAMDOUST, *Soundtrack of the Revolution*, cit., 21 ss. Il video della canzone al seguente link: www.youtube.com/watch?v=7ksMpusW83U&feature=relate.

diveniva il diretto risultato di scelte politiche piuttosto che il rispetto di fonti religiose²⁷.

L'apertura a nuovi generi musicali, che sarà promossa in modo non sempre uniforme dai Presidenti della Repubblica islamica, permette di cogliere come nel tempo la Repubblica sia stata capace di modificare il proprio rapporto con la musica, cercando di sfruttarne tutto il potenziale comunicativo. La musica, infatti, è anche servita per arginare il dissenso e attuare una forma di cooptazione sociale, cercando di soddisfare le esigenze culturali di specifiche fasce della popolazione, in particolare quella giovanile, attraverso la concessione di generi musicali, purché oggetto di controllo.

L'avvio di una politica meno conflittuale con l'Occidente e più aperta a riforme sociali operata, ad esempio, sotto la guida di Ali Akbar Rafsanjani (1989-1997)²⁸ e di Mohammad Khatami (1997-2005) ha comportato novità anche in campo musicale: è un periodo di rinascita della musica classica e regionale, in cui cominciano anche ad emergere nuovi generi, come il pop, il rock e il metal 'underground'.

La promozione, ad esempio, della musica folk, tradizionalmente marginalizzata dal regime Pahlavi in nome di un nazionalismo modernizzatore, venne riabilitata nel quadro del nuovo paradigma islamico, non in virtù della sua autenticità culturale, ma perché ritenuta idonea a trasmettere valori conformi alla legge islamica²⁹. In questo contesto va inquadrata l'istituzione, nel 1999, del Festival del Gelsomino, evento interamente riservato a musiciste e pubblico femminile³⁰, celebrato nella *Talar Vahdat* (Sala dell'Unità) in coincidenza con le festività dedicate a Fatima, figura simbolica della donna ideale per il regime post-rivoluzionario: figlia obbediente, moglie devota, madre sacrificata. La musica, anche in questo caso, diventa veicolo di socializzazione politica e religiosa, contribuendo alla costruzione di un'immagine femminile aderente ai canoni dello Stato islamico³¹. In questo senso, la gestione

²⁷ A.E. MAYER, *Islam and the State*, in 12 *Cardozo Law Review*, 1990-1991, 1039 ss.

²⁸ Sul ruolo del Presidente Rafsanjani nella storia costituzionale iraniana cfr. P.L. PETRILLO, *Il sistema costituzionale iraniano nell'era Rafsanjani*, in *Federalismi.it*, 2017, 6 ss.

²⁹ A. LUCAS, *Middle East Studies Association Bulletin*, 2006, vol. 40, 1 (June 2006), 79-89.

³⁰ N. SIAMDOUST, *Soundtrack of the Revolution*, cit., cap. IV.

³¹ W.S. DEBANO, *Enveloping Music in Gender, Nation, and Islam: Women's Music*

della musica riproduce dinamiche analoghe a quelle del pluralismo politico manipolato: concessioni apparentemente pluralistiche, strumentalizzate per rafforzare il consenso.

La liberalizzazione di alcuni generi musicali va pertanto letta come una scelta strategica da parte del Governo islamico per canalizzare il dissenso e rafforzare la legittimità del potere attraverso una gestione controllata della partecipazione culturale³².

Così come il mantenimento di un pluralismo politico, seppure manipolato³³, e di periodiche elezioni, seppure controllate³⁴ – elementi tipici dell'*electoral authoritarianism* – hanno il vantaggio di contribuire a stabilizzare i regimi autoritari, garantendo una forma di legittimazione dell'autorità costituita e incanalando il malcontento popolare entro i confini istituzionali del processo elettorale, allo stesso modo, in ambito musicale, si preferì tollerare – entro certi limiti – la diffusione di nuovi generi musicali.

La politica di controllo sulla musica è pertanto esemplificativa di come il Governo islamico abbia operato per manipolare la popolazione a favore dell'ideologia promossa, strumentalizzando il carattere religioso dello Stato a servizio dell'indirizzo politico governativo.

La musica ha svolto un ruolo significativo anche nelle campagne elettorali dei Presidenti della Repubblica islamica. Un esempio emblematico è rappresentato dalla campagna di Hassan Rouhani³⁵, du-

Festivals in Post-Revolutionary Iran, in *Iranian Studies*, 2005, 38, n. 3, 442-43 e 457-58.

³² P.L. PETRILLO, *Il sistema costituzionale iraniano*, cit., 8. Sull'emergere di nuovi generi vd. G. TAZMINI, *Khatami's Iran: The Islamic Republic and the Turbulent Path to Reform*, London, 2009, 129 ss.

³³ C.J. HARVEY, *Changes in the Menu of Manipulation: Electoral Fraud, Ballot Stuffing and Voter Pressure in the 2011 Russian Election*, in *Electoral Studies*, 2016, 41, 105-117 (6); J. GANDHI, A. PRZEWORSKI, *Authoritarian Institutions and the Survival of Autocrats*, in *Comp. Polit. Stud.*, 2007, 40, 1279-1301. Sull'opzione frequente di istituzionalizzare l'opposizione all'interno dello Stato, L. DE GRAZIA, *Il ruolo delle elezioni nei regimi non democratici iraniano e russo. Osservazioni a margine delle elezioni politiche iraniane del 2020*, in *Dirittifondamentali.it*, 2020, 2, 383-412.

³⁴ S. LEVITSKY, L.A. Way, *Elections Without Democracy*, cit., 51-65; J. GANDHI, E. LUST-OKAR, *Elections Under Authoritarianism*, in *Annual Review of Political Science*, 2009, 403-422.

³⁵ C.W. SHERRILL, *Why Hassan Rouhani won Iran's 2013 Presidential Election*, in *Middle East Policy*, vol. XXI, n. 2, 2014, 64.

rante la quale il regista Hossein Dehbashi ha realizzato per il candidato il video musicale *Newsafar* (Nuovo viaggiatore), ispirato al celebre *Yes, We Can* della campagna presidenziale di Barack Obama del 2008. Girato in bianco e nero, il video alterna primi piani di cittadini comuni e personaggi noti che, sulle note di una chitarra, recitano estratti dei discorsi di Rouhani, intervallati da interventi diretti dello stesso candidato. Il messaggio centrale è un appello all'unità e all'inclusività, rafforzato dalla partecipazione di esponenti di diverse minoranze etniche che cantano nelle rispettive lingue. La diffusione del video attraverso il sito ufficiale della campagna ha contribuito a consolidare l'immagine di Rouhani come promotore di apertura e pluralismo³⁶, sottolineando il ruolo della musica come veicolo di mobilitazione politica e comunicazione simbolica.

3. *La voce del potere, il silenzio dell'altro: censura e autoritarismo*

La censura, intesa come forma di controllo volta a limitare la libertà di espressione³⁷, può assumere molteplici forme e livelli: può articolarsi in una restrizione preventiva, idonea ad impedire la produzione, attraverso la negazione di autorizzazioni; in una limitazione della circolazione tramite restrizioni sulla quantità di copie o sugli orari di trasmissione; infine, può determinare una soppressione totale³⁸.

La censura musicale è profondamente politica, non è riducibile ad un mero atto repressivo, rappresentando un ottimo strumento di controllo ideologico e culturale³⁹ e l'esperienza iraniana, caratterizzata dall'avvicinarsi di due diversi regimi autoritari, ci consente di potere svolgere alcune riflessioni sull'uso della censura in tali regimi.

La Costituzione iraniana all'art. 24 garantisce la libertà di espres-

³⁶ K. PIERRI, *Beneath the Surface: How Censorship in Iranian Music Cultivates Identity*, in *DĀNESH: The Undergraduate Journal of Iranian Studies*, vol. 4 (2019), 107 ss. (sp. 111).

³⁷ S. FOIS, *Censura (voce)*, in *Enciclopedia del diritto*, vol. VI, Milano, 18; V. ZASLAVSKY, voce *Censura*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Roma, 1991.

³⁸ M. CLOONAN, *What is music censorship? Towards a better understanding of the term*, in M. KORPE (ed.), *Shoot the Singer! Music Censorship Today*, London, 2004, 3-5.

³⁹ M. CLOONAN, *What is music censorship?*, cit., 3.

sione, purché non si offendano i principi fondamentali dell'Islam, per come è proprio di questo ordinamento che pone il suo fondamento nel diritto islamico, rinviando alla legge l'attuazione della disposizione costituzionale.

Come ricordato nel paragrafo precedente, per i primi due decenni successivi alla rivoluzione del 1979 la musica popolare fu vietata da Khomeini⁴⁰. L'apertura ai nuovi generi musicali avvenuta negli anni Novanta in Iran condizionava la produzione, l'esecuzione e la divulgazione della musica all'autorizzazione, priva di giustificazione nel caso di diniego⁴¹, rilasciata dal Ministero della Cultura e dell'Orientamento Islamico – in persiano *Ersbād*, (*Guidance*) –, in conformità con le indicazioni definite dal Consiglio Supremo della Rivoluzione Culturale, organo istituito nel 1984, i cui compiti e composizione non trovano un riferimento costituzionale, lasciando alla discrezionalità della Guida suprema la loro definizione⁴². Le risoluzioni di questo organo hanno forza di legge⁴³: in un ordinamento autoritario, privo del rispetto del principio della separazione dei poteri, non sussiste la distinzione tra atti del potere legislativo e dell'esecutivo, poiché è assente quella corrispondenza tipica dello Stato liberale tra forma di governo e gerarchia delle fonti. Il principio di legalità che nello Stato liberale diventa criterio ordinatore del sistema delle fonti perde di significato a tal punto che il Consiglio dei Guardiani⁴⁴, organo competente a verificare la

⁴⁰ Sulla politica censoria di Ahmadinejad cfr. N. SIAMDOUST, *Soundtrack of the Revolution*, cit., 148.

⁴¹ B. RAHIMI, *Censorship and the Islamic Republic: Two Modes of Regulatory Measures for Media in Iran*, in *The Middle East Journal*, 2015, vol. 69, n. 3, 358-378.

⁴² H. NAFICY, *Islamizing Film Culture in Iran: Political Culture in the Islamic Republic*, in S.K. FARSOON, M. MASHAYEKHI (eds), *Iran*, London, 2005, 134-159. Il rapporto tra il Governo islamico e la musica conferma l'idea secondo cui «il programma dottrinale degli Stati totalitari ha ... tanto maggior bisogno di essere continuamente diffuso da organi statali o da enti pubblici ... in quanto se quel programma costituisce un dogma per i singoli sottoposti, non è tale per chi lo pone...; e solo questi organi o enti sono in grado di preparare l'opinione pubblica ai nuovi svolgimenti ed ai suoi eventuali», cfr. G. LUCATELLO, *Etica e tecnica*, cit., 541.

⁴³ B. ATWOOD, *Sense and Censorship in the Islamic Republic of Iran*, in *World Literature Today*, 2012, vol. 86, no. 3, 38-41.

⁴⁴ M. A. ANSARIPOUR, *The Role of the Council of Guardians in the Islamicization of Iranian Law*, 16 Y.B. *Islamic & Middle E. L.* 127 (2010-2011).

conformità degli atti normativi al diritto religioso, considera come criterio di valutazione non solo i precetti islamici ma anche le decisioni del Consiglio superiore della rivoluzione culturale, attribuendo alle sue risoluzioni una funzione di parametro nel sindacato che è chiamato ad operare (art. 72 Cost.). La Guida suprema ha, a proposito, disposto che le decisioni del Consiglio superiore della rivoluzione culturale devono essere seguite da tutti i poteri, anche dal potere legislativo, permettendo così che il sistema delle fonti possa essere integrato da decisioni di organi non costituzionali, quale il Consiglio superiore della rivoluzione culturale, che sembra pertanto derivare la propria legittimità direttamente dalla Guida suprema⁴⁵.

A ciò va aggiunto la mancanza di chiarezza delle risoluzioni del Consiglio superiore della rivoluzione culturale, tale per cui le regole restano ambigue e soggette all'interpretazione arbitraria dei censori⁴⁶.

Nel 2008 il Ministero della Cultura e dell'Orientamento Islamico ha redatto delle linee guida per guidare i musicisti e solo nel 2011 sono state pubblicate nel sito web dell'Ufficio. Il procedimento di autorizzazione prevede la distinzione della musica in categorie, assegnando a ciascuna un codice alfabetico. Questa classificazione rappresenta una parte integrante del procedimento di autorizzazione delle opere musicali, la quale richiede, oltre all'approvazione finale del Consiglio superiore della rivoluzione culturale, la previa autorizzazione di due distinti collegi di valutazione: il Consiglio per l'Autorizzazione dei Poemi (*Shorā-ye Mojavez-e Sher*) e il Consiglio di Valutazione della Musica (*Shorā-ye Karshenāsi-ye Musiqi*)⁴⁷. Ogni opera viene infatti esaminata sia per il testo sia per la componente musicale e valutata su una scala da 1 a 5, dove i punteggi indicano un gradimento che va da "accettabile" ad "eccellente".

Le opere devono rispettare i criteri stabiliti dal Ministero della Cultura e dell'Orientamento Islamico: la musica non deve essere associata al piacere e alla dissolutezza, non deve ispirare l'ateismo, non de-

⁴⁵ M.R. VIJEH, *Le Conseil de gardien de la Constitution iranien et l'Etat de droit*, in www.droitconstitutionnel.org/congretp/textes7/VIJEH.pdf.

⁴⁶ *Unveiled: Art and Censorship in Iran* – ARTICLE 19, London, 2006 – Index Number: MENA/2006/09, 40 ss.

⁴⁷ A. YOUSSEFZADEH, *Veiled voices*, cit., 663.

ve criticare l'ordine islamico e le autorità religiose. Inoltre, la musica e il contenuto dei testi devono avere un significato profondo, rafforzare lo spirito di unità nazionale per guidare i giovani e l'intera società verso un futuro luminoso e un clima di speranza⁴⁸. La natura generica di tali principi lascia spazio a un'ampia discrezionalità nel giudizio sulle opere presentate.

Le funzioni del Ministero in relazione alla musica e ai musicisti si articolano nelle seguenti aree: protezione e sostegno (*himāyat*); orientamento e guida (*hidāyat*); supervisione e controllo (*nizārat*), categoria che include il controllo della musica registrata, il rilascio di autorizzazioni per l'insegnamento della musica, l'organizzazione di eventi musicali e, infine, l'organizzazione di festival musicali o iniziative analoghe⁴⁹.

Alle risoluzioni elaborate dal Consiglio superiore della rivoluzione culturale e alle procedure di monitoraggio attuate dal Ministero va aggiunta l'attività di censura imposta da gruppi religiosi come *Basij* e *Ansar-e Hezbollah*, altrettanto restrittiva quanto la censura normativa⁵⁰. Questi gruppi operano separatamente dagli organi governativi, ma possono imporre ulteriori restrizioni alle attività artistiche. Il controllo del Governo islamico è poi reso più incisivo dal totale controllo dell'*Islamic Republic of Iran Broadcasting* (IRIB), il cui vertice è nominato dalla Guida Suprema, garantendo così l'allineamento politico e religioso.

Questo regime censurale riprende una lunga tradizione iraniana⁵¹: limitandoci dall'avvento della dinastia dei Pahlavi, già nel 1939 la musica era stata sottoposta a riforme autoritarie che imponevano l'adozione della musica occidentale e reprimevano quella tradizionale, disponendo che "*By order of his Imperial majesty, this administration*

⁴⁸ P. HALL, *The Oxford Handbook of Music Censorship*, Oxford, 2018, 663.

⁴⁹ H. RASTOVAC, *Contending with Censorship: The Underground Music Scene in Urban Iran*, 2009, 282.

⁵⁰ S. GOLKAR, *Manipulated Society: Paralyzing the Masses in Post-revolutionary Iran*, in *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 2016, vol. 29, no. 2, 135-155.

⁵¹ Sul termine persiano *sansur* (*censor*) e sulla censura musicale nella storia persiana cfr. F. MILANI, *Power, Prudence, and Print: Censorship and Simin Danashvar*, 1985, in *Iranian Studies* 18, nn. 2-4, 325-347.

is ordered to change the country's music and establish (the New music) on the basis of the principles and rules of the scales of western music"⁵². A tal fine, era stato creato l'Ufficio del Paese per la Musica Iraniana (*Edāre-ye Musighi-e Keshvar*), in modo da controllarne la produzione e l'esecuzione.

Anche durante il regno di Mohammad Reza Shah (1941-1979) si era imposta una pervasiva attività di censura, resa necessaria per il regime dopo che, tra il 1941 al 1953, erano stati assunti tratti meno oppressivi, tanto da permettere l'emergere di alcuni movimenti politici radicali, tra cui il partito socialista Tudeh, che aveva supportato il movimento nazionalista guidato da Mohammad Mossadeq. Nel contesto repressivo che seguì per bloccare le forze di opposizione, lo Shah istituì nel 1957 la *National Intelligence and Security Organization* (SAVAK), con il mandato di censurare ogni forma di dissenso. SAVAK rappresentò lo strumento principale di repressione politica e controllo sociale del regime Pahlavi. La sua azione si estese anche al settore artistico, in particolare alla musica: SAVAK impose una censura preventiva e repressiva, controllando i testi musicali e la diffusione mediatica per eliminare contenuti contrari all'ideologia statale e all'ordine pubblico⁵³. In tale contesto, le espressioni artistiche che utilizzavano un linguaggio simbolico o allegorico, tipico della tradizione poetica persiana, venivano scrutinati al fine di decodificare messaggi politici nascosti che, per la loro cripticità talvolta, come si vedrà nel paragrafo successivo, riuscivano a sfuggire al censore.

4. *Oltre il silenzio: la musica di protesta come strumento di elusione della censura*

Nonostante i controlli e la censura, l'esperienza iraniana ci consegna canti di protesta, apparentemente apolitici per superare la censura e riuscire ad essere diffusi.

Vi è da premettere che con la rivoluzione costituzionale del 1906⁵⁴

⁵² H.E. CHEHABI, *From Revolutionary*, cit., 150.

⁵³ S.A. ARJOMAND, *The Turban for the Crown*, Oxford, 1990.

⁵⁴ Sul ruolo assunto dai giuristi sciiti per la redazione della Costituzione del 1906,

e la conseguente promulgazione della Costituzione, il panorama musicale aveva conosciuto una trasformazione radicale. La fine del controllo esercitato dallo Stato e dal clero sull'insegnamento e sull'esecuzione musicale aveva sancito una nuova fase di autonomia per i musicisti, ai quali era stata finalmente riconosciuta la possibilità di svolgere la propria attività al di fuori delle logiche di potere.

Parallelamente, la musica aveva subito un'evoluzione tanto nello stile quanto nella funzione. Non più confinata alle celebrazioni di corte o all'ambito militare, essa aveva iniziato a veicolare contenuti legati alle libertà e a tematiche sociopolitiche, assumendo un ruolo attivo nella mobilitazione e nel sostegno alle istanze costituzionali. L'apertura della musica a un pubblico più ampio aveva comportato significativi cambiamenti stilistici: si era affermato l'uso del *tasnif*, una forma di ballata che integrava testi in versi sillabici, tipici della tradizione poetica popolare. Pur mantenendo la struttura melodica ancorata al *radif*⁵⁵, si era rafforzato il legame tra poesia e musica, al punto che spesso compositore, poeta ed esecutore coincidevano nella stessa figura artistica.

Il primo a politicizzare il *tasnif* fu Ārif Qazvīnī (1882–1934), nazionalista e sostenitore della Costituzione, che nel 1924 fu costretto all'esilio dal primo ministro Reżā Khān dopo aver eseguito un canto intitolato *Republic*, in cui denunciava i mali della monarchia e rivendicava il popolo come unico legittimo detentore del potere.

A questo stesso periodo risale anche l'opera di Moḥammad Eshqī che, già nel 1915, compose *The Resurrection of Iran Rulers in the Ruins of Ctesiphon*, in cui narrava la storia di un viaggiatore in visita all'antica capitale dell'Impero sasanide. Addormentatosi tra le rovine, il protagonista sogna l'apparizione di Ciro, Dario e Anūshīrvān⁵⁶, i quali intonano un canto che si conclude con le parole:

cfr. L. DE GRAZIA, *Costituzionalismo ed esperienze costituzionali in Iran*, in *Rivista AIC*, 2015, 2, 1-18.

⁵⁵ Dalla seconda metà del XIX secolo si era formato un repertorio di 300-400 melodie tradizionali chiamate *radif*, ordinate in modalità (*dastgah*), distinte in spazi tonali (*gusheh*), usate per fornire un quadro di riferimento per i musicisti; repertorio che rappresenta un patrimonio fondamentale nel campo musicale persiano; cfr. H. FARHAT, *The Dastgah Concept in Persian Music*, Cambridge, 1990, 19.

⁵⁶ Cosroe I Anoshakrawān o Anoshīrvān è stato un sovrano persiano della dinastia sasanide, regnò dal 531 al 579.

*"These ruins of a cemetery are not our Iran,
these ruins are not Iran, where is Iran?"
"O Zoroaster, Iran is asleep;
O pure soul soul of Zoroaster, this ship is in a whirlpool,
pity this land of Zoroaster".*

Le rovine di Ctesiphon costituiscono un *topos* ricorrente nella letteratura persiana; così come il richiamo allo Zoroastrismo, elemento distintivo del nazionalismo iraniano. Tali riferimenti rafforzavano la visione dell'epoca preislamica come un'età dell'oro, in linea con l'ideologia promossa da Reza Khan e dal nazionalismo da lui sostenuto⁵⁷.

Già da questa breve analisi emerge come la musica fosse un veicolo di espressione per istanze eterogenee: da un lato, dava voce a un nazionalismo ispirato ai principi del nascente costituzionalismo; dall'altro, recuperava elementi legati all'identità iraniana, in particolare all'epoca preislamica, tradizione non osteggiata da Reżā Khān e dunque facilmente strumentalizzabile per consolidare il proprio potere.

Risulta particolarmente interessante osservare come alcune forme di protesta musicale nate in opposizione all'assolutismo di Reżā Shāh siano state successivamente riprese anche contro il Governo islamico, a conferma della continuità del linguaggio musicale come strumento di dissenso trasversale ai diversi regimi, pur talora con talune modifiche ai testi. A titolo esemplificativo, una delle canzoni divenuta estremamente popolare è un *tasnif* politico sociale, molto ritmico: *Morgh-e Sabar* (*Morning Bird* o *Bird of Dawn*)⁵⁸, composta e registrata nel 1927, in cui si invita l'uccello in gabbia a liberarsi e a cantare la libertà.

La canzone verrà ripresa durante le proteste del Movimento Verde nel 2009 e successivamente Homa, cantante contemporaneo, ne scriverà una nuova versione volta alla ricerca di speranza e ottimismo, sostituendo, ad esempio, la strofa "Uccello del mattino: piangi" della

⁵⁷ Nonostante ciò, Moḥammad Eshqī non sfuggì alla repressione del regime: fu assassinato nel 1924 per aver espresso la propria opposizione politica.

⁵⁸ La canzone è composta da Morteza Ney-Davud e fu pubblicata per la prima volta come un poema nel 1927, in N. SIAMDOUST, *Soundtrack of the Revolution*, cit. Per la traduzione: www.lyricstranslate.com/en/morgh-e-sabar-morning-bird.html; www.youtube.be/RnbGjsxGCEg?feature=shared, con i sottotitoli in inglese.

canzone originale, con “Uccello del mattino: non piangere”, “siamo frustrati di sentire sospiri e gemiti”.

Nel 1944, in concomitanza con l'occupazione dell'Iran da parte delle forze alleate durante la Seconda guerra mondiale, fu scritta la canzone *Ey Irān* (Oh Iran⁵⁹). Il brano divenne rapidamente molto popolare, sia all'interno del Paese sia tra le comunità della diaspora, fino a essere spesso eseguito in contesti ufficiali e cerimoniali, assumendo di fatto il ruolo di inno nazionale non ufficiale. La straordinaria longevità di *Ey Irān* testimonia il suo profondo legame con l'identità collettiva del popolo iraniano⁶⁰.

La forte relazione tra musica e politica si rinviene poi nella nascita di un nuovo genere musicale chiamato *musiqi-ye pāp*, ispirato a sonorità occidentali⁶¹ ed emerso, infatti, sotto l'impulso della modernizzazione⁶² voluta dallo Shah durante gli anni Sessanta e Settanta⁶³. Il genere era caratterizzato da canzoni brevi, un linguaggio semplice e si diffuse con facilità, grazie all'uso della televisione⁶⁴. Tuttavia, questo genere si prestò anche a forme criptiche di protesta politica. Attraverso l'uso di simbolismo, poesia e ambiguità semantica, alcune canzoni riuscirono a

⁵⁹ *Ey Irān, Ey Marz-E Por Gobar* (O Iran, O bejeweled land), fu scritta da Ḥosayn Gol-golāb, messa in musica da Ruḥ-Allāh Kāleqi ed eseguita per la prima volta nel 1944, https://youtu.be/lj5Jild_nQs?feature=shared. Per il testo: www.iranicaonline.org/articles/ey-iran.

⁶⁰ C. SCHAYEGH, *Seeing Like a State': An Essay on the Historiography of Modern Iran*, in *International Journal of Middle Eastern Studies*, 2010, 42, 37-61.

⁶¹ F. HEMMASI, *Intimating Dissent: Popular Song, Poetry, and Politics in Pre-Revolutionary Iran*, in *Ethnomusicology*, 2013, vol. 57, n. 1, 57-87 (62). G. BREYLEY, *Hope, Fear and Dance Dance Dance: Popular Music in 1960s Iran*, in *Musicology Australia*, 2010, 32 (2), 203-26.

⁶² F. HEMMASI, *Intimating Dissent*, cit., 61.

⁶³ C. MOUSSAVI-AGHDAM, *Art History, 'National Art' and Iranian Intellectuals in the 1960s*, in *British Journal of Middle Eastern Studies*, 2014, 41, (1), 131-150 (32).

⁶⁴ F. HEMMASI, *Intimating Dissent*, cit., 61.

trasmettere messaggi di dissenso⁶⁵ che il pubblico riusciva a decodificare, sfuggendo così alla censura di SAVAK⁶⁶.

Brani come *Shabane 2 (Nocturnal 2)*⁶⁷ e *Jome (Friday)*⁶⁸ hanno espresso, con un linguaggio ricco di metafore, lo spirito di resistenza. Diversi furono gli espedienti usati: il passaggio dalla prima persona singolare alla seconda persona plurale, per incitare alla protesta⁶⁹; immagini della vita urbana e uno stile semplice⁷⁰, per esprimere familiarità con il pubblico; assenza di riferimenti a eventi e luoghi specifici per non limitare la narrazione⁷¹. Il simbolismo naturalistico è stato spesso utilizzato per rappresentare il desiderio di libertà, come nella canzone *Mordaab* (Palude), in cui una sorgente, desiderosa di diventare mare, finisce intrappolata come una palude nel deserto. In tali canzoni era

⁶⁵ In molte canzoni degli anni '70 è possibile riconoscere quattro diversi momenti comuni: la descrizione della situazione, l'antagonismo tra il protagonista e un nemico individuato con l'uso di una terminologia ambigua; l'invito al cambiamento e, infine, l'idea dello Stato desiderato, in A. BAGHERNIA ABKENAR, *A Playlist We Know: The Contribution Of Pre-Revolution Songs to Building Collective Representation in Iranian Movements*, 2021, Thesis: Faculty Of Social Studies, Masaryk University, Department of Sociology, 47.

⁶⁶ K. TALATTOF, *The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature*, New York, 2000; P. VAHABZADEH, *Rebellious Action and 'Guerrilla Poetry': Dialectics of Art and Life in 1970s Iran*, in K. TALATTOF (eds.), *Persian Language, Literature and Culture*, 2015, 103-22.

⁶⁷ Ahmad Shamloo, 1964.

⁶⁸ Farhad Mehrad, 1971. Così in *Jome* pioggia e nuvole creavano un'atmosfera cupa e costituivano metafora del pianto. Nella canzone si descrivono i venerdì pomeriggio deprimenti in cui "*blood is dripping from the black cloud*". La canzone è considerata come una riflessione sulla violenta rivolta di Siah Kal, avvenuta l'8 febbraio 1971, evento in cui l'esercito uccise dei guerriglieri marxisti. Cfr. M. GHADIRI, A. MOINZADEH, *The Comparative Analysis of Two Songs by Farhad Mehrad: The View of New Historicism*, in *Theory and Practice in Language Studies*, 2011, 1(4), 384-89; E. ABRAHAMIAN, *Iran: Between Two Revolutions*, Princeton, 1982.

⁶⁹ In *Shabane 2* l'invito al cambiamento è espresso dalla strofa: "*People! I am not patient anymore!*" e in *Jome* da "*Friday is the time to leave, the season of forsaking*".

⁷⁰ Le parole città, vicoli, case e altri elementi urbani stabilivano le località delle canzoni senza riferimenti specifici; a titolo esemplificativo, in *Shabane 2*: "*Houses are dark, roofs are collapsed - Tars and violins are reduced to silence - dead bodies are being shouldered, alley to alley*".

⁷¹ H. NAFICY, *Islamizing Film Culture in Iran*, in S.K. FARSOON, M. MASHAYEKHI (eds.), *Political Culture in the Islamic Republic*, London, 1992, 123-148.

comune l'uso di simboli binari: la luce dopo la notte, il mare dopo lo stagno, il sorriso dopo il dolore. Al fine di rafforzare l'impatto emotivo, in *Shabane 2* vennero anche introdotti degli effetti sonori quali spari, marce militari, ululati di animali (lupi e gufi), così da ricreare un'atmosfera più cupa⁷².

L'uso di un linguaggio criptico non costituiva una novità, ma una tradizione che affondava le radici nella poesia allegorica degli anni Venti. Un esempio emblematico è *Pariyā*⁷³ di Ahmad Shamloo, poesia fiabesca trasformata in canzone da Dariush Eghbali quindici anni dopo. Sebbene originariamente non censurata, fu vietata da SAVAK nella versione musicale⁷⁴. La versione ridotta usata nel testo musicale riusciva meno a nascondere il messaggio di protesta che la poesia aveva celato. Inoltre, l'arrangiamento scelto – la modalità *dash-ti* – risultava particolarmente coinvolgente, poiché tradizionalmente impiegato per evocare il martirio dell'Imam Hussein e della sua famiglia nella battaglia di Karbala (680 d.C.), in linea con l'uso consolidato nella tradizione religiosa sciita.

Va infine sottolineata la capacità divulgativa del testo musicale, che ne avrebbe consentito una diffusione ben più ampia rispetto alla poesia, la cui circolazione era limitata all'interno di ristretti circoli letterari. La canzone fu poi riscritta con il titolo *Zendegi ye bāzi-e* (*Life is a Game*) e descriveva, in modo cupo, la sofferenza derivante da problemi sentimentali.

Il poema ha poi ispirato altri musicisti, come Habib Mohebbia nella canzone *Khorsheed Khānum*, (*Lady Sun*); è stata anche scritta una versione rock da Esfandiar Monfaredzadeh e Soheil Nafisi nel 2005⁷⁵. Nel giugno 2009, un anonimo ha utilizzato *Pariyā* come colonna sono-

⁷² A. BAGHERNIA ABKENAR, *A Playlist We Know*, 37 www.on.soundcloud.com/auSziUA2KweNq6zn6 per *Shabane 2*.

⁷³ La poesia *Pariyā* era stata pubblicata alla fine degli anni '50 e, nonostante nascondesse una allusione di protesta, non fu mai censurata. L'implicita critica sociale venne abilmente celata dallo stile narrativo proprio delle fiabe per bambini, e dal linguaggio allegorico usato dal poeta.

⁷⁴ Una performance live degli anni '90 può essere vista la seguente link: www.youtu.be/QHCThcSTgbw?feature=shared in F. HEMMASI, *Intimating Dissent*, cit., nt 12, 79.

⁷⁵ www.youtu.be/RUV-RB10-0U?feature=shared.

ra di un video diffuso online che mostrava immagini della protesta del Movimento Verde contro la rielezione del presidente Mahmood Ahmadinejad, a dimostrazione della continuità dell'uso delle canzoni e dei testi di protesta nel tempo.

In generale, la musica iraniana di dissenso è divenuta uno strumento potente di identificazione collettiva, facilitando la connessione tra artisti e società⁷⁶. Nel 1977, durante lo *Shiraz Art Festival*, furono cantati anche *tasnif* patriottici risalenti alla rivoluzione costituzionale del primo Novecento, mostrando la continuità storica della musica come veicolo di coscienza politica.

5. *Voci che superano i confini: la poesia persiana come veicolo di protesta*

Il profondo legame tra poesia e musica che caratterizza l'esperienza iraniana⁷⁷, insieme all'influenza esercitata dal sufismo in ambito musicale – in particolare nella tradizione legata alla commemorazione del martirio dei santi della tradizione sciita – ha avuto un'importante influenza anche in contesti politico-culturali differenti da quello iraniano. In tal senso, va sottolineato come l'Afghanistan abbia intrattenuto profondi legami con la cultura persiana – non pienamente sovrapponibile alla sola esperienza iraniana – grazie anche alla presenza di una parte di popolazione sciita, concentrata soprattutto a Herat, Kabul e nella regione centrale dell'Hazarajat⁷⁸.

La cultura persiana, veicolata dalla lingua Dari – variante del persiano riconosciuta dalla Costituzione afghana del 1964 insieme al Pash-to – ha infatti promosso la diffusione della poesia persiana, divenendo fattore di coesione culturale oltre i confini iraniani⁷⁹. Inoltre, nel pe-

⁷⁶ J.C. ALEXANDER, *Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy*, in J.C. ALEXANDER, B. GIESEN, J. L. MAST (eds.), *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*, Cambridge, 2006, 29-90. L'Autore parla di un "system of collective representation", 33.

⁷⁷ M. FARD, S.A. ASGHAR, E REISI, *The Role of Sufism*, cit., 3 ss.; G.J. BREYLEY, *The language of love: The legacy of Persian poetry and music in contemporary Iran*, in *The La Trobe Journal*, 2013, vol. 91, 158-164.

⁷⁸ J. BAILY, *Music and State*, cit., 804-842.

⁷⁹ A. FANI, *Disciplining Persian Literature in Twentieth-Century Afghanistan*, in

riodo monarchico (dagli anni Venti del XX secolo fino al 1960), la radio aveva svolto un ruolo centrale nell'unificazione degli standard musicali e nella costruzione dell'identità nazionale afghana. Con l'avvento del regime repubblicano (1970-1978), pur soggette a controllo politico, le trasmissioni continuarono a diffondere poesie in persiano, spesso a contenuto politico-sociale, divenendo così uno spazio indiretto di espressione del dissenso, anche attraverso la poesia sufi⁸⁰.

Emblematica del ruolo della poesia persiana come forma di protesta oltre i confini spaziali e temporali⁸¹ è la canzone *Zindagī ākhir sar āyad* (La vita alla fine finirà), eseguita dal cantante Aḥmad Zāhir a Kabul nel maggio 1978, pochi giorni dopo il colpo di Stato filosovietico⁸². Nonostante Zāhir fosse invisibile al governo per i suoi testi critici⁸³ riuscì con questo brano a eludere la censura. Il testo della canzone era infatti opera del poeta iraniano Abū al-Qāsim Lāhūtī (1887–1957)⁸⁴, poeta che trascorse gran parte della sua vita in esilio nella Repubblica Socia-

Iranian Studies, 2022, 55, 675-695.

⁸⁰ H.L. SAKATA, *The Politics of Music in Afghanistan*, in T. RICE (ed.), *Ethnomusiological Encounters with Music and Musicians*, New York, 2011, 261-270; ID, *The Complementary Opposition of Music and Religion in Afghanistan*, in *The World of Music*, 1986, vol. 28, n. 3, 33-41.

⁸¹ Con l'influenza culturale sovietica in Afghanistan nel corso degli anni '70, le opere di Lāhūtī erano circolate soprattutto tramite Radio Mosca. È stato proprio attraverso l'uso del registro ufficiale dello Stato (cioè la radio) che era nato uno spazio alternativo, dove il dissenso era diventato possibile, in modo discreto.

⁸² Nel 1978 il *People's Democratic Party of Afghanistan* era riuscito ad instaurare in Afghanistan il regime comunista; l'anno successivo avrebbe fatto seguito l'invasione sovietica. I comunisti utilizzarono la musica come strumento di propaganda e istituirono un Ministero per controllare la diffusione e la divulgazione della musica, J. BAILY, *So near, so Far: Kabul's Music in Exile*, in *Ethnomusicology Forum*, 2005, vol. 14, n. 2; ID, *Music and Identity in Central Asia*, in *Ethnomusicology Forum*, 2005, vol. 14, n. 2, 2005, 213-233; *The Religious Persecution of Musicians in Afghanistan, 1978-2014*, in M. DE SÃO JOSÉ CÔRTE-REAL, P. MOREIRA (eds.), *Music and Human Mobility*, Brasov, 2016, 17 ss.

⁸³ M. MASSOUMI, *Soundwaves of Dissent: Resistance Through Persianate Cultural Production in Afghanistan*, in *Iranian Studies*, 2022, 55, 697-718.

⁸⁴ Lāhūtī è l'Autore dell'inno della Repubblica Socialista Sovietica Tagika, cfr. S.G. HODGKIN, *Lāhūtī: Persian Poetry in the Making of the Literary International, 1906-1957*, 2018, Ph.D Thesis: Faculty of Philosophy, www.doi.org/10.6082/uchicago.1379.

lista Sovietica del Tagikistan. Il testo poetico della canzone, composto nel 1930 e pubblicato nel 1942 durante la Seconda guerra mondiale, fu interpretato dalla critica e dalla censura sovietica come un implicito rifiuto del fascismo. La concretezza e la musicalità della poesia di Lāhūtī, la sua rappresentazione dell'oppressione e, soprattutto, il suo evitare specificità storiche o geografiche hanno contribuito alla sua diffusione, prestandosi come musica di protesta anche contro il regime comunista afghano.

Cantare la poesia di un autore di sinistra aveva permesso quindi ad Aḥmad Zāhir di eludere inizialmente la censura, mostrando la distinzione individuata da James C. Scott tra la “trascrizione pubblica” di un’opera – il messaggio che appare conforme al potere – e la “trascrizione nascosta”, ossia la critica implicita che, attraverso la musica, genera nuovi significati di opposizione⁸⁵.

La trasformazione della poesia persiana in canzone popolare, unita al coinvolgimento del pubblico in una *performance* collettiva, aveva amplificato sia le possibilità di diffusione del messaggio, sia la sua forza eversiva, scaturita dall'immedesimazione tra l'artista e il popolo. Il canto incoraggia infatti l'espressione vocale simultanea e collettiva in modi che la poesia da sola non riesce a fare, riuscendo così a generare un senso di alleanza e divenendo essa stessa messaggio e mezzo per l'azione politica.

In questa prospettiva, l'esperienza afghana rappresenta un esempio emblematico di come la musica di protesta riesca a circolare e a conservare la propria forza sovversiva contro ogni forma di oppressione, trascendendo spesso le motivazioni originarie che ne avevano ispirato la composizione⁸⁶.

⁸⁵ J.C. SCOTT, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven, 1990, in N. SIAMDOUST, *Soundtrack of the Revolution*, cit.

⁸⁶ L'arrivo dei talebani (1996-2001 e dal 2021) ha determinato una censura totale della musica strumentale, ma permette un genere vocale chiamato *tarana*, si configura come un canto devozionale o di propaganda ideologica. La possibilità di eseguire questo genere distingue la censura talebana rispetto a quella praticata nella storia costituzionale iraniana non solo nella pratica repressiva, ma anche nella definizione del concetto culturale di “musica”: nel pensiero afghano tradizionale, la musica (*musiqi*) implica sempre un accompagnamento strumentale, per cui il canto senza strumenti non viene considerato “musica” e, come tale, non può essere soggetta a censura. Questa

6. La voce che resiste: la musica come dissenso

Nonostante l'atteggiamento ostile del Governo islamico nei confronti della musica, la società iraniana ha comunque assistito a un fiorire dell'attività musicale. Questo fenomeno è stato reso possibile grazie all'impegno⁸⁷ e alla perseveranza dei musicisti⁸⁸, ma anche al ruolo determinante delle nuove tecnologie, che hanno facilitato l'elusione dei meccanismi della censura statale, offrendo agli artisti spazi alternativi di espressione⁸⁹.

Il proliferare di generi musicali ha arricchito le proteste di massa sostenute dal Movimento Verde durante la campagna elettorale per le elezioni presidenziali del 2009 che, come è noto, sono state caratterizzate da un forte contrasto sociale, cresciute anche in risposta ai presunti brogli elettorali che hanno portato alla nomina del Presidente Ahmadinejad, a scapito del candidato riformista Mir-Hossein Mousavi.

distinzione permette ai talebani di imporre una forma di espressione musicale, senza violare il divieto religioso. M. BERTOLINI, *La censura musicale in Afghanistan* (1996-2023): politica, teologia, etica, in *Società e storia online*, 2023, 619, nt. 6; J. BAILY, *Afghanistan*, 2021, in *Oxford Music Online*, accesso 3 maggio 2025, www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000263.

⁸⁷ Timidi tentativi di opposizione si riscontrano in canzoni dove il gioco di parole poteva consentire di esprimere, seppure in modo ambiguo, il malcontento: nel 1985 Shajarian produsse un nuovo album chiamato *Bidād*, parola che rappresentava un pezzo del *radif*, ma che significa anche ingiustizia e poteva anche essere interpretato come “senza (bi) voce (dād)”, con riferimento agli sforzi del regime di controllare i musicisti, cfr. H.E. CHEHABI, *Shajarian, Mohamed Reza*, in *Biographical Encyclopedia of the Modern Middle East and North Africa*, Detroit, 2008.

⁸⁸ Le cantanti iraniane hanno conquistato nuovi spazi ricorrendo a escamotage, come duetti con uomini, cori o concerti privati. Emblematica è la banda Arian, con musiciste e cantanti donne, il cui brano *Parvaz* (Volo) del 2001 segnò un grande successo: “Parvaz” Performed by Arian www.youtube.be/z7sa1-ieNH0?feature=shared, cfr. C. MOODY, *Iranian Music Censorship & International Human Rights Law*, in 47 *Brook. J. Int'l L.*, 2021, 232 ss., in: www.brooklynworks.brooklaw.edu/bjil/vol47/iss1/5.

⁸⁹ Sull'importanza di internet come mezzo di divulgazione, vd. J. DURING, *Musiche d'Iran*, cit. Il primo brano di rap persiano è stato *Dastā bālā* (Mani in alto), eseguito nel 2003 dal gruppo Deev. Sulla censura su internet in Iran, I. PAYANDE, *Internet in Iran: Censorship, Sanctions, and the Challenges Facing Users*, 2024, in SSRN: www.ssrn.com/abstract=4879453 or www.dx.doi.org/10.2139/ssrn.4879453.

È interessante osservare come le mobilitazioni collettive abbiano spesso fatto ricorso a canti composti in epoche precedenti, originariamente scritti in opposizione ad altri regimi, riattivandone il potenziale simbolico in un nuovo contesto. Ugualmente interessante sembra il tentativo di riappropriazione di simboli islamici, reinterpretati con finalità divergenti rispetto a quelle promosse dal regime. Un ulteriore elemento degno di nota è l'utilizzo delle stesse canzoni da parte dei movimenti di protesta e dei candidati alle elezioni presidenziali, contribuendo così, almeno in parte, a indebolire la funzione di sostegno politico tradizionalmente attribuita al canto.

In particolare, durante la campagna elettorale di Mir-Hossein Mousavi sono stati impiegati brani risalenti agli anni Settanta del XX secolo, di matrice comunista. Tra questi, *Āftābkārān* (*Sun-Workers*), originariamente prodotto dal gruppo Fedayeen-e Khalq in commemorazione della rivolta di Siahkal del 1971. Un altro brano riconducibile alla stessa tradizione fu *Bahārān khojasteh bād* (*May the Spring Be August*), la cui originaria valenza di canto di protesta è andata attenuandosi nel tempo, soprattutto dopo che anche il Governo islamico ha cominciato a diffonderlo attraverso i canali televisivi ufficiali.

Il Movimento Verde ha fatto ricorso anche a brani risalenti al movimento costituzionalista dell'inizio del XX secolo, tra cui *Bird of Dawn*⁹⁰. Tuttavia, i due canti più frequentemente intonati durante le proteste sono stati *Yār-e dābestāni* (Compagno di scuola elementare)⁹¹, legato alla rivoluzione del 1979, ed *Ey Iran*, risalente al periodo prerivoluzionario. Il richiamo a questi brani, nati in contesti storici differen-

⁹⁰ Venne anche usata una canzone scritta e interpretata per la prima volta da Aref Qazvini in memoria dei giovani morti nella lotta per la Costituzione e l'istituzione del Parlamento; canzone poi riproposta dal gruppo Chavosh nel 1978: "*From the blood of the homeland's youth, tulips - Yes my dear, tulips, oh God, tulips, have grown - The cypress's sorrow, the cypress's sorrow - Oh God, cypress, yes dear, cypress, has bent the cypress - In the flower's shadow the nightingale is hiding in grief.*" Vennero intonate anche altre canzoni del gruppo Chavosh, eseguite durante l'esperienza rivoluzionaria del 1979, che invitavano alla solidarietà per una nuova alba, come il brano *Iran, ey sarāy-e omid* (Iran, O Casa della Speranza).

⁹¹ M. LEONE, *My Schoolmate: Protest Music in Present-Day Iran*, in *Critical Discourse Studies*, 2012, 1-16. *Yar-e Dabestani-e Man* è stata usata come inno anche dal movimento studentesco del 1997.

ti, testimonia come essi abbiano acquisito, nell'immaginario collettivo, una forza simbolica eversiva tale da renderli strumenti efficaci di mobilitazione popolare.

L'uso del linguaggio musicale è stato decisivo nel trasformare i nomi dei martiri in simboli di resistenza civile: attraverso il canto, la memoria individuale è divenuta collettiva, rafforzando la coesione del movimento di protesta. La narrazione del martirio, elemento centrale dell'identità iraniana sin dall'era safavide (1501-1736) e strumento della Repubblica islamica per la costruzione nazionale, riemerge nelle proteste come mezzo di commemorazione delle vittime della repressione. Tra queste, Neda Agha-Soltan è divenuta simbolo dell'ingiustizia dei disordini post-elettorali del 2009, ispirando numerosi brani, tra cui *Nedā-ye Sohrāb* (Il messaggio di Sohrab), che unisce il suo nome a quello di Sohrab Arabi, altro giovane martire della repressione. Anche il rapper Hichkas ha omaggiato Neda, richiamando in uno dei suoi versi il significato del suo nome – messaggio o rivelazione – come simbolo di speranza per il futuro dell'Iran.

È significativo osservare come, durante la campagna elettorale, i sostenitori di Ahmadinejad abbiano evitato l'utilizzo di brani esplicitamente religiosi, preferendo sfruttare il prestigio simbolico di *Yār-e dabestāni*, prima citata. Nella versione da loro diffusa, la melodia originale è stata mantenuta, ma il testo modificato in modo da esaltare il leader, svuotando così il messaggio originario di solidarietà e di azione collettiva⁹².

La politica repressiva del nuovo Presidente ha inaugurato un periodo di rigida censura nella produzione ed esecuzione musicale. Tuttavia, grazie ai social media, la musica ha progressivamente assunto un ruolo di critica sociale⁹³. Hichkas, ad esempio, nelle sue composizioni affronta temi come le disuguaglianze economiche: in *Ekbhtelāf* (Disparità) denuncia il divario tra ricchi privilegiati e poveri e l'inefficacia

⁹² "Your hand and mine must eliminate these discriminations. Who, if not you and me, can solve our problems? He loves service and holy struggle, determined to eradicate poverty and corruption. He is in favor of science and knowledge – Mahmoud Ahmadinejad".

⁹³ A. YOUSEFZADEH, *Iran's Regional*, cit., 434-438.

delle istituzioni. In modo analogo, Homay⁹⁴, del gruppo Mastan, tratta questioni sociali e politiche con un linguaggio metaforico: in brani come *Modara kon* (Tollerare) e *Hay shah-bi khilial-o mast* (Tu, il re ubriaco e spensierato) critica i mali della società, pur senza riferimenti diretti alla politica nazionale.

Sia la musica di protesta sia il Governo hanno fatto ricorso a un Islam politicizzato: la prima per denunciarne l'uso strumentale, il secondo per consolidare la propria legittimità. Le canzoni di protesta hanno spesso criticato la manipolazione della religione e il controllo sociale esercitato dal Governo. Emigrato in Germania nel 2005, il rapper Shahin Najafi si è distinto per la sua critica politica e antireligiosa: in *Mahdi*, accusa il dodicesimo imam nascosto di non intervenire contro povertà, diseguaglianze e corruzione; in *Ay Naghi* (Ehi Naghi), in modo satirico, esorta gli altri imam a fare qualcosa per salvare il mondo. Anche nei brani di Homay ricorre la denuncia dell'abuso dell'Islam da parte del clero. Tra le sue opere più note figura *Musa va Sha'ban* (Musa e il pastore), adattamento musicale di una poesia tratta dal *Mathnavi* di Mawlana Jaleddin Rumi⁹⁵, strutturata come dialogo tra un pastore e un sacerdote. Nel confronto emerge la contraddizione tra una visione di Dio intima e compassionevole, propria del pastore, e quella distante e autoritaria rappresentata dal sacerdote, simbolo della religione ufficiale.

L'uso della poesia nei testi musicali è rimasto costante nel tempo. Nella canzone *Biābān rā sarāsar meh gerefteh ast* (C'è nebbia in tutto il deserto) Mohsen Namjoo⁹⁶ si ispira a una poesia di A. Shamloo per

⁹⁴ Il gruppo Mastan è stato fondato nel 2005 da Saieed Jafarzadeh, noto come Parvaz Homay.

⁹⁵ Poeta e mistico sufi, nato a Balkh (nell'attuale Afghanistan) e vissuto a Konya (nell'attuale Turchia), Rūmī scrisse principalmente in persiano, la lingua letteraria e spirituale dell'epoca. È autore di *Masnavī-ye Ma'navī*, un capolavoro della poesia mistica islamica. In Iran, Rūmī è venerato come un grande sapiente.

⁹⁶ Mohsen Namjoo, tra i principali esponenti della musica fusion iraniana, coniuga elementi della musica classica persiana con generi contemporanei. Il carattere sovversivo della sua musica risiede nella capacità di combinare testi poetici con suoni non tradizionali, inclusi rumori e versi animali, nonché nella fusione tra testi coranici e musica rock. Una delle sue canzoni più controverse gli è costata l'esilio dall'Iran: è *Toranj* (*Citron*), in cui sono cantati versi del Corano su una base musicale che unisce blues e rock.

descrivere, in forma allusiva, la repressione seguita al colpo di Stato del 1953, tracciando un parallelismo con il clima di censura e controllo del periodo post-elettorale del 2009.

Un tema ricorrente nelle canzoni rock e rap iraniane, in opposizione alla narrativa ideologica del governo islamico, è la riflessione critica sulla storia e sulla cultura del Paese. Questi brani esprimono un forte desiderio di cambiamento e propongono un'identità nazionale fondata sulla valorizzazione della civiltà e del patrimonio culturale, oltre la dimensione religiosa. Emblematico è Najafi, che in *Bamdad* – nome ispirato al poeta A. Shamlou – ne riconosce l'influenza intellettuale. Analogamente, Yas in *Solh toui* (Tu sei la pace) esalta un messaggio di pace e umanità. Nelle sue opere, come in quelle Hichkas, prevale il richiamo al passato storico e culturale dell'Iran, come in *Bā ham* (Insieme), dove l'antico splendore del Paese è evocato attraverso metafore simboliche.

Anche il tema del ruolo delle donne occupa un posto centrale nella musica contemporanea. La rapper afghana Sonita Alizadeh, cresciuta in Iran, ha pubblicato nel 2015 *Dokhtar Forushi* (Spose in vendita), in cui denuncia, con voce inizialmente sommessa e poi sempre più intensa, la pratica dei matrimoni forzati e il silenzio imposto alle donne, trasformando il canto in un grido di ribellione contro la mercificazione del corpo femminile.

Tra i nuovi generi musicali affermatasi in Iran, l'hip hop ha assunto un ruolo di primo piano⁹⁷, diffondendosi attraverso internet e offrendo ai giovani un mezzo per costruire un'identità alternativa a quella islamica promossa dallo Stato⁹⁸. Tuttavia, rispetto al modello statunitense, l'hip hop iraniano si distingue per l'assenza di riferimenti alle questioni razziali, concentrandosi invece su temi sociali del contesto nazionale⁹⁹.

⁹⁷ Sul potere politico dell'hip-hop come genere collegato all'ingiustizia razziale, vd. N.T. SHARMA, *Hip Hop Desis: South Asian Americans, Blackness, and a Global Race Consciousness*, Durham, 2010.

⁹⁸ M. LEVINE, *Heavy Metal Islam: Rock, Resistance, and The Struggle for the Soul of Islam*, New York, 2008, 185-191.

⁹⁹ B. BAGHOOLIZADEH, *The Afro-Iranian Community: Beyond Haji Firuz Blackface, the Slave Trade, & Bandari Music*, in *Ajam Media Collective*, 2012, www.ajammc.com/2012/06/20/the-afro-iranian-community-beyond-haji-firuz-blackface-slavery-bandari-music/. Anche l'analisi delle produzioni musicali dei migranti afghani

Tra i generi musicali protagonisti delle proteste, in particolare di quelle del 2022¹⁰⁰, il *surud* ha assunto un ruolo centrale, riadattato in chiave contemporanea per esprimere richiesta di giustizia e spirito di resistenza. Questo genere, caratterizzato da una intensa emotività e da un linguaggio poetico patriottico, è divenuto strumento della mobilitazione popolare. Esemplificativo è il *surud* intitolato *Zan* (Donna)¹⁰¹, di Mehdi Yarahi, composta nelle settimane successive alla morte di Mahsa Amini, che rende omaggio alla resistenza, soprattutto femminile, e alle vittime della repressione. Altro esempio è *Soroode Sogand* (Grido eterno)¹⁰², eseguito dagli studenti del Dipartimento di Cultura e Arte dell'Università di Teheran, che rielabora la canzone del 2008 *Sogand Be Khon Hamoranam*, mantenendone la melodia, ma aggiornandone il testo per riflettere la nuova fase di protesta, creando un ponte simbolico tra le mobilitazioni del 2008 e del 2022. Nello stesso solco si inserisce *Soroode Barabari / Javane Mizanam* (Inno dell'uguaglianza / Fiorirò)¹⁰³, reinterpretazione di un inno femminista del 2008. Queste riappropriazioni mostrano come il repertorio dei *surud* venga continuamente aggiornato, divenendo parte integrante della memoria collettiva della protesta.

L'uso del *surud* come musica di protesta conferma l'ambivalenza della musica, capace di fungere sia da strumento di consenso sia da veicolo di dissenso. Evidenzia come uno stesso genere musicale possa essere riutilizzato in contesti differenti, conservando le proprie caratteristiche stilistiche, ma modificandone il contenuto testuale; in tal modo, il *surud*, tradizionalmente legato all'orgoglio nazionale o religioso, viene riadattato per esprimere contestazione, a testimonianza della flessibilità semantica della forma musicale.

in Iran evidenzia la difficoltà dell'integrazione sociale di questa minoranza, cfr., M. PARZER, A. MIJIĆ, *Continuity or Change? How Migrants' Musical Activities (Do not) Affect Ethnic Boundaries*, in W. Sievers (ed.), *Cultural Change in Post-Migrant Societies*, Vienna, 2024, 39 ss.

¹⁰⁰ A. ZUMPARO, *The Death of Mahsa Amini: How to Hold Iran Accountable for a History of Human Rights Violations*, in *Journal of Global Rights and Organizations* 14 (2023-2024), 22-49.

¹⁰¹ Video al seguente link: www.youtube.com/watch?v=9b22Q_zoTMM?feature=shared.

¹⁰² Video al seguente link: www.youtube.com/watch?v=n3ELEOfjx8?feature=shared.

¹⁰³ Video al seguente link: "Soroode Barabari/Javane Mizanam".

7. Note conclusive: la musica tra repressione e aspirazioni democratiche

L'esperienza iraniana evidenzia con forza come la concentrazione dei poteri, tipica dei regimi autoritari, possa compromettere gravemente i diritti fondamentali, soffocando ogni spazio di libertà e pluralismo, elementi costitutivi di un ordinamento democratico¹⁰⁴. L'accentramento dei poteri che caratterizza l'ordinamento, inoltre, ha avuto delle immediate ripercussioni sull'intero sistema delle fonti normative, svuotando di significato le garanzie giuridiche e rendendo possibile una strumentalizzazione del diritto ai fini del consolidamento dell'autorità del regime¹⁰⁵.

L'analisi della politicizzazione della musica sembra avere confermato le teorie secondo le quali i regimi autoritari si siano evoluti rispetto al passato¹⁰⁶. Storicamente, essi si sono distinti per una repressione stringente nei confronti di ogni forma di opposizione¹⁰⁷. L'esperienza iraniana ci consegna l'immagine di una apertura nei confronti di un fittizio pluralismo, soggetto infatti ad una pervasiva manipolazione da parte dello Stato, attraverso un meccanismo di censura capace di filtrare la sola musica conforme con le finalità ideologiche dello Stato.

Come è tipico nei regimi ibridi, questa apertura è solo apparente, funzionale a mantenere il controllo sulla società, tanto che quando i movimenti di protesta raggiungono soglie non più tollerabili il regime non esita a ricorrere a violenze per soffocare il dissenso e mantenere il controllo sociale. Tuttavia, le elezioni presidenziali in Iran hanno dimostrato che, pur all'interno di un rigido controllo sulle candidature, esiste la possibilità che emergano correnti più riformiste, capaci di promuovere una maggiore apertura politica. L'esame svolto ha, peraltro, evidenziato come la condivisione di sentimenti di resistenza, espressi attraverso la musica, abbia permesso di

¹⁰⁴ E. BELLIN, *The Robustness of Authoritarianism in the Middle East: Exceptionalism, in Comparative Perspective*, in *Comparative Politics*, 2004, vol. 36, n. 2, 139-157.

¹⁰⁵ In tal senso, il Governo islamico si pone pienamente in contrasto con lo Stato di diritto, poiché «le relazioni tra Stato e cittadino risentono del fatto che essi non stanno su di un piano di parità e di comune soggezione ad un medesimo ordinamento», cfr. P. GROSSI, *I diritti di libertà ad uso di lezioni*, Torino, 1991, 139.

¹⁰⁶ E. HEN-TOV, *Understanding Iran's New Authoritarianism*, in *Washington Quarterly* 30, n. 1 (Winter 2006-2007), 163-180.

¹⁰⁷ O.O. VAROL, *Stealth Authoritarianism*, in *Iowa Law Review*, vol. 100, n. 4, 2015, 1673-1742.

esternare il desiderio di una partecipazione politica reale. In tal senso la musica ha svolto un ruolo fondamentale nella costruzione di una rappresentazione collettiva della società, favorendo un processo di *self-identification* tra i movimenti di protesta e i musicisti¹⁰⁸.

In questo contesto, la censura ha manifestato la sua natura non solo come un atto di controllo culturale, ma come un vero e proprio strumento di potere politico, che tenta di plasmare l'identità collettiva attraverso la limitazione delle libertà di espressione e di comunicazione.

La musica rappresenta pertanto un campo di battaglia in cui si gioca il rapporto tra Autorità e Libertà, dimostrando tutta la sua versatilità nell'essere strumento di espressione del potere e al contempo simbolo di cambiamento, capace di veicolare la speranza di libertà e partecipazione.

Diversamente dagli Stati democratici, dove è possibile analizzare l'impatto della musica di protesta sulla produzione normativa o sui cambiamenti sociali, nei regimi autoritari tale esame risulta molto difficile: la repressione violenta nei confronti di chi manifesta annienta ogni possibilità di un confronto pubblico e spegne sul nascere qualsiasi aspettativa di trasformazioni giuridiche o riforme strutturali.

Eppure, va evidenziato l'impatto significativo che la musica ha avuto nel divulgare la protesta, rendendo possibile la mobilitazione internazionale. La diffusione mediatica della vittoria del Grammy come "*Best Song for social change*" attribuita a *Baraje*¹⁰⁹ ha permesso al mondo globalizzato di essere partecipe della protesta, scuotendo le coscienze e alimentando reti di solidarietà.

Il sostegno della comunità internazionale agli artisti iraniani – inclusa la promozione delle loro opere nei festival e la distribuzione oltre i confini nazionali – ha svolto una funzione fondamentale nel permettere loro di continuare a creare, nonostante le minacce e le pressioni. A ciò va aggiunto il ruolo svolto dalle organizzazioni per i diritti umani a difesa della libertà degli artisti. Il loro intervento talvolta è stato determinante nel contribuire ad alleggerire le pene inflitte, ottenere la grazia o favorire il rilascio degli artisti perseguitati, sebbene l'impatto di tali interventi sia variato in base al contesto specifico.

Nel corso del 2024, la situazione della libertà artistica in Iran è ri-

¹⁰⁸ J.C. ALEXANDER, *Cultural Pragmatics: Social Performance*, cit., 33.

¹⁰⁹ S. HAJIPOUR, *Baraje*, 2024: www.youtube.be/BKo6DqTU7M8?feature=shared.

masta particolarmente critica. Le autorità hanno intensificato gli sforzi volti a reprimere le voci dissenzienti provenienti dal mondo dell'arte, ricorrendo a misure sempre più severe. Nonostante il clima repressivo, molti artisti iraniani hanno continuato a produrre opere di grande forza espressiva e rilevanza sociale, spesso affrontando gravi conseguenze personali e professionali¹¹⁰. Peraltro, il limite alla libertà artistica non è che l'emblema di una più ampia privazione delle libertà fondamentali, tra cui quella di espressione rappresenta una delle più essenziali.

Nel perdurare della lotta per le libertà fondamentali in Iran, è fondamentale che la comunità internazionale continui a esercitare una pressione costante sul Governo iraniano. Il coraggio dimostrato da coloro le cui testimonianze sono state narrate, nonostante l'intensa repressione, costituisce un potente richiamo al valore essenziale della libertà artistica quale strumento di contrasto all'autoritarismo e veicolo di cambiamento sociale. La responsabilità di denunciare le violazioni dei diritti e delle libertà ricade su ciascuno di noi, quali membri di una società che aspira al rispetto della dignità umana.

Abstract

This study aims to examine the dual role of music: firstly, as an instrument of power, used to promote the objectives of authoritarian regimes in 20th century Iran; secondly, as a means of popular protest against dictatorship. The research highlights a profound contradiction between the restrictions imposed on citizens' musical activities and the regimes' inability to renounce its use, thus offering a reflection on the role of music in the relationship between Authority and Freedom and its ability to reflect its evolution.

Keywords

Music – Iran – Politicisation – Censorship – Subversion

¹¹⁰ Freemuse, SAF 2025_web.pdf, 27.

KIND OF BLUE:
IL JAZZ E L'IDENTITÀ AFROAMERICANA
NELLA LOTTA ALLE DISCRIMINAZIONI RAZZIALI
NEGLI STATI UNITI

Katia Laffusa*

SOMMARIO: 1. Musica, segregazione e razzismo: dai work songs alla consacrazione del jazz. – 2. Le discriminazioni razziali tra *equal protection of the laws* e *equal protection of music*. – 3. L'industria musicale e le voci femminili: il caso 'Strange Fruit' - *The United States vs. Billie Holiday*. – 4. Conclusioni.

1. *Musica, segregazione e razzismo: dai work songs alla consacrazione del jazz*

«Il jazz riempie gli aridi fatti della storia americana con qualcosa di dolce, contagioso, vitale: è sia il passato che il potenziale d'America, riassunto, certificato ed accessibile a chiunque voglia imparare ad ascoltarlo, a sentirlo, a comprenderlo»¹.

Sin dalle sue origini, la storia della musica jazz si intreccia indissolubilmente con le vicende degli afroamericani ed è perciò una storia di lotte per l'emancipazione, prima dalla schiavitù, poi dalla segregazione e, infine dalla subalternità e dal sospetto: è insieme la storia di un movimento umano, artistico, spirituale, culturale, storico e politico.

Nel jazz si ritrova spiccatamente un aspetto caratteristico della musica, ossia di essere, come l'arte più in generale, un autentico «*barometro di identità*»².

In linea generale, il jazz può essere considerato il genere musicale per eccellenza nel panorama della musica di protesta³, soprattutto per-

* Assegnista di ricerca in Diritto costituzionale comparato. Università LUMSA.

¹ W. MARSALIS, *Come il jazz può cambiarti la vita*, Milano, 2008, 23.

² *Ivi*, 162.

³ In tal senso, si faccia riferimento a I. MONSON, *Freedom sounds. Civil rights call out to Jazz and Africa*, New York, 2007, 56 ss. L'autrice evidenzia il come più volte sia

ché storicamente è la prima importante espressione musicale nata in un contesto di violazione dei diritti. Notoriamente, alcuni tra i generi musicali più ascoltati al mondo (hip-hop, rap, reggae, jazz, R&B, ecc.) affondano in Africa le proprie lontane radici storiche, culturali ed ideologiche.

Il presente contributo si propone dunque di delineare un perimetro entro cui intrecciare musica jazz e diritto, analizzando in parallelo le evoluzioni del jazz e il lungo percorso di affermazione dei diritti civili. Questo primo paragrafo ripercorre le principali evoluzioni del jazz, attraverso una ricognizione dei prodromi della grande famiglia del jazz, dei suoi sottogeneri e sviluppi, sempre avendo in filigrana il fattore identitario afroamericano e i suoi molteplici significati.

Senza pretesa di esaustività e semplificando significativamente una vicenda tanto lunga quanto articolata, si può ragionevolmente affermare che storicamente il jazz sia il frutto della convergenza di culture africane ed europee, nel periodo che va dal XVI al XX secolo.

In effetti, da un punto di vista cronologico, la genesi di questo genere musicale può essere rintracciata nel fenomeno della tratta degli schiavi dal continente africano a quello americano. Le navi europee solcavano l'Atlantico trasportando non merci, bensì persone ridotte a merce: migliaia di africani catturati e deportati venivano condotti negli USA per alimentare la domanda di forza lavoro del nascente mercato americano. Una volta giunti sulle coste degli Stati Uniti, questi uomini e donne erano costretti a lavorare nelle piantagioni, privati di ogni libertà e dignità.

In questo contesto di sofferenza nacquero i *work songs*, canti collettivi che accompagnavano i ritmi estenuanti del lavoro e che, nel tempo, avrebbero rappresentato la matrice culturale e musicale da cui si sviluppò il jazz: «il jazz riconcilia gli opposti. Creata dai discendenti degli schiavi parla con eloquenza di libertà»⁴.

I testi dei *work songs* esprimevano, attraverso parole e ritmo, la durezza del lavoro nei campi e la sofferenza della schiavitù. La struttura musicale era spesso dialogica: una voce principale intonava il verso e il

stato rimarcato il significato simbolico ed antisistema attribuito dai jazzisti stessi alla propria missione artistica.

⁴ W. MARSALIS, *Come il jazz può cambiarti la vita*, cit., 163.

gruppo rispondeva in coro, in una sorta di scambio rituale capace di creare coesione e resistenza collettiva. Questi canti erano talvolta accompagnati da percussioni improvvisate o strumenti ricavati da oggetti di uso quotidiano, trasformando la povertà dei mezzi in forza espressiva.

Gli *Spirituals*, oltre a costituire un antecedente del jazz sotto il profilo musicale e compositivo, rappresentano un momento cruciale di elaborazione culturale e spirituale. In essi, gli schiavi africani trovarono nella religione cristiana un veicolo di speranza e riscatto. La forza della fede e la narrazione biblica si tradussero nei canti sacri come mezzo per esprimere il dolore, la fatica e la condizione di soggezione e ingiustizia e, al tempo stesso, essi incarnavano – anche nello stile e nelle modalità espressive – una grande speranza di emancipazione. Questi brani erano spesso accompagnati dal battito delle mani e dal movimento del corpo, trasformando la in una sorta di preghiera musicata che trovava nella coralità quella dimensione collettiva di subordinazione e, al contempo, riscatto.

Pur mantenendo melodie riconoscibili, gli *Spirituals* lasciavano ampio spazio all'improvvisazione e all'interpretazione personale, anticipando una delle caratteristiche fondamentali del jazz. Tra i più celebri, “*Go Down Moses*” – magistralmente interpretato anche da Louis Armstrong – richiama la liberazione biblica degli ebrei dall'Egitto come metafora della condizione degli afroamericani: “*Let my people go*”.

Nel frattempo, la fine della guerra di secessione nel 1865, segna il momento decisivo per la abolizione della schiavitù. Si tratta di un passaggio epocale, soprattutto su un piano formale, che tuttavia non significò affatto superamento di differenze e razzismo. In quegli anni, gli *spirituals* e il *gospel*, erano ancora uno dei pochi baluardi di una identità afroamericana: non a caso, qualche anno dopo, nel 1871 si formò nel Tennessee il primo coro di cantanti afroamericani, il *Fisk Jubilee Singers*, formato da studenti universitari della Fisk University di Nashville, i quali cantarono splendidi spirituals.

Il *leit motiv* della religiosità, della fede e della spiritualità è l'elemento di continuità tra *spirituals* e *Gospel* (che deriva appunto da *god spell*), ulteriore matrice del genere jazz, caratterizzato da testi e sonorità che richiamano Dio e la fede, ricercando al contempo speranza e forza. Il coro gospel è formato da voci maschili o femminili che se-

guono un ritmo scandito dal battito di mani o, nel caso del coro femminile, anche dal pianoforte. Tra le più grandi interpreti del gospel e tra le figure più significative del movimento per i diritti civili va ricordata *Mahalia Jackson*, artista e attivista di straordinaria importanza per la causa afroamericana. Legata da profonda amicizia e collaborazione al reverendo *Martin Luther King Jr.*, lo affiancò in numerose campagne e manifestazioni, prestando alla lotta per l'uguaglianza la forza della sua voce e della sua fede.

Un momento emblematico del suo impegno si ebbe durante la *Marcia su Washington per il Lavoro e la Libertà* del 1963: nello stesso giorno in cui Martin Luther King pronunciò il celebre discorso "*I Have a Dream*", Mahalia Jackson ispirò la folla di migliaia di manifestanti con la sua potente interpretazione di *How I Got Over*⁵. Quella giornata divenne una pietra miliare del Movimento per i Diritti Civili e della storia americana. Secondo diversi testimoni e biografie, fu proprio Mahalia, nel corso del discorso, a esortare King con le parole: "*Tell them about the dream, Martin!*".

La vera linfa vitale della musica jazz è però, sicuramente, il *Blues* ossia «linfa vitale del jazz, spesso ha testi e melodie struggenti e un beat allegro, danzante»⁶. Si tratta di un genere squisitamente ed autenticamente americano⁷, un canto nostalgico e malinconico che esprimeva, dopo la liberazione dalla schiavitù, tutto il ricordo del dolore e la miseria di una condizione di soggezione ultrasecolare. La maggior parte dei musicisti era «spinta da quell'anelito alla libertà che si esprimeva con il gusto tipico degli esclusi quando partecipano a qualcosa che è stato loro negato»⁸.

In particolare, il blues urbano (che si distingueva dal country blues) rappresenta il canto degli afroamericani della città, genera un naturale ampliamento di tematiche descritte ed ispiratrici: non tanto e non più solo il lavoro e la subalternità ma anche l'amore struggente e deluso, il carcere (quest'ultimo è un tema sempre molto ricorrente: ba-

⁵ Per il video del brano cfr: <https://www.youtube.com/watch?v=t9iQUIwAgus>.

⁶ W. MARSALIS, *Come il jazz può cambiarti la vita*, cit., 163.

⁷ "Qualcuno ha provato a rintracciare le origini del blues in Africa. Ebbene, forse i blues provengono da lì, ma il blues è dell'America". *Ivi*, 58.

⁸ *Ibidem*.

sti pensare che anche in tempi recenti la popolazione carceraria e la brutalità delle forze di polizia hanno puntato i riflettori sulla irrisolta questione razziale negli Usa, che conta la più alta popolazione carceraria afroamericana al mondo), la segregazione, la morte, il senso di straniamento ma anche l'uso di sostanze stupefacenti e la vita dissoluta. Il blues è caratterizzato dalle c.d. *blue notes* che conferiscono quella peculiare attitudine malinconica. Quelle sonorità intrise di dolore, emarginazione e desiderio di riscatto iniziarono progressivamente a conquistare un pubblico sempre più ampio, estendendosi ben oltre i confini della comunità afroamericana.

Questo legame tra musica e movimenti per i diritti degli afroamericani è esplicitato da un discorso di Martin Luther King, pronunciato nel 1964, in occasione del Berlin Jazz festival⁹ in cui si soffermò sul valore della musica jazz per la diffusione del movimento:

«Il jazz parla alla vita. Il Blues racconta la storia delle difficoltà della vita, se ci pensi per un momento ti rendi conto che prendono le realtà più difficili della vita e le mettono in musica, solo per far uscire fuori una nuova speranza. Questa è musica trionfante. Non c'è da stupirsi che così tanto della ricerca d'identità dei neri americani sia stata sostenuta da musicisti jazz. Molto prima che i moderni saggi e studiosi scrivessero dell'identità razziale, i musicisti stavano tornando alle loro radici per affermare ciò che si stava agitando nelle loro anime. Gran parte del potere del nostro movimento per la libertà negli Stati Uniti viene dalla musica. E ora il jazz viene esportato nel mondo. Perché nella particolare lotta del nero in America, c'è qualcosa di simile alla lotta universale dell'uomo moderno. Tutti hanno il blues. Tutti aspirano al significato. Tutti hanno bisogno di battere le mani ed essere felici»¹⁰.

Nello stesso periodo, tra fine ottocento e inizio novecento, si diffuse il *Ragtime* (tempo strappato): si esegue con solo piano solitamente, facendo contrastare i due ritmi suonati rispettivamente da mano destra e sinistra. Basti ricordare che nel 1899 Scott Joplin compose

⁹ Dr. Martin Luther King Jr.'s Address to the 1964 Berlin Jazz Festival – *JazzTimes*.

¹⁰ *Idem*.

il primo ragtime, il notissimo *Maple Leaf Rag*, la cui partitura fu vendita in oltre 1 milione di copie¹¹.

Dopo questo rapido *excursus* sulle origini, è possibile entrare nel vivo della musica Jazz: nota è la centralità della città di New Orleans, in Louisiana, che vide nascere e diffondersi il jazz per come lo intendiamo oggi. Curioso notare come la Louisiana sia uno stato del Sud degli USA, storicamente culla dello schiavismo americano. Un ruolo decisivo nella definitiva consacrazione del jazz come autentica espressione musicale americana fu svolto anche da New York e Chicago, veri e propri crocevia di creatività e innovazione.

Pur affondando le sue radici in una matrice afroamericana profonda e inconfondibile, il jazz si impose come linguaggio universale, capace di includere e, in parte, superare le barriere razziali: ne è esempio la diffusione delle *Dixieland bands*, orchestre composte esclusivamente da musicisti bianchi.

Negli anni successivi alla crisi del 1929, il termine *Swing* – introdotto dalla BBC – venne a rappresentare la nuova stagione del jazz. In un’America in cerca di riscatto, esso divenne simbolo di rinascita: la sua musica, gioiosa e travolgente, riempiva le sale da ballo, infiammava le radio e alimentava la competizione tra le case discografiche. Il jazz, ormai, era divenuto la colonna sonora della modernità americana e il jazz era al suo *acme*. Addirittura, nelle sale da ballo si svolgevano vere e proprie competizioni tra orchestre decise dal pubblico. Nel 1938 il si tenne al Carnegie Hall di NY il famosissimo concerto in cui Benny Goodman riuscì a far suonare assieme (per la prima volta!) musicisti bianchi e neri¹². Questo evento consacrò l’apoteosi del jazz e dello swing, della musica afroamericana come cardine della sonorità e della cultura musicale americana, portando questo genere oltre le soglie in cui era confinato.

¹¹ Cfr. L. CERCHIARI, *Dal Ragtime A Wagner*, Sesto San Giovanni, 2020.

¹² Da questo concerto fu tratto l’album *The Famous 1938 Carnegie Hall Jazz Concert* di Benny Goodman nel 1950. Per integrare questa panoramica, occorre ricordare il Bebop e Charlie Parker ma anche il *Cool jazz* ossia jazz bianco e, dagli anni sessanta la frammentazione in vari filoni e sottocategorie come il *free jazz* tra cui si ricorda Coltrane, l’*hard pop* ecc sino al jazz contemporaneo che ha visto e vede una diffusione europea e mondiale, particolarmente vivace e feconda.

2. *Le discriminazioni razziali tra equal protection of the laws e equal protection of music*

Si presenta come impresa certamente ardua quella di sintetizzare in pochi caratteri l'evoluzione e l'inquadramento giuridico della lotta contro le discriminazioni razziali negli Stati Uniti. Si tratta di una ricostruzione che più che partire da un focus sulla discriminazione, deve tener conto di cosa sia l'eguaglianza nel sistema costituzionale americano¹³.

Si può ragionevolmente affermare che la cultura afroamericana si sia resa veicolo di rivendicazioni dall'afflato costituzionale. Risulta utile ripercorrere, così come si è fatto per la musica jazz, alcune tappe chiave della parabola delle discriminazioni razziali negli USA al fine di tracciare, in conclusione, un possibile percorso condiviso tra musica e diritto.

Una prima tappa importante sul piano normativo è il 1866, anno di approvazione del primo (e meno noto forse rispetto a quello del 1964), Civil Rights Act¹⁴ con cui si dichiarava che tutte le persone nate negli USA, di ogni razza e colore erano cittadini americani¹⁵.

Solo qualche anno più tardi, ossia nel 1870, viene ratificato il XIV Emendamento, considerato una costituzionalizzazione del Civil Rights Act del 1866: «All persons born or naturalized in the United States, and subject to the jurisdiction thereof, are citizens of the United States and of the State wherein they reside. No State shall make or enforce any law which shall abridge the privileges or immunities of citizens of

¹³ A mero titolo esemplificativo e non esaustivo sul costituzionalismo statunitense “nella dottrina italiana” si faccia riferimento a G. BOGNETTI, *Lo spirito del costituzionalismo americano*, vol. II, Torino, 2016, nonché S.M. GRIFFIN, *Il costituzionalismo americano*, Bologna, 2003, a P.G. LUCIFREDI, *Appunti di diritto costituzionale comparato. Il sistema statunitense*, Milano, 1997, nonché al volume di G. D'IGNAZIO (cur.), *Il sistema costituzionale degli Stati Uniti d'America*, Padova, 2020 e alla pubblicazione di L. STROPPIANA, *Stati Uniti*, Bologna, 2021.

¹⁴ Cfr. www.history.house.gov/Historical-Highlights/1851-1900/The-Civil-Rights-Bill-of-1866/.

¹⁵ Per una ricognizione puntuale dell'esercizio del diritto di voto nell'esperienza costituzionale americana si legga F. CLEMENTI, *La perdurante sfida del diritto al voto negli Stati Uniti*, in *Nomos. Le attualità del diritto*, 2(2022), 1-23.

the United States; nor shall any State deprive any person of life, liberty, or property, without due process of law; nor deny to any person within its jurisdiction the equal protection of the laws».

Come ci ricorda F. Clementi¹⁶, questo emendamento «mirava a proteggere il diritto di voto dei neri dopo la Guerra Civile, e che proibiva appunto agli Stati di negare il diritto di voto in base a razza, colore o precedente condizione di servitù»¹⁷. A ben vedere, «*si tratta di un emendamento che più di altri sintetizza la storia costituzionale americana*»¹⁸, approvato grazie all'iniziativa e al deciso sostegno del Presidente Lincoln, subito dopo la fine della Guerra Civile. Questa clausola sancisce in modo definitivo non solo il riconoscimento della cittadinanza federale, ma anche l'affermazione di un principio di eguaglianza giuridica – *the equal protection of the law* – volto a garantire tutela a chiunque ricada sotto la giurisdizione degli Stati Uniti, e quindi a tutti i cittadini americani, senza distinzione di colore della pelle¹⁹.

In attuazione di queste disposizioni costituzionali il Congresso approvò, a partire dalla fine dell'800, una serie di leggi sui diritti civili. In teoria, questa disposizione avrebbe dovuto costituire uno degli strumenti più efficaci per garantire l'eguaglianza sostanziale tra cittadini, a partire dalla fine della schiavitù. Sul piano applicativo, la *equal protection of the laws* fu ampiamente utilizzata dalla Corte Suprema originariamente soprattutto ai casi di discriminazione razziale, sebbene, l'interpretazione restrittiva partita dalla fine del XIX secolo ha svuotato gran parte della sua portata emancipatrice ed egitaria²⁰. In particolare, occorre citare la notissima sentenza del 1896 *Plessy v. Ferguson*²¹ in cui la Corte sancì la legittimità della dottrina "*separate but equal*", affermando che la segregazione razziale non violava di per sé il principio di uguaglianza, perché essa venne intesa non come una diseguaglianza giuridica ma una diseguaglianza di tipo sociale, che in alcun

¹⁶ Ivi, 7.

¹⁷ Ivi, 8.

¹⁸ Cfr. G. ROMEO, *Ridefinire l'America: il XIV Emendamento tra storia e politica*, pubblicato il 6 marzo 2025 su www.diariodidirittopubblico.it/ridefinire-lamerica-il-xiv-emendamento-tra-storia-e-politica/.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Cfr. L. STROPPIANA, *Stati Uniti*, cit., 168.

²¹ *Plessy v. Ferguson*, 163 U.S. 537.

modo incideva su un regime di eguaglianza giuridica, descrivendo uno scenario che la Costituzione americana non certo poteva correggere. Inoltre, secondo i giudici, la segregazione non implicava l'inferiorità di una razza rispetto all'altra (si ricorda la *dissenting opinion* del Giudice Harlan che parlò di *colorblind constitution*). La Corte, di fatto, riconobbe agli Stati un margine di manovra per discriminare, purché in modo "formale"²². La segregazione razziale venne cioè legittimata costituzionalmente, aprendo la strada alle leggi segregazioniste.

Questa pronuncia legittimò non solo giuridicamente e costituzionalmente un regime di segregazione ma ne gettò le basi per normalizzare (ed anzi incentivare) decenni di leggi segregazioniste e razziste (da fine ottocento e sino al 1964) note come *Jim Crow's laws*, in cui tutta la vita pubblica e ricreativa (comprese le sale da concerto e i locali notturni) fu divisa tra bianchi e neri, realizzando un regime di segregazione sociale, culturale, economica e politica su base razziale. Negli anni successivi, la Corte suprema mantenne fermo il principio «separati ma eguali», ma si mostrò sempre più attenta alle esigenze di *equal protection*, invalidando trattamenti separati palesemente diseguali. Nel frattempo, nel 1948 un *executive order* del Presidente Truman pose fine alla segregazione nelle forze armate²³.

Una svolta importantissima è rappresentata da uno degli *overruling* più significativi per la lotta contro le discriminazioni razziali, ossia la sentenza *Brown v. Board of Education of Topeka* del 17 maggio 1954²⁴. Si tratta di una pronuncia generalmente riconosciuta come una delle pietre miliari per la messa in discussione della validità costituzionale della segregazione razziale negli Stati Uniti. La Corte, chiamata a pronunciarsi in materia di educazione e segregazione razziale in ambito scolastico stabilì che "le strutture scolastiche separate sono intrinseca-

²² Come osservato da Akhil Reed Amar, "la Corte Suprema tradì la promessa costituzionale dell'eguaglianza, subordinando l'effettività dei diritti alla logica delle consuetudini segregazioniste" A.R. AMAR, *America's Constitution: A Biography*, New York, 2005, 56.

²³ Cfr. www.archives.gov/milestone-documents/executive-order-9981.

²⁴ Cfr. *Brown v. Board of Education of Topeka*, Opinion; May 17, 1954; Records of the Supreme Court of the United States; Record Group 267; National Archives reperibile interamente su www.archives.gov/milestone-documents/brown-v-board-of-education#transcript.

mente diseguali” (*inherently unequal*)²⁵, invalidando di fatto il principio di *Plessy*. Come opportunamente osservato in dottrina, «il sistema di segregazione razziale nella scuola pubblica era basato sull’ipocrita formula del “separate but equal”, che era stata avvalorata sempre dalla Corte Suprema – come “racially neutral”»²⁶. La sentenza, pur richiamando le pronunce precedenti e evidenziando a più riprese il ruolo dell’istruzione nell’attuale sistema americano, rileva come l’educazione sia centrale anche «to our democratic society. It is required in the performance of our most basic public responsibilities, even service in the armed forces. It is the very foundation of good citizenship». In tal senso, sottolineava che la separazione razziale nelle scuole pubbliche aveva un effetto deleterio sullo sviluppo dei bambini neri e quindi violava il XIV Emendamento: «segregation of white and colored children in public schools has a detrimental effect upon the colored children. The impact is greater when it has the sanction of the law, for the policy of separating the races is usually interpreted as denoting the inferiority of the negro group. A sense of inferiority affects the motivation of a child to learn».

Questa conclusione fu sostenuta anche grazie al contributo offerto al giudizio da studi di psicologia. Secondo B. Ackerman «Brown fu un atto di coraggio costituzionale in un contesto ostile, ma non bastò da solo: richiese un’intera mobilitazione culturale per diventare effettivo»²⁷.

Negli anni immediatamente successivi alla pronuncia della Corte Suprema si assiste a un crescente movimento civile, sociale e culturale che si accompagna ad importanti ulteriori traguardi giuridici: dagli anni quaranta del novecento e sino agli anni settanta si assiste al grande contributo derivante dal Movimento per i diritti civili: si ricordi ovviamente il ruolo che ebbero personalità come Martin Luther King e al suo famoso discorso nel 1963, al contributo di Rosa Parks (che acqui-

²⁵ “We conclude that, in the field of public education, the doctrine of “separate but equal” has no place. Separate educational facilities are inherently unequal”.

²⁶ M.C. LOCCHI, *Brown v. Board of Education oltre confine: la circolazione transnazionale di una landmark decision nella lotta alle discriminazioni in ambito educativo*, in *DPCE Online*, n. 2015-4, 5.

²⁷ B. ACKERMAN, *We the People*, vol. 2, 1998, 87 ss.

stò notorietà nel 1955 per il suo rifiuto di conformarsi alla norma che imponeva di cedere il posto a un bianco su un autobus, atto che segnò l'avvio del boicottaggio dei trasporti pubblici di Montgomery), al contributo di Malcom X, ma anche al famoso gesto di Tommie Smith e John Carlos alle Olimpiadi di Città del Messico del 1968 (durante la premiazione dei 200 metri, i due atleti afroamericani alzarono un pugno guantato di nero durante l'inno nazionale per protestare contro il razzismo e la discriminazione negli Stati Uniti).

Il 1964 è segnato dalla approvazione del *Civil Rights Act*²⁸ sotto la presidenza Lyndon B. Johnson ma le cui origini sono da rinvenire nella precedente presidenza Kennedy²⁹. Si tratta di una norma che stabilisce il divieto di discriminazione sulla base di razza, colore, religione, sesso o origine nazionale, anche in ambito di diritto al voto lavorativo, pubblico scolastico (*Title I-Voting Rights; Title II-Injunctive Relief Against Discrimination In Places Of Public Accommodation; Title III-Desegregation Of Public Facilities; Title IV-Desegregation Of Public Education; Title VI-Nondiscrimination In Federally Assisted Programs; Discrimination Because Of Race, Color, Religion, Sex, Or National Origin; Equal Employment Opportunity*) svuotando e superando così le Jim Crows, vigenti sino a quel momento. Allo stesso modo, il *Voting Rights Act* del 1965³⁰ eliminò le barriere all'esercizio del diritto di voto dei neri, approvato dopo la cd. Marcia di Selma, repressa nel sangue.

Questa sintetica ricostruzione di un percorso durato circa due secoli ha inteso evidenziare le principali tappe di un processo verso una

²⁸ Testo disponibile su: www.archives.gov/milestone-documents/civil-rights-act#transcript.

²⁹ In a nationally televised address on June 6, 1963, President John F. Kennedy urged the nation to take action toward guaranteeing equal treatment of every American regardless of race. Soon after, Kennedy proposed that Congress consider civil rights legislation that would address voting rights, public accommodations, school desegregation, nondiscrimination in federally assisted programs, and more.

Despite Kennedy's assassination in November of 1963, his proposal culminated in the Civil Rights Act of 1964. President Lyndon Johnson signed it into law just a few hours after it was passed by Congress on July 2, 1964. Cfr. www.archives.gov/milestone-documents/civil-rights-act.

³⁰ Testo integrale su: www.archives.gov/milestone-documents/voting-rights-act#transcript.

eguaglianza sostanziale tanto complessa quanto faticosa. Ripercorrere i passaggi, sia sul piano del formante normativo che giurisprudenziale che hanno visto il superamento, dapprima della schiavitù e poi della segregazione, consente di prendere consapevolezza di quanto i cambiamenti sociali, culturali e giuridici siano processi impegnativi, lenti, difficili.

3. *L'industria musicale e le voci femminili: il caso 'Strange Fruit' - The United States vs. Billie Holiday*

Un ulteriore profilo che merita di essere analizzato è quello che declina jazz e voci femminili. Il jazz è stato sensibile alle istanze e alle rivendicazioni femminili³¹, anche alla luce dello straordinario ruolo che hanno svolto nella storia degli spiritual, del blues e poi del jazz propriamente detto numerose cantanti dal timbro unico e inimitabile. Tuttavia, non si può dire che il jazz sia stato una musica “femminista” così come è stato invece una musica potentemente anti-razzista: «a fronte del protagonismo anche notevole sul piano vocale, infatti, si è associato forse l'onere di una (relativa, non certo assoluta) relegazione nell'ombra delle donne sul piano strumentale; là dove proprio a quest'ultimo piano, però, è stato spesso (seppur non sempre, ovviamente) assegnato un primato o un ideale di maggiore dignità sul piano jazzistico dell'improvvisazione»³².

Anche la critica per esempio osserva come la *Guida al jazz* di Paolo Vittolo includa una sola jazzwoman, Billie Holiday oppure altri testi includano solo Bessie Smith o Ella Fitzgerald a fronte invece di un panorama molto più vasto ed articolato³³.

Si tratta – come ci ricorda S. Marino – di un fenomeno niente affatto singolare, che la filosofa femminista Cinzia Arruzza, nella sua Prefazione all'edizione italiana di *Donne, razza e classe* di Angela Davis (2018), ha efficacemente definito come «l'intreccio di oppressione di

³¹ K. SOULES, “Playing Like a Man”: The Struggle of Black Women in Jazz and the Feminist Movement, in Music Senior Capstone Projects, 2, 2011.

³² S. MARINO, Jazz, libertà ed emancipazione femminile, in *Scenari*, 9, 2018, 351.

³³ *Ibidem*.

genere, oppressione razziale e sfruttamento di classe»³⁴. Questo implica che la donna di colore subisce una forma di emarginazione aggiuntiva rispetto all'uomo di colore, poiché viene considerata "inferiore" non solo dai bianchi, ma anche all'interno della propria comunità in quanto donna.

Questo aspetto, sicuramente temperato nel mondo della musica jazz, diviene tuttavia rilevante per quanto riguarda lo "spazio" e i margini di carriera riservati alle voci femminili.

Paradigmatica è la figura di Billie Holiday³⁵: divenne una figura scomoda sia per il razzismo dell'epoca sia per il contenuto delle sue canzoni. Una delle sue interpretazioni più potenti fu *Strange Fruit*, un brano che denunciava il linciaggio dei neri nel Sud degli Stati Uniti³⁶. Si tratta di una canzone scritta e composta da Abel Meeropol e portata al successo da Billie Holiday, che la eseguì per la prima volta nel nightclub Café Society di New York nel 1939. Il "frutto strano" di cui parla la canzone è il corpo di un uomo nero che penzola da un albero: un'immagine cruda e sconvolgente che denuncia apertamente, in modo amaro e poetico, i linciaggi dei neri nel Sud degli Stati Uniti. Il brano rappresenta una delle prime e più potenti espressioni del nascente movimento per i diritti civili, al punto che l'espressione *Strange Fruit* è diventata un simbolo stesso del linciaggio. La forza simbolica ed emotiva della canzone nasce dal contrasto tra l'apparente tranquillità del paesaggio rurale del Sud e la violenza del razzismo che vi si consuma.

«Southern trees bear a strange fruit, blood on the leaves and blood at the root, black body swinging in the Southern breeze, strange fruit hanging from the poplar trees».

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ "Tutti conoscono la sua patologia. Era stata stuprata, si era prostituita, beveva, si drogava, era finita in galera e aveva subito ogni genere di maltrattamento. Le avevano sequestrato la cabaret card e non poteva più lavorare. Fu vittima di talmente tanti pregiudizi che recuperare era dura. Ma quella non è la cosa più importante in lei, in molti avevano patito ingiustizie ma nessuno aveva la voce di Billie Holiday". Cfr. W. MARSALIS, *Come il jazz può cambiarti la vita*, cit., 139.

³⁶ Cfr. www.argonline.it/billie-holiday-strange-fruit-la-prima-invocazione-gridata-contro-il-razzismo/.

Questa canzone fu vista con sospetto dalle autorità poiché era considerata un attacco diretto contro la brutalità razzista nei riguardi degli afroamericani. Poiché la censura diretta del brano sarebbe stata troppo eclatante, in un contesto in cui Billie Holiday era una interprete amatissima, le autorità americane utilizzarono le fragilità e gli eccessi della cantante per arrestarla a più riprese, processarla e, di fatto, impedirle di cantare brani potentissimi, tra cui, in particolare, *Strange Fruit*. La meravigliosa interprete ebbe per gran parte della sua vita problemi di tossicodipendenza, alcolismo, violenza, abusi. Fu questa sua 'debolezza' il pretesto con cui il *Federal Bureau of Narcotics* mise in atto una campagna contro di lei, revocandole la licenza di esibirsi, la c.d. *cabaret card*. Fu in questo modo che una vorace censura razzista fu mascherata come lotta alle droghe e agli eccessi. In effetti, Billie Holiday fu arrestata più volte per possesso di eroina, processata e condannata³⁷.

Monson³⁸ mette in luce come il razzismo permeasse profondamente anche l'industria musicale del Novecento. I musicisti afroamericani subivano discriminazioni in ogni ambito: dai sindacati alle condizioni di viaggio, dai locali in cui si esibivano alle retribuzioni e all'accesso ai media. Mentre i bianchi potevano suonare nei club neri, l'inverso era quasi impensabile; inoltre, solo i musicisti non neri godevano di privilegi come l'alloggio negli alberghi, l'accesso a radio e televisione o ai sindacati bianchi³⁹.

Anche nei concerti interrazziali la disparità era evidente: i gruppi bianchi ottenevano sempre il primo ingaggio (first billing). A ciò si aggiungeva la cabaret card, una licenza rilasciata dalla polizia che, sotto pretesti amministrativi, veniva spesso revocata, come appunto nel caso di Billie Holiday o di Thelonious Monk, impedendo loro di lavorare per anni.

Parallelamente, il mondo del jazz divenne anche terreno di attivi-

³⁷ Questo particolare aspetto della vita della jazzista è descritto nel film *The United States vs. Billie Holiday* del 2021 diretto dal regista Lee Daniels. Il titolo del paragrafo è un richiamo al film.

³⁸ I. MONSON, *Freedom sounds. civil rights call out to Jazz and Africa*, New York, 2007, 416.

³⁹ *Ibidem*.

smo politico: i concerti di *fund raising* finanziavano cause per i diritti civili⁴⁰, come quello di Miles Davis al *Carnegie Hall*⁴¹, il cui ricavato fu destinato al sostegno degli elettori afroamericani nel Sud⁴².

Infine, la critica musicale rimase a lungo dominio dei bianchi: solo dagli anni Sessanta i critici afroamericani cominciarono a ottenere visibilità e spazio nel dibattito pubblico.

4. Conclusioni

Questa breve ricostruzione ha inteso riflettere attraverso la musica jazz sulla capacità del diritto di accogliere – o al contrario, escludere – forme di espressione diverse e sovente minoritarie, così interrogando direttamente i fondamenti stessi del patto democratico statunitense.

Il jazz, a partire dalle origini e passando per le sue innumerevoli evoluzioni, è generalmente considerato come una “manifestazione di punta della cultura afroamericana” e perciò espressione autenticamente americana, se consideriamo il ruolo che questo genere musicale ha giocato nella costruzione della identità degli Stati Uniti: «il jazz ha messo in evidenza la vetusta tradizione americana dell’ingiustizia razziale»⁴³. I temi della libertà e dell’emancipazione hanno reso il jazz un “simbolo di una resistenza culturale”, inteso come “interprete dei problemi collettivi e individuali dei neri”. Come osservato, il jazz ha anticipato e accompagnato la lotta per l’eguaglianza e contro le discri-

⁴⁰ “Ma la principale forma di partecipazione rimane quella dei concerti per le associazioni afroamericane, in cui i musicisti devolvono alla causa l’intero incasso delle serate – spesso parliamo di cifre importantissime per l’epoca. Tra il 1960 e il 1967 il numero dei concerti si moltiplica: spesso sono eventi in cui il palco è condiviso da artisti jazz, intellettuali di riferimento come Amiri Baraka o Maya Angelou, performance artistiche di ogni tipo e perfino star “pop” come Marlon Brando o Barbra Streisand. L’elemento afrocentrico è una costante che non fa altro che incrementare la sua influenza e che anzi fa sì che vi siano molte iniziative dedicate a raccogliere fondi esplicitamente per aiutare la lotta per le indipendenze degli stati africani”. Cfr. www.iltascabile.com/linguaggi/miles-davis-carnegie-hall/.

⁴¹ L’album *Miles Davis At Carnegie Hall* fu registrato in occasione di un concerto di beneficenza del 1961 per la African Research Foundation.

⁴² www.iltascabile.com/linguaggi/miles-davis-carnegie-hall/.

⁴³ W. MARSALIS, *Come il jazz*, cit., 99.

minazioni razziali, in contesti spesso difficili e dal razzismo radicato e congenito. Abbiamo osservato come alcuni avvenimenti possano essere considerati epocali, determinanti, tappe di un percorso comune e allo stesso tempo tanto diverso: nel 1871 si formò nel Tennessee il primo coro di cantanti afroamericani, il *Fisk Jubilee Singers*, formato da studenti universitari della Fisk University di Nashville. Nel frattempo, solo qualche anno successivo, la corte suprema legittima un regime di segregazione razziale con la sentenza del 1896 *Plessy v. Ferguson*⁴⁴. Ma la musica si porta avanti, non ha la miopia che spesso affligge giuristi, politici ed istituzioni: nel 1938 si tiene al Carnegie Hall di New York il famosissimo concerto in cui Benny Goodman riuscì a mettere insieme per un concerto musicisti bianchi e neri. L'anno successivo, Billie Holiday eseguì per la prima volta nel nightclub Café Society di New York il suo canto di denuncia dei linciaggi dei neri negli Usa, ossia la splendida e straziante *Strange Fruit*. Finalmente nel 1954 la Corte Suprema si pronuncia con la *Brown v. Board of Education of Topeka*, segnando un notevole cambio di passo per la lotta alle discriminazioni razziali. Tuttavia, l'eguaglianza sostanziale e la parità di diritti è ancora un traguardo arduo da raggiungere. A tal proposito, gli anni sessanta del secolo scorso vedono il grande movimento per i diritti civili: il 1963 è l'anno in cui Martin Luther King pronunciò il celebre discorso *'I Have a Dream'* e Mahalia Jackson ispirò migliaia di manifestanti con la sua potente interpretazione di *'How I Got Over'*, commuovendo una folla che sognava, desiderava l'eguaglianza, una vita dignitosa e il riconoscimento collettivo della propria unicità nella diversità.

È interessante osservare come, anche su questo versante, gli Stati Uniti possano essere considerati una terra di contraddizioni: basti pensare alle radici del sistema costituzionale americano, ossia alla dichiarazione di indipendenza americana e alle splendide parole usate da Thomas Jefferson:

«Consideriamo verità evidenti per sé stesse che tutti gli uomini sono creati uguali; che sono stati dotati dal loro Creatore di taluni diritti inalienabili; che, fra questi diritti, vi sono la vita, la libertà e il perseguimento della felicità.

⁴⁴ *Plessy v. Ferguson*, 163 U.S. 537.

Che per garantire questi diritti, vengono istituiti fra gli uomini dei governi che derivano dal consenso dei governati il loro giusto potere»⁴⁵.

Come osservato in dottrina, l'affermazione, tipicamente jeffersoniana, mette in luce il carattere «*self-evident dell'uguaglianza fra gli uomini*»⁴⁶, in cui la promessa dei padri fondatori che a tutti fosse garantita «*diritto alla vita, libertà e ricerca della felicità*» è una promessa spesso disattesa.

Le vicende del razzismo, variamente declinato a partire dalla istituzionalizzazione della schiavitù, passando per la segregazione e i recenti episodi di violenza nei confronti degli afroamericani (caso Floyd e altri) hanno evidenziato come esso si sia formalizzato in quanto a sussistenza di differenze strutturali che legittimano gerarchia e sopraffazione in cui «*il potere ha biologizzato la differenza culturale per espellerla dalla civiltà*»⁴⁷. Lo sradicamento di interi assetti istituzionali improntati sulla superiorità di un colore della pelle rispetto ad un altro è un percorso lungo, accidentato, difficile. Il superamento effettivo di pregiudizi e ostilità impegna il diritto come parte di un progetto culturale in senso ampio, ed impone una responsabilizzazione di chi opera nel diritto e attraverso il diritto. Nonostante la Costituzione americana parlasse chiaramente di eguaglianza e di *equal protection of the law*, per lungo tempo essa è stata disattesa e silenziata, anche dai giudici della Corte suprema, salvo alcune (poche) voci dissenzienti.

E così, intere esistenze sono state travolte dalla scure del razzismo, dalla prevaricazione e dal dolore bruciante dell'ingiustizia, trovando forse solo nella musica una giusta consolazione e un riscatto.

⁴⁵ Per la traduzione della Dichiarazione del 1776 si faccia riferimento a al testo a fronte in *La dichiarazione di indipendenza degli Stati Uniti d'America*, Venezia, 2001, con saggio introduttivo di T. BONAZZI.

⁴⁶ Cfr. L. FABIANO, *Le categorie sensibili dell'eguaglianza negli Stati Uniti d'America*, Torino, 2009. Più in generale, sul tema si faccia riferimento a S. GRIFFIN, *Il costituzionalismo americano. Dalla teoria alla politica*, Bologna, 2003; R.A. DAHL, *Quanto è democratica la Costituzione americana?*, Roma-Bari, 2003, A. RINELLA, *Dichiarazione di Indipendenza degli Stati Uniti d'America del 1776*, in *Il Monitore costituzionale*, Macerata, 2007.

⁴⁷ S. ZENNI, *Che razza di musica: Jazz, blues, soul e le trappole del colore*, cit., 15.

Abstract

This paper explores racial discrimination and the struggle for African American rights within the development of American constitutionalism, focusing on the role of jazz music and its performers. From early work songs to the contemporary debate on jazz music, it adopts a “music as law” approach to identify a real “right to music.” Jazz is thus viewed as a frontline expression of African Americans’ claim to their own space and voice. An analysis of the evolution of themes and genres within the “jazz family” reveals elements of legal, social, and political significance: racism, subalternity, social exclusion, poverty, and discrimination become part of the music itself, fostering awareness both in performers and listeners. At the same time, the Swing era marked a form of integration even before the end of racial segregation – Benny Goodman’s racially integrated band being a historic example.

Hence, one might reasonably – and perhaps provocatively – suggest that, in the United States, an “equal protection of music” was achieved before the constitutional “equal protection of the laws”.

Keywords

Jazz – Equal protection clause – Constitution – Racism

RITMI LETALI. QUANDO NOTE D'ODIO INCITANO AL GENOCIDIO

*Agostina Latino**

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. Cornice teorico-giuridica: tra norma e ritmo, l'incitamento al genocidio nel diritto internazionale. – 3. Le otto fasi del modello teorico Stanton nei genocidi del Terzo Reich e del Ruanda: la musica come architettura invisibile dell'incitamento. – 4. Le otto fasi del modello teorico Stanton nei genocidi *in fieri*: la dimensione sonora della persecuzione contro Rohingya e Uiguri e i limiti strutturali della Convenzione per la prevenzione e la repressione del crimine di genocidio. – 5. Implicazioni normative e osservazioni conclusive: verso un diritto internazionale capace di ascoltare il genocidio.

1. Introduzione

Nel lessico del diritto internazionale, poche parole risuonano con la gravità di “genocidio”¹. Da quasi un secolo esse riecheggiano come

* Professoressa aggregata di Diritto internazionale. Università degli Studi di Camerino.

¹ Dato il respiro di questo contributo è ovviamente impossibile dar conto della sterminata bibliografia su questa fattispecie che da «crimine senza nome» è passato a essere il «crime of crimes», come lo definisce l'*International Criminal Tribunal for Rwanda* nella sua pronuncia *Prosecutor v. Jean Kambanda*, ICTR-97-23, Judgment and Sentence (September 4, 1998), § 16. L'espressione compare, poi, nel titolo dell'opera di uno dei massimi studiosi del genocidio, W.A. SCHABAS, *Genocide in International Law. The Crime of Crimes*, Cambridge-New York, 2000 (2^a ed. ampliata: Cambridge, 2009). Tuttavia, al netto delle opere via via richiamate nel prosieguo, vanno considerati i seguenti studi: R. LEMKIN, *Axis Rule in Occupied Europe. Laws of Occupation, Analysis of Government, Proposals for Redress*, Washington, 1944; A. CASSESE, *International Criminal Law*, Oxford, 2003; P. GAETA (Ed.), *The UN Genocide Convention: A Commentary*, Oxford, 2009; D.L. NERSESSIAN, *Genocide and Political Groups*, Oxford-New York, 2010; M.C. BASSIOUNI, *Crimes against Humanity. Historical Evolution and Contemporary Application*, Cambridge, 2011; C.J. TAMS, L. BERSTER, B. SCHIFFBAUER, *Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide: A Commentary*, München-Oxford-Baden-Baden, 2014; K. AMBOS, *Treatise on International Crim-*

un monito, un dovere e una ferita: un monito rivolto agli Stati, un dovere imposto alla comunità internazionale, una ferita incisa nelle biografie collettive dei popoli perseguitati. Eppure, accanto al linguaggio giuridico fatto di norme, definizioni e sentenze, un altro linguaggio – assai più antico, fluido e immediato – ha accompagnato molte delle pagine più oscure della storia: la musica.

La musica è un organismo cangiante, capace di dare forma all'identità e, allo stesso tempo, di deformarla; uno strumento che può esaltare la dignità umana o soffocarla sotto un ritmo martellante. Se Nietzsche affermava che «senza musica la vita sarebbe un errore»², la storia dimostra che talvolta è proprio la musica, piegata a fini di propaganda e odio, a trasformarsi in errore, ossia quando diventa strumento di incitamento alla violenza, come nei genocidi del XX e XXI secolo in cui essa ha funzionato come un vero e proprio acceleratore emotivo della violenza.

La prassi internazionale ha incontrato questa dimensione in forma spiazzante: il Tribunale penale internazionale per il Ruanda (*International Criminal Tribunal for Rwanda-ICTR*), nel processo *Bikindi*³, ha

inal Law, Volume II: *The Crimes and Sentencing* (cap. I: *Genocide*), Oxford, 2014; C. LEOTTA, *Il genocidio nel diritto penale internazionale. Dagli scritti di Raphael Lemkin allo Statuto di Roma*, Torino, 2015; P. SANDS, *East West Street. On the Origins of Genocide and Crimes Against Humanity*, London, 2016; G. METTRAUX, *International Crimes: Law and Practice*, Volume I: *Genocide*, Oxford, 2019; F. LATTANZI, *The Notion of Genocide in Light of the Existing International Practice and Jurisprudence*, in *Diritto pubblico comparato ed europeo*, Fascicolo 2, aprile-giugno 2025, 297 ss.

² F.W. NIETZSCHE, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, 1889: «Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum».

³ *The Prosecutor v. Simon Bikindi*, ICTR-01-72-T, Judgment (December 2, 2008). La sentenza del Tribunale di Arusha ha condannato Simon Bikindi, noto come il Michael Jackson del Ruanda, a 15 anni di carcere, rendendolo il primo musicista professionista nella storia sottoposto a processo e ritenuto colpevole da un tribunale internazionale per crimini legati a un genocidio. Il Tribunale per il Ruanda ha esaminato tre specifiche composizioni musicali, quasi una colonna sonora dell'odio, cantante nella lingua locale ruandese, il kinyarwanda: *Twasezereye* («Abbiamo detto addio al regime feudale»), *Nanga Ababutu* («Odio questi hutu») e *Bene Sebabinzi* («I figli del padre dei contadini»). L'accusa sostenne in particolare che *Twasezereye* era un appello pubblico alla solidarietà hutu in opposizione a ogni accordo di pace e che *Nanga Ababutu* e *Bene Sebabinzi* incoraggiavano gli hutu a schierarsi contro un nemico comune. Le sfumature linguistiche del kinyarwanda e l'utilizzo di tipiche espressioni e proverbi

dovuto interrogarsi sulla capacità di un musicista di trasformare la propria opera in un detonatore di mobilitazione genocidaria, interrogandosi sul se una canzone possa costituire incitamento diretto e pubblico al genocidio, senza peraltro offrire una cornice teorico-giuridica completa che spieghi come e perché ciò possa concretizzarsi⁴. Allo stesso tempo, gli studi più recenti sulle manifestazioni artistiche negli scenari genocidari rilevano come la musica operi lungo molteplici dimensioni, *in primis* come propaganda, ma anche come rituale, strumento di deumanizzazione, memoria, quando non addirittura come arma⁵.

A fronte di tali premesse, questo contributo intende esplorare l'intreccio tra musica e genocidio attraverso la lente prospettiva delle otto fasi del genocidio elaborate da Gregory Stanton⁶, un modello nato

tradizionali furono analizzate da periti di parte. Nei versi delle canzoni, che sono lunghi dialoghi musicati, in cui a una voce risponde il coro, il linguaggio era simbolico e metaforico, ma del tutto decodificabile, nel messaggio sotteso, a chi ascoltava e a chi era calato in quel contesto politico, come peraltro avuto riguardo agli appelli della Radio Télévision Libre des Mille Collines, la nota stazione radiofonica che ebbe un ruolo fondamentale nella diffusione del messaggio genocidario. Secondo l'accusa tre concetti erano chiarissimi nella canzone *Nanga Ababutu* («Odio questi hutu»). «Il primo – disse il procuratore all'imputato nel corso dell'udienza – è che lei odia gli hutu che si sposano con i tutsi; il secondo è che lei odia gli hutu che hanno rapporti con i tutsi; e il terzo, che lei sta insinuando che non c'è nulla di male nell'uccidere un tutsi». A più riprese, nel 1993 e nei mesi di febbraio, marzo e fine giugno 1994, Bikindi fu visto girare su un mezzo dotato di un sistema di diffusione sonora per trasmettere le sue composizioni musicali e messaggi di propaganda. Alla fine di giugno 1994 era in testa a una carovana di Interahamwe (ossia la milizia paramilitare hutu formata nel 1994 in Ruanda che prendeva il nome dal termine che in lingua kinyarwanda significa “coloro che lavorano insieme”) sulla strada principale tra due comuni nell'ovest del Paese, proclamando a gran voce: «La popolazione maggioritaria, siete voi, gli hutu a cui sto parlando. Sapete che i tutsi sono minoranza. Sterminate rapidamente quelli scarafaggi rimasti».

⁴ G.S. GORDON, *Music and Genocide: Harmonizing Coherence, Freedom and Non-violence in Incitement Law*, in *Santa Clara Law Review*, Vol.50/No. 1, 2010, 607 ss.

⁵ S. KHOURY, *Music and Genocide*, in *Handbook of Genocide Studies*, Cheltenham, 2023, 237 ss.

⁶ Il modello teorico *The 8 Stages of Genocide* è stato sviluppato dallo studioso americano Gregory Stanton nel 1996 quale quadro concettuale di modello di allarme precoce, identificando stadi distinti, ma sovrapposti, che indicano come i genocidi

per identificare i segnali precoci della violenza di massa, utilizzato come strumento analitico nella prevenzione delle atrocità. La tesi che qui si sostiene è che la musica non rappresenti un mero contorno culturale dei e nei genocidi, né tampoco un fenomeno marginale relegato all'ambito antropologico, bensì una infrastruttura performativa della violenza, capace di attraversare e rinforzare ogni fase della progressione genocidaria (1. classificazione, 2. simbolizzazione, 3. deumanizzazione, 4. organizzazione, 5. polarizzazione, 6. preparazione, 7. sterminio, 8. negazione), sicché occorre che il diritto internazionale ne prenda atto.

L'analisi muoverà da quattro casi emblematici, scelti per coprire un arco cronologico che va dai genocidi storicamente compiuti alle situazioni attuali caratterizzate da dinamiche persecutorie configurabili, quantomeno *in fieri*, come genocidarie. In particolare, sotto il primo profilo si prenderanno le mosse dal contesto del Terzo Reich, nel quale la musica fu impiegata come strumento di ingegneria culturale nel quadro dell'estetica razziale nazista, per approdare allo scenario ruandese del 1994, in cui brani popolari e jingle radiofonici divennero la colonna sonora dell'eliminazione fisica dei Tutsi. In seconda battuta, il paradigma che si cercherà di tracciare sarà messo alla prova in due aree geografiche in cui oggi emergono preoccupanti situazioni simili ossia, da un lato, il Myanmar, dove canti nazionalisti buddhisti contribuiscono a costruire il clima persecutorio contro i Rohingya e, dall'altro, lo Xinjiang, dove la repressione della musica uigura e l'imposizione di canti patriottici costituiscono una forma avanzata di genocidio (quantomeno) culturale.

La metodologia adottata combina tre livelli di analisi ossia, in primo luogo, la prospettiva storico-comparativa, volta a confrontare l'evoluzione del ruolo della musica nelle diverse fasi dei genocidi del XX e XXI secolo; in seconda battuta, l'analisi giuridica-normativa, posta in essere attraverso l'esame della prassi internazionale (*Internatio-*

vengono preparati, organizzati e commessi. Successivamente, nel 2012, l'A. ha perfezionato il modello, introducendo due stadi aggiuntivi per un totale di 10 fasi: G.H. STANTON, *The Ten Stages of Genocide*, 1996, reperibile online all'indirizzo web www.genocidewatch.com/tenstages. In questo nostro lavoro, per fini di compattezza espositiva, preferiamo mantenere l'impostazione originaria.

nal Criminal Tribunal for the former Yugoslavia – ICTY, International Criminal Tribunal for Rwanda-ICTR) nonché della riflessione dottrinale in materia di incitamento, libertà di espressione e prevenzione delle atrocità⁷; infine, l'approccio semiotico-performativo, applicato per interpretare la musica come linguaggio di potere, in grado di generare appartenenza, polarizzazione, ritualizzazione dell'odio e sospensione del giudizio morale. Va infatti evidenziato come la musica operi secondo una grammatica propria, organizzando il tempo, sincronizzando i corpi, sedimentando emozioni collettive, sicché è questo potere pregiudiziale, corporeo e immediato, a spiegare perché le note d'odio possano divenire un vettore genocidario tanto efficace. Là dove il diritto procede per nozioni concettuali, la musica procede per ritmo, ripetizione e suggestione emotiva, preparando il terreno alla violenza molto prima che le armi vengano distribuite, e continua ad agire quando il silenzio delle vittime è già diventato testimonianza muta.

Il presente lavoro ambisce a stimolare una riflessione, senza pretesa alcuna di esaustività, sul fatto che includere la musica nel discorso giuridico sul genocidio significa non soltanto allargare lo sguardo a un campo interdisciplinare, ma anche raffinare gli strumenti del diritto internazionale, rendendoli più sensibili ai segnali precoci e alle dinamiche culturali che precedono la distruzione di gruppi nazionali, etnici, razziali o religiosi. In questo senso, l'analisi musicale non è un esercizio di mera erudizione, ma un passo necessario per mantenere credibile, e non meramente retorica, la promessa del *never again*.

2. Cornice teorico-giuridica: tra norma e ritmo, l'incitamento nel diritto internazionale

Il diritto internazionale penale e la musica sembrano, a prima vista, appartenere a universi semantici distinti: l'uno governato dalla logica stringente della norma, l'altra dai movimenti fluidi dell'armonia. Eppure, come accade in certe partiture che celano un contrappunto sotto

⁷ J. LA MORT, *The Soundtrack to Genocide: Using Incitement to Genocide in the Bikindi Trial to Protect Free Speech and Uphold the Promise of Never Again*, New York, 2009, 43 ss.

la melodia principale, un'analisi più attenta rivela che le due dimensioni condividono una comune vocazione regolativa. Il diritto, come la musica, organizza il tempo e lo spazio dell'agire umano, stabilisce ciò che può essere detto, fatto o omissis, crea una grammatica del possibile e dell'impossibile. Comprendere il ruolo della musica nei processi genocidari richiede, pertanto, di iscrivere questo linguaggio performativo all'interno della razionalità giuridica che informa di sé la fattispecie dell'incitamento al genocidio e, più in generale, della prevenzione delle atrocità.

In particolare, la Convenzione per la prevenzione e repressione del crimine di genocidio del 1948⁸ configura il «direct and public incitement» a commettere genocidio quale crimine autonomo, indipendente dalla consumazione materiale del genocidio stesso. La norma – l'art. III, lett. c – rappresenta una delle clausole più enigmatiche della Convenzione, poiché criminalizza un comportamento che si colloca nella sfera dell'espressione e non già dell'azione violenta in senso stretto. Ad avviso di chi scrive, si può osservare che questa previsione traduce la consapevolezza, foss'anche latente, che i genocidi non sorgono dal silenzio, ma dal rumore: dal crescendo ritmico della propaganda, dalle frasi ripetute fino alla saturazione, dalle narrazioni che preparano 'l'orecchio all'odio' ben prima che la violenza esploda.

La prassi internazionale ha progressivamente disegnato i contorni di questa figura criminosa, fin dal caso *Akayesu*⁹, in cui l'ICTR ha chiarito che l'incitamento richiede un *dolus specialis* quale elemento costitutivo del crimine, ossia che l'autore abbia un intento annientato-

⁸ United Nations General Assembly, 1948 (UNGA Res. 260 A (III)), Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide, December 9, 1948, UNGA Res. 260 A (III).

⁹ *Prosecutor v. Akayesu*, ICTR-96-4, Judgment (September 2, 1998). Questa sentenza costituisce il primo precedente in cui l'incitamento diretto e pubblico al genocidio è stato riconosciuto come crimine autonomo. Akayesu, sindaco di Taba, fu condannato per aver pronunciato discorsi e impartito ordini che sollecitavano esplicitamente la persecuzione e l'uccisione dei tutsi. Il Tribunale chiarì che l'incitamento è punibile anche indipendentemente dalla realizzazione materiale del genocidio (oltre a riconoscere lo stupro come strumento genocidario). La decisione ha segnato un punto di svolta nel diritto penale internazionale, sancendo la responsabilità penale per l'uso delle parole come arma di sterminio.

re volto «to destroy, in whole or in part, a national, ethnical, racial or religious group, as such»¹⁰. Tale elemento soggettivo-psicologico, proprio della *mens rea*, più esigente e stringente rispetto a quello richiesto per altri crimini internazionali, colloca l'incitamento nella dimensione della intenzionalità performativa: l'autore non si limita a deprecare e/o a stigmatizzare, ma orienta la volontà collettiva verso il compimento del crimine¹¹. Eppure, come sottolineato da Schabas, la distinzione tra discorso lecito, discorso odioso e incitamento può farsi labile quando il linguaggio assume forme non tradizionali, come quelle artistiche¹².

Di tal guisa, considerare la musica un potenziale strumento di incitamento richiede un ampliamento concettuale della nozione stessa di linguaggio. La dottrina musicologica e antropologica ha dimostrato che la musica non è un mero accessorio estetico, ma un atto sociale dotato di forza normativa. Come è stato osservato, infatti, la musica interviene nei processi genocidari non solo come colonna sonora, ma come agente che plasma emozioni, percezioni e gerarchie simboliche¹³. E dunque, lavorando su un piano pre-discorsivo, penetra negli spazi della corporeità, della ritualità e della ripetizione, sicché, in questo senso, l'atto musicale può essere interpretato come un *speech act* (o anche un *dangerous sound*) in senso lato: non descrive, ma produce effetti, crea cioè le condizioni per l'azione. Se si può ben sostenere che, nella sentenza *Bikindi*, sia stata una pecca non chiarire esplicitamente a che condizioni una canzone possa costituire incitamento, quando il te-

¹⁰ Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide..., cit., *chapeau* art. II.

¹¹ Nel quadro della prassi dell'ICTY, è particolarmente rilevante il caso *Prosecutor v. Vojislav Šešelj*, ICTY IT-03-67, Trial Judgment (December 3, 2003) in cui il Tribunale *ad hoc*, interrogandosi sul ruolo della propaganda musicale nella mobilitazione paramilitare, ha analizzato l'uso di canti nazionalisti e marce militari come strumenti di incitamento alla violenza contro le popolazioni non serbe, sottolineando la funzione performativa della musica nel rafforzare l'identità aggressiva e nel legittimare l'azione bellica. A fronte della assoluzione dell'imputato dalle accuse di incitamento all'odio, posto che i suoi discorsi, pur violenti e nazionalisti, non costituivano un contributo diretto e giuridicamente rilevante ai crimini commessi si veda la *Partially dissenting opinion of Judge F. Lattanzi* (www.icty.org/x/cases/seselj/tjug/en/160331_1.pdf).

¹² W.A. SCHABAS, *Genocide in International Law*, cit., 156-160.

¹³ S. KHOURY, *Music and Genocide*, in *Handbook of Genocide Studies*, Cheltenham, 2023, 237.

sto, preso isolatamente, sembri ambiguo o criptico¹⁴: ciò che conta nel paradigma dell'incitamento, ad avviso di scrive, non è la purezza semantica delle parole, ma il contesto performativo che conferisce al brano un potere prescrittivo, in quanto una strofa, un ritornello, se inseriti nella macchina propagandistica, possono assurgere al rango di istruzione, appello, ordine.

La musica, inoltre, stabilisce gerarchie di appartenenza: in molti genocidi, la distinzione tra “noi” e “loro” non è stata soltanto un atto teorico o giuridico, ma una vibrazione condivisa: i canti nazisti celebravano un ideale di purezza culturale; le melodie trasmesse dalla Radio Télévision Libre des Mille Collines (RTL) accompagnavano l'identità hutu come fosse una marcia collettiva. La musica funziona così come un codice normativo comunitario: stabilisce chi appartiene al gruppo e chi ne è escluso.

In effetti, tuttavia, dal punto di vista giuridico, va evidenziata la tensione strutturale fra la libertà di espressione, che va tutelata, e incitamento, di cui si enfatizza la pericolosità¹⁵. Se nessuna democrazia può sopravvivere senza proteggere la parola ma nessuna società può dirsi giusta se permette che la parola diventi arma¹⁶, ne deriva che l'incitamento al genocidio si colloca su una soglia: troppo stretta, rischia di soffocare il dissenso; troppo ampia, rischia di lasciare impuniti i ‘pifferai’ della violenza collettiva.

Le forme musicali – per la loro natura interpretativa, simbolica, polisemica – mettono a dura prova questa soglia, in quanto, ad esempio, a differenza di un comizio politico, un canto non sempre enuncia

¹⁴ G.S. GORDON, *Music and Genocide*, cit., 618.

¹⁵ In effetti, il bilanciamento tra la libertà di espressione e l'incitamento rappresenta un equilibrio fragile, in quanto, sebbene la libertà di espressione sia tutelata da strumenti fondamentali del diritto internazionale, quali l'art. 19 dell'International Covenant on Civil and Political Rights (ICCPR) e l'art. 10 della Convenzione Europea dei Diritti dell'Uomo, essa, purtuttavia, non è assoluta: *in specie*, l'art. 20(2) dell'ICCPR stabilisce che «any advocacy of national, racial or religious hatred that constitutes incitement to discrimination, hostility or violence shall be prohibited by law», sicché, come nota Susan Benesch: «freedom of expression ends where incitement to atrocity begins»: S. BENESCH, *Dangerous Speech: A Proposal to Prevent Group Violence*, in *Voices That Poison: Dangerous Speech Project*, New York, 2012, 9 ss.

¹⁶ J. LA MORT, *The Soundtrack to Genocide*, cit., 44 ss.

chiaramente un'esortazione perché spesso si limita a instillare disposizioni emotive, creando familiarità con la disumanizzazione e producendo una sorta di *audience conditioning*. La prassi ha riconosciuto la rilevanza di espressioni cifrate o metaforiche, come nel caso *Ruggiu*¹⁷, dove il termine 'inyenzi'¹⁸ aveva un significato inequivocabile per la popolazione. Ciò invita a domandarsi se anche una costruzione melodica possa partecipare alla stessa funzione semantica indiretta.

Appare dunque opportuno, come già ricordato, adottare un metodo che integri fonti giurisprudenziali, dottrina internazionalistica e studi provenienti dalle scienze sociali e dalla musicologia comparata. Tale approccio è giustificato dal fatto che il diritto internazionale del genocidio è, per sua natura, un diritto 'liminare': esso opera nei territori nei quali il linguaggio si fa violenza e nei quali la cultura si fa struttura politica. Se per comprendere il genocidio occorre un mosaico di prospettive, nessuna delle quali sufficiente da sola¹⁹, esaminare la musica come vettore genocidario implica dunque l'intersezione di (almeno) quattro piani di analisi. In primo luogo, è necessaria l'esegesi testuale dei brani e dei loro contesti di esecuzione; in seconda battuta, occorre uno studio della ricezione collettiva; ancora, va valutata la funzione performativa nella mobilitazione violenta; infine, va data un'interpretazione giuridica della condotta alla luce della Convenzione del 1948. Questo perimetro di indagine rileva in quanto sia la musica, attraverso le dissonanze e i timbri, sia il diritto, attraverso il peso delle parole, richiedono un'ermeneutica attenta alle sfumature, sicché proprio in questa vicinanza inattesa risiede la ragione per cui le melodie letali meritano un'indagine giuridica approfondita: perché la violenza, prima di farsi arma, si fa spesso ritmo.

¹⁷ *Prosecutor v. Ruggiu*, ICTR 97-32-I, Judgment and Sentence (June 1, 2000). Il Tribunale, nel condannare il giornalista belga (peraltro, unico condannato non ruandese) per i suoi programmi radiofonici emessi dalla RTLM, considerò questo linguaggio come parte integrante dell'incitamento diretto al genocidio proprio perché trasformava un gruppo umano in 'parassiti' da sterminare.

¹⁸ Il lemma è una parola kinyarwanda che significa 'scarafaggi'.

¹⁹ D.J. SIMON, *Introduction to the Handbook of Genocide Studies*, Cheltenham, 2023, 1-5.

3. *Le otto fasi del modello teorico Stanton nei genocidi del Terzo Reich e del Ruanda: la musica come architettura invisibile dell'incitamento*

Osservare retrospettivamente i genocidi del Terzo Reich e del Ruanda attraverso il prisma delle otto fasi proposte dal modello di Stanton significa cogliere l'elemento sonoro non quale semplice accompagnamento culturale, ma come vera e propria impalcatura invisibile del processo genocidario. Ogni fase, dalla classificazione alla negazione, risulta infatti attraversata da un paesaggio musicale che non solo riflette l'odio, ma lo struttura, lo orienta, lo intensifica. La musica appare così come un linguaggio che precede il diritto (e spesso lo elude) ossia un codice che forma abitudini percettive e reazioni emotive, ben prima che le norme possano intervenire a regolare o impedire la violenza.

Già nella fase di classificazione (1), quando una società viene educata a distinguere tra 'noi' e 'loro', il Terzo Reich sfruttò la musica come dispositivo di distinzione identitaria, attingendo anche dal saggio di Richard Wagner, *Das Judenthum in der Musik* (1850) che, benché antecedente al nazismo, fu recuperato come fondamento ideologico per la stigmatizzazione della musica 'ebraica', considerata decadente, dissonante e antitetica allo spirito tedesco. La teorizzazione di un'estetica razziale – dove melodie e timbri venivano interpretati come indici della purezza o della degenerazione del popolo – non fu un'affettazione ideologica, ma uno strumento di manipolazione sottile e penetrante: si abituava l'orecchio a intendere alcune armonie come familiari e altre come perturbanti²⁰, esattamente come si educava l'occhio a riconoscere i tratti 'ariani' contrapposti a quelli dei gruppi esclusi²¹. In Ruanda, il processo fu meno formalizzato ma ugualmente efficace: le narrazioni orali, la tradizione del canto comunitario e la diffusione di repertori esclusivamente hutu contribuirono a definire l'identità del

²⁰ Compito facilitato anche dal *Lexikon der Juden in der Musik* (1940), curato da Theo Stengel e Herbert Gerigk, in cui si elencavano musicisti, compositori e critici schedati come ebrei o 'semi-ebrei' (*halbjüdisch*, in tedesco), facilitando la loro esclusione dalle istituzioni musicali: cfr. G. FACKLER, *Music in Concentration Camps 1933-1945*, in *Music & Politics*, Number 1, Winter 2007, 1 ss.

²¹ S. KHOURY, *Music and Genocide*, in D. J. SIMON, L. KAHN (Eds.), *Handbook of Genocide Studies*, Cheltenham, 2023, 237-238.

gruppo maggioritario come autonoma e contrapposta, un'identità che iniziava letteralmente nell'ascolto²².

Con la simbolizzazione (2), la musica acquisisce un ruolo ancor più incisivo. Nel contesto nazista, inni e marce divennero veri e propri vessilli tridimensionali della comunità immaginata, strumenti che davano forma sonora alla nuova architettura del corpo politico. In Ruanda, la radio, in particolare la RTLM, elevò alcuni brani di Bikindi a simboli della nazione hutu minacciata: la stessa ticchettante ripetizione delle trasmissioni costituiva un rituale quotidiano che scandiva la vita emotiva della popolazione, facendo delle melodie un simbolo identitario più potente di qualsiasi manifesto scritto²³.

La deumanizzazione (3) segna il passaggio da simboli a stigmati: infatti è qui che la musica mostra la sua capacità di insinuarsi nel profondo, operando non per argomentazioni, ma per associazioni emotive e sensoriali. Nel Terzo Reich, la rappresentazione dei compositori ebrei come agenti di 'disfacimento sonoro' trasformava la loro musica in una prova della loro presunta minaccia morale, sovrapponendo e identificando la dissonanza armonica con una sorta di dissonanza etica. In Ruanda, jingle e canti che ricorrevano a metafore con animali non si limitavano a offendere: la coralità del canto faceva sì che la disumanizzazione fosse vissuta come esperienza collettiva, quasi una prova di appartenenza, una voce comune che attribuiva agli altri il

²² J. LA MORT, *The Soundtrack to Genocide*, cit., 45-48.

²³ *Ibid.*, 49-52. In questo scenario rileva anche la sentenza *Prosecutor v. Nahimana*, ICTR 99-52-T, Judgment and Sentence (December 3, 2003) (nota come *Media Case*) sulla responsabilità penale internazionale di tre dirigenti dei media ruandesi (Ferdinand Nahimana - cofondatore della RTLM, che trasmetteva messaggi di odio contro i Tutsi, incitando apertamente alla violenza e fornendo informazioni logistiche agli aggressori, Jean-Bosco Barayagwiza - membro del comitato RTLM e politico, Hassan Ngeze - direttore del giornale Kangura che pubblicava articoli e caricature che diffondevano stereotipi etnici e fomentavano l'odio) per il loro ruolo nel genocidio del 1994. È una decisione storica perché ha stabilito che la propaganda e l'incitamento all'odio tramite radio e stampa possono costituire crimini internazionali, *in specie* genocidio e crimini contro l'umanità, sicché i leader dei media non erano meri osservatori bensì attori centrali nel contesto genocidario. Come rilevato dai giudici del Tribunale *ad hoc*, «the power of the media to incite genocide is enormous» in quanto «the spoken word, when amplified by radio and accompanied by music, can become a weapon of mass destruction», *Ivi*, §1002.

suono dell'insetto o del parassita²⁴. Dove il linguaggio giuridico distingue, la musica confonde, cancellando l'individuo e, a un tempo, amplificando l'archetipo.

Nella fase dell'organizzazione (4), il ruolo della musica diventa quasi meccanico. Il nazismo fece delle marce e dei cori strumenti di disciplina e coordinamento: il passo comune non era volto a dar vita un semplice effetto estetico scenografico, bensì un modo di creare corpo e unità, una fusione ritmica tra individuo e collettività che traduceva simbolicamente l'adesione al progetto genocidario. In Ruanda, il fenomeno fu ancor più evidente: gli Interahamwe non solo utilizzavano canti per riconoscersi e sostenersi, ma spesso si muovevano in gruppo seguendo ritmi diffusi attraverso altoparlanti montati sui veicoli. L'incitamento diventava così tridimensionale: voce, melodia e movimento convergevano in un'unica azione²⁵, sicché, in questo contesto, la musica non era un innocuo accompagnamento bensì una vera e propria infrastruttura operativa.

La polarizzazione (5) rappresenta una soglia, oltrepassata la quale, gli estremisti cercano di eliminare ogni ambiguità interna e rendere impossibile la neutralità. Se nel Terzo Reich gli spettacoli pubblici e le celebrazioni sonore rafforzavano un clima emotivo univoco, una sorta di 'accordo maggiore' imposto alla società, nel quale qualsiasi voce dissonante rischiava di essere soffocata o punita, in Ruanda, i brani che distinguevano fra Hutu 'autentici' e Hutu 'traditori' contribuivano a isolare i moderati, suonando come ammonimenti mascherati da canto. Il ritmo stesso, con la sua urgenza, imprimeva la sensazione che la scelta – e la violenza che la accompagnava – fosse inevitabile²⁶.

La fase della preparazione (6) porta alla luce il carattere profetico della musica, che anticipa, allude, predispone all'azione. Nel Terzo Reich, colonne sonore e programmi radiofonici preparavano l'immaginario collettivo alla deportazione e allo sterminio; nel Ruanda, il sapiente alternarsi di musica e messaggi politici ostili, diffuso a tutte le ore da RTL, costruiva un clima in cui la violenza sembrava già inscritta nel ritmo stesso delle giornate, cosicché, a mo' di preludio che

²⁴ *Prosecutor v. Ruggiu*, ICTR 97-32-I, cit.

²⁵ *Prosecutor v. Bikindi*, ICTR-01-72-T, cit.

²⁶ G.S. GORDON, *Music and Genocide*, cit. *passim*.

annuncia l'imminente crescendo orchestrale, la musica preparava l'orecchio all'arrivo del colpo di machete.

Nella fase dello sterminio (7), la musica raggiunge il suo parossismo tragico. Nei campi nazisti, la presenza di orchestre obbligate a suonare durante marce, appelli o esecuzioni creava un effetto di straniamento che alleggeriva la percezione del male, soprattutto per gli esecutori, in quanto la ritualità sonora contribuiva a sospendere l'empatia e a 'normalizzare' l'orrore. In Ruanda, secondo un'ampia documentazione giudiziaria, il canto collettivo accompagnò spesso le uccisioni: molti miliziani, infatti, cantavano mentre colpivano le vittime, come se la musica potesse assorbire la tensione morale, rendendo l'atto più sopportabile e condiviso.

Infine, nella fase della negazione (8), la musica si rivela strumento di riscrittura culturale. I movimenti nostalgici post-bellici che recuperano melodie e simboli del nazismo, come pure alcuni brani prodotti nella diaspora estremista ruandese dopo il 1994, mostrano come la musica può fungere da mezzo per alterare la memoria collettiva²⁷, attenuando o reinterpretando il peso dei fatti, in quanto una canzone può insinuare ciò che un saggio (pseudo)storico non oserebbe dichiarare: che la distruzione fu meno totale, che la colpa fu meno grave, che la storia è negoziabile.

Alla luce di tali dinamiche, risulta evidente che la musica non è stata un elemento marginale dei genocidi del passato, ma parte integrante della loro architettura. È un linguaggio che attraversa tutte le fasi della distruzione, un *fil rouge* sonoro che collega la classificazione alla negazione, modulando stati emotivi e percezioni collettive con una potenza che il diritto spesso fatica a misurare. Se l'incitamento può essere letto come prevenzione mancata, la musica ne rappresenta spesso l'avvisaglia, la vibrazione iniziale di una violenza che cresce gradualmente fino a esplodere in grido. Per questa ragione, qualsiasi riflessione giuridica sull'incitamento genocidario non può prescindere da un'analisi attenta del paesaggio sonoro in cui il genocidio prende forma in quan-

²⁷ Sul punto, sia consentito il rinvio a A. LATINO, *Il diritto alla memoria e le norme anti-negazioniste*, in F. LATTANZI (a cura di), *Genocidio. Conoscere e ricordare per prevenire*, Roma, 2020, 83 ss.

to laddove il diritto mira a scongiurare il crimine, la musica rivela – talvolta in anticipo – il ritmo della sua preparazione.

4. *Le otto fasi del modello teorico Stanton nei genocidi in fieri: la dimensione sonora della persecuzione contro Rohingya e Uiguri e i limiti strutturali della Convenzione per la prevenzione e la repressione del crimine di genocidio*

Applicare il modello delle otto fasi del modello teorico elaborato da Stanton ai genocidi *in fieri* dei Rohingya in Myanmar²⁸ e degli Uiguri nello Xinjiang²⁹ significa misurarsi con due forme di distruzione collettiva nelle quali la violenza non si presenta più con la nettezza di un colpo inferto, ma con la gradualità di un suono che cresce, si attenua, si trasforma, fino a diventare atmosfera permanente. Qui la musica, o, più in generale, la dimensione sonora, non agisce come scintilla immediata dell'odio, bensì come clima emotivo, come modulazione costante dell'orizzonte percettivo nel quale prende forma la persecuzione. E tuttavia, proprio per questa sua natura diffusa e non lineare, la musica rivela con particolare chiarezza l'angolo cieco del diritto internazionale contemporaneo: la difficoltà di riconoscere schemi genocidari che non si sostanziano in atti eclatanti e unidirezionali, ma

²⁸ Lungi dal voler preconizzare quanto affermerà la sentenza finale della Corte internazionale di giustizia (Cig), l'analisi nel testo prende le mosse dalle misure provvisorie decise all'unanimità dalla Cig (23 gennaio 2020) all'esito della richiesta *de qua* presentata dalla Repubblica del Gambia nel caso relativo all'Applicazione della Convenzione del 1948 sulla prevenzione e repressione del crimine di genocidio, *Gambia v. Myanmar*, Application Instituting Proceedings (November 11, 2019).

²⁹ Per quel che concerne l'ottica prospettica adottata nel testo, che qualifica le violazioni dei diritti umani nello Xinjiang quali crimini contro l'umanità riconducibili, quantomeno *in fieri*, nell'alveo genocidario (come minimo, nella sua declinazione culturale) ci si basa sul rapporto dell'Office of the High Commission for Human Rights (OHCHR Assessment of Human Rights Concerns in the Xinjiang Uyghur Autonomous Region, People's Republic of China, August 31, 2022, OHCHR.org, 2022) nonché sui *Xinjiang papers*, *Karakax list*, *China cables*, *the Urumqi police database*, c.d. *Xinjiang Police Files*, consistenti in fotografie, video, documenti, discorsi di funzionari, manuali interni di polizia e dettagli sull'imprigionamento di decine di migliaia di Uiguri (www.jpulrisk.com/karakax/).

su pratiche iterative, simboliche, culturali, spesso ambigue, nelle quali l'intento distruttivo non si enuncia, ma si deduce dal lento logoramento dell'identità del gruppo.

Nel caso dei Rohingya, le prime fasi del processo genocidario – classificazione (1) e simbolizzazione (2) – si articolano attraverso una retorica che trova nei cori nazionalisti buddhisti un canale privilegiato, in quanto essi, intonati nei raduni e nelle predicazioni, operano come linee melodiche di confine: distinguono, marcano, separano. La voce collettiva, elevata a segno di appartenenza, trasforma l'identità religiosa maggioritaria in un orizzonte sonoro che esclude chi non vi rientra; il canto diventa misura dell' 'autenticità' nazionale, laddove il silenzio dei Rohingya segnala la loro estraneità. Il diritto internazionale, tuttavia, fatica a catturare e a interpretare questa fase iniziale, perché la Convenzione del 1948 richiede l'appartenenza del gruppo perseguitato a una delle categorie protette, e la condizione dei Rohingya – gruppo etnico-religioso non riconosciuto dallo stesso Stato che lo perseguita – sembrerebbe oscillare in un limbo definitorio che rende arduo l'inquadramento giuridico³⁰.

Con il procedere verso la deumanizzazione (3), il suono assume una densità più cupa, in quanto le espressioni ritmate che definiscono i Rohingya come 'virus' o 'impurità', recitate coralmemente, perdono il carattere retorico e acquisiscono quello reiterativo, quasi liturgico³¹. È la ripetizione a produrre l'effetto: non ciò che si dice, ma il fatto che lo si canti insieme, trasformando la metafora in percezione. La Convenzione del 1948, purtuttavia, non include la deumanizzazione tra gli atti costitutivi del genocidio; essa non riconosce che, come in Ruanda, la violenza si prepara (anche) attraverso il suono, prima che attraverso il procurare gravi danni fisici o mentali ai membri del gruppo;

³⁰ M. FISKESJÖ, *State Strategies to Implement (and Hide) Genocide in China and Myanmar since 2017*, in D.J. SIMON, L. KAHN (Eds.), *Handbook of Genocide Studies*, Cheltenham, 2023, 123 ss.

³¹ È particolarmente impattante e 'disturbante' il contrasto fra la seraficità del maestro buddhista Wirathu e il messaggio che questi veicola nel documentario "Il Venerabile W.". Predicando infatti egli «la protezione della razza e della religione», definisce i Rohingya «pesci predatori in un acquario» che dunque, in quanto tali, devono essere del tutto eliminati, esortando, con voce suadente ed eterea, i birmani al massacro dell'etnia musulmana.

l'infliggere deliberatamente al gruppo condizioni di vita tali da provocare la distruzione fisica, totale o parziale; l'imporre misure volte a impedire le nascite all'interno del gruppo; nonché il trasferire con la forza i bambini del gruppo a un altro gruppo. Questa rigidità, ad avviso di scrive, evidenzia un'inadeguatezza strutturale perché ciò che indubitabilmente può identificarsi come fase cruciale del processo genocidario non produce, nel quadro giuridico vigente, alcuna responsabilità autonoma.

Le fasi di organizzazione (4) e polarizzazione (5) rivelano ulteriori criticità. I raduni ultranazionalisti in Myanmar, scanditi da canti che rafforzano l'identità buddhista radicalizzata, non sono semplici manifestazioni simboliche perché, viceversa, costituiscono una piattaforma di allineamento emotivo, un dispositivo di preparazione psicologica in cui i partecipanti vengono progressivamente predisposti a percepire la violenza come risposta 'naturale' alla presenza del gruppo ostracizzato. Qui la musica opera come collante, come metronomo della compattezza ideologica. Purtuttavia, la Convenzione del 1948 richiede che l'incitamento sia diretto e pubblico, ossia circostanziato e inequivoco, sicché, come già osservato nella prassi internazionale, la difficoltà non risiede nel catturare i discorsi apertamente violenti, bensì nel qualificare come giuridicamente rilevanti quegli atti che creano le condizioni affinché un'intera popolazione sia pronta ad accogliere l'appello alla violenza quando essa – inevitabilmente – arriverà. Detto in altri termini, il diritto penale internazionale, strutturato su un paradigma individualizzante, appare quasi disarmato di fronte a queste forme diffuse e non lineari di organizzazione collettiva.

Anche le fasi della preparazione (6) e dello sterminio (7) confermano questa distanza tra fatto sociale e tipicità giuridica. I contenuti audiovisivi che circolano nei social media birmani, spesso accompagnati da musiche popolari che amplificano la presa emotiva del messaggio, costruiscono un ambiente narrativo in cui la violenza contro i Rohingya appare plausibile, anzi: persino doverosa. Quando poi le operazioni militari vengono accompagnate da cori intonati dalle truppe o da gruppi paramilitari, il canto assume la funzione di un rituale, sincronizzando le azioni, sì da sospendere la responsabilità morale, posto che la violenza si converta in gesto collettivo. Anche sotto questo profilo, può rilevarsi un punto di caduta della Convenzione che non

(ri)conosce categorie dedicate a questi atti: per il diritto, il canto non è genocidario perché non dispone alcuna uccisione, quand'anche ne faciliti l'esecuzione.

Il caso degli Uiguri nello Xinjiang rende ancora più evidente il limite concettuale della Convenzione. Qui il processo genocidario passa attraverso un altro registro sonoro: non quello del rumore ostile, ma quello del silenzio imposto. L'identità musicale del gruppo – una delle più antiche tradizioni dell'Asia centrale – diventa prima oggetto di stigmatizzazione, poi di controllo, infine di censura. Musicisti arrestati, repertori banditi, scuole chiuse: è la melodia stessa a essere trattata come prova di devianza politica. Questa strategia colloca le prime fasi del processo genocidario su un piano completamente diverso rispetto ai genocidi del passato in quanto non si spinge la maggioranza a odiare, ma si priva la minoranza della propria voce, sicché lo si può definire una sorta di genocidio in tonalità minore, in cui la distruzione non passa per l'attacco, ma per la sottrazione. Ma la Convenzione, che nel 1948 espunse dal proprio testo il riferimento al genocidio culturale³²,

³² Data l'ampiezza di questo contributo, non è possibile dar compiutamente conto della *vexata quaestio* del genocidio culturale nel quadro della Convenzione del 1948. Ci si limita dunque a ricordare come la categoria del genocidio culturale – definita già in età illuminista come 'nazionicidio' da Babeuf (G. BABEUF, *Du système de dépopulation, ou la Vie et les crimes de Carrier, son procès et celui du Comité révolutionnaire de Nantes*, Paris, 1794), richiamando pratiche di spopolamento nella Guerra di Vandea e poi ravvisata da parte della storiografia come forma di distruzione di gruppo – fu discussa, ma esclusa, durante i lavori preparatori della Convenzione del 1948. Nonostante il Segretariato ONU e Raphael Lemkin stesso ne avessero sostenuto l'inclusione accanto al genocidio fisico e biologico, due dei tre esperti incaricati (Vespasian V. Pella e Henri Donnedieu de Vabre) la considerarono un'"indebita estensione del concetto" (cfr. W. SCHABAS, *Genocide in International Law*, cit., 241 ss.) posizione cui si associarono, con diversa intensità, Stati Uniti, Francia e Regno Unito. Il Sesto Comitato eliminò definitivamente la fattispecie, rinviando la tutela del patrimonio culturale alle norme sui diritti umani. La giurisprudenza internazionale ha confermato tale orientamento: nel caso *Prosecutor v. Radislav Krstić* ICTY T-98-33-T 2, Trial Judgement (August 2, 2001) e, ancor più decisamente, nella sentenza della Corte internazionale di giustizia *Application of the Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide - Bosnia and Herzegovina v. Serbia and Montenegro* (February 2, 2007), è stato affermato che la distruzione di beni culturali non integra genocidio in assenza di un attacco alla sopravvivenza fisica o biologica del gruppo, pur potendo costituire indizio del *dolus specialis*. Tale principio è stato ribadito dall'ICTY

non dispone degli strumenti per qualificare giuridicamente tali condotte, benché esse costituiscano forme avanzate della ‘persecuzione identitaria’ che alcuni studi contemporanei riconducono già oggi all’interno del paradigma genocidario³³.

Nelle fasi successive – polarizzazione (5), preparazione (6) e persecuzione sistematica (7) – il paesaggio sonoro imposto dallo Stato cinese mostra un controllo capillare che non trova precedenti. Basti pensare al fatto che, nei campi di rieducazione, i detenuti sono obbligati a intonare inni patriottici cinesi e a ripetere melodie codificate, laddove ogni richiamo alla tradizione uigura viene aspramente punito. La musica, qui, non si limita ad accompagnare il genocidio: lo costituisce. È l’ingegneria sonora a sostituire l’incitamento grazie alla cancellazione graduale del patrimonio musicale che realizza la distruzione culturale del gruppo³⁴. Anche in questo caso, la Convenzione del 1948 appare disallineata, perché, perimetrando l’intento di distruggere un gruppo ‘in quanto tale’, fatica a riconoscere l’intenzionalità genocidaria quando la distruzione non è fisica, bensì culturale, identitaria, linguistica.

Infine, la fase della negazione (8) mostra due strategie opposte ma convergenti. In Myanmar, la negazione assume la forma di inni patriottici che presentano le operazioni contro i Rohingya come necessarie alla difesa dell’unità nazionale ed è dunque una riscrittura sonora della memoria, un modo per ricollocare la violenza in un quadro che la normalizza. Nello Xinjiang, viceversa, la negazione si esprime attraver-

nel caso *The Prosecutor v. Radovan Karadžić*, ICTY- IT-95-5/18-T (March 24, 2016), ove si è precisato che la Convenzione del 1948 e il diritto consuetudinario vietano la distruzione fisica o biologica del gruppo (elemento oggettivo) unitamente alla *mens rea* (elemento soggettivo) del *dolus specialis*, laddove, viceversa, gli atti contro il suo patrimonio culturale, se non genocidari in sé, possono comunque concorrere alla prova dell’intento distruttivo. *Ex plurimis*, sul dibattito relativo al genocidio culturale si vedano i lavori di E. NOVIĆ, *The Concept of Cultural Genocide: An International Law Perspective*, Oxford, 2016; F. CERULLI, *Cultural genocide in international law*, in *Science and Philosophy*, Vol. 5, No. 1, 2017, 109 ss.; M. FLORES, *Come si è giunti alla Convenzione sul genocidio, Diritti umani e diritto internazionale*, Bologna, 2015; sul *Draft Convention on the crime of genocide prepared by the Secretary General of the United Nations*, 26 June 1947, Un Doc E/447 si vedano H. ABTAHI, P. WEBB, *The Genocide Convention: the travaux préparatoires*, Leiden, 2008.

³³ S. KHOURY, *Music and Genocide*, in *Handbook of Genocide Studies*, cit., 237 ss.

³⁴ *Ibid.*

so la sostituzione del paesaggio sonoro, in quanto la musica patriottica cinese riempie ogni spazio pubblico, fino a coprire il silenzio della tradizione uigura cancellata. In entrambi i casi, il suono non nega il genocidio *post factum*; ne diventa parte costitutiva, uno strumento per impedire che la memoria stessa del crimine sopravviva.

L'analisi dei due casi conferma dunque che la musica, nei genocidi *in fieri*, non è più soltanto vettore di mobilitazione, ma sintomo di una trasformazione più profonda della violenza, diventando essa stessa modalità di costruzione dell'identità, strumento di esclusione, architettura del silenzio. Ed è proprio qui che la Convenzione del 1948 mostra i suoi limiti, non perché inadeguata in sé, ma perché costruita per un mondo in cui il genocidio aveva il rumore assordante della violenza fisica. I genocidi contemporanei, invece, hanno spesso la trama più sottile di una modulazione sonora, come un canto che incita o una melodia proibita, un coro che costruisce l'odio o un silenzio che annienta la memoria. In questi nuovi orizzonti, il diritto internazionale è chiamato a un compito più arduo, ossia imparare ad ascoltare non solo ciò che viene detto, ma ciò che viene cantato – e addirittura, talvolta, ciò che viene fatto tacere.

5. Implicazioni normative e osservazioni conclusive: verso un diritto internazionale capace di ascoltare il genocidio

Le riflessioni sviluppate nel corso di questo contributo conducono a una constatazione ormai difficilmente eludibile, ossia che il genocidio non è soltanto una sequenza di atti, ma anche un processo sonoro, nel quale le società, che precipitano verso la distruzione (intenzionale) di gruppi nazionali, etnici, razziali o religiosi, modulano progressivamente il proprio paesaggio acustico fino a trasformarlo in un ambiente favorevole all'annientamento. Sebbene l'art. II della Convenzione del 1948 individui con nettezza le condotte materiali costitutive del genocidio e l'art. III, lett. c), punisca l'incitamento diretto e pubblico, di fatto, l'esperienza storica e contemporanea mostra come le prime vibrazioni della violenza emergano spesso prima e al di fuori dal quadro giuridico, nello spazio fluido e meno regolato della cultura e delle sue espressioni sonore. Come abbiamo cercato di tratteggiare in queste no-

te, è nell'intonazione collettiva, negli inni che marcano l'appartenenza, nei jingle che si insinuano nelle abitudini quotidiane, nei silenzi imposti a intere comunità, che si compone la 'partitura preliminare' del genocidio.

Il modello delle otto fasi elaborato da Stanton rivela quanto questi segnali siano strutturati e, per così dire, 'fattuali', in quanto la classificazione, la simbolizzazione, la deumanizzazione non sono momenti astratti, bensì passaggi concreti che modificano la percezione sociale, anche grazie alla musica che ne rappresenta spesso il vettore più efficace. Le melodie che escludono, i cori che costruiscono un 'noi' compatto contro un 'loro' stigmatizzato, i ritmi che accompagnano le marce o i rastrellamenti, sino al silenzio che grava sulle tradizioni connaturate al gruppo perseguitato, sono tutti fattori che non rappresentano un mero contorno estetico, bensì sono tessere che concorrono a definire il mosaico del terreno emotivo, cognitivo e simbolico sul quale la violenza diventa accettabile. Per questa ragione, limitare la lettura dell'incitamento al solo linguaggio verbale rischia di tradire lo spirito della Convenzione del 1948, che all'art. I impone un obbligo di prevenzione e non solo di punizione. In effetti, il genocidio è un crimine di condotta – che non richiede perciò la verifica concreta dell'evento lesivo –, nonché di pericolo a tutela anticipata – ossia che punisce qualsiasi condotta potenzialmente diretta a tale scopo, in ragione del particolare disvalore negativo che connota le azioni in questione. Purtuttavia, per prevenire occorre ascoltare, riconoscendo la classificazione sonora, la simbolizzazione musicale, la disumanizzazione ritmata, l'organizzazione scandita dal coro, la polarizzazione amplificata dal refrain, la preparazione che si insinua nelle cadenze quotidiane³⁵. Come si è provato a tratteggiare in questo contributo, il geno-

³⁵ A mo' di ulteriore sciagurato esempio, nel contesto israeliano, rileva il duo musicale Ness & Stilla che, nel loro pezzo *Harbu Barbu*, titolo traducibile con «far piovere l'inferno sul proprio avversario», si rivolgono ai gazawi dicendo loro di «aspettare che [le bombe] piovano su di voi come un debito [perché] arriverà il giorno in cui ogni cane ha quello che si merita alla fine», oltre a invocare la morte, non solo di esponenti di Hamas e Hezbollah, ma anche di celebrità occidentali che hanno espresso solidarietà al popolo palestinese. E, forse ancora più sconcertante, l'emittente israeliana Kan che ha condiviso la c.d. Canzone dell'amicizia 2023 in cui bambini israeliani, con le loro melodiose voci infantili, intonano versi quali «la notte d'autunno scende

cidio, prima di essere scritto nei documenti giudiziari, viene inciso nel tessuto vibrante della società.

La prassi giudiziaria internazionale ha compiuto alcuni passi significativi in questa direzione, riconoscendo che l'incitamento può manifestarsi sotto forma di metafore, codici culturali o allusioni comprensibili solo dal pubblico di riferimento³⁶. Tuttavia, il requisito del 'direct' nella declinazione dell'incitamento ha spesso impedito di cogliere la portata di messaggi che, pur non esprimendo un'indicazione precettiva esplicita, preparano la strada alla distruzione del gruppo. Il caso *Bikindi*, in particolare, ha mostrato la difficoltà di distinguere tra libertà artistica e responsabilità penale, tra poesia politica e istigazione, ossia quel sottile confine che il diritto deve essere in grado di individuare non irrigidendo o sclerotizzando la categoria dell'incitamento, ma rendendola più sensibile al contesto e alla performatività del messaggio, posto che sia proprio questa performatività che la musica incarna in modo paradigmatico, non meramente argomentando, bensì 'agendo'.

Un secondo profilo critico riguarda l'esclusione del genocidio culturale dalla Convenzione del 1948. Tale omissione, frutto di equilibri politici contingenti, pesa oggi come una dissonanza non risolta nell'architettura del diritto internazionale. I casi degli Uiguri e, in parte, dei Rohingya mostrano che la distruzione identitaria può precedere, accompagnare o sostituire quella fisica: la repressione delle tradizioni musicali, l'imposizione di repertori patriottici, l'arresto di cantori e maestri, la cancellazione degli strumenti e dei ritmi che custodiscono la memoria di un popolo costituiscono forme di attacco al gruppo che sfuggono alla lettera dell'art. II ma non al suo spirito. Non è forse casuale che lo stesso Lemkin, nella prima formulazione del concetto di genocidio, attribuisse al patrimonio culturale un ruolo essenziale nella sopravvivenza dei gruppi umani: oggi, il diritto internazionale appare in ritardo rispetto a tale intuizione³⁷.

Un terzo nodo riguarda il *dolus specialis*. L'intenzione di distruggere un gruppo 'as such' rimane il cuore dell'art. II, ma risulta sempre

sulla spiaggia di Gaza, gli aerei bombardano, distruggono, distruggono (...) entro un anno annienteremo tutti, e poi torneremo ad arare i nostri campi».

³⁶ *Prosecutor v. Akayesu*, ICTR-96-4, cit., spec. §§ 557-560.

³⁷ M. FISKESJÖ, *State Strategies to Implement...*, cit., 123 ss.

più difficile da individuare nei genocidi contemporanei, dove la violenza è spesso frammentata, decentralizzata o mascherata da politiche amministrative e di sicurezza. In Ruanda l'intento era gridato; in Myanmar si insinua nei sermonari, nelle piazze, nei social network; nello Xinjiang si cela nella retorica della stabilità e dell'armonia sociale, concetti che, come molte melodie, possono avere due vite: una in superficie, rassicurante, e una carsica, profondamente coercitiva. Il diritto internazionale, abituato a cercare l'intenzione nelle dichiarazioni ufficiali o negli ordini militari, deve imparare a riconoscerla anche nelle trasformazioni culturali sistemiche, nei mutamenti normativi e sonori che preludono all'annientamento identitario.

Ciò non implica affatto che il diritto debba farsi censore delle espressioni artistiche bensì che debba sviluppare una capacità ermeneutica più raffinata, in grado di distinguere tra creatività legittima e uso strategico del suono come strumento di oppressione. Detto in altri termini, se è vero, come è vero, che l'incitamento musicale non si configura automaticamente in ogni brano politico o patriottico, né che la soppressione di repertori tradizionali coincide sempre con un intento genocidario, va comunque considerato che, laddove la musica (o il suo silenziamento) contribuisce alla progressiva dissoluzione del gruppo, il diritto deve possedere categorie più articolate per intervenire. Il metodo comparativo suggerisce che una maggiore attenzione ai segnali preliminari – quelli che Stanton individua nelle prime cinque fasi – permetterebbe di anticipare il rischio dell'effettivo perpetrarsi di genocidi con maggiore efficacia, adempiendo così all'obbligo di prevenzione che la Corte internazionale di giustizia ha ricostruisce quale obbligo di condotta e di mezzi, non di risultato³⁸.

La tecnologia, come ulteriore stratificazione, rende questo compito ancora più urgente. Le melodie che un tempo risuonavano nelle piazze vengono oggi diffuse da algoritmi, memetizzate sui social, incorporate in video di propaganda. Il diritto internazionale, nato in un'epoca analogica, deve aggiornare il proprio vocabolario interpretativo per includere queste nuove forme di circolazione dell'odio, che hanno un im-

³⁸ International Court of Justice, *Application of the Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide - Bosnia and Herzegovina v. Serbia and Montenegro*, cit., §§ 430-434.

patto più rapido e più capillare rispetto agli strumenti tradizionali. Ciò non significa reinventare o riscrivere la Convenzione del 1948, bensì interpretarla in modo dinamico, riconoscendo che l'incitamento del XXI secolo può avere la forma di un suono che si ripete incessantemente, come un basso ostinato che accompagna la deriva etica di un'intera comunità.

Alla luce di queste considerazioni, si può affermare che la musica – lungi dall'essere un dettaglio marginale – costituisce una chiave interpretativa indispensabile per comprendere il genocidio nella sua complessità. Essa è, al tempo stesso, specchio e motore della distruzione: specchio, perché riflette gli stati d'animo collettivi; motore, perché li intensifica e li indirizza. E proprio per questo il diritto internazionale, se vuole essere all'altezza della promessa del *never again*, deve affinare la propria capacità di ascolto. Deve imparare a distinguere quando un canto che nasce come espressione di appartenenza diventa strumento di esclusione; quando una melodia che evoca l'unità cela, in realtà, un progetto di soppressione; quando un silenzio non è più semplice assenza di suono, ma cancellazione deliberata.

Il genocidio non è solo una catena di eventi bensì è un processo che ha un ritmo. E un diritto internazionale che non sa ascoltare quel ritmo – nelle parole, nelle note, nei silenzi – rischia di arrivare irrimediabilmente tardi, come chi entra in un teatro quando l'ultimo accordo è già svanito. Prevenire significa allora esercitare un nuovo tipo di vigilanza che si declini in una chiave giuridica percettiva, ossia in un'attenzione capace di cogliere il battito iniziale dell'odio, prima che esso diventi frastuono.

Abstract

This article examines the relationship between music and genocide, arguing that sonic expression constitutes a performative infrastructure of violence capable of reinforcing each stage of Gregory Stanton's eight-phase genocidal progression. Through a combined analysis of international criminal law and comparative musicology, the article demonstrates, drawing on the historical cases of the Third Reich and Rwanda, that music operates as a pre-juridical mechanism of identity construction, dehumanization, and collective mobilization that precedes

and enables physical destruction. The paradigm is then tested against the ongoing persecutions of the Rohingya in Myanmar and the Uyghurs in Xinjiang, where the analysis exposes the structural limits of the 1948 Genocide Convention: its exclusion of cultural genocide, the demanding threshold of dolus specialis, and the directness requirement in incitement law render international law ill-equipped to capture genocidal intent when it manifests through iterative sonic practices or the deliberate silencing of minority traditions. The article concludes that effective compliance with the preventive obligation under Article I of the Convention requires international law to develop a more attentive hermeneutic, one capable of recognising not only what is said, but what is sung, and what is made to fall silent.

Keywords

1948 Genocide Convention – Music and international criminal law – Incitement to genocide – Cultural genocide

LA MUSICA COME AMPLIFICATORE DEI DIRITTI UMANI

*Concetta Pungitore**

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. “Oltre la metafora del linguaggio universale”. – 3. La musica quale esercizio qualificato della libertà di espressione. – 4. La musica come veicolo di uguaglianza. – 5. La musica come espressione della dignità umana. – 6. Conclusioni.

1. Introduzione

Musica e diritti umani sono frequentemente descritti come “linguaggi universali”, accomunati dalla pretesa capacità di oltrepassare le barriere culturali, linguistiche e geografiche per connettere gli individui nel riconoscimento della comune dignità umana.

In questa chiave, la musica sembrerebbe dotata di un’attitudine peculiare nel “tradurre” principi costituzionali astratti in esperienze sonore e testuali, rendendoli concreti, immediatamente percepibili, emotivamente accessibili e socialmente condivisibili.

È in questo scenario che si colloca l’ipotesi di lavoro del presente articolo: la musica può operare come “amplificatore” dei diritti non perché sia intrinsecamente universale, ma perché può diventare un fenomeno sociale di traduzione, capace di rendere percepibili, condivisibili e mobilitanti le pretese di libertà, eguaglianza e dignità, laddove il linguaggio giuridico, da solo, rischia di restare confinato nella sfera specialistica.

La musica, pur essendo storicamente concepita come un’espressione estetica o culturale, ha dunque acquisito una crescente centralità nelle dinamiche politiche e giuridiche della modernità. In una prospettiva costituzionale ed internazionale, essa si configura come strumento di comunicazione civica, formazione della coscienza democratica e at-

* Docente a contratto di Diritto costituzionale comparato. Università LUMSA.

tivazione sociale, in grado di rendere concreti e percepibili valori giuridici astratti.

D'altro canto, nel diritto costituzionale contemporaneo, la tutela dei diritti fondamentali si intreccia sempre con maggiore enfasi con forme espressive non tradizionali. In tal senso, la musica, considerata come forma d'arte e veicolo di comunicazione sociale, rientra a pieno titolo tra gli strumenti di partecipazione civile e politica.

Inoltre, la musica non è solo uno strumento di denuncia del presente, ma anche un mezzo di conservazione della memoria storica. Essa svolge una funzione fondamentale nei processi di elaborazione collettiva del passato, contribuendo a costruire la coscienza civile e il senso di appartenenza a una comunità democratica.

Quando la musica "dice" i diritti, essa non sostituisce la normatività costituzionale, ma contribuisce a renderne socialmente intelligibile la grammatica e, in tal modo, a sostenerne la legittimazione pratica. In altri termini, la musica agisce, talora, come una precomprensione pubblica dei diritti: non li crea, ma può facilitare la loro riconoscibilità e, quindi, la loro esigibilità. In questo senso, dunque, la musica può essere considerata un veicolo di trasmissione dei valori fondamentali.

2. *"Oltre la metafora del linguaggio universale"*

La riflessione sui diritti fondamentali, nella fase storica attuale, è attraversata da una singolare ambiguità: da un lato l'esperienza giuridica positiva registra una continua emersione e (ri)formulazione di diritti, quale risposta ai bisogni nuovi ed ai mutamenti sociali; dall'altro, sul piano delle relazioni internazionali e del confronto tra culture, prende corpo una provocazione potenzialmente dirompente, secondo cui i diritti umani non sarebbero affatto metaculturali o metastorici, bensì culturalmente marcati, storicamente datati e, in ultima analisi, "occidentali"¹.

¹ Sul carattere storico-dinamico dei diritti e sulla loro "moltiplicazione" in risposta a trasformazioni sociali e nuove vulnerabilità, v. N. BOBBIO, *L'età dei diritti*, Torino, 1990, 73. Per un inquadramento che valorizza l'emersione di "nuovi diritti"

Questa tensione tra universalismo rivendicato e relativismo contestuale non è meramente teorica. In chiave costituzionale, incrinare la pretesa universalistica dei diritti significa sottrarre alle società pluralistiche uno degli ultimi terreni comuni su cui costruire un dialogo pubblico minimamente condiviso: se i diritti sono “eguali sempre, dappertutto e per tutti”, essi funzionano come lessico comune della convivenza; se, invece, diventano “locali” o “di parte”, il patto comunicativo si frantuma insieme alle sue premesse normative².

Tuttavia, una simile rappresentazione, in larga misura maturata nella tradizione occidentale, solleva interrogativi centrali in ambito giuridico in relazione al tema musicale: la musica può effettivamente fungere da veicolo di diritti fondamentali? Può contribuire alla loro affermazione concreta nei diversi contesti costituzionali?³

L'idea della musica come “linguaggio universale” ha una lunga storia, dalle teorie pitagoriche della *musica universalis* alla moderna *World music*, ed è spesso invocata nei progetti umanitari e nelle iniziative di sviluppo come strumento neutro di riconciliazione e coesione sociale.

In parallelo, l'universalismo dei diritti umani, fondato sull'assunto di valori e prerogative inerenti alla persona come anteriori e superiori alle culture, tende a leggere la musica come *medium* privilegiato perché non integralmente vincolato alla semantica verbale: proprio per questo, essa sarebbe in grado di veicolare istanze etiche “immediate” e dunque potenzialmente condivisibili in ogni contesto. Tale retorica è frequentemente richiamata in iniziative di educazione ai diritti e in campagne globali, anche attraverso il coinvolgimento di artisti e repertori musicali come dispositivi di sensibilizzazione transnazionale⁴.

(anche oltre il catalogo tradizionale), v. S. RODOTÀ, *Il diritto di avere diritti*, Roma-Bari, 2012.

² Sul punto v. P. LILLO, *Diritti fondamentali e libertà della persona*, Torino, 2001 ed in particolare, G. DALLA TORRE, *Presentazione*.

³ N. DAVE, *Music and the Myth of Universality: Sounding Human Rights and Capabilities*, in *Journal of Human Rights Practice*, 7(1), 2015, 1 ss.

⁴ N. DAVE, *Music and the Myth of Universality*, cit., 6 ss., a proposito delle iniziative musicali legate ai diritti umani, come ad es. Amnesty International USA, Live Aid, El Sistema.

Nondimeno, la tesi dell'universalismo musicale, se assunta in modo indifferenziato, può scivolare in un'impostazione astorica e, in ultima analisi, egemonica, poiché trascura i codici simbolici e i sistemi di significato che, in ciascuna cultura musicale, determinano come la musica venga compresa e valutata. La critica etnomusicologica ha insistito, in termini metodologici, sulla necessità di spostare l'analisi dal piano ontologico (cioè "che cosa la musica è") al piano fenomenico (ovvero "che cosa la musica fa"), problematizzando l'assunto secondo cui essa sarebbe di per sé progressiva e automaticamente orientata alla promozione dei diritti. In questa linea, alcuni studiosi invitano a superare la retorica dell'universalità e a interrogare l'efficacia concreta delle pratiche musicali nel campo dei diritti umani, ricordando, in sintesi, che non esistono suoni intrinsecamente emancipatori: l'impatto dipende da contesto, intenzione, circolazione e interpretazione sociale⁵.

Questa posizione critica evidenzia la necessità di contestualizzare ogni esperienza musicale all'interno del proprio sistema culturale, giuridico e simbolico.

La musica, dunque, può agire come vettore di valori universali ma solo se il suo contenuto e la sua ricezione vengono riconosciuti e legittimati all'interno di un sistema culturale determinato⁶. Dunque, l'universalismo musicale deve essere inteso come esito di processi di circolazione, coerenti con una logica di pluralismo costituzionale, in cui la pretesa di universalità deve misurarsi con le sensibilità delle collettività locali e con i limiti, espliciti o impliciti, posti dall'ordinamento alla libertà artistica.

È in questa dialettica che la musica può rivendicare una funzione civile e, per così dire, quasi giuridica: non perché sostituisca il diritto ma perché contribuisca a formare lo spazio pubblico, la coscienza sociale e le cornici interpretative del diritto.

Un esempio emblematico è, in questo senso, il caso della canzone *Biko* di Peter Gabriel. Pubblicata nel 1980 e dedicata alla morte di

⁵ I. ROBEYNS, *The Capability Approach in Practice*, in *Journal of Political Philosophy*, 14(3), 2006, 351 ss., ma anche M.C. NUSSBAUM, *Human Capabilities and Human Rights*, in *Harvard Human Rights Journal*, 20, 2007, 21 ss.

⁶ L.B. MEYER, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, 1956, 62.

Stephen Bantu Biko, attivista sudafricano ucciso in carcere dalla polizia del regime dell'*Apartheid* nel 1977, essa è stata letta come forma di documentazione artistica di violazione dei diritti umani, capace di svolgere al contempo funzione di denuncia, sensibilizzazione e mobilitazione internazionale per i diritti umani nonché costruzione di memoria collettiva. Tuttavia, la sua efficacia è dipesa dalla circolazione consapevole del significato storico e simbolico del brano, non da un valore musicale astratto e universale.

Biko può essere intesa come un “documento orale” che assolve a una funzione affine a quella della testimonianza giudiziaria o storica⁷. Anche sul piano compositivo, la struttura musicale stessa, fondata sulla scelta di un impianto di percussioni rituali, cori maschili e un crescendo drammatico, rafforza l'impatto emotivo del testo, che descrive con tono sobrio e diretto le circostanze della morte di Biko e l'urgenza morale di reagire. La canzone apre con una notazione quasi cronachistica: l'*incipit*, “September '77, Port Elizabeth, weather fine”, rievoca lo stile dei verbali di polizia, per poi culminare in un messaggio di resistenza: “You can blow out a candle, but you can't blow out a fire”.

Il valore intrinseco del brano emerge in almeno tre direzioni. In primo luogo, *Biko* si colloca nel nucleo duro della libertà di espressione non in senso astratto, ma nella sua accezione più alta, quella della denuncia di gravi violazioni dei diritti umani. In contesti di silenzio istituzionale o censura, l'arte può assumere il ruolo di “testimone delegato” e contribuire alla costruzione della verità pubblica. In tal senso, la canzone va oltre l'estetica per diventare “atto linguistico performativo” capace di generare effetti reali sul piano politico e simbolico⁸. Inoltre, la canzone rafforza il diritto collettivo alla memoria e alla verità, oggi riconosciuto anche a livello internazionale, in quanto contronarrazione sonora che si oppone alla rimozione e alla *damnatio memoriae* cui i regimi tendono a condannare le vittime e i dissidenti⁹. Infine, *Bi-*

⁷ M. DREWETT, *I Will Do What I Can Do': Peter Gabriel and the Documentation of Human Rights*, in *Journal of Human Rights Practice*, 2022, 14, 1005 ss.

⁸ S. FRITH, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, 1996.

⁹ Nel diritto internazionale, la nascita del diritto alla verità è tradizionalmente collegata al diritto dei familiari di conoscere la sorte dei propri congiunti, emerso nel

ko è anche uno strumento di mobilitazione globale, uno strumento di partecipazione democratica transnazionale: la sua circolazione ha contribuito a sensibilizzare l'opinione pubblica internazionale contro l'*Apartheid*. In questo senso, si può parlare di un'estensione transnazionale della libertà di espressione, coerente con il principio dell'effettività sostanziale dei diritti umani oltre i confini nazionali¹⁰.

Da ultimo, è significativo notare come accanto alla pubblicazione del brano Peter Gabriel abbia associato comportamenti e atti concreti di solidarietà e restituzione, devolvendo i proventi alla *Black People's Convention* e sostenendo rifugiati sudafricani. Questo rafforza l'idea che la musica possa essere non solo forma simbolica, ma anche strumento coadiuvante la prassi giuridica e politica, in linea con un'interpretazione sostanziale del principio di uguaglianza e della partecipazione democratica.

Altro caso emblematico che vale la pena citare è *We are the World*, canzone scritta da Michael Jackson e Lionel Richie e pubblicata nel 1985. Il progetto, che coinvolse 46 artisti di fama mondiale sotto il nome di "*USA for Africa*", nacque in risposta alla devastante carestia che colpì l'Etiopia tra il 1983 e il 1985, con l'obiettivo di raccogliere fondi per l'assistenza umanitaria. L'iniziativa riuscì a raccogliere oltre cento milioni di dollari, destinati a programmi di aiuto alimentare e sviluppo sostenibile in Africa e negli Stati Uniti¹¹.

diritto internazionale umanitario. Tale principio è richiamato negli artt. 32 e 33 del Protocollo Addizionale I del 1977 alle Convenzioni di Ginevra e negli obblighi, per le parti di un conflitto armato internazionale, di ricercare le persone scomparse. Con l'evoluzione della prassi, soprattutto in risposta alle sparizioni forzate e ad altre gravi violazioni commesse in contesti di violenza sistematica riconducibile ad apparati statali (in particolare in America Latina, come Cile, Brasile e Argentina), questo dovere informativo si è progressivamente ampliato. Sul punto, v. U. CELLI, *Il diritto alla Verità nell'ottica del diritto internazionale: il caso brasiliano*, in *Annali della Facoltà Giuridica dell'Università di Camerino*, n. 6, 2017.

¹⁰ Sul costituzionalismo cosmopolita e la proiezione transnazionale dei diritti, v. J. HABERMAS, *La costellazione postnazionale: mercato globale, nazioni e democrazie*, Milano, 2001; L. FERRAJOLI, *Principia iuris: teoria del diritto e della democrazia*, Vol. II, Roma-Bari, 2007.

¹¹ H.M.A. MA'ARIF, S. JATMIKA, P. MARLINDA, *Music as propaganda for humanitarian diplomacy: semiotic analysis of Ferdinand de Saussure in the song We*

Il testo di *We Are the World* veicola un messaggio universale di unità, responsabilità e azione collettiva. Frasi come “*We are the world, we are the children*” e “*There’s a choice we’re making, we’re saving our own lives*” sottolineano l’interconnessione tra gli individui e la necessità di un impegno condiviso per affrontare le ingiustizie sociali e le disuguaglianze. La canzone invita, dunque, a una presa di coscienza globale, esortando ciascuno alla costruzione di un “noi” morale volto a contribuire attivamente al miglioramento delle condizioni di vita degli altri, in particolare delle popolazioni più vulnerabili, e alla promozione della solidarietà e cooperazione internazionale per affrontare crisi umanitarie, sostenere processi di trasformazione collettiva e promuovere lo sviluppo sostenibile.

Ad oltre quarant’anni di distanza, *We Are the World* rimane un riferimento simbolico non soltanto per la memoria di quella stagione di solidarietà, ma anche per la capacità di interpellare il presente, sollecitando una riflessione sulla responsabilità individuale e comunitaria nel miglioramento delle condizioni di vita. La sua persistenza nell’immaginario comune continua a offrire un impulso alle generazioni future, incoraggiandole a impiegare la propria voce – in senso artistico e civico – come leva di partecipazione e di cambiamento, sulla scia di quanto fecero gli artisti riuniti nel progetto.

La musica si colloca, dunque, stabilmente tra il linguaggio dei diritti e l’identità dei popoli, tra aspirazioni universalistiche e appartenenze locali. Essa ha una funzione rilevante nello spazio pubblico in quanto produce memorie, immaginari e pratiche di solidarietà, ma solo se radicata nel pluralismo culturale e nei contesti di legittimazione propri dei sistemi costituzionali contemporanei, evitando di confondere l’universalità come ideale con l’universalità come fatto.

3. *La musica quale esercizio qualificato della libertà di espressione*

La libertà di espressione non è solo uno strumento funzionale alla

democrazia deliberativa, ma rappresenta il riconoscimento della dignità morale dell'individuo, cioè della sua capacità di formare e comunicare giudizi di valore, anche estetici o musicali, che contribuiscono alla definizione della propria identità pubblica¹². La musica, in questa prospettiva, si configura come discorso costituzionalmente protetto, in quanto contribuisce alla pluralità delle visioni del mondo che costituiscono l'essenza del costituzionalismo liberale. Ed invero, la musica rappresenta uno dei canali privilegiati attraverso cui l'essere umano esercita la propria libertà espressiva e afferma la propria identità collettiva.

La musica rientra, pertanto, nell'orbita della libertà di espressione tutelata dai principali strumenti internazionali e statali. Tale protezione si rinviene nell'art. 19 del Patto internazionale sui diritti civili e politici e nell'art. 10 della Convenzione europea dei diritti dell'uomo, oltre che, a livello interno, nelle clausole costituzionali sulla libertà di manifestazione del pensiero e sulla promozione della cultura.

La musica agisce, dunque, in due direzioni complementari: da un lato, è esercizio diretto della libertà di espressione: il diritto di comporre, eseguire, diffondere contenuti anche critici verso il potere; dall'altro, è un meccanismo di attivazione della coscienza: rende praticabile il dissenso, costruisce coraggio civico, riduce l'isolamento dei soggetti che contestano l'ordine dominante.

Le *protest songs* degli anni Sessanta statunitensi forniscono, in questo senso, un laboratorio storico decisivo. *Blowin' in the Wind* di Bob Dylan, scritta nel 1962, è diventata rapidamente un inno dei movimenti pacifisti per i diritti politici. Dylan mette in scena domande radicali su guerra, razzismo e giustizia, lasciando all'ascoltatore la responsabilità etica della risposta¹³. Questo tratto interrogativo non è debolezza, ma forza democratica: la canzone non comanda, convoca. Attraverso una serie di domande retoriche, l'autore interroga l'ascoltatore sulla persistenza dell'ingiustizia, della guerra e dell'indifferenza umana, la-

¹² R. DWORKIN, *Taking Rights seriously* (1977), trad. di G. REBUFFA, Bologna, 1982.

¹³ M. GRAY, *The art of Bob Dylan: Song & dance man*, London, 1981.

sciando che le risposte, per quanto evidenti, “soffino al vento”, appunto, metafora poetica della coscienza collettiva non ascoltata o ignorata.

La forza giuridica implicita della canzone si manifesta nel modo in cui essa mobilita la coscienza morale dell'individuo e della società: non enuncia un manifesto politico diretto, ma chiama ogni essere umano a confrontarsi con la propria responsabilità etica dinanzi alla sofferenza altrui. In questo senso, la canzone è espressione compiuta del diritto alla libertà di coscienza, inteso non solo come diritto negativo a dissentire, ma come facoltà positiva di interrogare il potere, di opporsi alla violenza e di esprimere pubblicamente una visione etica del mondo¹⁴.

Su questo stesso crinale la libertà di espressione in musica non si limita a denunciare l'ingiustizia, diventa anche esercizio di immaginazione critica dell'ordine esistente, come mostra emblematicamente *Imagine* di John Lennon, del 1971. La sua forza sta nel presentare l'utopia non come fuga dalla realtà, ma come bussola morale: un modo per interrogare criticamente ciò che consideriamo “normale” e misurare se le nostre istituzioni e i nostri linguaggi generano pace o divisione, dignità o svalutazione dell'altro¹⁵.

Proprio questa capacità della canzone di rendere “pensabile” un ordine diverso e di incidere sull'immaginario pubblico, spiega perché, nei contesti in cui il pluralismo è compresso, la musica non resti un semplice fatto culturale, ma tenda a trasformarsi in uno degli ultimi spazi praticabili di libertà espressiva, finendo per costituire un'infrastruttura minima di sfera pubblica quando *media* indipendenti, assemblee e spazi associativi sono compressi. Il gesto di cantare, performare, diffondere un brano proibito può assumere valore di autodeterminazione politica.

Il celebre cantautore folk cileno Víctor Jara, per esempio, compose la sua ultima canzone nel 1973, mentre era prigioniero politico durante il colpo di Stato militare guidato da Augusto Pinochet. Egli riuscì a na-

¹⁴ E. BRAKE, *To live outside the law, you must be honest. Freedom in Dylan's lyrics*, in P. VERNEZZE e C.J. PORTER (cur.), *Bob Dylan and Philosophy*, Chicago-La Salle, 2006, 78 ss.

¹⁵ P. SHAW, *John Lennon as Pop-Cultural and Political Icon*, in K. WOMACK, K. O'TOOLE (ed.) *Fandom and the Beatles*, Oxford, 2021, 81 ss.

scondere ai soldati una canzone, *Nueva Canción*, e altri prigionieri riuscirono a farla uscire di nascosto dall'Estadio de Chile, lo stadio dove Jara era detenuto e che oggi porta il suo nome.

I materiali seminariali ricordano, poi, le pratiche di resistenza femminile in Iran, dove il canto pubblico diventa atto di sfida all'esclusione¹⁶.

Anche il pensiero femminista e postcoloniale ha valorizzato la musica come forma di autoaffermazione identitaria¹⁷. La musica, in questa chiave, è potere narrativo e diritto alla voce, specialmente per chi non ha accesso ai canali istituzionali della politica.

D'altronde, il riconoscimento delle culture minoritarie, comprese le loro espressioni artistiche, è un requisito della giustizia nelle società liberali multiculturali: laddove uno Stato democratico protegge la musica tradizionale, le lingue e le narrazioni storiche di una comunità, esso non solo tutela la diversità culturale ma garantisce il diritto dei gruppi a partecipare pienamente alla vita pubblica attraverso i propri codici simbolici¹⁸.

La musica, quale linguaggio costitutivo di identità, è elemento dinamico della democrazia costituzionale: non soltanto un diritto culturale individuale, ma anche un bene comune che contribuisce a strutturare la cittadinanza sostanziale.

4. *La musica come veicolo di uguaglianza*

Nel costituzionalismo contemporaneo, l'eguaglianza non è soltanto un principio formale di non discriminazione, ma un criterio di legittimazione sostanziale dell'ordinamento statale: essa si misura nella concreta accessibilità dei diritti e nella capacità delle istituzioni di evitare che determinati gruppi siano esposti a forme sistemiche di esclusione, stigmatizzazione e violenza.

¹⁶ Si rimanda ai contributi di Luciana de Grazia e Deborah Scolart.

¹⁷ Sul punto, v. M.C. NUSSBAUM, *Women and Human Development. The capabilities approach*, New York, 2000.

¹⁸ W. KYMLICKA, *Multicultural Citizenship*, Oxford, 1995, 107 ss.

In questa accezione, la musica non è neutra né estetizzante, ma profondamente politica: traduce in suono e parola esperienze di oppressione, istanze di giustizia e soggettività collettive escluse dalle arene istituzionali, contribuisce alla formazione di una cultura pubblica sull'eguaglianza, rendendo visibile lo scarto tra diritti proclamati e diritti vissuti, e crea repertori simbolici condivisi capaci di sostenere l'azione politica¹⁹.

Nella storia degli Stati Uniti, ad esempio, la musica afroamericana ha accompagnato ogni fase della lotta per l'uguaglianza, dalla schiavitù alla segregazione, fino ai movimenti per i diritti civili e al *Black Lives Matter* contemporaneo. Gli *spirituals* degli schiavi, i *gospel*, il jazz, il *funk* e poi il *rap* e l'*hip-hop* hanno rappresentato mezzi di resistenza simbolica e culturale, strumenti di costruzione identitaria e, al contempo, di articolazione di una *rights claim* collettiva²⁰.

In questo senso, la musica agisce come dispositivo giuridico implicito, capace di dare forma e visibilità a soggetti marginalizzati e di sollecitare l'adempimento di promesse costituzionali tradite.

La canzone *We Shall Overcome* rappresenta uno dei simboli del movimento per i diritti civili afroamericano. Derivata dall'inno battista *I'll Overcome Someday* di Charles Tindley del 1900, è stata reinterpretata e politicizzata a partire dagli anni Quaranta da attivisti sindacali e, successivamente, dal *Southern Christian Leadership Conference* e dallo *Student Nonviolent Coordinating Committee*. Il brano è stato cantato in marce, proteste, sit-in, e persino durante gli arresti, diventando una sorta di "inno parallelo", capace di incarnare le promesse inadempite del diritto costituzionale formale.

Nel 1963, fu interpretata anche da John Coltrane, che ne realizzò una celebre versione strumentale intensamente evocativa, eseguita durante concerti dal vivo, in un momento di profonda politicizzazione

¹⁹ M. U. REIMER, *In pursuit of happiness: Music, Human Rights and the Power within*, in *Global Awareness Society International 26th Annual Conference*, Heredia-Costa Rica, 2017, https://organizations.bloomu.edu/gasi/pdf_documents/2017%20Proceedings/Reimer1.pdf.

²⁰ K. M. MORANT, *Language in Action: Funk Music as the Critical Voice of a Post-Civil Rights Movement Counterculture*, in *Journal of Black Studies*, Vol. 42, No. 1, 2011, 71 ss.

della sua opera musicale. L'approfondimento di questo brano nella produzione di Coltrane è essenziale per comprendere come, attraverso l'improvvisazione jazzistica, la musica possa tradurre istanze costituzionali in forme espressive potenti e immediatamente percepibili.

Coltrane non ripete la melodia in modo didascalico, ma la dilata, la rielabora attraverso l'improvvisazione e l'intensificazione ritmica, restituendo un messaggio universale di resistenza e speranza. In questa forma, il brano si emancipa dalla sua natura corale e diventa un'opera strumentale capace di parlare senza parole, affidandosi interamente alla potenza del timbro e della struttura armonica.

L'esecuzione strumentale del brano non si limita a descrivere una condizione, ma produce un effetto sul pubblico, rafforza l'identificazione collettiva, crea un legame di solidarietà e richiama alla responsabilità costituzionale le istituzioni pubbliche²¹. In questo senso, la musica di Coltrane richiama i poteri pubblici a dare piena attuazione ai diritti proclamati ma sistematicamente negati nella prassi.

Le composizioni musicali nate in seno al movimento per i diritti civili, soprattutto quando reinterpretate da figure come Coltrane, trascendono l'ambito estetico per collocarsi in una dimensione morale e giuridica²². Si tratta, quindi, di una musica costituzionale non in senso formale, ma materiale: un diritto che si canta e si suona, un grido di dignità tradotto in note.

Tra le testimonianze più significative del ruolo della musica nella denuncia dei soprusi razziali negli Stati Uniti figura un'altra opera di John Coltrane, *Alabama*, scritta nel 1963, che rappresenta un altro esempio emblematico di come la musica possa farsi linguaggio politico ed espressione di memoria collettiva. Coltrane scrisse il brano musicale in reazione all'attentato del 15 settembre 1963 alla 16th Street Baptist Church di Birmingham, Alabama, durante il quale quattro bambine afroamericane vennero uccise in un attacco terroristico compiuto dal Ku Klux Klan.

Alabama non contiene parole, ma la sua struttura ritmica, melodica

²¹ J.L. AUSTIN, *How to Do Things with Words*, Oxford, 1962.

²² M.U. REIMER, *In pursuit of happiness: Music, Human Rights and the Power within*, cit.

e tonale fu ispirata direttamente da un discorso tenuto da Martin Luther King Jr. in occasione dei funerali delle vittime. Coltrane traspose la prosodia e l'intonazione oratoria di King in una sequenza sonora che ricalca le pause, le inflessioni e l'intensità emotiva dell'eloquio, realizzando una vera e propria "omelia in musica"²³.

Alabama incarna, dunque, una forma artistica di elaborazione del trauma nazionale, che denuncia l'inadempienza dello Stato rispetto al principio di eguaglianza sostanziale e alla protezione della vita e della dignità di cittadini afroamericani. Essa si configura come una risposta collettiva e comunitaria a una violazione dei diritti fondamentali, in particolare del diritto alla vita, alla libertà religiosa (poiché l'attentato colpì un luogo di culto) e alla non discriminazione.

A differenza delle canzoni con testo esplicito, *Alabama* mostra come la musica strumentale possa veicolare significati giuridici e politici attraverso l'intensità emotiva e il contesto performativo. La registrazione dal vivo del brano da parte del quartetto di Coltrane – composto da McCoy Tyner, Elvin Jones e Jimmy Garrison – accentua la dimensione comunitaria e rituale dell'opera, che diventa così una forma di lutto pubblico e insieme di resistenza civile²⁴.

Anche l'esperienza della statunitense Nina Simone mostra con particolare chiarezza come la musica possa operare come infrastruttura culturale dell'eguaglianza sostanziale, fungendo da dispositivo di mobilitazione collettiva. I brani di Simone hanno costituito, per ampi tratti, una vera e propria "colonna sonora" del movimento per i diritti civili, accompagnando marce e raduni e contribuendo alla costruzione di un lessico condiviso della protesta²⁵.

L'esempio più emblematico è *Mississippi Goddam*. Il brano nasce in reazione a episodi di terrorismo razziale, inclusi attentati a luoghi di culto, tra cui quello in Alabama che ha ispirato Coltrane, e come

²³ M. SMITH, *John Coltrane: Jazz, Racism and Resistance*, London, 2003, 86.

²⁴ Coltrane e il suo quartetto andarono in scena il 7 dicembre del 1963 sul canale televisivo NET. L'esibizione è visibile su www.youtube.com/watch?v=Wc4Y8YaDFTE.

²⁵ R. FELDSTEIN, *I Don't Trust You Anymore: Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960s*, in *Journal of American History*, 91, 4, 2005, 1349 ss.

l'impulso iniziale dell'artista, reagire con la violenza, venga trasformato in una scelta di espressione politica non armata: la musica diventa "arma" alternativa, capace di convertire indignazione e dolore in denuncia pubblica e richiesta di uguaglianza.

Accanto al caso Nina Simone, un antecedente paradigmatico del nesso tra musica e uguaglianza è rappresentato da Billie Holiday e dalla sua interpretazione di *Strange Fruit* nel 1939. La canzone, scritta da Abel Meeropol a partire da un poemetto del 1937 (firmato con lo pseudonimo Lewis Allan), denuncia in forma cruda e volutamente antiretorica la pratica dei linciaggi di afroamericani nel Sud degli Stati Uniti, trasformando l'orrore della violenza razziale in un atto di esposizione pubblica dell'ingiustizia. *Strange Fruit* costituisce un *protest song* di eccezionale forza, capace di rendere "visibile" ciò che l'ordine sociale tendeva a normalizzare o rimuovere: la negazione dell'uguaglianza attraverso il terrore razziale.

La rilevanza del brano sta nel suo rappresentare un dispositivo di contestazione dell'eguaglianza negata: non invoca genericamente tolleranza, ma mette a nudo l'incompatibilità tra la violenza razziale e l'idea stessa di comunità politica fondata su diritti. La *performance*, inoltre, assume una dimensione pubblica particolarmente significativa: Holiday presentò il brano in un contesto, il Café Society di New York, che aveva un forte valore simbolico, perché era noto per l'accesso non segregato di pubblico bianco e nero, trasformando l'esecuzione in un atto di denuncia rivolto a una platea mista e, quindi, a una coscienza civica potenzialmente condivisa²⁶.

L'effetto "amplificatore" sui diritti umani opera qui lungo tre direttrici. In primo luogo, sul piano dell'uguaglianza, la canzone rompe l'invisibilità sociale della discriminazione estrema e rende politicamente dicibile ciò che spesso non trovava spazio nell'arena pubblica: la violenza razziale come pratica sistemica. In secondo luogo, sul piano della dignità, *Strange Fruit* si configura come rifiuto della riduzione

²⁶ C. O'DELL, "Strange Fruit - Billie Holiday (1939)", 2002, dossier sul Café Society come contesto di debutto e sulla dimensione pubblica dell'esecuzione, rinvenibile al link www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/StrangeFruit.pdf.

della persona a “corpo esposto”, riaffermando il dovere di riconoscimento dell’umanità delle vittime. In altre parole, la canzone non soltanto “racconta” una violazione, ma impone un confronto morale che si traduce in pretesa di dignità e di eguaglianza sostanziale. Infine, sul piano storico-istituzionale, l’incidenza del brano risulta tanto più significativa se si considera la resistenza che incontrò: la difficoltà di registrarlo con le *major* e la necessità di ricorrere a un’etichetta indipendente testimoniano come, in determinate fasi, la musica di denuncia si collochi in un’area di frizione tra discorso pubblico e potere economico-mediativo, confermando la natura strutturale di certe opere artistiche quando rendono socialmente intelligibile l’ingiustizia.

Nel panorama europeo, *Sunday Bloody Sunday* degli U2 costituisce un caso emblematico di musica come veicolo di uguaglianza e, al contempo, come denuncia della violenza in quanto negazione primaria dei diritti fondamentali. Il brano, apertura dell’album *War* del 1983, si radica nel contesto dei *Troubles* nordirlandesi e fa riferimento, in particolare, al Bloody Sunday del 1972 a Derry, nel quale militari britannici uccisero 14 manifestanti civili disarmati durante una protesta per i diritti civili²⁷.

Qui il punto non è ricostruire una verità giudiziaria attraverso il testo della canzone ma cogliere come essa costruisca memoria pubblica e come trasformi un evento localizzato in un discorso transnazionale contro la normalizzazione della violenza.

È significativo che la band abbia insistito sulla natura antiviolenza della canzone (Bono ha in più occasioni ribadito “*This is not a rebel song*”), spesso accompagnando il messaggio con simboli di neutralizzazione del discorso bellico (come una bandiera bianca), a conferma della volontà di collocare l’opera nel campo del contro-discorso orientato a delegittimare la violenza politica, anziché a fomentarla.

Nel medesimo orizzonte europeo, pur con diversa postura estetica e retorica, si colloca *Zombie* dei Cranberries del 1994, brano che denuncia la violenza settaria dei *Troubles* e, in particolare, nasce come reazione all’attentato di Warrington del 20 marzo 1993, nel quale mo-

²⁷ B. ROLSTON, *This is not a Rebel song: The Irish Conflict and popular music*, in *Race and Class*, Belfast, vol. 42 (3) 2001, 56.

rirono due bambini²⁸. L'operazione compiuta dal gruppo irlandese non consiste nel rivendicare una "parte" del conflitto, bensì nel mettere al centro l'effetto della violenza politica sulle vite ordinarie, facendo della canzone un dispositivo di memoria e di denuncia dell'assuefazione collettiva all'orrore.

Zombie è particolarmente interessante perché sposta l'asse dal "chi" al "cosa": non la legittimità di una causa politica, ma l'illegittimità della violenza contro civili, e in particolare contro minori, come negazione dell'eguaglianza nella protezione. Qui emerge un profilo spesso trascurato: nei conflitti interni, la violenza tende a produrre una svalutazione selettiva delle vite, e la cittadinanza si frammenta in "vite più protette" e "vite esposte". La canzone reagisce proprio a questa frattura: costruisce una contronarrazione in cui la sofferenza delle vittime civili diventa il centro del discorso pubblico²⁹.

Un esempio contemporaneo, particolarmente efficace per il discorso sull'eguaglianza è offerto dall'ultimo brano di Bruce Springsteen, *Streets of Minneapolis*, rilasciato *online* il 28 gennaio 2026, che si colloca, anche per modalità di produzione e diffusione, nel paradigma della *protest song*. Springsteen ha scritto e registrato la canzone in tempi strettissimi in reazione a due episodi mortali connessi a operazioni federali di *enforcement* in materia migratoria a Minneapolis, dedicandola alla città, ai "vicini immigrati innocenti" e alla memoria delle vittime, Alex Pretti e Renee Good.

L'eguaglianza viene qui evocata non soltanto come divieto di discriminazione in astratto, ma come problema di eguaglianza nella tutela (e dunque nella concreta protezione della vita e dell'incolumità) in contesti di polizia amministrativa e controllo migratorio. Anche questo brano mette al centro la dinamica ricorrente nelle democrazie contemporanee dell'asimmetria tra categorie di persone più o meno esposte a controlli, sospetti, coercizione e, in ultima istanza, rischio letale, asimmetria che spesso si innesta su criteri "materiali" (colore della pelle,

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ J. SONG, *Musical and extra-musical factors contribute to the meaning of popular music: a critical analysis of "Zombie" by the Cranberries*, in *Advances in Journalism and Communication*, 10, 2022, 199 ss.

origine, lingua, *status* migratorio), anche laddove il lessico istituzionale rivendichi neutralità e legalità dell'azione amministrativa. In tal senso, la canzone fornisce un *case study* narrativo del passaggio dall'uguaglianza come parità formale all'eguaglianza, come rifiuto di una cittadinanza a geometria variabile nella protezione dei diritti fondamentali.

La forza di tali brani risiede nella loro capacità di rendere pubblicamente percepibile l'ingiustizia e di trasformare la paura in solidarietà, cioè di costruire le condizioni sociali dell'eguaglianza sostanziale. La musica può, dunque, funzionare da "ponte" tra ordinamenti e movimenti, favorendo circolazione di repertori simbolici dell'eguaglianza e contribuendo alla formazione di un immaginario globale dei diritti.

5. La musica come espressione della dignità umana

La musica insieme ai diritti umani, può essere considerata espressione della dignità umana e della prosperità collettiva. In entrambi i campi è richiesto ai soggetti coinvolti di riconoscere sé stessi negli altri, di abbracciare il pluralismo e di sostenere insieme l'individuo e la comunità.

Dal punto di vista dei diritti umani, ciascuna persona dovrebbe godere dello spazio necessario per bilanciare libertà e diritti individuali con le responsabilità verso la comunità, rispettando al tempo stesso le scelte altrui. Nella musica, ogni persona dovrebbe poter partecipare e cercare realizzazione come esecutore e come ascoltatore, rispettando usi e gusti degli altri. Sia la prospettiva dei diritti umani sia quella musicale incarnano il principio di "*impegnarsi a vivere in una comunità in cui i conflitti di diritti vengono risolti attraverso la persuasione, piuttosto che con la violenza*"³⁰.

Qui si innesta la specificità del cantautorato italiano, che, più di altri generi, ha funzionato come una sorta di giurisdizione poetica che non pronuncia sentenze, ma mette in scena fatti, ruoli, esclusioni, e costringe l'ascoltatore a misurarsi con il punto di vista dell'altro.

³⁰ M. IGNATIEFF, *I. Human Rights as Politics; II. Human Rights as Idolatry. The Tanner Lectures on Human Values*, Princeton University, 4-7 April 2000, 342.

Questa attitudine è particolarmente evidente in Fabrizio De André, la cui poetica rovescia il dispositivo classico della stigmatizzazione: prostitute, diseredati, piccoli delinquenti, minoranze e “sconfitti” non sono trattati come scarti sociali, bensì come soggetti portatori di una dignità non negoziabile. Brani come *Via del Campo* o *Bocca di Rosa* compiono un’operazione che potremmo definire “costituzionale” in senso materiale: contestano la gerarchia morale che spesso accompagna le gerarchie socioeconomiche, mostrando l’arbitrio di una rispettabilità costruita per esclusione.

Le canzoni di De André non creano diritti, ma agiscono sul presupposto culturale dell’eguaglianza: rendono visibile ciò che l’art. 3 Cost. presuppone, cioè che la dignità non dipende da *status*, reputazione o conformità ai modelli sociali: la dignità è ciò che precede e vincola il giudizio sociale, non ciò che ne deriva³¹.

Con Giorgio Gaber la dignità si sposta sul crinale dell’autonomia e della partecipazione democratica. La celebre formula “*libertà è partecipazione*” del brano *La libertà* consente una lettura di taglio costituzionale: la dignità, in una democrazia, non è solo protezione da interferenze ma anche capacità di concorrere alla formazione della vita collettiva³². Gaber smonta l’idea di libertà ridotta a consumo o individualismo autoreferenziale, e, così facendo, richiama la dimensione relazionale della dignità: la persona non è una monade, ma un soggetto che si costituisce in rapporti sociali e istituzionali.

In Francesco Guccini la dignità assume una dimensione storico-memoriale: essa è ciò che la storia ha calpestato, e che la memoria deve restituire. Brani come *Auschwitz* o *La locomotiva* convocano il tema della persona di fronte alla violenza totalitaria, alla persecuzione, alla disumanizzazione industriale, ma anche di fronte all’ingiustizia sociale e all’anelito di riscatto.

Nel corso della sua lunga carriera, Francesco Guccini ha più volte espresso, attraverso la musica, un’attenzione costante per la tutela dei diritti umani e per i valori della solidarietà, affrontando con lucidità

³¹ R. CARUSO, *Alla Stazione successiva. La giustizia, ascoltando De André*, Cinisello Balsamo, 2023.

³² S. LUPORINI, G. *Vi racconto Gaber*, Milano, 2013.

temi sociali e politici. Questo impegno ha ricevuto anche un riconoscimento ufficiale con il Premio Amnesty Italia 2013³³, attribuito al brano *Gerardo nuvola 'e povere* che dà voce a una vicenda di emarginazione senza rinunciare alla dignità dei protagonisti.

Diverso, e per questo essenziale a una trattazione completa, è il contributo di Niccolò Fabi, che colloca la dignità nella fragilità ordinaria e nei processi di ricostruzione personale. In *Costruire*, la dignità è legata alla capacità di attraversare il limite, la perdita, la vulnerabilità senza cedere alla disintegrazione.

Nel 2020, anche una sua canzone, *Io sono l'altro*, ha ricevuto il Premio Amnesty International Italia³⁴. Il brano è un compendio poetico e civile sul principio costituzionale della pari dignità sociale e sul riconoscimento empatico dell'altro, fondamento del rispetto dei diritti umani. Con versi come «*Io sono l'altro, quello che hai ignorato, quello che hai calpestato*», Fabi costruisce una narrazione polifonica in cui il soggetto lirico si moltiplica nei volti marginali della società: il migrante, il carcerato, il sofferente, l'incompreso.

Il rapporto tra musica e dignità umana può essere, dunque, descritto come un rapporto di reciproca illuminazione: la dignità fornisce alla canzone un orizzonte normativo, mentre la canzone restituisce alla dignità una concretezza sociale, senza la quale il principio rischia di restare retorica. Proprio perché il diritto non vive solo nei tribunali ma nella cultura, la canzone d'autore funziona come amplificatore dei diritti: non "fa" diritto, ma contribuisce a creare la comunità interpretativa che rende il diritto effettivo. E, in un tempo in cui nuove vulnerabilità mettono sotto stress la promessa costituzionale di pari dignità, questa funzione culturale non è accessoria: è parte della tenuta del patto costituzionale.

³³ Il riconoscimento – istituito da Amnesty International Italia e dall'associazione Voci per la libertà – premia ogni anno il miglior brano sui diritti umani, pubblicato nell'anno precedente.

³⁴ www.vociperlaliberta.it/io-sono-l-altro-di-niccolo-fabi-vince-il-premio-amnesty-sezione-big/#more-5269.

6. Conclusioni

La musica incrocia i diritti umani almeno lungo tre vettori: come strumento di promozione dei diritti, come dimensione dei diritti culturali, come terreno di tensioni legate a minoranze e discriminazioni. Questa pluralità di funzioni è decisiva: impedisce di ridurre la musica a un bene “ornamentale” o meramente ricreativo, e consente di leggerla come infrastruttura simbolica della dignità, cioè come mezzo attraverso cui una comunità riconosce la piena umanità di soggetti e gruppi.

La musica, dunque, non sostituisce la norma, ma può rafforzarne la ragione pubblica; non è soltanto un contenuto da regolare, è un soggetto di trasformazione giuridica; è un linguaggio universale che dà corpo ai diritti umani, li rende percepibili e condivisi; rappresenta un linguaggio giuridico alternativo, capace di esprimere i diritti dove il diritto scritto tace, di diffondere la cultura dei diritti umani dove le norme non arrivano, di realizzare concretamente dignità, libertà e uguaglianza laddove le istituzioni falliscono.

Difendere il diritto alla musica significa difendere il cuore stesso dei diritti umani. Significa riconoscere che la giustizia non vive solo nei codici o nelle aule dei tribunali, ma anche nei suoni, nei canti, nelle voci di chi chiede riconoscimento, rispetto, partecipazione.

Il diritto deve allora promuovere l'accesso alla musica come forma di partecipazione. Perché se è vero che i diritti umani parlano all'intelletto, la musica parla direttamente al cuore. E solo quando intelletto e cuore si incontrano, i diritti diventano davvero universali.

In un'epoca di crisi democratiche, polarizzazioni e disuguaglianze crescenti, la musica rappresenta una risorsa etica di straordinario valore: è il diritto che canta, la libertà che vibra, l'uguaglianza che si fa suono.

Abstract

Music and human rights are often both described as universal languages, sharing the ability to connect people beyond cultural, linguistic, or geographical barriers. It is therefore possible to imagine relating these two elements by grounding the analysis in their potential to promote universal values such as dignity, freedom,

and equality. Indeed, a common feature of both is precisely their universality: they are present in every culture and tradition, representing a shared element of the human experience. Music, for its part, has long been regarded as a powerful weapon against the violation of human rights: through its many forms, it exposes injustices and mobilizes the masses in support of human-rights movements. In this sense, it seems correct to say that music, in some way, acts as an amplifier of human rights. This contribution aims to examine the role of music in the promotion and defence of human rights, to highlight how music has translated legal language into lyrics.

Keywords

Law – Music – Human rights – Universal values

DIRITTI E LIBERTÀ NELLA MUSICA RIVOLUZIONARIA IRANIANA

*Deborah Scolart**

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. Brevi cenni sulla musica persiana. – 3. Contestazione e musica in epoca monarchica. – 4. La musica nella Repubblica islamica tra nuove regole e rivendicazioni politiche. – 5. Osservazioni conclusive.

1. *Introduzione*

Nel giugno 2025, durante la cosiddetta guerra dei 12 giorni tra Israele e Iran, il musicista Shervin Hajipour¹ ha composto la canzone *Setare-ha*, resa in inglese con il titolo *Shooting stars*: l'artista chiede di «Immagina[re] che i missili siano solo stelle e che non siamo in Medio Oriente [...] immagina di valere più dei barili di petrolio nel magazzino / Immagina di essere più importante di alcune statistiche e numeri nei notiziari»². La canzone in pochi versi illumina la sensazione di impotenza e irrilevanza degli iraniani di fronte alle scelte politiche ed economiche del loro governo e si pone come esempio del particolare rapporto della cultura iraniana con la politica, in queste pagine analizzato attraverso una forma d'arte, la musica, che ha in Iran una storia peculiare.

La cultura iraniana ha da tempo imparato a fare uso esteso delle metafore per esprimere insoddisfazione e aneliti di riforma. Prima con lo Shah, poi con la Repubblica islamica, la compressione di diritti e li-

* Professoressa associata di Diritto dei Paesi islamici. Università di Napoli l'Orientale.

¹ Nel testo i nomi di persona e dei luoghi compaiono nella loro forma nota al pubblico europeo; i termini tecnici musicali e giuridici sono in trascrizione scientifica dal persiano e dall'arabo.

² *Farz kon in mušakā setare-and / ke mā tā hāvare miyāne nistim [...] Farz kon ke bištar mi-arzī / az buške-haye naft tu-ye anbār / Farz kon ke mohemtarin az čand tā / āmāro 'adad tā aḥbar* (www.youtube.com/watch?v=L-0JVH3XIRc).

bertà è, infatti, una costante che accompagna la vita dei cittadini iraniani, i quali hanno sviluppato codici comunicativi che attingono alla ricchissima tradizione culturale persiana per veicolare contenuti di critica e protesta contro le autorità senza essere immediatamente riconoscibili come atti di accusa contro le stesse, potenzialmente forieri di gravi conseguenze per chi li pronuncia.

Nel campo musicale il fenomeno si manifesta in diverse forme. La prima è la messa in musica (talvolta su ritmi classici, talaltra attingendo a esperienze musicali di altre culture) di tradizioni testuali risalenti che attraverso il linguaggio poetico classico esprimono la critica alle politiche repressive e corrotte delle autorità. La seconda è l'utilizzo frequente della marcia solenne: ne sono esempi celebri *Ey Iran*, canzone molto amata dagli iraniani e al tempo dello Shah considerata l'inno nazionale³ non ufficiale; e *Ey šahid*, che inneggia alla lotta per la libertà e al sacrificio dei martiri per difendere la Repubblica islamica. La terza è legata alla più recente attualità e alle rivolte della cosiddetta onda verde (*moğ-e sabz*) del 2009 e del movimento *zan, zendeghi, āzādi* (2022-23) e vede l'affermarsi della musica rap come veicolo principale delle rivendicazioni che una popolazione assai giovane avanza nei confronti di un regime sempre più oppressivo e liberticida. A fianco del rap troviamo anche il canto a cappella e la rivisitazione delle melodie di celebri canti rivoluzionari (*Bella ciao*, *El pueblo unido*) accompagnati da testi e parole calati nella realtà iraniana. E poi, di nuovo, nei corsi e ricorsi della storia iraniana, basta un cambio di parole (i *basiği* al posto dell'esercito monarchico, Repubblica iraniana al posto della Repubblica islamica) per adattare alle nuove contingenze vecchi testi, cambiandone la funzione.

³ L'attuale inno nazionale (*sorud-e melli-e Iran*) risale al 1990; le sue sette strofe in poco più di un minuto inneggiano alla giustizia, all'indipendenza, alla libertà e omaggiano i martiri che così centrali sono nella retorica politica della Repubblica islamica. Sostituisce il *pāyandeh bāda Irān* adottato all'indomani della rivoluzione del 1979, ritenuto troppo lungo, sebbene la sua esecuzione duri poco meno di tre minuti. L'inno imperiale (*sorud-e šāhanšāhi-ye Irān*) accompagnò, invece, l'Iran dal 1933 al 1979.

2. Brevi cenni sulla musica persiana

Nel linguaggio contemporaneo si usano le espressioni *musiqi-ye*⁴ *aṣīl-e Irāni* (musica iraniana autentica) o *musiqi-ye sonnati-ye Irāni* (musica tradizionale iraniana) per indicare le strutture musicali caratteristiche della cultura persiana. Per moltissimo tempo la musica persiana si è sviluppata ed è stata insegnata senza ricorrere ai formalismi propri della musica europea; un termine chiave per comprenderla è *dastgāh*, il cui significato letterale è meccanismo, ordine e che indica, in contesto musicale, i modi e le tonalità. Gli studiosi organizzano la musica tradizionale in dodici *dastgāh* a ciascuno dei quali viene attribuito uno specifico carattere espressivo non musicale, come devozione, calma, maestosità, bellicosità. Ogni modo o *dastgāh* è articolato in *guše*, melodia. L'insieme di *dastgāh* e *guše* costituisce il *radīf*, una raccolta di circa 250-300 brevi brani musicali (di durata variabile da 30 secondi a 4 minuti), a cui si può pensare come a un repertorio musicale che non viene effettivamente eseguito – tranne che nell'insegnamento –, ma di cui alcune parti vengono selezionate da un musicista per fungere da base per la composizione e per l'esecuzione improvvisata⁵. Codificata nel corso del XIX secolo da maestri come Mirza Abdollah Farahani (1843-1918), in epoca moderna è soggetta a calchi e prestiti che non danno vita a nuove invenzioni⁶. La musica tradizionale è microtonale e, scrive Bahrami, «si dice che un musicista, per imparare il *radīf*, per acquisire la tecnica e diventare un virtuoso, debba studiare almeno dieci anni. Come base per lo studio ha soltanto le note e gli intervalli, ma non il ritmo, che è improvvisazione; quindi, deve per forza studiare con un maestro»⁷.

Un altro termine interessante è *āvāz*, che in persiano è canzone, ma

⁴ La parola *musiqi* è un calco derivante dal greco *mūsikḗ* attraverso l'arabo *mūsīqā*; un termine più propriamente persiano è *ḥʷāndan*, che significa cantare, leggere, recitare e che si usa principalmente per la musica vocale.

⁵ A.H. POURJAVADY, *Music Making in Iran from the 15th to the Early 20th Century*, Edinburgh, 2024; R. BAHRAMI, *Mille e una musica. Breve storia della musica persiana*, Milano, 2021.

⁶ N. SIAMDOUST, *Soundtrack of the Revolution. The Politics of Music in Iran*, Stanford, 2017, 41.

⁷ R. BAHRAMI, *Mille e una musica*, cit., 111.

può indicare anche il modo minore⁸. L'*āvāz* canta la poesia classica, attingendo dai *ġazal*⁹ e accompagnando con le melodie del *radif*; i musicisti che si dedicano all'*āvāz* tendono a considerare il *tasnif* al di sotto dei loro standard, cosa che non deve stupire perché il *tasnif* è un genere leggero, già noto nel XV secolo, ma di grande diffusione soprattutto agli inizi del Novecento. Più ritmico, di solito usato per canzoni di libertà dalla rivoluzione costituzionale del 1905¹⁰, ha un breve metro fisso e – come non di rado avviene nella cultura persiana che venera la poesia come poche altre al mondo – in molti casi si tratta dell'adattamento musicale di una poesia, o al contrario di un testo poetico redatto su una base musicale in collaborazione con il suo compositore¹¹. La versione moderna del *tasnif* è il *tarāneh* (lett. melodia, canzone), termine usato per indicare brani più ritmici, moderni, meno impegnativi per la voce.

3. Contestazione e musica in epoca monarchica

Già a fine Ottocento emerge in Iran la biforcazione tra la musica come forma d'arte e la musica "popolare", termine che in persiano ha numerosi traducenti, in relazione al tipo di musica e al periodo: *mar-domī*, *moṭrebī*, *kučeh-bāzārī*, *pāp*; degli esordi di questo genere musicale non è rimasta traccia, sia perché all'epoca considerata di basso livello, sia perché le prime registrazioni fanno la loro comparsa intorno al 1906, per essere interrotte dopo pochi anni a causa della grave instabilità politica di quel tempo. In questi stessi anni, la poesia vira verso espliciti contenuti politici e di libertà, temi che accompagneranno tutta la produzione culturale iraniana fino ai giorni nostri.

⁸ Si riferisce allora alla forma musicale non metrica che caratterizza gran parte del repertorio tradizionale iraniano.

⁹ Il *ġazal* è una poesia breve monorima che trova nei poeti persiani Gialal al-Din Rumi e Hafez le sue espressioni più alte. A. PAGLIARO, A. BAUSANI, *Storia della letteratura persiana*, Milano, 1960.

¹⁰ Per una prima introduzione alla storia iraniana contemporanea si veda E. ABRAHAMIAN, *Storia dell'Iran. Dai primi del Novecento a oggi*, Roma, 2009.

¹¹ G. DE ZORZI, *Introduzione alle musiche del mondo Islamico*, Roma, 2021, 185-187.

Il Novecento porta dei significativi cambiamenti nel contesto musicale iraniano. Ali Naqi Vaziri, leggendario suonatore di *tār*, irregimenta la musica tradizionale, fino ad allora insegnata per imitazione e sentimento, nelle categorie strutturali della musica occidentale (spartiti e note) e fonda nel 1923 la scuola superiore di musica (*madrese-ye 'āli-ye musiqi*) in cui vengono per la prima volta ammesse anche le ragazze, sia pure in classi separate. Con gli insegnamenti di Vaziri si apre l'era della convivenza, non sempre facile, tra la musica tradizionale e la musica nazionale (*musiqi-ye melli*) persiana nei contenuti, ma suonata con strumenti occidentali e regimentata.

Il contesto politico è quello del colpo di stato del 1921 che ha esautorato l'ultimo shah della dinastia Qajar; da lì a poco i Pahlavi prenderanno il potere e Reza Shah (r. 1925-41) e suo figlio Mohammed Reza (r. 1941-79) attueranno politiche di modernizzazione del paese accompagnate da una dura, a tratti feroce, repressione del dissenso. L'epoca Pahlavi vede la svalutazione della *musiqi-ye melli* a favore della musica occidentale e la prevalenza del *sorud* (inno)¹² sul *tašnif* che si era affermato nei primi due decenni del Novecento in risposta anche all'instabilità di quegli anni; ne era un celebre esempio *morg-e sahar* (l'uccello dell'alba)¹³, un *tašnif* di protesta degli anni Venti contro l'ingiustizia, la dittatura e la tirannia: l'uccello in gabbia canta e si libera segnalando la fine della notte, cioè dell'oppressione e della tirannide.

Un celebre *sorud* degli anni Quaranta è il citato *Ey Iran*, scritto in reazione all'occupazione inglese del 1941¹⁴: è una canzone d'amore per

¹² Il *sorud* differisce dalle altre forme musicali iraniane perché è sempre in 2/4 o 4/4 ed è sempre corale.

¹³ «Uccello dell'alba, comincia il tuo lamento, ravviva la mia angoscia / Rompi questa gabbia e rovesciala con i tuoi sospiri scintillanti / Usignolo dalle ali legate, esci dall'angolo della gabbia / Componi la canzone della libertà per l'umanità». La poesia di Mohammad-Taqi Bahar (meglio noto come *Malek ol-šo'arā*, lett.: re dei poeti) fu scritta negli anni Venti e pubblicata sulla rivista *Nābid* nel 1927. N. SIAMDOUST, *Sound-track of the Revolution*, cit., 38.

¹⁴ La canzone è scritta nel 1944 su musica di Ruhollah Khaleqi e parole di Hossein Gol-e Golab. Nel settembre del '41 gli alleati (inglesi e russi) avevano occupato l'Iran, evento che condurrà alla forzata abdicazione di Reza Shah; l'autore scrive un poema

l'Iran («O Iran, terra ricca di gemme [...] / O Iran, o mio paradiso / Brillante è il mio destino grazie a te / Anche se il fuoco piovesse sul mio corpo / tranne il tuo amore nel cuore null'altro custodirei») e una dichiarazione di fedeltà e di abnegazione verso la patria («O nemico, se tu sei di roccia, io sono di acciaio / Sacrifico la mia vita per il nobile suolo della mia terra»). Questa canzone ha avuto una storia curiosa: nata per sostenere la patria in un momento difficile, poi considerata l'inno nazionale autentico degli iraniani (in opposizione all'inno imperiale), bandita per qualche tempo dalla Repubblica islamica perché amato da coloro che si opponevano all'eccessiva dipendenza del nuovo regime dalla religione salvo essere recuperata per i suoi contenuti patriottici durante la guerra contro l'Iraq, è oggi – ironie del tempo – la canzone che molti sostenitori del pretendente al trono accompagnano alle immagini di Reza Pahlavi sui social media¹⁵.

Negli anni Cinquanta, dopo la deposizione (pilotata da USA e UK) nel 1953 del primo ministro Mossadeq, diventa celebre *marā bebus*¹⁶ (baciarmi), un *taṣnif* eseguito al piano e violino. Si presenta come una canzone d'amore («Per l'ultima volta, che Dio ti protegga mentre io vado incontro al mio destino / La nostra primavera è finita, il passato è andato, e io sono alla ricerca del mio destino») e il testo racconta di un uomo che chiede un ultimo bacio alla sua amata mentre si prepara ad andare incontro a un destino incerto. In quel particolare contesto politico, gli iraniani interpretano la canzone come la voce di un patriota o di un combattente per la libertà che si prepara per la prigionia, l'esilio o la condanna a morte (in riferimento alla vicenda del colonnello Siamak¹⁷, giustiziato nel 1955). Sebbene, come detto, il suo contenuto

sul nazionalismo iraniano quando vede la bandiera inglese sventolare a Tehran su una caserma iraniana.

¹⁵ P. LOLOI, M.H. DEHKORDI, *Ey Iran*, in *Enciclopedia Iranica* <https://www.iranicaonline.org/articles/ey-iran/>; N. SIAMDOUST, *Soundtrack of the Revolution*, cit., 76. La canzone è composta in *dašti*, un modo minore (*āvāz*) solitamente associato alla melanconia, sebbene né la musica né le parole abbiano in sé tracce di tristezza.

¹⁶ Su musica di Majid Vafadar e parole di Haydar Reqabi, interpretata da Hasan Golnaraqi. La versione più amata in Iran è con la voce di Vigen: www.youtube.com/watch?v=YSwb9Woas_s.

¹⁷ Il Colonnello era stato uno dei fondatori dell'organizzazione militare del partito Tudeh, di matrice socialista, gruppo smantellato dopo il colpo di stato del 1953.

non sia direttamente politico, *marā bebus* diventa una canzone simbolo di perdita, resistenza e lutto per la generazione di iraniani che ha visto le sue speranze di democrazia infrangersi contro il complotto straniero e la repressione autoritaria.

Negli anni Sessanta e Settanta il dissenso contro il crescente autoritarismo dello Shah si manifesta dapprima con le canzoni politiche marxiste¹⁸ per poi, negli ultimi anni della monarchia, quando la censura è sempre più stretta e oppressiva e la SAVAK¹⁹ si dedica alla sorveglianza estesa, alla repressione e alla tortura dei dissidenti politici, assumere sempre più spesso le vesti della metafora²⁰: un esempio è la celebre *Pariyā* (Le fate)²¹, basata su una poesia di Ahmad Shamlu²²

¹⁸ Di cui è un famosissimo esempio la canzone *Āftābkārān-e ġāngal* (nota anche come *sar-umad zemestun*, è finito l'inverno) scritta da Saeed Soltanpour e arrangiata da Mehrdad Baran sulla base musicale di una canzone popolare armena dal titolo *Sari Sirun Yar*; www.youtube.com/watch?v=QmXTLlfOCa4. La canzone fa riferimento alla rivolta di Siakh al del febbraio 1960, ritenuta il primo movimento armato con obiettivi politici nella storia moderna dell'Iran. N.R. KEDDIE, R. YANN, *Modern Iran: Roots and Results of Revolution*, New Haven, 2006.

¹⁹ *Sāzemān-e eṭṭelā'āt va amniyat-e kešvar*, Organizzazione nazionale per la sicurezza e l'informazione, cioè i servizi segreti istituiti nel 1957.

²⁰ F. HEMMASI, *Intimating Dissent: Popular Song, Poetry, and Politics in Pre-Revolutionary Iran*, in 57 *Ethnomusicology* 57-87 (2013).

²¹ *Pariyā* in persiano sono le fate, protagoniste di molto folklore. La poesia di Shamlu si presenta come una storia per bambini e racconta dell'incontro di un cavaliere con tre fate in lacrime. Nel tentativo di rallegrarle, il cavaliere dice loro che il rumore delle catene che si ode tutt'intorno è quello degli schiavi che presto saranno liberati; una volta raggiunto questo obiettivo, non ci sarà più motivo di piangere. Le fate, però, non hanno bisogno di essere salvate: sono streghe che cercano di impedire il passaggio del cavaliere. Egli alla fine le sconfigge e arriva in una città dove gli schiavi appena liberati festeggiano, cantano e ballano: «Ding dong, ding dong, siamo pieni di gioia! Siamo liberi dalla tirannia». La canzone di Dariush abbrevia molto il testo originale, diventa più criptica, le fate piangenti suscitano pietà invece di essere streghe travestite, e scompaiono elementi centrali della poesia quali i diavoli, gli schiavi e i fabbricanti di catene. Se in Shamlu la poesia si chiude con la nota di gioia, la canzone, riprendendo in finale i versi che in Shamlu sono nella parte centrale del testo, è più cupa: «Il nostro mondo non era una favola / Non c'era alcun messaggio nascosto / Il nostro mondo è molto chiaro / Chiunque voglia capirlo, può farlo / Il nostro mondo ha spine / I suoi deserti hanno serpenti». Si veda sulla contestualizzazione e significato di questa celebre canzone F. HEMMASI, *Intimating Dissent*, cit.

(1925-2000) degli anni Cinquanta e musicata nel 1972 da Dariush Eghbali, un popolare cantante di *musiqi-ye pāp* pre-rivoluzionario²³. I tragici eventi del venerdì nero dell'8 settembre 1978²⁴ sono invece l'ispirazione per *žāle hun šod* (la rugiada diventa sangue)²⁵, ma *žāle* è anche il nome della piazza in cui si consuma la strage. Mancano pochi mesi alla caduta della monarchia e i musicisti cantano dei cuori insanguinati come dei papaveri (*šaqāyeq*)²⁶.

4. La musica nella Repubblica islamica tra nuove regole e rivendicazioni politiche

Fare musica nell'Iran contemporaneo significa avere necessariamente a che fare con il Ministero della cultura e della guida islamica (*Vezārat-e Farhang va Eršād-e Eslāmi*), che dal 1983 ha tra i suoi compiti il rilascio delle autorizzazioni per le esibizioni e le registrazioni; l'autorizzazione, tuttavia, non è sufficiente perché tutte le produzioni audio-visive passano per il *Sazmān-e Seda-o-sima-ye Jomhuri-ye Eslāmi*.

²² Per una prima introduzione si veda L.P. ALISHAN, *Abmad Shamlu: the rebel poet in search of an audience*, in 18(2-4) *Iranian studies* 375-422 (1985).

²³ www.youtube.com/watch?v=QHCThcSTgbw.

²⁴ L'8 settembre 1978 almeno cento persone vennero uccise ed oltre duecento ferite dall'esercito di Mohammad Reza che sparò sulla folla di manifestanti radunatisi nella Piazza *žāle* (Jaleh) di Tehran.

²⁵ La canzone fu composta da Hossein Alizadeh sui versi di Siavash Kasraie; www.youtube.com/watch?v=xMbxxj0L3AQ.

²⁶ Non sfugge il legame tra i papaveri e il sangue presente nella cultura persiana così come in altre. In Italia Fabrizio de Andrè nel 1964 cantava *La guerra di Piero*: «Dormi sepolto in un campo di grano / Non è la rosa, non è il tulipano / Che ti fan veglia dall'ombra dei fossi / Ma sono mille papaveri rossi». È, però, alla poesia di John McCrae, *In Flanders Fields* del 1915 («In Flanders fields the poppies blow / between the crosses, row on row, that mark our place»), celebrativa del sangue versato dai soldati caduti nelle trincee di Francia e Fiandre, che si deve in Europa l'identificazione di questo bel fiore delicato con l'omaggio alla memoria e al sacrificio dei soldati in guerra. Anche nella letteratura persiana classica il fiore semplice rosso è spesso associato al sangue dei martiri e degli amanti; in epoca contemporanea, il papavero dei campi o *šaqāyeq* (che traduce anche anemone) è diventato simbolo del sangue dei giovani caduti nelle guerre. A. HUŠANG, *Gol*, in *Encyclopaedia Iranica*, <https://www.iranicaonline.org/articles/gol/>.

ye *Irān*, familiarmente noto come Seda-o-sima o con l'acronimo del suo nome inglese (IRIB, Islamic Republic of Iran Broadcasting) cioè l'ente a controllo statale che ha il monopolio sui servizi radio-televisivi iraniani. Rispetto all'epoca monarchica, durante la quale gli artisti dovevano misurarsi con la censura, ma non soffrivano particolari restrizioni sui generi e ritmi musicali, il regime degli ayatollah ha imposto limitazioni significative, giustificate da ragioni politiche e religiose.

Il rapporto tra islam – nelle sue dimensioni teologica e giuridica – e musica è, infatti, complesso: in assenza di divieti espliciti nel Corano non è possibile imporre un divieto netto alla pratica musicale e al canto, che però non sono nemmeno incoraggiati²⁷. Questo non ha impedito da un lato lo sviluppo della cantillazione coranica, dall'altro la nascita e affermazione di differenti generi musicali che hanno caratterizzato le molteplici forme culturali in cui si manifesta l'islam nel mondo. In sottofondo, ma capace di emergere ogni volta che le contingenze politiche lo permettono, resta la diffidenza verso una forma di arte spesso associata alla dissolutezza di banchetti e feste dove cantanti, danzatori e danzatrici intrattenevano gli ospiti con spettacoli che potevano volgere all'osceno. L'arte musicale non è sempre stata scoraggiata; le scuole giuridiche, probabilmente riflettendo lo spirito dei tempi e dei luoghi, non hanno mantenuto un atteggiamento univoco nei confronti di quest'arte, che dunque di volta in volta è stata perseguitata, tollerata, incoraggiata²⁸. Del resto, il ben noto amore degli arabi per la poesia

²⁷ Il giurista zahirita Ibn Hazm (m. 1064) sosteneva che la causa della diffidenza di molti giuristi verso la musica fosse da ricercarsi nell'assenza di testi scritti che conferissero uno statuto esplicito alla musica e alla danza. In conseguenza, alcuni '*ulamā*' invocavano la "liceità originale" (*al-ibāha al-ašliyya*) per la quale è lecito o indifferente alla Legge tutto ciò che non è da essa espressamente proibito. Altri, invece, appoggiandosi al versetto XXXI, 6 («E fra gli uomini v'è chi compra ignaro discorsi fatui e leggeri [*lahw al-hadīth*] per traviar la gente lungi dalla Via di Dio, e quella Via prende a gabbo. A quelli toccherà ignominioso Castigo»), argomentavano contro il *lahw*, vocabolo che designa il «divertimento futile che distrae l'uomo da Dio e dai doveri religiosi» (E. GEOFFROY, *Salmodia, musica e danza*, in M.A. AMIR-MOEZZI (a cura di), *Dizionario del Corano*, Milano, 2007, 739-742. Le pericopi coraniche sono tratte dalla traduzione a cura di A. BAUSANI, Milano, 1988.

²⁸ Il poeta e teologo al-Jahīz (m. 869), rispondendo a chi disprezzava la musica come opera del demonio capace di allontanare i credenti da Dio, così scriveva: «se si dovesse proibire la musica soltanto perché allontana i pensieri da Dio, possiamo trova-

ha per (inevitabile) corollario l'interesse e la curiosità verso il canto e la musica e, ancora, bene ricorda Scarcia Amoretti che «rientra nella dimensione del canto il richiamo del *mu'adhdhin* alla preghiera, così come la recitazione salmodiata del Corano»²⁹. La dimensione spirituale della musica è ben visibile nell'utilizzo che di essa fanno i mistici, come strumento che rende possibile il raggiungimento dell'estasi: per restare agli esempi noti, si pensi ai 'dervisci rotanti' e alla danza ritmica finalizzata alla massima esaltazione dello spirito³⁰.

In questo quadro concettuale, non è da stupirsi se il regime politico degli ayatollah ha negli ultimi quarantasei anni più volte modificato la disciplina applicabile al settore musicale, mantenendo, però, saldi alcuni principi. Il primo riguarda il divieto delle voci femminili soliste, sempre reiterato³¹; il secondo, l'esibizione di strumenti musicali sulla

re in abbondanza altre cose che hanno il medesimo effetto: le storie, le parole, le bevande, l'occuparsi dei giardini e delle piante profumate, la caccia, il piacere sessuale e molti altri che fanno svagare gli uomini e li distraggono dal pensiero di Dio. Sappiamo benissimo che, per chiunque ne sia capace, è molto più virtuoso dedicare tutto il proprio tempo al pensiero di Dio, ma una volta rispettati i doveri religiosi tutti i piaceri sono permessi; non c'è in essi alcun peccato, tranne quello di trascurare per colpa loro i doveri religiosi» (citato in E. HELLER, H. MOSBAHI, *Dietro il velo. Amore e sessualità nella cultura araba*, Roma-Bari, 1996, 182). Diametralmente opposta era l'opinione del poeta persiano Afdal al-Din (m. 1213/14) che suggeriva un esperimento: «quando qualcuno afferma che ascoltare la musica non lo turba affatto, provocatelo alla collera: se si arrabbia ha mentito. Chi non sa trattenere l'ira non è neppure capace di ascoltare le cantatrici senza provare un piacere che lo rende indifferente a Dio»; tuttavia, esiste anche la musica mistica «che è doveroso ascoltare perché i cuori, udendo le lodi del loro Diletto, spiccano il volo verso di Lui, anelando alla Sua presenza»; 'A. al-W. AL-SHA'RĀNĪ, *Il libro dei doni (kitāb laṭā'if al-minan wa-l-akhlāq)*, passi scelti, tradotti e annotati da Virginia VACCA, Napoli, 1972, 43.

²⁹ B. SCARCIA AMORETTI, *Un altro medioevo. Il quotidiano nell'islam*, Roma-Bari, 2001, 163.

³⁰ È la cerimonia del *samā'* in cui musica, danza ed estasi si combinano per raggiungere l'unità con il divino.

³¹ Nel mondo islamico antico la tradizione ha visto affermarsi la figura della *qayna*, o schiava cantante (su cui cfr. C. PELLAT, *qayna*, in *Encyclopédie de l'Islam*, Vol. IV, 1978, 853-857), la cui «importanza economica era tale che si sviluppò un'attività fortemente lucrativa, quella del *qayyan* (procacciatore di cantanti), che si procurava giovani schiave destinate a diventare *qayna*, le educava secondo precise regole e ne offriva i servizi a ricchi personaggi nella speranza che, soddisfatti, le acquistassero a

TV di stato³²; vi è, infine, la disapprovazione, che può sfociare in divieto, per il tempo in 6/8³³.

La storia contribuisce a influenzare gli orientamenti politico-giuridici nel settore musicale: gli anni Ottanta, caratterizzati dalla tremenda guerra con l'Iraq, vedono il governo proibire le attività musicali, ma incoraggiare le lamentazioni religiose e le eulogie, con particola-

prezzi spesso esorbitanti» (così G. VERCELLIN, *Istituzioni del mondo musulmano*, Torino, 1996, 194). Le schiave cantanti erano spesso celebri per la loro versatilità erotica, la conoscenza della poesia e del canto, ed erano l'ornamento della società mondana.

Con questa reputazione, non ci si può sorprendere che in contesti giuridici conservatori il mestiere di cantante se praticato dalle donne soffra di severe limitazioni ancora oggi. Celeberrimo in tal senso è il divieto posto dai Talebani alle donne afgane con la famigerata legge sulla propagazione della virtù e la prevenzione del vizio (*qānun al-amr bi-l-ma'ruf wa-l-nahy 'an al-munkar*) emanata il 31 luglio 2024 che proibisce rigorosamente alle donne di far udire la propria voce in pubblico, figuriamoci cantare.

In Iran, la voce femminile è considerata un problema solo quando è voce solista e non è facile comprendere le ragioni di tale divieto. Un'indicazione generale si può ricavare dalle *fatāwa* di Ali Khamenei, *rahbar* (Guida) della Repubblica islamica dell'Iran e pubblicate in diverse lingue, tra cui l'inglese, sul sito www.leader.ir/en/book/23?sn=23077. Le risposte del Rahbar ai quesiti, che vertono su problemi quali la liceità dell'uso del tamburello, o la possibilità che una donna canti in un concerto con un'orchestra femminile alla presenza di un pubblico composto esclusivamente da donne, ruotano attorno al fatto che il tipo di musica (ad esempio, il rap), o l'oggetto/strumento usato per produrre suoni e musica si discostino o meno dalla via di Allah, siano cioè *lahw*, devianti, adatti a raduni peccaminosi. In questo senso, che la cantante sia una donna che canta per altre donne in un contesto nel quale non ci sono maschi non garantisce di per sé la liceità della situazione perché il punto è se il tono e il timbro della voce e il ritmo della canzone suscitino una passione tale da allontanare le persone da Dio e siano quindi, in ultima analisi, da considerare *ḥarām* (vietate). Gli ampi margini discrezionali insiti in questo genere di valutazione aprono spazi enormi per l'operatività della censura.

³² Non è facile comprendere il divieto di mostrare strumenti musicali sulla TV di stato iraniana: una possibile spiegazione è che alcuni strumenti quali la chitarra, il pianoforte o certi tipi di tamburo sono associati alla musica pop e rock occidentale ed esibirli significherebbe normalizzare forme musicali considerate immorali dal regime.

³³ Il ritmo in 6/8 è il tempo del ballo (dal flamenco alla tarantella alle danze popolari della tradizione araba, turca e persiana) mentre la musica devozionale islamica (*našīd*, cantillazioni coraniche, *dīker*) tende a usare il 2/4 o il ritmo libero; il 6/8 non è in sé vietato, ma diventa problematico quando associato al ballo, alle feste e a contesti moralmente sospetti. N. SIAMDOUST, *Soundtrack of the Revolution*, cit., 98.

re enfasi sulla narrazione del martirio³⁴. Le marce militari e gli inni vengono trasmessi continuamente alla radio; *Be piš/Ey šahid*, di Mohammad Golriz, inno rivoluzionario composto nel 1979, con i suoi versi onora il sacrificio dei martiri e chiama all'unità della nazione e alla perseveranza nelle difficoltà³⁵.

Finita la guerra con l'Iraq, ne comincia un'altra, interna, contro l'invasione culturale occidentale (*tabāğom-e farhangi-ye ġarb*)³⁶; nel 1996 l'ayatollah Khamenei emana una fatwa secondo la quale l'educazione musicale corrompe la mente dei più giovani, con il risultato che molte scuole di musica vengono chiuse e l'insegnamento musicale ai minori di 16 anni vietato³⁷. La presidenza del riformista Mohamad Khatami (1997-2005) segna una parziale riapertura verso l'esterno e la concessione di spazi di libertà: nel 1999 la canzone *Man o to, deraht o bārān* (io e te, l'albero e la pioggia) di Ettemadi, basata su una poesia del dissidente Shamlu, non ha un contenuto politico, ma è interpretata come un segno di libertà in arrivo³⁸. La fiducia in un futuro migliore passa in fretta, le critiche verso la debolezza politica di Khatami si moltiplicano e nel 2001 in *Hiābān-e ħ^wab-hā*³⁹ (i senzatetto) Alireza Assar critica il governo che non investe i proventi del petrolio e lascia che i *māl-e mardom ħ^war* (usurpatori di beni altrui) e la corruzione prosperino.

L'avvento al potere di Ahmadinejad nel 2005 si accompagna alla restrizione degli spazi pubblici, cui corrisponde l'aumento dell'uso di internet per scambiare e condividere contenuti culturali e artistici; la

³⁴ A. BASTANINEZHAD, *A historical overview of Iranian music pedagogy (1905-2014)*, in 2 *Australian Journal of Music Education* 5-22 (2014). Sul tema della formazione dell'identità nazionale iraniana si vedano le belle pagine di A. AMANAT, *Introduction*, in A. AMANAT, F. VEJDANI (eds), *Iran Facing Others: Identity Boundaries in Historical Perspective*, New York, 2011, 1-36.

³⁵ www.youtube.com/watch?v=2KPqXAFk5M.

³⁶ A. YOUSSEFZADEH, *Iran's Regional Musical Traditions in the Twentieth Century: A Historical Overview*, in 38 (3) *Iranian Studies*, 417-439 (2005).

³⁷ A. YOUSSEFZADEH, *The Situation of Music in Iran since the Revolution: the Role of Official Organizations*, in 9(2) *British Journal of Ethnomusicology*, 35-61 (2000). A. YOUSSEFZADEH, *Iran's regional Musical Traditions in the Twentieth Century*, cit.

³⁸ N. SIAMDOUST, *Soundtrack of the Revolution*, cit., 119-120. www.youtube.com/watch?v=mGIgXLI1yCc.

³⁹ www.youtube.com/watch?v=SCJ8zsgtk9o.

musica heavy metal, già disapprovata dalle autorità perché straniera, va di conseguenza underground. Emerge in questi anni Mohsen Namjoo, considerato il padre del nuovo stile persiano; è un profondo conoscitore della musica classica persiana che poi reinterpreta usando con ironia la poesia classica e persino i versi del Corano (per cui ha ricevuto una condanna in contumacia) per esprimere la critica sociale. Con *Alaki*⁴⁰ (vano, inutile) Namjoo mette in discussione i valori e le aspirazioni che guidano l'esistenza delle persone e prende di mira i credenti superficiali, gli uomini d'affari senza cuore, i nazionalisti miopi e gli intellettuali vili.

Si afferma il *rāp-e fārsi*, ma molti artisti dopo i primi successi in patria scelgono di espatriare per sfuggire alla censura e all'arresto. Nel rap si convoglia prevedibilmente la rabbia dei giovani e Hichkas, forse il rapper iraniano più famoso, la lascia uscire anche nel titolo di alcune canzoni, come ad esempio *Dīšab yek basiği kostam* (ieri sera ho ucciso un *basiği*, cioè un membro della milizia paramilitare al servizio della Repubblica islamica); altri temi ricorrenti sono il rifiuto di una società ingiusta, violenta, che non è in grado di offrire un futuro. La lingua persiana si presta facilmente al ritmo sincopato e veloce, e spesso la voce domina sulla base musicale. Non mancano le voci femminili, e Roody in *Tehran* canta *hip hop ġensiyat nadārad* (l'hip hop non ha genere)⁴¹, ma il punto è un altro: «Tehran mi uccide dentro / qui la libertà arriva solo quando muori». Roody canta di una metropoli spietata, dall'atmosfera cupa e soffocante che riflette le tensioni sociali e politiche che pervadono il paese, l'oppressione e la mancanza di libertà.

Nel settembre 2022 la morte di Mahsa Amini, giovane donna deceduta a seguito delle percosse ricevute dalla polizia perché indossava male il velo, scatena in tutto il paese manifestazioni e proteste che danno vita al movimento donne, vita e libertà (*zan, zendeghi, āzādi*)⁴².

⁴⁰ www.youtube.com/watch?v=OBPRmxSBl7w.

⁴¹ www.youtube.com/watch?v=eo6Wxo8Z-jo.

⁴² Mi permetto di rinviare al mio «*Zan, zendeghi, āzādi*». *Il contesto giuridico delle rivolte in Iran*, in *Quaderni di diritto e politica ecclesiastica*, 2023, 2, 353-369. Nel novembre del 2022 un gruppo di studenti e studentesse dell'Università di arte di Tehran pubblica un video in cui cantano (senza mostrare i volti, ma solo i piedi che battono il tempo) l'Inno del giuramento (*Sorud-e sogand*): «Giuro sul sangue dei miei compagni, giuro sulle lacrime delle madri / il nostro grido eterno non morirà mai sotto la loro

La canzone manifesto di queste rivolte è *Baraye* (Per)⁴³ composta e musicata da Shervin Hajipour a partire dai tweet che accompagnano le proteste e che sono una lista – peraltro incompleta – di ciò che le persone lamentano e desiderano: si canta per Piruz, giovane esemplare di ghepardo asiatico in cattività, e la sua possibile estinzione (*eḥtemāl-e engerāžeš*)⁴⁴; per i bambini afghani, profughi soli, e per i sogni dei bambini costretti a fare i netturbini (*kudak-e zobālegard o ārezūhāš*); per i sicomori stremati dell'imponente e lungo viale Vali' ašr a Tehran (*Vali' ašr o deraḥthā-ye farsūde*) e l'aria inquinata (*havā-ye ālude*); per la paura quando ci si bacia (*tarsidan be vaqt-e būsīdan*); per gli intellettuali imprigionati (*noḥbehā-ye zendāni*); per questo paradiso forzato (*in behešt-e eḡbāri*) e per un volto che ride (*čebre-i ke miḥande*); per l'uomo, la patria e la prosperità (*mard, miḥan, ābādi*), e per la donna, la vita e la libertà (*zan, zendeghi, āzādi*). Divenuta celebre in tutto il mondo, *Baraye* non è la sola canzone che accompagna quei giorni, perché altre vengono scritte anche sulle basi musicali rivoluzionarie di altre culture: le sorelle Bolouri, con chitarra e su parole di Afshin Rustai, interpretano *Bella ciao*⁴⁵ («ci svegliamo / in una notte di luna / qualcuno chiama: oh Umanità / tutti insieme / o ciascuno da solo / veglieremo finché verrà il domani»), mentre dall'America latina *El pueblo unido* viene riletta in chiave iraniana e diventa *bar pā hīz barāye zan zendeghi āzādi* (alziamoci in piedi per le donne, la vita e la libertà): «in nome della donna, in nome della vita / liberiamoci dal giogo della schiavitù / che la nostra notte oscura divenga alba / le loro fruste saranno le nostre asce / noi giovani diverremo un coro / tu, io, lui saremo di nuovo noi»⁴⁶. Protestano contro le rigide politiche del governo uomini e donne, giovani e anziani; la Repubblica islamica è il nemico

lama» (<https://www.youtube.com/watch?v=n3ELEOeFjx8>). Le note in calce al video spiegano che la canzone riprende il *Sogand be hun-e ham-rābānam* (Giuramento sul sangue dei miei compagni) che aveva accompagnato il movimento verde del 2009.

⁴³ www.youtube.com/watch?v=0th9_v-BbUI.

⁴⁴ Il giovane animale morirà da lì a pochi mesi sottolineando con la sua fine la tragicità delle carenze nella gestione e protezione ambientale in Iran.

⁴⁵ www.youtube.com/watch?v=bRsbClaus7s; più celebre in Europa è la versione con voce solista e pianoforte cantata da una giovane donna: www.youtube.com/watch?v=qF6i2cbjWT0.

⁴⁶ www.youtube.com/watch?v=fH1VwWR5yME.

del popolo e si chiede la dissoluzione del regime tentando la delegittimazione culturale della Repubblica e della sua idea di islam. Non è un caso che nelle canzoni intonate da chi protesta l'islam sia assente, non è sotto accusa la religione che però non è nemmeno la soluzione: si canta per l'unità nazionale, per i diritti delle minoranze, per la ricerca della libertà.

5. Osservazioni conclusive

Cercare nelle canzoni iraniane contenuti immediatamente riconoscibili come giuridici può essere un esercizio frustrante; la musica però, come la letteratura, oltre a essere essa stessa potenziale oggetto di regolamentazione (e si è visto in queste pagine qualche esempio), può veicolare temi che sono o possono divenire oggetto di regola giuridica. In questo senso, la musica iraniana è estremamente interessante perché anche solo la scelta del genere (i ritmi della tradizione persiana o i nuovi stili che vengono dall'estero) segnala un messaggio politico di opposizione (o di conformismo) al volere delle autorità. Su questo si innesta la parola, che nella cultura persiana è spesso metaforica, indiretta, da decifrare attraverso canoni che non sono facilmente identificabili e che in parte rendono il messaggio indigeribile anche a quella parte della popolazione persiana che, pur ovviamente conoscendo la lingua, non possiede il background culturale di riferimento. Se guardiamo ai contenuti più ricorrenti, ai fini almeno di questa riflessione sulla colonna sonora delle rivoluzioni, si nota come la ricerca di libertà sia un tema che attraversa decenni della storia iraniana; ci si libera di un tiranno per cadere nelle mani di un altro, una rivoluzione dopo l'altra. Nelle canzoni degli ultimi vent'anni troviamo affrontate, accanto a questioni che rimandano a diritti e libertà violate, l'assenza di politiche di inclusione e lo sfruttamento insensato e suicida delle risorse ambientali.

Allo stesso tempo, donne e uomini iraniani amano visceralmente il loro paese («eterno paese di luce e mare / luminoso pinnacolo nel te-

soro del mondo / la cui bandiera è oggetto di gloria»⁴⁷), per il quale versano il proprio sangue, che piangono come prigionie e contemporaneamente sorgente della loro forza e cultura.

La musica così, come del resto altre forme d'arte quali la letteratura, il cinema e il teatro, apre interessanti prospettive per la comprensione da un lato dell'agenda culturale del governo iraniano e della relazione tra l'Iran e il mondo occidentale⁴⁸, dall'altro dell'agency dei giovani iraniani nei confronti del governo. In epoca monarchica la musica folk non era particolarmente amata dal governo Pahlavi, più interessato a enfatizzare le radici storiche millenarie dell'identità ariana dell'Iran e, allo stesso tempo, la tensione del paese verso la modernità. Con la Repubblica islamica l'enfasi si sposta sull'identità islamica della nazione⁴⁹ e la musica folk, espressione delle diverse comunità etno-

⁴⁷ *Irān*, canzone della Arian band (Goruh-e Āriān); www.youtube.com/watch?v=FbFBVm8Dmps.

⁴⁸ A.E. LUCAS, *Understanding Iran through Music: a New Approach*, in 40(1) *Middle East Studies Association Bulletin* 79-89 (2006). L'autrice fa l'esempio dei festival musicali e delle performance di artiste dedicate a un pubblico esclusivamente femminile che, in assenza di maschi, può non indossare lo *beğāb* e anche ballare; molti testi delle canzoni folk rimandano a un modello femminile di maternità e cura, e così la musica viene involontariamente in soccorso delle politiche governative sui ruoli di genere. L'elemento interessante, secondo Lucas, è che il governo islamico autorizza le performance di musica folk al femminile a prescindere dall'accertamento dei reali contenuti veicolati dalle canzoni e che sono espressione dell'identità sociale dei gruppi etnici che le hanno generate; si crea, dunque, una sovrapposizione e confusione tra ciò che sono realmente le consuetudini di un dato gruppo e ciò che il governo vuole leggere in esse ai fini del perseguimento della propria politica di segregazione di genere.

Sulle manifestazioni musicali per sole donne si veda anche W.S. DE BANO, *Enveloping Music in Gender, Nation and Islam: Women's Music Festivals in Post-Revolutionary Iran*, in 38(3) *Iranian Studies* 441-462 (2005); sebbene un po' datato, è per molti versi ancora attuale e illustra il modo in cui le gerarchie di genere si manifestano nelle, e sono riprodotte dalle, forme culturali.

⁴⁹ Islamica ma non solo; si vuole forgiare un'identità nazionale non influenzata da modelli stranieri, e per fare questo è necessario aprire a una parziale libertà socio-culturale: la musica diviene l'emissaria e il governo lancia negli anni Novanta una intensa campagna di rivitalizzazione degli studi musicali; cfr. A. MOVAHED, *Religious Supremacy, Anti-Imperialist Nationhood and Persian Musicology after the 1979 Revolution*, in 35(1) *Asian Music* 90, 85-113 (2003-2004). Sull'educazione musicale in Iran si veda N. NIKNAFS, *The Story of a Man Without Lips: Representational Politics in Irani-*

linguistiche iraniane, trova nuovi spazi espressivi agevolata dall'essere spesso solo strumentale e, quando accompagnata da testo, sovente relativa al canto di eventi semplici e quotidiani che non rimandano direttamente a un contenuto politico più ampio; altri generi musicali, come il *dīkr*⁵⁰ sufi, rispondono a pratiche religiose e sono intrinsecamente coerenti con l'islam.

Analoghe considerazioni si possono svolgere, cambiando prospettiva, con riferimento alla musica pop, dominio espressivo della gioventù iraniana: osservando i concerti e cosa è soggetto a censura, si comprende come i giovani costruiscono la propria identità e, allo stesso tempo, quali siano i timori governativi circa l'esercizio della libertà di espressione⁵¹.

Non va, però, mai dimenticato che la repressione del dissenso può essere durissima: nel giugno 2025 Amir Hossein Maghsoudloo, meglio noto come Tataloo, rapper, è stato condannato a morte con l'accusa di blasfemia (*sabb al-nabi*)⁵². Tra le altre accuse rivoltegli vi sono quelle di promuovere la prostituzione, diffondere propaganda ostile alla Repubblica islamica, pubblicare contenuti osceni; il rapper negli ultimi anni aveva scritto testi sempre più politici, spingendosi a insultare chiaramente Khamenei nella canzone *Enqelāb-e šolḥ* (rivoluzione della pace). Al momento di chiudere queste note la sentenza non è stata ancora eseguita.

Abstract

Over the past century, Iran's revolutionary history has been accompanied by a rich tradition of revolutionary songs whose nature and content have, predicta-

an Music Education, in 210-211 *Bullettin of the Council for Research in Music Education* 119-135 (2016-2017).

⁵⁰ Termine arabo che si ritrova anche in persiano (*zeker*) e turco (*zikr*); il suo significato letterale è ripetizione, ricordo del nome di Dio.

⁵¹ M.M.J. FISCHER, *The Rhythmic Beat of the Revolution in Iran*, in 25(3) *Cultural Anthropology* 497-543 (2010).

⁵² Disciplinato dall'art. 262 del c.p., offendere il profeta Muhammad o altri profeti riconosciuti dalla tradizione islamica costituisce il reato di *sabb al-nabi* ed è punito con la pena di morte.

bly, evolved over time. During the 1979 Revolution, such songs intertwined the struggle against the Shah with religious slogans – most famously exemplified by the solemn march *Ey šahid*. However, with the emergence of the 2009 Green Movement and the *Zan, Zendeġhi, Āzādi* (“Woman, Life, Freedom”) protests, a notable shift occurred. The lyrics of these more recent songs are largely secular, reflecting opposition to the country’s religious leadership. Musical styles have also diversified, ranging from a cappella chants to rap, as well as reinterpretations of iconic revolutionary anthems such as *Bella Ciao* and *El Pueblo Unido*, reimagined with new lyrics and adapted to the Iranian context. Similarly, songs from the 1979 Revolution have been rewritten, sometimes with only minimal changes in wording, such as replacing “the army” with “the *bašiġi*”, or “Islamic republic” with “Iranian republic”. Themes of freedom, rights, and the bloodshed in their pursuit form the core of many of these songs, while others serve as powerful condemnations of the violence perpetrated by the Islamic regime.

Keywords

Iran – Islam – Shah – Rahbar – Revolution – Music and Song – Freedom

PARTE II

ESPRESSIONI MUSICALI E MUTAMENTI DELL'ORDINAMENTO STATALE

Luisa Azzena*

SOMMARIO: 1. Premessa. Due difficoltà iniziali. – 2. L'influenza delle manifestazioni musicali sulla forma di stato e di governo. – 2.1. Democrazia vs. autoritarismi. La musica “resistente”. – 2.2. Unità dello Stato vs. indipendentismi. Opera di Verdi vs. *Rock Radical Vasco*. – 3. L'influenza delle manifestazioni musicali sull'affermazione di diritti fondamentali. – 3.1. Il diritto alla giustizia. L'*Hymne à la justice* di Albéric Magnard. – 3.2. Non discriminazione di genere. Il ruolo della donna ne *I pagliacci* di Leoncavallo. La circolazione dei modelli. – 3.3. I diritti politici. Il diritto di resistenza. – 3.4. I diritti dei soggetti deboli. Periferie, delle città e del mondo. Il riferimento alla c.d. *transformative adjudication*. – 3.5. I diritti delle generazioni future. – 4. Riflessioni conclusive.

1. Premessa. Due difficoltà iniziali

Law by Music è espressione che suggerisce spunti e stimola riflessioni di indubbio interesse.

Tuttavia, al di là della suggestione, a voler approfondire, il titolo della presente sessione presenta almeno due rilevanti difficoltà.

Innanzitutto, pone la questione della esatta traduzione della espressione *Law by Music*.

Essa si presta infatti all'attribuzione di una varietà di significati, costituendo un nodo da sciogliere all'evidenza prioritariamente.

Secondo l'interpretazione che qui si ritiene di adottare, con tale espressione si intende indicare “come il diritto si esprima nella musica, e come, d'altra parte, la musica possa costituire strumento del diritto”.

Law by Music può anche essere tradotto come “narrazione e per-

* Professoressa ordinaria di Diritto amministrativo e pubblico. Università di Pisa.

cezione del giuridico nella musica”, in tal modo però evidenziando solo il primo dei due significati sopra enunciati, e sottostimando il secondo.

Se in effetti è innegabile che la manifestazione musicale, di per sé, non possa qualificarsi propriamente come strumento giuridico, altrettanto vero però è che, almeno a parere di chi scrive, e come pare confermato dalle relazioni del presente Panel, questa possa contribuire a formare e diffondere moti e sentimenti tali da finire, talvolta, per influire, in varia misura, sull’ordinamento giuridico.

La seconda difficoltà si presenta ben più ardua da affrontare, richiedendo per il suo superamento una riflessione particolarmente attenta e articolata.

Identificare contenuti giuridici, e non meramente di carattere sociale o politico, nelle espressioni musicali, infatti, è solo apparentemente agevole; non lo è affatto però, ove si intenda non limitarsi a considerazioni genericamente giuridiche (così come si fa quando si consideri come la musica possa essere foriera di rivendicazioni giuridiche-politiche), ma al contrario volendone ricavare considerazioni, riflessioni, spunti, proposte che utilizzino il rigore del metodo giuridico.

Tale difficoltà è accresciuta, nella presente sessione, dal fatto che i temi trattati nel Panel sono stati molteplici; le relazioni ci hanno accompagnato in diversi contesti storici, geografici, sociali, politici, ecc., molto diversi l’uno dall’altro, e ci hanno invitato a confrontarci con molteplici espressioni musicali, spaziando dai canti popolari all’opera, dagli inni al jazz e al punk.

E, soprattutto, sottesi alle diverse manifestazioni musicali, i più vari sono stati i temi giuridici (oltre che socio-politici) proposti.

Nell’impossibilità di individuare un unico “filo conduttore” fra tutte le espressioni musicali e tutti i temi del diritto a queste correlati (o meglio fra le manifestazioni musicali e le percezioni del diritto che queste hanno espresso, nonché le influenze che queste hanno esercitato sul diritto) che le varie relazioni hanno proposto, l’esigenza di una sintesi impone di evidenziare alcune correlazioni, quelle emerse in modo particolarmente ricorrente.

Pur avendo spaziato tra una molteplicità di temi e avendo attraversato una pluralità di epoche storiche e di eventi quantomai vari, i due “fili conduttori” che mi è parso di poter cogliere si possono sintetizza-

re nell'influenza delle manifestazioni musicali: 1) sulla determinazione della forma di stato e di governo, da una parte e 2) sulla affermazione dei diritti fondamentali, dall'altra.

2. L'influenza delle manifestazioni musicali sulla forma di stato e di governo

Primo “filo conduttore” nella “matassa” di relazioni tra musica e diritto è stato quello costituito dall'influsso, o almeno dall'aspirazione ad esercitare un influsso, di alcune manifestazioni musicali sulla determinazione della forma di stato e di governo dell'ordinamento nel quale sono sorte o al quale hanno inteso riferirsi. Ciò è venuto in considerazione soprattutto in quei periodi storici caratterizzati da fermenti e istanze di cambiamento.

2.1. Democrazia vs. autoritarismi. La musica “resistente”

Frequente, in particolare, è il riferimento, in musica, alla contrapposizione della democrazia rispetto alla dittatura o in generale ai vari autoritarismi.

Lo studio dei canti “resistenti” (S. Bagnato, *Musica “resistente” e note di libertà nella costruzione dell'identità giuridica europea*), tipici dei contesti di dittatura e di oppressione, condotto con riferimento a diversi Paesi europei (Italia, Spagna e Portogallo), segnati dall'autoritarismo e dall'esperienza drammatica della Seconda guerra mondiale, ha offerto spunti di grande interesse, consentendo di riflettere sull'influenza di tale forma musicale sui processi di costruzione identitaria politica, giuridica e sociale di ciascun ordinamento.

È grazie a tali processi che si sono potuti affermare i principi e i valori democratici germogliati in seno a quelle devastanti esperienze; principi e valori che hanno animato il percorso verso la stessa costruzione europea, frutto e conquista politica di quell'esperienza storica.

Sarebbe pertanto limitativo definire i canti di protesta e di lotta nati in seno ai movimenti di resistenza come “resistenti” solo in quanto essi rappresentano canti “della Resistenza”; come opportunamente specificato da Bagnato, il significato della definizione di tali canti come

“resistenti” è da intendersi in senso più ampio, (anche) in quanto canti “che resistono” nel tempo, così come è auspicato che resistano nel tempo anche l'*ethos* condiviso e le istituzioni e gli istituti che ne sono derivati.

La “forza” della musica delle resistenze, ciò che le consente di incidere, anche profondamente, sui processi di costruzione identitaria dei diversi ordinamenti, giungendo talora a influire sulla stessa determinazione della “forma” degli stessi, sta nel fatto che essa “parla” un linguaggio universale e si presta dunque a costituire un efficace strumento di emancipazione politico-culturale. Carattere che, invero, come emerso in varie relazioni, è proprio anche di altre manifestazioni musicali.

La “musica resistente” in conclusione, “si rivela ben più che un semplice patrimonio culturale da conservare: essa rafforza l’identità giuridica europea nella sua dimensione inclusiva e pluralista, ma diventa anche veicolo di coesione e di rinnovata consapevolezza collettiva”¹.

2.2. *Unità dello Stato vs. independentismi. Opera di Verdi vs. Rock Radical Vasco*

Pur manifestandosi in generi completamente diversi, la musica è spesso servita, dunque, quale strumento di lotta all’oppressione, contribuendo a un processo di costruzione di una consapevolezza identitaria, e, insieme, ponendo le basi per un auspicato mutamento ordinamentale.

Le manifestazioni musicali si sono talvolta caratterizzate quali strumenti di lotta contro dittature e autoritarismi (come si è visto *supra*, par. 2.1); talaltra, come evocato in alcune relazioni, quali strumenti di lotta all’oppressione straniera, espressione dell’aspirazione all’unità nazionale.

¹ S. BAGNATO, in questo Volume.

La relazione intitolata evocativamente “Viva Verdi” di Gioia Codognotto ha analizzato l’influsso dell’opera verdiana sul processo che ha condotto all’unità d’Italia.

Attraverso il suo contributo alla costruzione di una identità nazionale, “definibile come la progressiva presa di coscienza, da parte degli italiani, di vedere riconosciuta e proiettata in una struttura statuale la propria aspirazione all’indipendenza dalle potenze straniere che in tale periodo occupavano la penisola e, quindi, di riunirsi sotto un unico Stato”², la musica verdiana ha offerto un significativo contributo altresì all’evoluzione dell’ordinamento.

Giuseppe Verdi seppe infatti magistralmente e efficacemente tradurre in musica i fermenti patriottici che animavano le principali città italiane in quegli anni, divenendo un punto di riferimento nell’edificazione dell’identità nazionale italiana.

In particolare, nella rappresentazione degli ebrei oppressi dalla dominazione babilonese ne il *Nabucco* (1842), gli italiani si immedesimarono al punto da elevare il *Va’, pensiero* (intonata dal coro degli ebrei alla fine del terzo atto in segno di nostalgia per la patria perduta e di dolore per la propria sottomissione ai Babilonesi) a inno da intonare per le strade per manifestare il proprio dissenso verso l’oppressore austriaco.

Analogamente ai canti “resistenti” su esaminati, può così affermarsi che anche la musica verdiana abbia costituito un “veicolo di coesione e di consapevolezza collettiva”, capace di contribuire alla formazione e alla coscienza della identità nazionale del popolo italiano.

È attraverso la musica di Verdi che principi quali quello di “nazionalità” e di “autodeterminazione dei popoli” si sono potuti affermare e diffondere, offrendo un significativo contributo a quella evoluzione ordinamentale che ha condotto alla nascita del Regno d’Italia, quale Stato unitario.

² G. CODOGNOTTO, in questo Volume.

Dando ragione e riprova di quel legame tra manifestazioni musicali e istituti giuridici che si è voluta qui sintetizzare con l'espressione *Law by Music*.

Per vero, oltre che dell'aspirazione all'unità del Paese, alcune relazioni si sono occupate del fenomeno contrario e opposto, cioè delle spinte indipendentiste, espressione di una dura contestazione dello Stato, volte alla sua disgregazione, che si riscontrano in diverse espressioni musicali.

Quei medesimi aneliti all'autodeterminazione, quelle medesime rivendicazioni identitarie, espresse dalla musica, che hanno condotto all'unità nel caso su ricordato dell'Italia nel XIX secolo, in altri casi, in altri luoghi e altri momenti storici, sono stati rivolti al perseguimento di un opposto risultato, di disgregazione dello Stato nazionale.

È il caso dell'indipendentismo dei Paesi Baschi, in cui si è affermato il c.d. *Rock Radical Vasco*, movimento punk nel quale si sono espresse in musica istanze democratiche, rivendicazioni identitarie e anche, più ampiamente, atteggiamenti di rifiuto della società e condanna alle disuguaglianze sociali (vedi il saggio di S.M. Gaïas, in questo Volume).

Il punk nei Paesi Baschi ("*Euskal Herria*"), durante il periodo della transizione democratica, ha avuto un ruolo cruciale come forma di resistenza sociale e culturale. Le musiche e i testi musicali di alcune *band* hanno saputo dare voce alla gioventù basca vittima della crisi economica, della repressione politica generalizzata e della brutalità del regime franchista prima e, successivamente, delle politiche dei primi governi (ritenuti solo apparentemente) democratici volte al contrasto delle rivendicazioni identitarie della regione.

Il punk, in questo contesto, si è imposto non solo come espressione musicale, ma anche come strumento di lotta contro le ingiustizie sociali, le disuguaglianze economiche e le politiche repressive del governo.

Musica, dunque, come movimento di resistenza, come si è visto nel paragrafo precedente (par. 2.1), diffuso in periodi storici di transizione e cambiamento politico, ma anche espressione di istanze di autonomismo territoriale, *contro* il centralismo statale. Con una spinta, si potrebbe dire, uguale e contraria rispetto a quella esercitata da quelle istanze di unità che, come si è visto, si erano viste riconosciute e rappresentate dall'opera verdiana.

Il diritto all'autodeterminazione e le rivendicazioni identitarie sono stati diffusamente espressi attraverso la musica; non solo in Spagna (e non solo nei Paesi Baschi), ma anche in Italia e in Scozia (vedi l'intervento di G. Stegher, *"Melodic manifesto": la musica come strumento di autodeterminazione. Un'analisi comparata tra Italia, Spagna e Scozia*, non confluito poi nel Volume).

L'analisi di G. Stegher si è concentrata sulla funzione della produzione musicale quale "strumento di costruzione e preservazione dell'identità culturale locale", nonché come "veicolo di rivendicazioni politiche utilizzate come fattori disgregativi".

Istanze separatiste che sono espresse in tre fenomeni politico-musicali emblematici: il movimento indipendentista sardo e il ruolo del canto a tenore, la *nueva canción* catalana nel contesto delle rivendicazioni autonomistiche della Catalogna, e l'impatto del *folk revival* scozzese sul referendum per l'indipendenza.

La narrativa dell'autodeterminazione territoriale viene così valorizzata nella musica in senso bidirezionale: come aspirazione all'unità e, all'opposto, come aspirazione al separatismo. In ogni caso, capaci di incidere sulla morfologia territoriale dell'ordinamento.

Ciò che dimostra la straordinaria capacità del fenomeno musicale a farsi, comunque, voce delle minoranze e veicolo di transizione dell'ordinamento giuridico verso nuove forme di stato e di governo, più rispondenti al sentimento identitario che di volta in volta assume connotazioni e valenze diverse.

3. *L'influenza delle manifestazioni musicali sull'affermazione di diritti fondamentali*

Altro "filo conduttore" delle relazioni del presente Panel è stato ravvisato, come anticipato, nell'influenza delle espressioni musicali oggetto dei diversi interventi nell'affermazione dei diritti fondamentali.

Ed è proprio con l'affermazione dei diritti fondamentali che l'influsso delle manifestazioni musicali, da socio-politico si va articolando sempre di più nelle forme giuridiche.

La musica è servita nel corso della storia a esprimere una molteplicità di diritti: diritti di libertà, diritti sociali, diritti politici.

Diritti spesso tra loro intersecati e tutti innestati sul fondamentale principio di eguaglianza, presi in considerazione nelle relazioni del presente Panel: dal diritto alla giustizia al diritto alla casa, dal diritto al lavoro ai diritti delle generazioni future, dai diritti delle donne ai diritti degli abitanti delle periferie, delle città e del mondo, ecc.

3.1. *Il diritto alla giustizia. L'Hymne à la justice di Albéric Magnard*

Il tema della giustizia, nel quale si sintetizza la pretesa al rispetto della dignità dell'uomo, è stato posto con riferimento all'appello dei deboli nell'*Hymne à la justice*, di Albéric Magnard (1902) scritto in occasione dell'affaire Dreyfus (vedi il lavoro di M. Riberi, in questo Volume).

L'opera musicale, prendendo le mosse dalla difesa del capitano Dreyfus, ufficiale ebreo francese, come noto ingiustamente condannato, per tradimento, all'ergastolo all'Île du Diable nella Guyana, ma in realtà vittima di un'ondata di antisemitismo³, rappresenta una feroce critica alle irregolarità che avevano caratterizzato il processo, dunque all'autorità costituita, e, insieme, un appello alla giustizia.

Un commento pubblicato subito dopo la prima esecuzione dell'opera, sul quotidiano *Le Libéral de l'Est*, descriveva così l'*Hymne*:

“L'Hymne à la Justice è un'opera potente e di indiscutibile originalità. Presenta due temi molto diversi: il primo, violento e brutale, simboleggia la rivolta degli oppressi; il secondo, semplice e dolce, rappresenta una preghiera e un'invocazione alla giustizia. Questi due temi si alternano e talvolta si fondono. L'impressione generale suscitata da quest'opera straordinaria è di grandezza e rara forza musicale. La parte finale del

³ Analogamente, Emile Zola alzava il suo celebre “*J'accuse*” dalle colonne del giornale socialista *L'Aurore* il 13 gennaio 1898, rivolto al Presidente della Repubblica francese Félix Faure. La pubblicazione della lettera scosse l'opinione pubblica e suscitò uno scalpore inaudito, tanto da portare a una revisione del processo e alla successiva riabilitazione di Dreyfus. Esempio eclatante della manifestazione del potere della parola scritta di influire sull'opinione pubblica e sul destino di un Paese. Così come le manifestazioni musicali che qui si è avuto modo di analizzare.

poema è particolarmente toccante: gli archi si innalzano progressivamente, evocando le suppliche dei deboli e il loro accorato appello alla giustizia”.

L'ascolto del brano musicale di Magnard consente, assai più efficacemente della lettura del testo, di percepire tutta la potenza dell'appello alla giustizia contenuto in questo inno.

Manifestazioni musicali, dunque, volte a contestare il regime, ma anche, oltre la contingenza della forma ordinamentale del tempo, volte all'affermazione di diritti fondamentali, tra i quali quello alla giustizia appare tra i più intimamente legati alla dignità dell'uomo.

3.2. Non discriminazione di genere. Il ruolo della donna ne I pagliacci di Leoncavallo. La circolazione dei modelli

Oltre a quello della giustizia, è emerso il tema del diritto all'eguaglianza di genere (M. Ferrario, *“La commedia è finita!” La regolamentazione dell'uxoricidio nell'Europa di fine '800 tra opera e diritto*, testo dell'intervento non confluito poi nel Volume); il riferimento all'opera *“Pagliacci”* di Ruggero Leoncavallo ha offerto un interessante spunto di riflessione in ordine alla rappresentazione e alla disciplina giuridica dell'uxoricidio, consentendo di estendere i confini del tema a considerazioni relative più in generale al ruolo proprio della donna nella società e nel diritto, come risultante dalla circolazione dei modelli giuridici.

Così, l'opera di Leoncavallo ha dato modo di ricordare l'impostazione del Codice Zanardelli del 1889 (vigente al momento della prima rappresentazione dell'opera, nel 1892) che, nonostante si ispirasse a ideali illuministici e liberali, riproponeva un trattamento differenziato tra uomo e donna; apparato riproposto anche nel Codice Rocco del 1931 che, oltre a stabilire la reclusione solo per la donna fedifraga, faceva dell'omicidio per causa d'onore una figura autonoma di reato. Solo nel 1968 la Corte costituzionale ha dichiarato incostituzionale il reato di adulterio femminile (sent. n. 126/1968; n. 147/1969) e solo nel 1981 è stata abrogata la rilevanza penale della *“causa d'onore”* (l. n. 442/1981).

L'analisi de *“I Pagliacci”* consente *“di corroborare l'idea secondo cui l'opera rappresenta un modo efficace per comprendere, attraverso*

le vicende che narra, le regole vigenti al momento in cui è stata composta e messa in scena”⁴.

L’esame delle diverse tipologie di fonti, tanto di natura giuridica quanto di natura letteraria, che hanno ispirato il relativo libretto ha consentito inoltre di mettere in luce come la disciplina degli istituti giuridici presi in esame sia il risultato di una circolazione di modelli culturali e norme giuridiche tra diversi ordinamenti (segnatamente, quelli italiano, francese e spagnolo), reciprocamente influenzatisi.

Non solo. L’approccio storico-comparatistico adottato ha consentito altresì di apprezzare come il fenomeno della circolazione dei modelli non interessi solo le fonti giuridiche, ma anche quelle letterarie e musicali, che ad esso sono in grado di contribuire significativamente.

Riprendendo “il filo conduttore” che qui si è ritenuto di identificare, e che si sta ripercorrendo, che lega le varie manifestazioni musicali e il diritto, vale a dire quello dell’affermazione dei diritti fondamentali, si può affermare che l’opera proposta, oltre alla sua significatività sotto i profili su indicati, appare particolarmente interessante sotto il profilo contenutistico. Nella riflessione sul ruolo della donna nella società e nel diritto proposta dall’opera musicale appare infatti rinvenibile una sorta di anteprima dell’attuale diritto alla non discriminazione, e all’odierna eguaglianza sostanziale, di genere.

Istanze, quelle alla non discriminazione nei confronti delle donne e all’emancipazione femminile, che si rinvengono anche in altri movimenti musicali, in altri luoghi e altre epoche storiche, come, ad esempio, nei brani di alcune *band* del *Rock Radical Vasco*⁵, come anche nella musica jazz, nata nel contesto dello schiavismo delle piantagioni del Sud degli Stati Uniti.

3.3. I diritti politici. Il diritto di resistenza

Molti movimenti musicali hanno espresso la propria contestazione

⁴ M. FERRARIO, “*La commedia è finita!*”, cit.

⁵ S.M. GAIAS, cit., ricorda i testi del gruppo femminile “*Las Vulpes*”, che proponevano in modo provocatorio il tema dell’emancipazione femminile.

al regime, rivendicando l'affermazione, e il riconoscimento effettivo, di diritti politici.

Così, nel fenomeno del *Rock Radical Vasco* sono state rappresentate dure critiche rivolte al potere politico, oltre che a quello religioso, accusati di comprimere le libertà individuali, attraverso la repressione, da un lato, e l'egemonia culturale ed educativa, dall'altro.

Simili contestazioni, in vari contesti, hanno condotto alla rivendicazione, espressa in musica, di un diritto di resistenza; diritto individuale e, al contempo, collettivo⁶.

Diritto che, in alcuni ordinamenti, dalla forma musicale è trasmigrato in vere e proprie forme giuridiche. È il caso del Portogallo, la cui Costituzione del 2 aprile 1976, nata dalla c.d. Rivoluzione dei garofani, prevede espressamente, all'art. 21, il diritto di resistenza (*Direito de resistência*): “*Todos têm o direito de resistir a qualquer ordem que ofenda os seus direitos, liberdades e garantias e de repelir pela força qualquer agressão, quando não seja possível recorrer à autoridade pública*”.

Diversamente, i canti “resistenti” in Italia non si sono tradotti nell'affermazione di un siffatto diritto, sebbene l'Assemblea costituente nel 1946 discusse ampiamente sulla opportunità del suo riconoscimento costituzionale, sostenuto con forza da Costantino Mortati⁷, finendo però per escluderlo; senza, invero, che ad oggi il dibattito sul tema possa dirsi ancora del tutto sopito⁸.

⁶ S. BAGNATO, cit.

⁷ L'emendamento proposto da Mortati, non accolto però dall'Assemblea costituente, così recitava: “È diritto e dovere dei cittadini, singoli e associati, la resistenza che si rende necessaria a reprimere la violazione dei diritti individuali e delle libertà democratiche da parte della pubblica autorità”.

⁸ Alla resistenza civile si appellava l'editoriale di G. ZAGREBELSKY, in *La Repubblica*, 23 novembre 2018: “A chi esalta la forza si opponga la mitezza, alla violenza la solidarietà, fino alla disobbedienza che può essere una virtù”.

3.4. *I diritti dei soggetti deboli. Periferie, delle città e del mondo. Il riferimento alla c.d. transformative adjudication*

I principi di pari dignità, che si traducono in diritti dei soggetti deboli, sono frequentemente espressi in musica.

Se il concetto di “debolezza” può tradursi come una condizione di “non eguaglianza rispetto al godimento di diritti fondamentali”⁹, ad esso possono essere riferiti alcuni dei temi su ricordati, come l’eguaglianza di fronte alla giustizia, e l’eguaglianza con riferimento alla condizione della donna, oltre a molti altri, emersi in altre relazioni, e espressi in altre forme musicali.

Le declinazioni in musica delle istanze sociali sono numerosissime.

Basti pensare al movimento musicale punk dei Paesi Baschi, nel quale si trovano espresse quelle ai diritti delle minoranze, in particolare ai diritti delle minoranze linguistiche, al diritto al lavoro, al diritto alla casa, ecc.¹⁰.

Così, quella di utilizzare la lingua basca (“*Euskara*”), anziché il castigliano, da parte delle *band* musicali del *Rock Radical Vasco*, più che una scelta stilistica, costituisce una chiara presa di posizione contro l’ordine culturale egemonico, in nome dell’affermazione dei diritti della minoranza linguistica.

La tendenza antisistema dei giovani baschi che si identificavano nel *Rock Radical Vasco* si è manifestata altresì nella loro vicinanza a movimenti come quello denominato “*okupa*”, che intendeva difendere il diritto universale alla casa, anche attraverso l’utilizzo di spazi abbandonati quali centri culturali o sociali.

Nello stesso movimento musicale si trovano espresse critiche anche ai sindacati, e sinanche ai lavoratori, accusati di non preoccuparsi del riconoscimento del diritto al lavoro per i disoccupati.

⁹ Sia consentito il rinvio a L. AZZENA, *Divieti di discriminazione e posizione dei soggetti “deboli”. Spunti per una teoria della ‘debolezza’*, in C. CALVIERI (a cura di), *Divieto di discriminazione e giurisprudenza costituzionale*. Atti del Seminario di Perugia del 18 marzo 2005, Torino, 2006, 35 ss.

¹⁰ S.M. GAIAS, cit.

I diritti dei più deboli, nelle relazioni del presente Panel, e nelle forme musicali prese in esame, sono stati intesi anche quali diritti “delle periferie”, delle città e del mondo.

Il tema delle libertà economiche ha portato a evidenziare la contrapposizione tra il “modello imperiale” e il “Sud del mondo” (non solo geografico), contrapposizione che ha trovato la sua espressione soprattutto nella musica jazz, e nella sua critica al modello economico capitalista.

In questa manifestazione musicale si esprime un invito al cambiamento, da attuare con la consapevolezza dei singoli e l'incontro delle diverse visioni e modi di vivere, che “sembra riecheggiare l'atteggiamento di quella parte di giurisprudenza che, utilizzando la tecnica della *transformative adjudication*, sta tentando di decostruire il modello di crescita indefinita per orientare il diritto ad una indipendenza più marcata dalle dinamiche economiche e alla valorizzazione del futuro”¹¹.

Interessante è rilevare, specie in chiave di una riflessione sulla circolazione dei formanti, come la tecnica della c.d. *transformative adjudication* (con la quale si indica quell'orientamento giurisprudenziale che, attraverso l'opera di interpretazione costituzionale, unita a elementi extragiuridici, mira a promuovere la giustizia sostanziale e il cambiamento sociale) adottata da alcune Corti, in particolare del Sud del mondo, stenti (almeno, al momento) ad essere accolta dalle Corti del “modello imperiale”.

La contrapposizione tra i due modelli, dunque, oltre che in musica, si esprime anche nella giurisprudenza.

¹¹ C. GIANNACCARI, *Essere in prima linea! Il jazz e gli atteggiamenti della giurisprudenza nei confronti del modello di vita imperiale* (intervento orale nel Seminario di cui si pubblicano gli atti, non confluito nel Volume) ricorda in particolare “*But Not For Free*”, ultima opera di una musicista jazz, che “interpreta la lotta per l'affermazione dei propri diritti e di un nuovo archetipo di società non soltanto come ribellione e sofferenza, ma anche come costruzione, proposta e scelta”.

3.5. *I diritti delle generazioni future*

Alcune relazioni del presente Panel hanno consentito di evidenziare, in diverse manifestazioni musicali, il ricorrere del tema delle generazioni future, e della responsabilità intergenerazionale¹².

Pur muovendo tutte dal medesimo messaggio di critica e contestazione al presente, l'atteggiamento espresso nei confronti del futuro è mutevole a seconda delle diverse forme musicali.

Così, mentre il *Rock Radical Vasco* si caratterizza per l'espressione di un sentimento, diffuso nella gioventù basca post franchista, di rinuncia, persino alla speranza di un futuro, radicalmente diverso è invece l'atteggiamento veicolato dalla musica jazz, movimento musicale che, sebbene nato e diffusosi nel "Sud del mondo" come voce di protesta, intende farsi catalizzatore del cambiamento sociale, in modo positivo e anche propositivo, fiducioso di poter costruire una dimensione di vita e comunitaria diversa.

4. *Riflessioni conclusive*

In conclusione, seguendo i due "fili" che si sono assunti come "conduttori", vale a dire l'influsso delle manifestazioni musicali sulla forma di stato e di governo (il primo) e sull'affermazione di diritti fondamentali (il secondo), si è avuta un'ampia riprova di quel legame tra manifestazioni musicali e istituti giuridici che qui si è inteso condensare nell'espressione "*Law by Music*".

Attraversando forme musicali diverse, diverse epoche storiche e diversi luoghi, si sono riscontrati aneliti, critiche, istanze, rivolti alle forme giuridiche, che talvolta in queste hanno poi finito per concretizzarsi: unità dell'ordinamento, autonomie territoriali, democrazia, diritti fondamentali di libertà, sociali e politici, ecc.

¹² S. BAGNATO, *op. cit.*, individua tale tema nel testo di "Bella ciao".

Interessante è altresì rilevare come l'*excursus* condotto abbia consentito di affrontare temi del passato (come quello della realizzazione dell'unità d'Italia), temi del presente (come quelli dell'eguaglianza di genere e dei diritti sociali) e addirittura temi del futuro (come quello delle generazioni future), a dimostrazione della "immanente" attualità del legame tra musica e diritto.

Ancora, a riprova della attualità di tale legame, si può ricordare come di recente, in Italia, il diritto positivo si sia occupato significativamente di espressioni musicali, in almeno due circostanze: attraverso la c.d. ordinanza di sobrietà, emanata in segno di lutto per la morte di Papa Francesco, declinata da alcune Prefetture nel divieto di intonare "Bella ciao" in occasione della ricorrenza del 25 aprile, Festa nazionale della liberazione (evidenziando così la portata ancora "resistente" della canzone); e attraverso il d.P.R. 14 marzo 2025 con cui è stata disciplinata la modalità di esecuzione dell'inno nazionale.

Così posso concludere: la storia continua, l'intreccio musica e diritto si perpetua; e ciò alimenta gli studi dei comparatisti.

Il metodo e gli strumenti di studio di questi ultimi sono risultati infatti massimamente adeguati, come si è cercato di evidenziare, alla prospettiva *Law by Music*, che si è potuta proficuamente giovare del ricorso a categorie e formanti ben noti ai giuristi comparatisti (dalla circolazione dei modelli alla *transformative adjudication*).

Abstract

This paper aims to investigate the relationship between music and law, examining whether and how various musical expressions may influence the legal order of the state. In particular, it can be argued that they are capable of exerting an influence on the determination of the form of state and government on the one hand, and on the affirmation of fundamental rights on the other.

Musical expressions, in their diversity (e.g., folk songs, opera, anthems, jazz, punk), across different historical, geographical, social, and political contexts, have in fact accompanied and to some extent contributed to shaping institutional changes, such as democratic transitions in countries characterized by authoritarian regimes, as well as the very process of European integration.

Musical expressions have also made a significant contribution to the affirmation

of fundamental rights, particularly social rights, at times anticipating their formal recognition within state legal systems.

Keywords

Musical Expressions – State Legal Order – Form of State – Form of Government – Fundamental Rights

MUSICA “RESISTENTE”
E NOTE DI LIBERTÀ NELLA COSTRUZIONE
DELL’IDENTITÀ GIURIDICA EUROPEA

*Sara Bagnato**

SOMMARIO: 1. Note introduttive. – 2. “Bella Ciao” e la Costituzione italiana: tra memoria e fondamento etico della Repubblica. – 3. “Grândola, Vila Morena” e la genesi costituzionale del diritto di resistenza in Portogallo. – 4. Riflessioni conclusive: la musica resistente come voce costituente dell’Unione europea.

1. Note introduttive

È noto che il fenomeno musicale possieda l’unica e irripetibile capacità di tradurre in espressione uditiva l’essenza dell’umano, cristallizzando in forma sensoriale l’intangibile esigenza interiore che il compositore intende comunicare. Per le scienze sociali, l’analisi del fenomeno musicale non riveste infatti un ruolo marginale o di mero intrattenimento. Laddove discipline come la psicologia o la pedagogia indagano la musica in relazione alle dimensioni emotive, evolutive e relazionali dell’individuo, è nel mondo del diritto che si concretizza quel paradigma emotivo che attraverso la musica – come espressione e insieme come veicolo – si trasforma in substrato potenzialmente pregiudiziale¹. È per tale ragione che nell’ambito dell’iniziativa seminariale “*Tradizioni giuridiche e musica. Momenti e snodi di una possibile interazione*” ci si vuole soffermare su quei contesti storico-politici che, a giudizio di chi scrive, hanno rappresentato il terreno più fertile – almeno nel panorama europeo – per il maturare di istanze capaci di tradursi in espressione musicale. L’attenzione sarà dunque rivolta a quelle esperienze storiche in cui la musica ha assunto un ruolo biunivoco: da

* Dottoressa di ricerca in Diritto pubblico comparato. Università LUMSA.

¹ G. RESTA (cur.), *L’armonia del diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Collana *l’Unità del diritto*, Roma, 2020.

un lato, canale di espressione di esigenze politiche e sociali condivise; dall'altro, agente attivo e concreto nel processo politico, diventando addirittura protagonista delle transizioni costituzionali.

Ci si riferisce alla musica che ha accompagnato le esperienze di alcune delle resistenze europee nel liberarsi dai totalitarismi o autoritarismi². La musica delle resistenze, o le canzoni partigiane³, intese come espressione artistica universale e strumento di emancipazione collettiva, ricoprono infatti un ruolo di non trascurabile importanza per gli studi del comparatista. In primo luogo, permettono di riflettere circa la capacità del fenomeno che, calato in un contesto storico-geografico più circoscritto, è riuscito a veicolare sentimenti trasversali e transnazionali, tuttavia fondati su un paradigma univoco e inscindibile. In secondo luogo, lo studio delle musiche che hanno accompagnato le resistenze degli Stati europei permette di indagare le matrici politico-simboliche dell'identità giuridica dell'Unione, soffermandosi non tanto sugli eventi storici, quanto sulla capacità delle musiche partigiane di aver sintetizzato e veicolato un fondamento di valori ancora oggi – forse più che mai – bisognosi di esaltazione e tutela.

La Resistenza – intesa come forma di disobbedienza civile⁴ e come diritto di resistere all'oppressore⁵ – è infatti un fenomeno, prima ancora che un diritto positivo, dalle radici tanto antiche quanto umanamente profonde. Nasce da quello che potrebbe considerarsi come la principale matrice umana di produzione del diritto: il senso di ingiustizia e di oppressione al quale ci si oppone primariamente non piegandosi ad esso, ma resistendo appunto⁶. L'evoluzione storica e filosofica del di-

² E. OPOCHER, F. BENVENUTI, G. BERTI, E. GALLO (cur.), *Giustizia e Resistenza*, Padova, 1977.

³ L. PEGORARO, *Diritto costituzionale e Resistenza. Una breve rilettura attraverso le lettere dei condannati a morte (e le canzoni partigiane)*, in *Quaderni sulla Resistenza e la RSI (1943-1945)*, 2014, 1.

⁴ H. ARENDT, *Disobbedienza civile*, trad. it. Milano, 2017; N. BOBBIO, *Disobbedienza civile*, in N. BOBBIO, N. MATTEUCCI, G. PASQUINO (cur.), *Il dizionario di politica*, Torino, 2004, 273.

⁵ E. BETTINELLI, *Resistenza (Diritto di)*, in *Digesto delle discipline pubblicistiche*, XIII, Torino, 1997, 183; A. CERRI, *Resistenza (Diritto di)*, *Enc. Giur.*, XXVI, Roma, 1991, 3.

⁶ Radici culturali si rinvencono certamente già dalla cultura classica: SOFOCLE,

ritto di resistenza (che tuttavia in questa sede non può essere integralmente richiamata)⁷, vede certamente gli accadimenti europei del ventesimo secolo quale punto di non ritorno. La risposta del vecchio continente agli orrori del Novecento, con le transizioni democratiche e l’istituzione dell’Unione europea, costituisce forse il frutto più ingente e proficuo del diritto di resistenza. Ed è infatti in questo contesto politico che le musiche partigiane hanno accompagnato – e talora anticipato – l’affermazione dei principi che costituiscono oggi l’ossatura giuridica del costituzionalismo democratico europeo.

L’obiettivo di questa indagine è esplorare in chiave comparata il contributo delle musiche della Resistenza alla costruzione dell’identità costituzionale europea, con particolare attenzione alle esperienze di Italia e Portogallo: ordinamenti in cui la rottura con i regimi autoritari del XX secolo ha trovato le espressioni più emblematiche nella cultura della Resistenza, anche musicale. La scelta di soffermarsi su questi ordinamenti deriva sia naturalmente dalle caratteristiche dei movimenti di Resistenza che dalla portata culturale e narrativa delle canzoni protagoniste. In entrambi i contesti, infatti, il ruolo fondativo della Resistenza nel processo di transizione democratica si rivela strutturante: l’opposizione ai regimi autoritari ha rappresentato non solo un evento storico-politico, ma il nucleo generativo del nuovo assetto costituzionale. L’ordinamento democratico si è costruito a partire dalla Resistenza, che ha impresso valori identitari quali libertà, giustizia e sovranità popolare nelle rispettive Carte fondamentali. In tale prospettiva, il saggio si propone di ricostruire le premesse storico-culturali e meta-giuridiche che sottendono le citate costituzioni post-totalitarie europee, assumendo le musiche della Resistenza come chiave interpretativa per indagarne la portata culturale, valoriale e normativa⁸.

Antigone, trad. it. G. GRECO, Milano, 2013.

⁷ Per un’accurata ricostruzione si veda F. PIZZOLATO, *Diritto di resistenza, oggi? Partecipazione popolare e veste istituzionale*, in *Costituzionalismo.it*, 2021, 2, 136-194.

⁸ P. RIDOLA, *Diritto comparato e diritto costituzionale europeo*, Torino, 2010.

2. “Bella Ciao” e la Costituzione italiana: tra memoria e fondamento etico della Repubblica

Appare opportuno in questa sede – per meglio comprendere gli snodi e i punti di congiunzione tra l’esperienza musicale ed il diritto – soffermarsi sul contributo metagiuridico che le canzoni partigiane hanno fornito nella costruzione di quell’identità popolare che si è poi cristallizzata nella Costituzione del 1948. Tra tutte le musiche partigiane⁹ si vuole richiamare il canto “*Bella Ciao*” non soltanto per la crescente diffusione anche nella cultura popolare trans-nazionale, ma soprattutto per la pregnanza di significato che si può rinvenire – ad avviso di chi scrive – sia dai testi che dalle origini e dalla modalità di diffusione. Possiamo considerare infatti il celebre canto *Bella Ciao* non soltanto brano manifesto della Resistenza partigiana italiana quanto più canzone celebrativa della Resistenza come esperienza: il canto celebra infatti una narrazione storica e valoriale pre-giuridica rispetto al dettato costituzionale.

La diffusione della versione partigiana di *Bella Ciao* risale al biennio 1944-1945, nelle regioni centro-settentrionali d’Italia occupate dalle truppe naziste e sottoposte all’autorità della Repubblica Sociale Italiana¹⁰. In tale contesto, i gruppi partigiani riuniti nel Comitato di Liberazione Nazionale adottarono il canto come espressione collettiva di resistenza. Tuttavia, questa versione si innesta su un substrato più antico: la melodia e la struttura derivano da un canto popolare delle *mondine*, le lavoratrici stagionali delle risaie della Pianura Padana, già diffuso nei decenni precedenti¹¹. La trasformazione in canto resistenziale costituisce, dunque, un esempio paradigmatico di rielaborazione simbolica di una tradizione popolare in chiave prima etica, poi politica, ed infine costituzionale.

⁹ Si veda L. PEGORARO, cit., per un approfondimento.

¹⁰ C. BERMANI, *Bella Ciao. Storia e fortuna di una canzone: dalla resistenza italiana all’universalità delle resistenze*, Novara, 2020; C. PESTELLI, *Bella Ciao. La canzone della libertà*, Torino, 2016.

¹¹ C. BERMANI, cit.

Possiamo ben notare infatti come il testo di *Bella Ciao* richiami, almeno per immagini evocative, alcuni dei principi-cardine dell'ordinamento costituzionale.

In primo luogo, da alcuni dei più celebri versi, sembrerebbe potersi ricavare il fondamento etico del principio personalista. Se la persona umana è al centro dell'ordinamento giuridico, e lo Stato esiste per servire e promuoverne la dignità, la libertà e lo sviluppo integrale, lo si può evincere già dai versi dove vengono celebrate le declinazioni del principio personalista nella sua forma individuale e collettiva.

Da un lato i versi "*se io muoio da partigiano, tu mi devi seppellir*" sottolineano la dimensione personale della lotta per la libertà: l'accettazione individuale del sacrificio per la libertà, per la democrazia, del rischio che corro per i miei di diritti così come per quelli dei consociati. In secondo luogo, invece l'espressione "*una mattina mi son svegliato e ho trovato l'invasor*" esprime la consapevolezza della violazione di un ordine costituito da un elemento estraneo, altro, non compatibile. Questa contrapposizione tra il "noi" e "l'invasor" rimanda ad un rapporto alternativo dove esiste un rifiuto, un rigetto viscerale, per nient'altro che incompatibilità di natura valoriale. È questa un'espressione che segna la netta differenza nel presupposto esistenziale tra la Resistenza antifascista e gli *invasori*: rifiuto e contrapposizione non derivano da condizioni contrarie al senso di uguaglianza e dignità dell'essere umano, bensì da incompatibilità valoriale. Il riconoscere l'altro quale invasore non perché *invade* (dal latino *invadere* "*procedere contro*") uno spazio fisico – non solo almeno – ma poiché contamina e *invalida* la dimensione valoriale che si sarebbe poi concretizzata nel costituzionalismo democratico.

I versi successivi poi, "*E le genti che passeranno, mi diranno che bel fior!*" guardano già al frutto del sacrificio, sia per consolidare la consapevolezza della sua necessità, sia poiché la proiezione con la quale si è combattuto durante la Resistenza guardava, di fatto, alle generazioni future. L'immagine del bel fior – il fiore del partigiano – che cresce in montagna sul corpo di chi si è sacrificato per la libertà evoca sicuramente un sacrificio fecondo. Il fiore del partigiano non esiste nel momento in cui viene cantato, ma tra le note condivise dai partigiani il fiore in questione – la libertà – esiste già. La musica in questo caso fa da veicolo, da vettore nel germogliare del seme, dove il sacrificio è il seme e la libertà sarà il fiore.

Il canto partigiano riesce dunque a contemplare già chi nei decenni e secoli che verranno guarderà a quel fiore e penserà che sia bello non solo perché, naturalmente, è un fiore, ma perché è nato dal sacrificio della Resistenza. E allora si può forse dire che la Resistenza ha riconosciuto implicitamente una forma di responsabilità intergenerazionale di cui molto si parla oggi¹² e che dunque la nostra Costituzione la sintetizzi implicitamente *in primis* nel suo essere dono e conquista della Resistenza per le generazioni – di allora – future.

In questo senso, il rapporto tra *Bella Ciao* e la Costituzione repubblicana del 1948 non si esaurisce in una mera contiguità storica, ma si declina come una connessione profonda tra memoria costituente e valori costituzionali. La Carta fondamentale rappresenta, come affermava Piero Calamandrei, “il testamento spirituale” della Resistenza¹³. La discussione circa l’opportunità di rendere il diritto alla resistenza diritto positivo e costituzionalmente garantito occupò infatti non poco il dibattito della Costituente. La proposta di cristallizzare in modo univoco ed esplicito il diritto alla resistenza vedeva infatti un secondo comma all’art. 50, l’attuale 54, espresso come segue: “*Quando i poteri pubblici violino le libertà fondamentali ed i diritti garantiti dalla Costituzione, la resistenza all’oppressione è diritto e dovere del cittadino*”¹⁴.

Principale oppositore della tesi contraria, dunque dell’inopportunità di inserire questo comma, fu Costantino Mortati (insieme ad Amato, Barile, Cossiga). Mortati sosteneva in primo luogo che tale diritto sfugga alla canonica dimensione positiva essendo intriso di esperienza metagiuridica non sintetizzabile a parole o in norme¹⁵. Il rischio di mistificazione e ritorsione negli intenti sarebbe stato alto. In secondo luogo, sosteneva che l’inserimento del diritto alla resistenza avrebbe potuto essere un’aporia: la Costituzione stessa è il frutto della resistenza, è intrisa dei suoi valori. Sarebbe stato dunque come cristallizzarne

¹² Vasta la bibliografia sul tema. Si veda in prima battuta: R. BIFULCO, *Diritto e generazioni future. Problemi giuridici della responsabilità intergenerazionale*, Roma, 2008; R. A. EPSTEIN, *Justice across the Generations*, *Texas Law Review*, 1989; E. PATRIDGE, *Responsibilities to future generation: Environmental Ethics*, Buffalo, 1981.

¹³ P. CALAMANDREI, *Discorso agli studenti milanesi* (26 gennaio 1955), in «ANPI – Patria Indipendente», 11 aprile 2010.

¹⁴ Assemblea costituente CXXX. Seduta di venerdì 23 maggio 1947.

¹⁵ C. MORTATI, *Istituzioni di diritto pubblico*, II, Padova, 1976.

il presupposto¹⁶. È in seno a questa impostazione teorica che può ritenersi la Costituzione stessa, infatti, manifestazione nella sua totalità della Resistenza. Se la Resistenza antifascista è stata propulsione sociale e politica del potere costituente ed insieme presupposto dell’ordine costituito, la Costituzione è manifestazione totalizzante della Resistenza, diventando dunque una celebrazione in diritto dell’esperienza storica dell’antifascismo.

Alla luce di queste considerazioni, *Bella Ciao* si presenta come un dispositivo simbolico che rafforza la cultura costituzionale e contribuisce a diffonderne i contenuti anche oltre le sedi formali dell’insegnamento giuridico. Sintetizzando un messaggio così radicato nell’umano e trasversale nelle dimensioni democratiche il canto ha infatti assunto nel tempo una dimensione internazionale: dalle piazze della Grecia a quelle del Cile, dall’Iran alla Spagna, *Bella Ciao* è divenuto l’inno di numerosi movimenti civili e democratici, configurandosi come un canto celebrativo di tutte le forme di resistenza¹⁷.

3. “Grândola, Vila Morena” e la genesi costituzionale del diritto di resistenza in Portogallo

Nel contesto storico-politico del Portogallo del secondo Novecento, la musica ha svolto non soltanto una funzione di raccordo culturale, ma soprattutto operativa nella mobilitazione contro il regime autoritario dell’*Estado Novo*¹⁸. A differenza dell’Italia, dove la Resistenza e

¹⁶ “Quindi non è al principio che noi ci opponiamo, ma alla inserzione nella Costituzione di esso, e ciò perché a nostro avviso il principio stesso riveste carattere metagiuridico, e mancano, nel congegno costituzionale, i mezzi e le possibilità di accertare quando il cittadino eserciti una legittima ribellione al diritto e quando invece questa sia da ritenere illegittima. Siamo condotti con questa disposizione sul terreno del fatto, e pertanto su un campo estraneo alla regolamentazione giuridica”, Assemblea Costituente CCCXXI. Seduta di venerdì 5 dicembre 1947.

¹⁷ D. SALERNO, M. VAN DE WARENBURG, ‘Bella ciao’: A portable monument for transnational activism, *International Journal of Cultural Studies*, 2023, 26, 2, 164-181; M. BRIZIARELLI, *Between commodification and politicization: the social invention of Bella Ciao*, in *Continuum - Journal of Media & Cultural Studies*, 2025, 39, 3, 401-412.

¹⁸ CASTELO-BRANCO, SALWA EL-SHAWAN, *The Politics of Music Categorization in*

il dissenso culturale si manifestarono prevalentemente in apparati esterni all'ordine costituito, in Portogallo il processo di opposizione fu progressivo e, soprattutto, endogeno allo stesso apparato statale¹⁹.

È infatti l'apparato militare – il *Movimento das Forças Armadas* (MFA) – che il 25 aprile 1974 rovesciò il regime autoritario del Estado Novo nella Rivoluzione dei Garofani, segnando l'avvio della transizione democratica in Portogallo²⁰. Il fenomeno certamente non fu frutto di contingenze casuali ma risultato di una serie di fattori contestuali fortemente caratterizzanti l'esperienza portoghese, figlia di una lunga tendenza storica di intervento militare²¹.

Nella notte tra il 24 e il 25 aprile 1974, in una piccola stazione radio di Lisbona, alle 00:20 una voce annunciò un brano che fino a quel momento era vietato: “*Grândola, Vila Morena*”, una canzone del cantautore Zeca Afonso. Era il segnale convenuto dal Movimento delle Forze Armate per dare inizio alla rivoluzione. I primi a muoversi furono i giovani ufficiali e soldati fedeli al movimento. All'alba, i carri armati e i mezzi blindati iniziarono a percorrere le strade della capitale verso il Parlamento, la sede della radio nazionale, l'aeroporto, i ministeri. Quella mattina, quando i cittadini iniziarono a capire cosa stesse succedendo, uscirono di casa e scesero per le strade, non per combattere o fuggire, ma per stare accanto ai soldati. È in questo contesto che una fioraia, Celeste Caeiro, che lavorava poco lontano da una delle postazioni militari, distribuì i garofani che non aveva potuto vendere: i soldati li presero e li misero nei fucili, tra i bottoni delle uniformi, nei capelli delle donne.

Portugal, in P. V. BOHLMAN (ed), *The Cambridge History of World Music*, Cambridge, 2013, 661-677.

¹⁹ G. DE VERGOTTINI, *Le origini della Seconda Repubblica portoghese (1974-1976)*, Milano, 1977.

²⁰ J. L. HAMMOND, *The armed forces movement and the portuguese revolution: two steps forward, one step back*, in *Journal of Political & Military Sociology*, 1982, 10, 1, 1–101; R. L. PINTO, O ‘Programa do Movimento das Forças Armadas’: o singular destino da Constituição revolucionária do 25 de Abril de 1974 em Portugal, in *História Constitucional*, 2016, 17.

²¹ J. J. OLIVAS OSUNA, *The deep roots of the Carnation Revolution: 150 years of military interventionism in Portugal*, in *Portuguese Journal of Social science*, 2014, 13, 2, 215-231.

In tale occasione, la canzone *Grândola, Vila Morena*, non fu solo colonna sonora, catalizzatore di valori: fu lo strumento, un elemento esecutivo, di una rivoluzione di fatto pacifica. La musica della Resistenza in questo caso ha giocato non soltanto il ruolo del trasmettere i valori democratici, ma è riuscita a diventare *vulnus* esecutivo nel *quid* e nel *modus*, riuscendo ad essere colonna sonora di una fase storica ma anche sintesi operativa di valori identificativi del popolo portoghese.

La canzone è contraddistinta da una struttura musicale circolare e ripetitiva che ne ha favorito la diffusione e la memorizzazione in forma orale e collettiva. Nasce a cappella, il ritmo lo danno i passi dei soldati, che gradualmente escono dal silenzio in un'esecuzione che diventa solenne, quasi religiosa. Il testo poi veicola valori profondamente democratici: l'uguaglianza, la fraternità e, soprattutto, la sovranità popolare, come affermato nel celebre verso "*O povo é quem mais ordena*" ("Il popolo è chi comanda"). Così come "*è il popolo che arriva* – così come evocato dal rumore dei passi in introduzione – *è il popolo che si afferma*".

Significativo è poi il verso "*À sombra duma azinheira Que já não sabia a idade*" (All'ombra di un leccio che non sapeva più la sua età). Il richiamo alla natura come presenza antica ed unificatrice, dove il leccio è un albero che può simboleggiare la memoria collettiva attraverso cui si costruisce e si afferma l'identità del popolo portoghese. È interessante il richiamo all'albero quale elemento unificatore poiché da un lato richiama la memoria, il passato, le radici, ma allo stesso tempo è un elemento che resiste, che è nel presente è proiettato nel futuro. La musica in questo caso canta anche della natura come elemento di incontro tra passato e futuro nella costruzione di un'identità non più soltanto storica ma che – dalla rivoluzione dei garofani in poi – si afferma anche come identità giuridica e costituzionale.

Il testo infine non fa riferimenti al regime, così come la rivoluzione non arriva alle armi. *Grandola Vila Morena* è espressione di Popolo democratico e pacifico che si afferma, cristallizzata in note musicali.

L'evento della rivoluzione dei Garofani è talmente fondante nell'identità portoghese che è citato anche nel preambolo della Costituzione, nel quale nell'incipit si afferma: *Il 25 aprile 1974 il Movimento delle Forze Armate, coronando la lunga resistenza del popolo portoghese e interpretando i suoi sentimenti profondi, ha rovesciato il regime fascista. Il preambolo prosegue dicendo "L'Assemblea costi-*

tuente consacra la decisione del popolo portoghese di difendere l'indipendenza nazionale".

La costituzione portoghese sicuramente onora la decisione del popolo, essendo intrisa su più punti del messaggio della Rivoluzione dei Garofani: l'art. 1 definisce il Portogallo come "Repubblica sovrana, fondata sulla dignità della persona umana e sulla volontà popolare"; l'art. 2 afferma "l'esercizio democratico del potere da parte del popolo"; e l'art. 10, che ribadisce come "il potere politico appartenga al popolo".

Il punto più emblematico, nel parere di chi scrive, è l'articolo 21, che enuncia espressamente il diritto alla resistenza: "*Todos têm o direito de resistir a qualquer ordem que ofenda os seus direitos, liberdades e garantias e de repelir pela força qualquer agressão quando não seja possível recorrer à autoridade pública*". Si tratta di una delle più esplicite formulazioni del diritto di resistenza presenti nel costituzionalismo europeo contemporaneo²², che riflette in modo diretto la cultura della dissidenza civile e della mobilitazione popolare, che, come abbiamo visto, è maturata anche attraverso canali musicali e poetici.

In relazione all'art. 21 della Costituzione della Repubblica Portoghese, due sono i profili che meritano particolare attenzione interpretativa. Il primo concerne la duplice valenza soggettiva del diritto di resistenza. La norma costituzionale riconosce infatti che la Resistenza può assumere tanto una dimensione individuale, quale reazione personale ad atti o ordini lesivi dei diritti fondamentali, quanto una dimensione collettiva, quale espressione della sovranità popolare contro deviazioni sistemiche dell'ordine democratico²³. L'articolo, in tal senso, non si limita a legittimare un comportamento difensivo del singolo cittadino, ma attribuisce al corpo politico nel suo insieme la potestà di riaffermare i valori fondanti della comunità costituzionale, qualora le istituzioni tradiscano la propria funzione di garanzia. Il secondo elemento rilevante riguarda il carattere residuale e sussidiario del diritto

²² Per un'analisi generale si veda S. MURPHY, *The Law*. In: *The Human Right to Resist in International and Constitutional Law*, Cambridge, 2025, 113-294.

²³ G. CANOTILHO, V. MOREIRA, *Constituição da República Portuguesa Anotada*, IV ed., 2007, 1, 423-425; J. DOMINGUES, *Polimorfismo constitucional do direito de resistência em Portugal*, in *Revista de história Constitucional*, 2017, 18, 195-221.

di resistenza. La Costituzione ne ammette l'esercizio soltanto "quando non sia possibile ricorrere all'autorità pubblica", riconoscendo cioè la legittimità dell'azione resistente solo laddove gli strumenti ordinari di tutela risultino inoperanti o inefficaci. Tale residualità non implica marginalità, bensì sottolinea la natura ultima e straordinaria di questo diritto, che si attiva come rimedio estremo a fronte di una crisi della legalità costituzionale. In un'interpretazione estensiva e sistematica, ciò equivale a dire che la Resistenza diviene legittima non solo quando lo Stato è materialmente incapace di intervenire, ma anche quando esso cessi di operare in conformità ai valori democratici che ne fondano la legittimazione.

In questa prospettiva, l'art. 21 si colloca al cuore della tradizione costituzionale nata dalla Rivoluzione dei Garofani, riaffermando il ruolo del popolo come soggetto costituente permanente. Il diritto di resistenza è, dunque, non un'eccezione, ma un corollario del principio di sovranità popolare espresso dall'art. 1 della Costituzione. È in questa dialettica fra popolo, libertà e potere che la canzone *Grândola, Vila Morena* acquista una valenza paradigmatica: non rappresenta soltanto la colonna sonora della rivoluzione, ma la sintesi simbolica e culturale di una Costituzione che si radica nella storia e nell'identità democratica del Portogallo contemporaneo.

4. *Riflessioni conclusive: la musica resistente come voce costituente dell'Unione europea*

L'analisi comparata dei canti della Resistenza e delle transizioni costituzionali di Italia e Portogallo conferma come le musiche partigiane non siano meri prodotti culturali, ma fattori strutturali dal valore pregiudiziale nella genesi e (nell'evoluzione) dell'identità giuridica nazionale e sovranazionale. Le canzoni partigiane hanno il merito di essere riuscite ad essere vettore culturale di una volontà popolare democratica che ha circoscritto e identificato i popoli nazionali – ed in forma embrionale il popolo europeo – ancora prima che ne esistessero le istituzioni rappresentative²⁴. Perdi più il suono di queste musiche è nitido

²⁴ E. CONTE, *Il popolo è una moltitudine che canta. Osservazioni storiche sulla fun-*

ed eloquente ancora oggi. La loro natura resistente si manifesta tanto nella trasmissione dei valori derivanti dall'esperienza storica, quanto nella capacità di conservare principi in grado di perdurare nel tempo.

Ma il vero carattere peculiare della portata culturale e giuridica dei canti partigiani sta nella capacità di aver avuto un impatto, oltre che sulle costituzioni nazionali, anche sull'impianto giuridico sovranazionale. Sappiamo infatti come l'Unione europea sia il principale risultato politico in contrapposizione al vissuto del vecchio continente del secolo scorso: non soltanto organismo di raccordo degli ordinamenti, ma sintesi evolutiva delle esperienze costituzionali e storiche postbelliche dei suoi Stati membri²⁵.

Analogamente a quanto avviene nella Costituzione italiana (così come nella maggior parte delle costituzioni interne) anche le fonti dell'Unione europea non sanciscono espressamente un diritto di resistenza. Tale principio, tuttavia, può essere ricavato implicitamente dal medesimo presupposto storico su cui esse si fondano. Già dalla lettura dell'articolo 2 TUE, che afferma come l'Unione si basi sui valori della dignità umana, della libertà, della democrazia, dell'uguaglianza, dello Stato di diritto e del rispetto dei diritti umani, emerge la traduzione normativa di quei valori fondamentali nati da esperienze storiche condivise²⁶. Valori che, veicolati anche attraverso le canzoni della Resistenza, hanno contribuito a delineare non soltanto i percorsi costituenti nazionali, ma soprattutto un perimetro sovranazionale comune e irriducibile. L'Unione si presenta così non solo come progetto economi-

zione istituzionale della musica, in G. RESTA (cur.), *L'armonia del diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Collana *l'Unità del diritto*, Roma, 2020, 37-52.

²⁵ M. CARTABIA, *Unità nella diversità, il rapporto tra la costituzione europea e le costituzioni nazionali*, in F. DONATI, G. MORBIDELLI (cur.), *Una costituzione per l'Unione europea*, Torino, 2006; M. CARTABIA, *Principi Inviolabili ed integrazione europea*, Milano, 1990; F. VECCHIO, *Primazia dello Stato e salvaguardia delle identità nazionali*, Torino, 2012; F. SALMONI, *Unità nella diversità o diversità nell'Unità? I concetti di identità nazionale e identità costituzionale e il dialogo simulato tra Corte di Giustizia e Corte costituzionale*, in *Rivista AIC*, 2019, 2.

²⁶ M. KLAMERT, D. KOCHENOVAND, D. KOCHENOV, *Article 2 TEU (Second Edition of the Oxford Commentary)*, in M. KELLERBAUER, M. KLAMERT, J. TOMKIN (eds), *The Treaties and the Charter of Fundamental Rights – A Commentary*, 2nd ed., Oxford, 2023; L. S. ROSSI, *Il valore giuridico dei valori. L'Articolo 2 TUE: relazioni con altre disposizioni del diritto primario dell'UE e rimedi giurisdizionali*, in *Federalismi.it*, 2020, 19, 4-26.

co o istituzionale, ma come compimento di una resistenza civile e culturale, che trova nella memoria delle lotte partigiane un riferimento etico e simbolico. L’Europa, in questo senso, germoglia sui fiori dei partigiani, traducendo quel lascito in un’identità collettiva fondata su inclusività e legalità costituzionale. È cosè che l’Unione rispecchia il più profondo significato del termine *nomos* (canto e legge)²⁷: riesce a sintetizzare l’ordine musicale cantato nella Resistenza insieme all’ordine istituzionale, fondendo il sub-strato metagiuridico con quello politico e istituzionale.

Nel quadro attuale, segnato da una diffusa crisi dei valori costituzionali, da rigurgiti autoritari e da ricorrenti pulsioni illiberali, la riscoperta della funzione costituente della *musica resistente* si configura come un possibile vettore di rigenerazione dell’immaginario costituzionale europeo. Tale espressione culturale, lungi dall’essere un mero strumento di evocazione memoriale, si rivela invece presidio dinamico della legalità costituzionale, capace di rinnovare il legame fra cittadinanza, democrazia e identità collettiva.

La musica resistente – intesa nella duplice accezione di canto della *Resistenza* e di vettore culturale che resiste nel tempo – opera, dunque, una selezione assiologica che delinea un “noi” coeso, fondato sui valori di libertà, pluralismo, solidarietà, e un “loro” che non si basa su categorie razziali, etniche o economiche, bensì sull’esclusione dall’ordine costituito degli oppressori e degli avversari dell’ordine democratico. Si tratta, in altri termini, di una delimitazione del perimetro valoriale del costituzionalismo democratico attraverso un vettore pre-giuridico come quello musicale.

In questa prospettiva, il portato culturale della Resistenza si configura quale sentimento nazionale capace di trascendere i confini statali, contribuendo alla costruzione di un *ethos* sovranazionale condiviso. Proprio questa tensione all’Unità, che nella dimensione della diversità europea si esprime attraverso un’integrazione multilivello tra fonti e valori, suggerisce una feconda relazione di interdipendenza tra identità costituzionale nazionale e identità costituzionale europea: due livelli

²⁷ G. RESTA (cur.), *L’armonia del diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Collana *l’Unità del diritto*, Roma, 2020.

normativi che si rafforzano reciprocamente nel solco di un progetto comune.

In definitiva, la *musica resistente* si propone come strumento di attualizzazione e diffusione dei principi fondativi degli ordinamenti europei: una risorsa simbolica e giuridico-culturale sulla base della quale immaginare una nuova stagione di impegno civico e di rafforzamento dell'integrazione europea su basi valoriali condivise.

Abstract

This paper explores the role of “resistant music” in shaping Europe’s constitutional identity. Through a comparative analysis of Italy and Portugal, it examines how songs born from resistance movements – such as Bella Ciao and Grândola, Vila Morena – transcended artistic expression to become vehicles of democratic values, civic participation, and collective memory. These musical narratives anticipated and accompanied the establishment of post-authoritarian constitutional orders, translating ethical ideals into legal principles. The study argues that resistant music represents a pre-legal foundation of European democracy, a cultural voice that continues to nurture the Union’s shared ethos of freedom, dignity, and solidarity.

Keywords

Music of Resistance – Constitutional identity – Civic participation – Cultural memory – European Union.

VIVA V.E.R.D.I.:
LA VOCE DEI POPOLI OPPRESSI NELL'OPERA VERDIANA

*Gioia Codognotto**

SOMMARIO: 1. Premesse introduttive. – 2. Il mito di Giuseppe Verdi nell'Italia risorgimentale. – 3. Inquadramento del Nabucco nella produzione verdiana. – 3.1 Il parallelismo con gli ebrei. – 4. Elementi simbolici e risorgimentali. – 4.1 Il ruolo del coro, in particolare nel *Va', pensiero*. – 5. Il contributo di Giuseppe Verdi al consolidamento dell'identità italiana. – 6. Riflessioni conclusive.

1. Premesse introduttive

Sulla scia del tumultuoso e arduo percorso che in epoca risorgimentale ha portato all'unità d'Italia vi sono svariate personalità che hanno disseminato il loro contributo, non solo uomini politici, ma anche figure emblematiche facenti parte di un mondo apparentemente lontano da quello dei moti rivoluzionari, operanti nel settore artistico, letterario e musicale, eppure in grado di esercitare un'influenza sui loro contemporanei e sul futuro che, ancor oggi, non può passare inosservata. Un compositore paradigmatico del contesto storico-politico riconducibile all'Italia risorgimentale è senza dubbio Giuseppe Verdi, il quale, grazie all'intensa carica emotiva delle sue opere, ha tradotto in musica i fermenti patriottici che animavano le principali città italiane in quegli anni, divenendo un punto di riferimento nell'edificazione dell'identità nazionale italiana.

Alla luce di queste prime considerazioni, il presente studio si propone di indagare in che modo il mito di Giuseppe Verdi si sia costruito e consolidato nel contesto risorgimentale, evidenziando le connessioni tra la sua produzione musicale e la nascita del sentimento nazio-

* Dottoranda di ricerca in Diritto dell'Unione europea presso l'Università degli Studi di Udine; diplomata in Violino presso il Conservatorio di Venezia. Per la presente attività di ricerca si è beneficiato del sostegno cofinanziato dal Fondo Sociale Europeo Plus della Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia.

nale italiano, sfociata, dopo varie vicissitudini, nella successiva e conseguente proclamazione dello Stato unitario.

A ben vedere, la rappresentazione dei popoli oppressi nelle opere di Giuseppe Verdi, in particolare nel *Nabucco*, opera il cui apice si identifica nell'aria *Va', pensiero*, intonata dal coro degli ebrei alla fine del terzo atto in segno di nostalgia per la patria perduta e di dolore per la propria sottomissione ai Babilonesi, è inscindibilmente collegata al ruolo artistico e politico assunto dal compositore negli anni del Risorgimento italiano. Tale periodo storico, infatti, è stato caratterizzato da complesse rivendicazioni ideologiche, patriottiche e culturali che, a più riprese, partendo dalla prima metà dell'Ottocento, hanno gradualmente portato alla formazione di uno Stato unitario, il Regno d'Italia, proclamato con la legge 17 marzo 1861, n. 4671, all'esito vittorioso dei movimenti indipendentisti¹. In questo contesto, il Parlamento subalpino attribuiva a Vittorio Emanuele II il titolo di "Re d'Italia per grazia di Dio e volontà della Nazione", a voler sottolineare l'intervenuta saldatura tra sovranità monarchica e volontà popolare, presupposto per la legittimità del potere statale e il riconoscimento del sovrano come garante dell'unità dello Stato.

Nell'ambito della causa risorgimentale, come si è detto portata avanti da numerose personalità di spicco, ha quindi preso vita un progetto di costruzione dell'identità nazionale italiana, definibile come la progressiva presa di coscienza, da parte degli italiani, di vedere riconosciuta e proiettata in una struttura statuale la propria aspirazione

¹ Sui temi del Risorgimento, della formazione dello Stato unitario e dell'identità italiana si vedano, tra i tanti, S. CASSESE, *Governare gli italiani. Storia dello Stato*, Bologna, 2019; P. COSTA, *Lo Stato immaginario. Metafore e paradigmi nella cultura giuridica italiana fra Otto e Novecento*, Milano, 1986; P. COSTA, *Un diritto italiano? Il discorso giuridico nella formazione dello Stato nazionale*, in *Storica*, 2011, 50, 67, 67-101; P. GROSSI, *Prima lezione di diritto*, Roma, 2007; P. NEGLIE, *Il Risorgimento: storia e cammino di un'idea*, in I. BOLZON (cur.), *I centocinquanta anni dello Stato unitario italiano*, Udine, 2012, 15, 15-23; V. E. ORLANDO, *Regno d'Italia (Formazione del)*, in *Nuovo Digesto italiano*, X, Torino, 1937-1939, 314; D. M. SMITH, *Il Risorgimento italiano*, Bari, 1968; L. VESPIGNANI, *La Costituzione come legge dei Paesi liberi. La storia de noantri: il Risorgimento attraverso le lenti del diritto costituzionale*, in *Lo Stato*, 2021, 17, 413, 413-424; G. ZAGREBELSKY, *Il diritto mite: legge, diritti, giustizia*, Torino, 1992; E. ZAMUNER (cur.), *La formazione dello Stato italiano*, vol. I, *Il Risorgimento*, Torino, 2002.

all'indipendenza dalle potenze straniere che in tale periodo occupavano la penisola e, dunque, di riunirsi sotto un unico Stato². Tale progetto, culminato nella proclamazione del Regno d'Italia del 1861, si iscrive nel più ampio quadro politico e istituzionale tracciato dallo Statuto Albertino del 1848, che, seppure di impronta monarchica, sanciva per la prima volta alcune forme primitive dei principi di rappresentanza e di legalità nel nascente Stato³.

2. Il mito di Giuseppe Verdi nell'Italia risorgimentale

Giuseppe Verdi, nato il 10 ottobre 1813 a Roncole (distretto di Busseto), all'epoca territorio facente parte dell'Impero napoleonico⁴, e morto nel 1901 a Milano, incarna pienamente le speranze della gente del suo tempo, rendendosi portavoce delle istanze di liberazione na-

² M. T. HEBDA, *Motivi risorgimentali nelle opere di Giuseppe Verdi: Attila e La battaglia di Legnano*, Oslo, 2019, 1 ss.; F. VELLA, *A Passion for Italy*, in 23(3) *Cambridge Opera Journal*, 191 (2011).

³ Per un approfondimento sullo Statuto Albertino cfr. G. BASCHERINI, *Tra assolutismo e rivoluzione. Lo Statuto Albertino e le altre carte ottriate*, in M. BELLETTI, A. BURATTI, L. DURST, P. MEZZANOTTE, M. G. RODOMONTE (a cura di), *Diritti e Costituzione all'alba del terzo millennio. Liber Amicorum per Roberto Nania*, Torino, 2025, 37, 37-48; P. BISCARETTI DI RUFFIA, voce *Statuto Albertino*, in *Enciclopedia del Diritto*, vol. XLIII, Milano, 1990, 982-983; A. GRIMALDI, *Costituzione genetica dello Statuto Albertino*, in *Revista de Estudios Jurídicos*, 2023, 23, 1, 1-24; M. ROSBOCH, *Lo Statuto Albertino dalla concessione all'applicazione*, in *Bollettino Storico Vercellese*, 1999, I, 59, 59-86; I. SOFFIETTI, voce *Statuto Albertino*, in *Digesto delle discipline pubblicistiche*, volume XV, Torino, 1999, 107-120; G. ZAGREBELSKY, voce *Convenzioni costituzionali*, in *Enciclopedia Giuridica*, vol. IX, Roma, 1988, 1-2.

⁴ Tra l'altro, poiché Busseto apparteneva al Ducato di Parma e Piacenza che, come si è detto, faceva allora parte dell'Impero napoleonico, Giuseppe Verdi viene registrato nel certificato di nascita con i nomi Joseph Fortunin François. In seguito, dopo la caduta di Napoleone e il Congresso di Vienna del 1815, il territorio viene assegnato a Maria Luisa d'Austria, figlia dell'imperatore Francesco I d'Asburgo e seconda moglie di Napoleone. Ha così inizio il periodo noto come i "trent'anni di governo", durante il quale Maria Luisa, tra le altre cose, promuove la fioritura culturale del Ducato. In questo contesto, anche Busseto partecipa a tale fervore, grazie alla presenza di una chiesa collegiata con un proprio organista, di una scuola municipale di musica, di una Società Filarmonica e di un teatro.

zionale sostenute dai suoi connazionali nella sua produzione musicale, soprattutto in quella operistica.

In un primo momento, i motivi risorgimentali vengono trattati da Verdi in maniera più indiretta e velata, utilizzando un discorso musicale basato prevalentemente su metafore o impliciti parallelismi, come quelli presenti nel *Nabucco* (1842), opera attraverso cui gli italiani si immedesimano negli ebrei oppressi dalla dominazione babilonese. L'aria *Va', pensiero* viene così elevata a inno da intonare per le strade per manifestare il proprio dissenso verso l'oppressore austriaco, fino ad arrivare, poi, nel successivo contesto di esasperazione dei moti risorgimentali, a un più chiaro inserimento nella produzione operistica verdiana delle vicende legate a tali insurrezioni nella *Battaglia di Legnano* (1849)⁵.

Prima di Verdi, anche altri illustri compositori, tra i quali Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti, avevano dato qualche embrionale sfumatura patriottica alle loro opere mediante alcuni riferimenti al tema della liberazione degli italiani, oppressi dall'occupazione straniera, senza tuttavia esercitare un'influenza politica pari a quella che, nel caso di Giuseppe Verdi, prese forma anche nell'opinione pubblica degli italiani dell'epoca. Lo testimoniano le scritte "Vi-

⁵ Su questi temi, P. GOSSETT, D. MACCHIONE, *Le Edizioni distrutte e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, in *Il Saggiatore musicale*, 2005, 12 (2), 339, 340; M. T. HEBDA, *Motivi risorgimentali*, cit., 28 ss.; A. ODDENINO, "O mia Patria". *Note di un internazionalista su Verdi, Mancini e l'arcana della nascita degli stati*, in I. FERRERO, M. RIBERI e M. TRAVERSO (cur.), *Diritto e Opera. Itinerari di ricerca*, Roma, 2022, 425, 433 ss. Nella fase successiva della produzione verdiana, inoltre, continuano i riferimenti ai temi dei miti fondanti l'identità nazionale italiana e ai conflitti politici per il potere: si pensi, ad esempio, a *I Vespri Siciliani* (1855) e *Simon Boccanegra* (1857). Approfondimenti su queste ultime opere sono rinvenibili in D. J. GROUT, *Storia della musica in Occidente*, Milano, 2014, 626 ss.; M. T. HEBDA, *Motivi risorgimentali*, cit., 19 s.; L. JENSEN, *An Introduction to Verdi's Working Methods*, in S. L. BALTHAZAR (Ed.), *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge, 2004, 255, 257; G. RAUSA, *Verdi e il Risorgimento*, in *Nuova informazione bibliografica*, 2011, 32 (4), 827, 827-830. Infine, per un'analisi dei moti rivoluzionari che hanno caratterizzato il periodo storico considerato, con particolare riferimento al biennio 1848-49, si rinvia a A. M. BANTI, *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, 2009; P. COSTA, *Civitas. Storia della cittadinanza in Europa*. 2. *L'età delle rivoluzioni*, Roma, 2000; V. SABBATUCCI, V. VIDOTTO, *Storia contemporanea. L'Ottocento*, Roma-Bari, 2018, 153 ss.

va Verdi” o anche “W V.E.R.D.I.”, comparse sugli edifici italiani dal 1858, letteralmente Viva V[ittorio] E[manuele] R[e] D'I[talìa], in segno di sostegno politico nei confronti di Vittorio Emanuele II, Re D'Italia, ma non solo, in quanto esse, in chiave patriottica, celebravano anche l'incontenibile successo musicale riscosso in tale periodo dalle opere del compositore nel quadro del processo di unificazione italiana *in fieri*.

A questo proposito, vi è chi ha definito la produzione verdiana uno «specchio musicale della situazione italiana (dell'epoca)»⁶, o addirittura, alcuni studiosi hanno attribuito al compositore l'epiteto di «vate musicale del Risorgimento» o di «padre musicale della Patria», proprio a voler rimarcare il ruolo così determinante rivestito dallo stesso nella storia dell'Unità d'Italia⁷.

Analizzando in particolare il *Nabucco*, si cercherà dunque di comprendere come la musica verdiana sia divenuta un linguaggio simbolico di resistenza e un mezzo di costruzione identitaria in epoca risorgimentale.

3. Inquadramento del *Nabucco* nella produzione verdiana

Tra le 26 opere composte da Verdi, il *Nabucco* spicca per l'insolito contesto nel quale prende forma: l'origine di tale opera è infatti ricollegabile a una serie di eventi e coincidenze – più o meno felici – che attraversano la vita del compositore.

Si è accennato che la vita di Giuseppe Verdi si snoda tra Busseto e Milano: nella prima città egli intraprende gli studi musicali con Ferdinando Provesi, maestro di cappella, organista della chiesa collegiata di Busseto e direttore della Società Filarmonica, divenendo poi organista della chiesa, e sempre a Busseto incontra Antonio Barezzi, un com-

⁶ Cfr. M. PIZZO, *Verdi, musica e Risorgimento*, in LXXXVII(1, Numero speciale per il centenario della morte di Giuseppe Verdi) *Rassegna Storica del Risorgimento*, 2001, 1, 37.

⁷ M. GIRARDI, “*Nabucodonosor*” *ossia la realtà del Risorgimento*, in AA. VV., *Nabucco*, Trieste, 2014, 25, 25 s.; M. T. HEBDA, *Motivi risorgimentali*, cit., 13; F. VELLA, *A Passion for Italy*, cit., 194.

merciante appassionato di musica a capo della medesima Società il quale, sotto la sua protezione, lo porta a trasferirsi a Milano per la prosecuzione degli studi⁸.

Nel 1832, dopo aver tentato senza successo l'esame di ammissione al Conservatorio di Milano, Verdi fa il suo ingresso nello scenario milanese grazie all'aiuto economico fornitogli da Barezzi, che paga di tasca propria le lezioni impartitegli da Vincenzo Lavinia, maestro di clavicembalo al Teatro alla Scala. Successivamente, una volta diventato maestro di musica di Busseto, nel 1836 vi fa ritorno e si sposa con Margherita Barezzi, figlia del suo sostenitore.

In quella fase, da un lato vi sono alcuni drammatici avvenimenti che lo condizionano, con riflessi peraltro sulla sua produzione musicale, come la perdita dei due figli, avvenuta tra il 1836 e il 1839; dall'altro lato, però, quelli sono anche gli anni in cui Verdi inizia ad acquisire notorietà con la rappresentazione della sua prima opera, *Oberto, Conte di San Bonifacio* (1839), attirando l'attenzione di Bartolomeo Merelli, impresario del Teatro alla Scala a cui egli era stato raccomandato da Giuseppina Strepponi, soprano interprete dell'opera. Questi iniziali successi vengono però stroncati da un'ulteriore tragedia familiare, poiché nel giugno del 1840 muore la moglie, e la prima opera buffa di Verdi, *Un giorno di regno* (o anche *Il finto Stanislao*), messa in scena per la prima volta alla Scala a settembre dello stesso anno non piace al pubblico, tanto da essere definita un "fiasco"⁹.

Verdi, a quel punto, dopo aver dichiarato di voler abbandonare la carriera musicale, viene convinto da Merelli a musicare un libretto del poeta Temistocle Solera, Nabucodonosor, e così si imbatte casualmente in quello che si rivelerà essere un inaspettato successo: il *Nabucco*. Le origini di tale opera sono descritte da Verdi nella sua *Autobiografia epistolare* in questi termini: «Era un libretto voluminoso, dai grandi caratteri, lo avvolgo e, dopo il saluto di Merelli, mi incammino verso casa [...]. Con un gesto quasi violento lancio il manoscritto sul tavolo e

⁸ C. MANGANARO, *Verdi cantore del Risorgimento nella passione degli irredenti (1813-1993)*, Trieste, 1993, 5 s.

⁹ Sul punto si vedano F. D'AMICO, *Quasi una parafrasi della Bibbia*, in AA. VV., *Nabucco*, cit., 13, 13-23; M. GIRARDI, "Nabucodonosor", cit., 25; M. T. HEBDA, *Motivi risorgimentali*, cit., 14 ss.

mi pongo, ben impettito, davanti ad esso. Nel cadere sul tavolo si aprì. Senza sapere come, il mio sguardo cade sopra una pagina e mi salta alla vista questo verso: “Va’, pensiero, sull’ali dorate”. Leggo i versi seguenti che mi suscitano una grande impressione. Infatti erano come una parafrasi della Bibbia la cui lettura sempre mi deliziava. Ne leggo un pezzo, ne leggo due, mi fermo con il proposito di non scrivere nulla. Mi obbligo a chiudere il libretto e me ne vado a letto. Era inutile! Il “Nabucco” viaggiava per la mia testa! ...Il sonno non arrivava. Mi alzo e leggo il libretto, non una volta, non due ma tre volte; cosicché la mattina seguente già sapevo a memoria tutto il libretto di Solera»¹⁰.

Il *Nabucco*, quindi, terminato nel 1841 e messo in scena alla Scala il 9 marzo 1842, consegue un assoluto successo, contribuendo a risollevare le sorti del compositore nella vita milanese dell'epoca e determinando, negli anni tra il 1843 e il 1850, una produzione operistica sempre più fitta e incalzante, scandita da quelli che egli stesso definirà “anni di galera”, proprio per indicare il periodo di grandiosa popolarità e al contempo di duro lavoro che prende avvio a partire da siffatto trionfo¹¹.

Ad ogni modo, si precisa che il *Nabucco* rientra ancora nella prima fase della produzione verdiana, quella delle opere giovanili e patriottiche, di cui – a titolo esemplificativo – fanno parte, oltre al *Nabucco*, il già citato *Oberto, Conte di San Bonifacio* e *I Lombardi alla prima crociata* (1843); si tratta essenzialmente di lavori in cui prevalgono la melodia e l'accompagnamento semplice. Nelle opere della maturità, invece, il discorso musicale si fa più complesso e molto spesso la musica si fa carico del difficile compito di esprimere la psicologia dei personaggi, come avviene ad esempio nel *Rigoletto* (1851), nel *Trovatore* (1853) e nella *Traviata* (1853), fino a raggiungere, tenuto conto di quanto appreso da Richard Wagner, un ulteriore rinnovamento del linguaggio musicale nelle opere della piena maturità e della vecchiaia, in particolare nell'*Aida* (1871), nell'*Otello* (1887) e nel *Falstaff* (1893).

¹⁰ A. OBERDORFER (cur.), *Giuseppe Verdi: Autobiografia epistolare*, Napoli, 2001, 92.

¹¹ F. D'AMICO, *Quasi una parafrasi*, cit., 15 s.; M. GIRARDI, “Nabucodonosor”, cit., 25; M. J. PHILLIPS-Matz, *Verdi's Life: a Thematic Biography*, in S. L. BALTHAZAR (Ed.), *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge, 2004, 1, 3 ss.; A. G. SABATINI, *Il contributo di Verdi alla formazione del mito del Risorgimento*, in E. CAPUZZO, A. CASU, A. G. SABATINI (cur.), *Giuseppe Verdi e il Risorgimento*, Soveria Mannelli, 2015, 11, 16 s.

3.1. *Il parallelismo con gli ebrei*

La trama del *Nabucco* è strutturata attorno all'implicito parallelismo tra la situazione degli ebrei, oppressi dai Babilonesi nel VI secolo (586 a. C.), e quella degli italiani sottomessi al dominio dell'Impero austro-ungarico nel periodo risorgimentale, che ha portato gli italiani a identificarsi nel popolo ebraico, alimentandone il desiderio di ottenere la cacciata dello straniero, prima, e la conseguente costruzione dell'unità nazionale, poi, sia sul piano territoriale che su quello identitario.

L'opera, un dramma lirico in quattro parti, si apre infatti con l'immagine degli ebrei che, dopo essere stati sconfitti da Nabucodonosor, re di Babilonia, radunati nel tempio di Salomone a Gerusalemme, piangono la sorte del loro popolo, poiché egli, a capo dell'esercito, sta per conquistare la città e intende imporre agli ebrei il culto del proprio dio Baal. Le vicende del popolo d'Israele si intrecciano a quelle amorose: da una parte vi è Fenena che, figlia di Nabucco e prigioniera-ostaggio degli ebrei, è innamorata di Ismaele, nipote del re degli ebrei; dall'altra vi è Abigaille, supposta figlia di Nabucco (mentre in realtà poi si scoprirà essere soltanto una schiava), che con caparbia determinazione ostacola i due amanti, in quanto anch'ella è innamorata di Ismaele, il quale però la respinge.

A seguito della conquista di Gerusalemme, Nabucco, nell'auto-dichiararsi unico re e unico nume, viene colpito da un fulmine: una forza soprannaturale gli toglie la corona e lo fa entrare in uno stato di improvvisa follia. Abigaille, intanto, approfittando della situazione, si pone la corona sul capo e si autoproclama regina, dopodiché condanna a morte gli ebrei, tra cui anche Fenena, la vera figlia del re, verso la quale vuole mettere in atto i suoi propositi di vendetta.

È questo il momento in cui gli ebrei, riuniti sulle sponde dell'Eufrate e confortati dal sommo sacerdote Zaccaria piangono la loro "bella e perduta patria", intonando il *Va'*, *pensiero*, in ricordo di un altro fiume, il Giordano, che bagna la loro terra natia. L'opera, infine, si conclude con la riaffermazione degli ideali di pace e giustizia: Nabucco, una volta rinsavito, libera gli ebrei prigionieri e gioisce assieme a questi ultimi per la riottenuta libertà, men-

tre Abigaille, avvelenatasi, prima di morire viene colta da una sorta di pentimento e chiede perdono a Fenena, auspicandone le nozze con Ismaele¹².

4. Elementi simbolici e risorgimentali

Di primo acchito, ciò che emerge dalla trama del *Nabucco* è la straordinaria capacità del librettista di aver combinato gli eventi storici sfavorevoli a un antico soggetto religioso, gli ebrei, con la sensibilità nazionale e popolare tipica dell'epoca risorgimentale, toccando tematiche in grado di alimentare l'ondata patriottica degli italiani, diretta a cacciare l'oppressore austriaco e a realizzare le aspirazioni di coloro che si battevano per l'unificazione del Regno d'Italia. Una tecnica utilizzata da Verdi nel musicare il *Nabucco* è stata pertanto quella dell'immedesimazione, consistente nel rappresentare, per mezzo della musica, una situazione "specchio" rispetto a quella degli italiani nel periodo preunitario, nella quale questi ultimi si sono dunque identificati, riflettendovi i loro progetti di unità nazionale¹³.

Ciò, naturalmente, è andato di pari passo con la capacità del compositore di attribuire all'opera una densissima carica emotiva e di trasmetterla al pubblico: in questo senso il *Nabucco* pare aver smosso le coscienze degli italiani non solo per i sentimenti di rivalsa patriottica in esso contenuti, ma anche per le emozioni di apprensione, agonia e dolore suscitate nell'immaginario collettivo italiano verso il popolo oppresso ivi rappresentato. A questo proposito, è stato osservato che tra i requisiti principali delle opere verdiane sono annoverate «situazioni intensamente emozionali, contrasti e velocità d'azione», al contempo accompagnate da franchezza e semplicità di espressione nella comunicazione del messaggio al pubblico¹⁴.

¹² Per una sintesi sulla trama dell'opera si vedano F. D'AMICO, *Quasi una parafrasi*, cit., 15 s.; M. GIRARDI, "Nabucodonosor", cit., 25 ss.; D. J. GROUT, *Storia della musica*, cit., 627 s.; M. T. HEBDA, *Motivi risorgimentali*, cit., 28 ss.

¹³ C. MANGANARO, *Verdi cantore del Risorgimento*, cit., 7; A. G. SABATINI, *Il contributo di Verdi*, cit., 11 ss.

¹⁴ D. J. GROUT, *Storia della musica*, cit., 627 s.

Un altro aspetto simbolico sul quale occorre portare l'attenzione è poi il rapporto tra parola e musica, di cui il *Nabucco* costituisce una ben riuscita esemplificazione, in quanto, come auspicato da Mazzini nel saggio *Filosofia della musica*¹⁵, nell'opera parole e musica interagiscono in modo sinergico, seguendo una direzione coerente. Un primo celebre esempio di questo legame rinvenibile nel *Nabucco* è l'esortazione «Che sia morte allo stranier», rivolta da Zaccaria agli ebrei, con la quale, in una delle scene iniziali, egli li incita a combattere per la liberazione della loro terra. Tale verso, dapprima non era stato oggetto di censura da parte degli austriaci, poiché ricollegabile a un contesto biblico, ma, in un secondo momento, dopo il fallimento dei moti rivoluzionari del 1848 e il conseguente inasprimento della censura, una volta individuato palesamente il nemico all'unità italiana nell'invasore austriaco, in alcuni teatri esso è stato sostituito da parole meno esplicite, come «Contro il barbaro guerrier» oppure «Che sia morte all'oppressore»¹⁶.

Un ulteriore esempio del rapporto tra parole e musica di cui si è detto è infine la nota invocazione «Oh, mia patria, sì bella e perduta!», grido di nostalgia e di dolore contenuto invece nel *Va', pensiero* che, come accennato, finirà per essere intonato nelle piazze e nelle città italiane come una sorta di inno all'affermazione dei valori liberali.

Nel *Nabucco*, inoltre, Verdi si rifà ulteriormente a quanto sperato da Mazzini nel suo saggio andando verso una semplificazione del registro espressivo e, quindi, utilizzando un linguaggio più comprensibile anche alla gente comune. Nell'Ottocento, invero, l'opera si rinnova rispetto al passato, con l'intenzione di suscitare un forte coinvolgimento emotivo nel pubblico, coinvolgimento che nel caso dell'Italia ha avuto come conseguenza la formazione e il radicamento della coscienza nazionale italiana¹⁷. Sotto questo profilo, va precisato che il teatro era il luogo in cui avveniva lo scambio tra soggetti appartenenti a classi sociali diverse, riuniti in un pubblico molto ampio, e, oltre a questo, nel-

¹⁵ Su questi temi si veda G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, in *liberliber.it*, 23-5-2025, www.liberliber.eu/mediateca/libri/m/mazzini/filosofia_della_musica/pdf/mazzini_filosofia_della_musica.pdf, 44.

¹⁶ P. GOSSETT, D. MACCHIONE, *Le Edizioni distrutte*, cit., 373.

¹⁷ G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, cit., 48.

le opere messe in scena di frequente veniva effettuata una trasposizione degli eventi politici che agitavano quegli anni, i quali venivano presentati sulla scena in forma più o meno esplicita (ciò dipendeva anche dalla censura), agevolando l'interazione e la discussione politica tra persone di variegata estrazione sociale¹⁸.

4.1. *Il ruolo del coro, in particolare nel Va', pensiero*

Quanto al ruolo del coro nel *Nabucco*, va rilevato che già Mazzini nel saggio sopracitato, *Filosofia della musica*, si era espresso in favore di un rafforzamento del coro e del recitativo e di uno sviluppo più compiuto della strumentazione rispetto ai predecessori di Verdi. Addirittura, nell'ottica di Mazzini, il coro, nella cornice delle vicende evocate, doveva assumere un ruolo rappresentativo del popolo, distinguendosi dagli altri personaggi e profilandosi come un autonomo soggetto, dotato di individualità collettiva¹⁹.

In linea generale, il coro, nell'Ottocento, solitamente omofonico, comincia ad assumere una funzione molto più dinamica rispetto alle epoche precedenti e ciò trova ampio riscontro nelle opere verdiane: nella produzione di Verdi il coro, difatti, spesso è protagonista collettivo dell'opera, in qualità di soggetto narrante che, all'occorrenza, racconta e commenta gli avvenimenti messi in scena. In particolare, nelle opere composte da Verdi su libretto di Solera, come il *Nabucco* o altresì *I Lombardi alla prima crociata*, il coro viene collocato su un piano di parità rispetto agli altri personaggi, rivestendo un ruolo di centralità nello sviluppo della trama e dei temi patriottici sottilmente inseriti nelle stesse.

In aggiunta a ciò, occorre sottolineare che nella produzione verdiana anche il ruolo dell'orchestra non è di poco conto: contrariamente a quanto si riteneva nell'Ottocento, oververosia che essa avesse una mera funzione di accompagnamento dei cantanti, nelle opere di Verdi all'orchestra viene attribuito il fondamentale compito di sostenere, se-

¹⁸ M. T. HEBDA, *Motivi risorgimentali*, cit., 8 ss.

¹⁹ P. GOSSETT, D. MACCHIONE, *Le Edizioni distrutte*, cit., 341 ss.; D. J. GROUT, *Storia della musica*, cit., 626 ss.; G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, cit., 40 ss.; A. ODENINO, "O mia Patria", cit., 430 ss.

guire e amplificare le emozioni rappresentate, creando un'atmosfera psicologica in linea con queste ultime²⁰.

Nel *Nabucco*, in definitiva, si possono incontrare sia protagonisti individuali (Nabucco, Abigaille, Fenena e Ismaele) sia il coro in veste di personaggio collettivo, che personifica il popolo ebreo, i cui sentimenti di nostalgia per la patria perduta e di volontà di cacciare l'oppressore trovano la loro espressione più drammatica nel *Va', pensiero*²¹.

Più precisamente, l'aria *Va', pensiero*, tradotta in musica da Verdi, è ispirata al Salmo *Super flumina Babylonis* n. 137 (o 136 in base alla diversa numerazione) tratto dal libro dei Salmi, che racconta il dolore del popolo ebraico a seguito della deportazione a Babilonia, fino a toccare tematiche come il desiderio di riscatto degli ebrei nei confronti dei Babilonesi. In più, si rammenta che, a loro volta, il Salmo 137 e in qualche modo anche l'aria *Va', pensiero* hanno ispirato la successiva poesia *Alle fronde dei salici* di Salvatore Quasimodo (1947).

Tornando al *Va', pensiero*, l'aria si apre con il pensiero del popolo, indirizzato – in senso figurato – alle colline del «suolo natal», cui fa seguito un'invocazione rivolta alla patria «bella e perduta», con particolare menzione per il fiume Giordano e le torri distrutte di «Sionne», laddove Sion sarebbe l'altura nei pressi della città vecchia di Gerusalemme (nel testo indicata come «Solima»). Come si può notare, già da questi primi versi emergono chiaramente la sofferenza e la nostalgia provate dagli ebrei a causa della loro condizione di oppressione e schiavitù in terra straniera. Vi sono poi alcune immagini emblematiche di questo sconforto, tratte dal Salmo 137, come quella dell'arpa «muta» appesa al salice, l'albero simbolo del dolore, che non suona più a causa della drammatica situazione in atto. Nei versi conclusivi vi è tuttavia un sentimento di rivalsa che comincia a prendere forma: gli ebrei cercano la forza per reagire alle sofferenze imposte loro dall'oppressione dei Babilonesi nel ricordo dei gloriosi tempi passati, chiedendo alla musica di raccontare le imprese dei propri antenati e dare così avvio alla propria ribellione.

²⁰ Per un approfondimento v. M. T. HEBDA, *Motivi risorgimentali*, cit., 20 ss.

²¹ P. GOSSETT, D. MACCHIONE, *Le Edizioni distrutte*, cit., 341 ss.; D. J. GROUT, *Storia della musica*, cit., 626 ss.

Sotto il profilo musicale, il *Va', pensiero*, scritto originariamente in Fa diesis maggiore, presenta una variegata alternanza di registri e sonorità, realizzata mediante l'avvicendamento di timbri sommessi e picchi di improvvisa pienezza sonora, resi sia dall'orchestra che dal coro. A tal proposito, il canto è preceduto da una breve introduzione orchestrale e, per la prima parte dell'aria, è caratterizzato da toni smorzati e misteriosi, mentre, a partire dal verso «Arpa d'or dei fatidici vati» è raggiunto un primo culmine di sonorità, cui ne fanno seguito altri fino al termine dell'aria, che però si conclude con una dinamica di nuovo tendente al piano, quasi a voler rievocare la nostalgia iniziale di quei luoghi cari e lontani. Alla fine, il coro si spegne, ormai muto, riprendendo ancora una volta il significato ripetuto e pregnante dell'arpa appesa al salice, anch'essa muta, che non accompagna più i canti degli ebrei, rassegnati al loro triste destino²².

5. Il contributo di Giuseppe Verdi al consolidamento dell'identità italiana

Giuseppe Verdi, lo si è accennato in precedenza, è un compositore che ha avuto un ruolo di rilievo nel processo di consolidamento dell'identità italiana non solo con il suo impegno artistico, concretizzatosi – per ciò che si vuole trattare in questa sede – nell'infusione alla sua musica di connotati patriottici, ma anche attraverso la partecipazione attiva alla vita politica del paese. Infatti, già nella prima fase della sua produzione operistica, databile a grandi linee nel periodo precedente al 1848, Verdi frequenta personalità di fede liberale, tra cui si ricordano la contessa Clara Maffei, il cui salotto milanese era considerato un centro d'opposizione all'Impero austro-ungarico e il librettista Temistocle Solera, anche quest'ultimo di simili vedute. Sempre in tale periodo, inoltre, Verdi più volte manifesta la sua ammirazione verso Alessandro Manzoni, anch'egli sostenitore della causa italiana, che

²² Una più dettagliata analisi del *Va', pensiero* è rinvenibile in F. D'AMICO, *Quasi una parafrasi*, cit., 16 s.; M. GIRARDI, *"Nabucodonosor"*, cit., 25 s.; G. GORI, *Nabucco a Trieste. Un'opera-simbolo, amata e temuta*, in AA. VV., *Nabucco*, cit., 35.

successivamente conoscerà e al quale dedicherà la *Messa da Requiem* del 1874²³.

In questo quadro, il pensiero politico e civile espresso da Verdi si inserisce idealmente nel percorso di formazione dello Stato unitario italiano, la cui cornice giuridica comincia a delinearsi proprio con lo Statuto Albertino del 1848, riconosciuto come prima Costituzione del Regno di Sardegna e successivamente esteso al Regno d'Italia. Tale testo introduceva per la prima volta un sistema rappresentativo fondato sul Parlamento, aprendo così la strada alla partecipazione politica di figure provenienti anche dal mondo culturale e artistico.

È tuttavia solo il 1848 l'anno in cui si potrebbe dire che Verdi palesa le sue posizioni con riferimento alla questione italiana: egli si trova a Parigi e, avuta notizia dello scoppio della prima guerra d'indipendenza italiana, decide di fare ritorno a Milano per manifestare il suo appoggio a una soluzione repubblicana della questione, rivelando, in seguito, il suo disappunto per il fatto di non poter contare sulla collaborazione militare della Francia e specificando di riporre fiducia su un'insurrezione popolare per il riscatto degli italiani²⁴.

Sempre intorno al 1848, poi, quando la liberazione dell'Italia dalla dominazione austriaca sembra essere molto vicina, il compositore vive momenti di entusiasmo politico che sfociano nell'invito, rivoltogli da Mazzini, di comporre un inno volutamente patriottico sul testo *Suona la Tromba* di Goffredo Mameli, invito che Verdi accetta proprio allo scopo di realizzare un inno per i patrioti italiani che, come nei propositi del committente, fosse una sorta di "Marsigliese italiana"²⁵.

²³ L. BIANCONI, G. PESTELLI (cur.), *Storia dell'opera italiana: Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, 1988, 244 ss. A questo proposito, vi è chi ritiene che, nel contesto che ha caratterizzato i moti preunitari e la successiva unificazione degli Stati italiani sotto un'unica entità statale, Giuseppe Verdi, in musica, abbia rivestito un ruolo del tutto analogo a quello assunto da Alessandro Manzoni in ambito letterario.

²⁴ M. T. HEBDA, *Motivi risorgimentali*, cit., 23 ss.; A. G. SABATINI, *Il contributo di Verdi*, cit., 12.

²⁵ C. MANGANARO, *Verdi cantore del Risorgimento*, cit., 10 s.; M. PIZZO, *Verdi, musica e Risorgimento*, cit., 37. Si osservi come, già nel 1847, Goffredo Mameli avesse composto il *Fratelli d'Italia*, musicato da Michele Novaro, a testimonianza del ruolo centrale assunto, in quel periodo, dalla produzione musicale quale strumento di esaltazione del sentimento patriottico.

Negli anni successivi, nondimeno, a causa dell'insuccesso dei moti rivoluzionari, Verdi esterna a più riprese le sue perplessità rispetto all'agognata indipendenza nazionale, sostenendo a quel punto la "soluzione piemontese" alla questione italiana ideata da Camillo Benso, conte di Cavour, che sinteticamente prevedeva l'aiuto militare di Napoleone III e una graduale annessione al Piemonte di alcuni territori italiani. In tale contesto, inoltre, Verdi si assume impegni politici diretti: nel 1859 rappresenta Busseto nell'assemblea che vota l'annessione del Ducato di Parma e Piacenza al Regno di Sardegna, poi Regno d'Italia, comunicando i voti del plebiscito a Vittorio Emanuele II, futuro re d'Italia²⁶.

Sul piano giuridico, il plebiscito del 1859 nelle province emiliane ha rappresentato un momento di particolare rilievo, poiché ha costituito una delle prime forme di espressione della sovranità popolare nel contesto italiano, attraverso la consultazione diretta dei cittadini per ratificare l'annessione al Regno di Sardegna. Pur trattandosi di una pratica con finalità politiche e con modalità di svolgimento controllate dai governi provvisori, il plebiscito può essere considerato un precursore del principio di sovranità popolare che troverà piena consacrazione nell'art. 1 Cost., secondo cui «La sovranità appartiene al popolo, che la esercita nelle forme e nei limiti della Costituzione». In questo senso, la partecipazione di Verdi all'assemblea di Parma può essere interpretata come un contributo simbolico nell'espressione della volontà popolare in modo attivo e consapevole²⁷.

²⁶ C. OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, Milano, 1989, 182 ss. Per una panoramica sul tema dell'annessione tramite plebisciti degli Stati italiani al Regno di Sardegna v. G. L. FRUCI, *L'apoteosi del Risorgimento di massa: i plebisciti di annessione (1848-1870)*, in I. BOLZON (cur.), *I centocinquanta anni dello stato unitario italiano*, cit., 31, 31-45; G. L. FRUCI, *Mobilizzazione popolare e legittimazione politica nella costruzione dello Stato unitario (1796-1870)*, in M. RIDOLFI (a cura di), *Risorgimento nazionale storia d'Italia e storia della Romagna*, Cesena, 2013, 23, 23-51; S. MARCHISIO, *L'utilizzo delle categorie giuridiche del diritto internazionale nel processo d'unificazione italiana*, in *Nomos. Le attualità del diritto*, 2017, 3, 1, 1-25; C. PINELLI, *Forme di stato e forme di governo. Corso di diritto costituzionale comparato*, Napoli, 2007, 57.

²⁷ Sull'art. 1 Cost. si leggano, *ex plurimis*, C. MORTATI, *Art. 1*, in G. BRANCA (a cura di), *Commentario della Costituzione (Artt. 1 - 12). I principi fondamentali*, Vol. I, Bologna-Roma, 1975, 21; ID., *Istituzioni di diritto pubblico*, F. MODUGNO, A. BALDASSARRE, C. MEZZANOTTE (a cura di), Padova, 1991, 105; M. OLIVETTI, *Art. 1*, in R. BI-

A seguito di questi ultimi avvenimenti e in virtù del rapporto di stima reciproca con Cavour, nel 1860 quest'ultimo, tornato alla presidenza del Consiglio, invita il compositore a far parte del primo Parlamento nazionale, riportando in una lettera del 10 gennaio 1860 indirizzata a Verdi le seguenti parole: «[La sua presenza] contribuirà al decoro del Parlamento dentro e fuori d'Italia, essa darà credito al gran partito nazionale che vuole costruire la nazione sulle solide basi della libertà e dell'ordine, ne imporrà ai nostri immaginosi colleghi della parte meridionale d'Italia, suscettibili di subire l'influenza del genio artistico più assai di noi abitanti della fredda valle del Po».

Nell'ottica di Cavour, infatti, una variegata rappresentanza in seno al neonato Parlamento italiano poteva esplicarsi fruttuosamente, tra le altre cose, anche attraverso il coinvolgimento e l'impegno politico di personalità del mondo artistico e culturale, ritenuto proficuo per ottenere l'appoggio da parte di coloro che cominciavano a riconoscersi nelle istituzioni del nuovo Stato. Tale concezione rispecchia il principio, oggi integralmente riconosciuto dall'art. 9 Cost., secondo cui la Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e tutela il patrimonio storico e artistico della Nazione²⁸.

Sotto questo profilo, il coinvolgimento di Verdi nel Parlamento dell'epoca si configura come un precedente simbolico del ruolo che la cultura e l'arte hanno assunto come strumenti di coesione e identità nazionale nel sistema costituzionale moderno. Dopo la morte di Cavour, tuttavia, venuto meno colui che per Verdi rappresentava un punto di riferimento a livello politico, scema anche il suo interesse alla partecipazione dei lavori parlamentari; per questa ragione Verdi declina la

FULCO, A. CELOTTO, M. OLIVETTI (a cura di), *Commentario alla Costituzione*, Vol. I, Torino, 2006, 33 ss.

²⁸ Per un approfondimento sull'art. 9 Cost. si rinvia a M. CECCHETTI, *Art. 9*, in R. BIFULCO, A. CELOTTO, M. OLIVETTI (a cura di), *Commentario alla Costituzione*, cit., 217-241; F. S. MARINI, *Lo statuto costituzionale dei beni culturali*, Milano, 2002; F. MERUSI, *Art. 9*, in G. BRANCA (a cura di), *Commentario della Costituzione (Artt. 1 – 12). I principi fondamentali*, cit., 434-460; ID., *Significato e portata dell'art. 9 della Costituzione*, in *Scritti in onore di Costantino Mortati. Aspetti e tendenze del diritto costituzionale*, III, Milano, 1977, 793, 793-821.

sua candidatura per le elezioni del 1865 e, a partire da quel momento, torna a dedicarsi principalmente alla musica²⁹.

6. Riflessioni conclusive

Alla luce delle riflessioni effettuate, si può affermare che la figura di Giuseppe Verdi segni indiscutibilmente uno spartiacque rispetto al passato; lo stesso Giuseppe Mazzini, nel saggio *Filosofia della musica*, pur riconoscendo un significativo impatto nelle opere di alcuni compositori precedenti, individua in Verdi, rispetto ai predecessori, una più influente potenzialità di utilizzo della musica per dare vita, visibilità e sviluppo al progetto unitario³⁰.

È pertanto attraverso queste modalità che il principio di sovranità popolare, oggi sancito dall'art. 1 Cost., ha trovato nel linguaggio artistico di Verdi una delle prime espressioni simboliche e collettive di legittimazione democratica *ante litteram*, permettendo al popolo italiano di vedere finalmente riconosciuta, definita e consolidata la propria identità nazionale. Quest'ultima tematica, peraltro, si ricollega a una serie di riflessioni più ampie sulla percezione della nazionalità in termini identitari, concetto molto discusso nell'Ottocento, poiché si è trattato di un periodo in cui si è assistito ripetutamente alla formazione di nuove entità statali, sulla base del principio di nazionalità e di autodeterminazione dei popoli, i quali, pur affermatasi in epoca risorgimentale come ideali politici e culturali, hanno poi ottenuto piena codificazione giuridica nel XX secolo³¹.

²⁹ R. UGOLINI, *Il carteggio verdiano nel Museo Centrale del Risorgimento*, in LXXXVII (1, Numero speciale per il centenario della morte di Giuseppe Verdi) *Rassegna Storica del Risorgimento*, 2001, 1, 12 ss.

³⁰ A. CASU, *Verdi e il Parlamento*, in E. CAPUZZO, A. CASU, A. G. SABATINI (cur.), *Giuseppe Verdi e il Risorgimento*, Soveria Mannelli, 2015, 114 ss.; P. GOSSETT, D. MACCHIONE, *Le Edizioni distrutte*, cit., 341 ss.; G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, cit., 40 ss.; F. SALVATORI, *Giuseppe Verdi nell'identità territoriale italiana*, in E. CAPUZZO, A. CASU, A. G. SABATINI (cur.), *Giuseppe Verdi e il Risorgimento*, Soveria Mannelli, 2015, 7, 22 ss.

³¹ In tema di principio di nazionalità e di autodeterminazione dei popoli, tra i numerosi contributi, si segnalano, G. ARANGIO-RUIZ, *Autodeterminazione dei popoli e*

Nel caso italiano, il riconoscimento e successivo consolidamento dell'identità italiana ha preso le mosse dall'interno, percorrendo strade tortuose che si sono incrociate anche con la potenzialità comunicativa della musica, concretizzatasi in particolare nella produzione verdiana, per poi trovare legittimazione all'esterno del neonato Regno d'Italia, riconosciuto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento come un autonomo Stato, da collocare – almeno formalmente – in una posizione di parità nel dialogo con le altre potenze³². In questo contesto, le scritte “Viva Verdi” e “W V.E.R.D.I.”, dalla fortissima valenza simbolica, altro non costituiscono che una tangibile dimostrazione degli intricati percorsi che hanno condotto al consolidamento di una coscienza nazionale unitaria, della quale Verdi è stato autentico promotore culturale³³.

Da un punto di vista giuridico-costituzionale, inoltre, tali manifestazioni popolari di adesione possono essere interpretate come forme embrionali di partecipazione civica, che mostrano come il linguaggio artistico sia stato veicolo di un sostegno politico diffuso, contribuendo alla formazione del consenso che avrebbe dato origine allo Stato unitario.

Così, tenuto conto dell'impatto avuto da Verdi nei processi descritti, si può ben comprendere per quale ragione la popolarità da lui ottenuta lo abbia accompagnato fino alla morte, avvenuta a Milano il 27 gennaio 1901, dopo la quale il *Va', pensiero* viene intonato dalle migliaia di persone che partecipano alle commemorazioni funebri, quale ulteriore segno di riconoscenza collettiva per il suo impegno artistico e civile. Il lascito verdiano può dunque essere interpretato come

Diritto Internazionale: dalla Carta delle Nazioni Unite all'Atto di Helsinki (CSCE), in *Rivista di studi politici internazionali*, 1983, 523, 523-552; ID., voce *Autodeterminazione (diritto dei popoli alla)*, in *Enciclopedia Giuridica*, cit., 1 ss.; A. CASSESE, *Self-Determination of Peoples*, Cambridge, 1995; F. CHABOD, *L'idea di nazione*, Bari, 2021; F. DI GIANNATALE, *Il principio di nazionalità. Un dibattito nell'Italia risorgimentale*, in *Storia e Politica*, 2014, VI(2), 234, 234-269; G. GUARINO, *Autodeterminazione dei popoli e diritto internazionale*, Napoli, 1984, 93 ss.; F. LATTANZI, voce *Autodeterminazione dei popoli*, in *Digesto delle discipline pubblicistiche*, Vol. II, Torino, 1987, 4 ss.; E. PASSERIN D'ENTREVES, *L'idea e i moti delle nazionalità*, in L. FIRPO (diretta da), *Storia delle idee politiche, economiche, sociali*, Vol. V, Torino, 1972, 321, 321-409.

³² F. SALVATORI, *Giuseppe Verdi*, cit., 8 s.

³³ C. MANGANARO, *Verdi cantore del Risorgimento*, cit., 10; C. OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi*, cit., 182 ss.; F. SALVATORI, *Giuseppe Verdi*, cit., 21 s.

un archetipo culturale dell'unità nazionale, in cui arte, diritto e identità si sono fusi nel medesimo progetto di libertà e coesione, facendo della musica di Verdi non soltanto un patrimonio culturale, ma anche un fondamento immateriale dell'ordinamento repubblicano, espressione della sovranità culturale e identitaria del popolo italiano.

Abstract

During the Italian Risorgimento, the inscriptions "Viva V.E.R.D.I." displayed on buildings in Milan and Venice carried a dual meaning: they celebrated the success of composer Giuseppe Verdi and, as an acrostic, expressed political support for Vittorio Emanuele II, King of Italy, during the process of national unification. This study examines the contribution of Verdi's opera Nabucco to the shaping of Italian national identity, emphasizing the parallel between the condition of Risorgimento Italy and the enslavement of the Jewish people portrayed in the work, with particular focus on the aria Va', pensiero, a lament of an oppressed people yearning for national consciousness.

Keywords

Risorgimento – National Identity – Italian Unification – Giuseppe Verdi – Nabucco

“MUCHA POLICÍA, POCA DIVERSIÓN”.
IL RUOLO DEL PUNK NEL CONTESTO
DELLA TRANSIZIONE DEMOCRATICA IN EUSKAL HERRIA,
TRA CRITICA ALL’AUTORITÀ, RIVENDICAZIONI
IDENTITARIE E CONDANNA
DELLE DISUGUAGLIANZE SOCIALI

*Salvatore Mario Gaías**

SOMMARIO: 1. Premessa: il contesto di riferimento. – 2. Il punk in Euskal Herria: espressione di un popolo in catene. – 3. Gruppi di riferimento e tematiche sociali affrontate. – 4. Riflessioni conclusive.

1. Premessa: il contesto di riferimento

Nel contesto della transizione democratica spagnola, i Paesi Baschi vissero una fase di intensa vivacità culturale, politica e generazionale. Attraverso questo intervento si cercherà di analizzare il ruolo del punk in generale e del movimento definito Rock Radical Vasco nel contesto della transizione democratica non solo come una corrente musicale, ma come uno strumento di socializzazione giovanile, una forma di espressione collettiva identitaria, una modalità di protesta contro le imposizioni statuali.

In un contesto di crisi economica, disoccupazione giovanile e insoddisfazione politica, molti ragazzi baschi adottano il punk come mezzo di protesta e autorappresentazione. Questo fenomeno si sviluppa nel quadro di una cultura popolare urbana che si contrappone sia ai modelli dominanti della cultura statale sia ai tradizionali canoni della cultura basca rurale¹.

* Ricercatore di Diritto pubblico comparato. Università degli Studi di Sassari.

¹ Sul punto AA.VV., *Juventud española*, 1984, Madrid, 1985; VV.AA.: *Juventud vasca*, 1986, Bilbao, 1987; V. GONZALEZ, *Habitos culturales de la Comunidad Autónoma de Euskadi*, Vitoria, 1986.

La proposta musicale si nutre delle esperienze del punk britannico, di cui assorbe l'estetica nichilista e il messaggio "no future", ma lo rielabora in chiave locale. I giovani baschi reinterpretano questi codici incorporando elementi della cultura locale, a partire dalla lingua e dal simbolismo etnico, in una nuova sintesi culturale, più fluida e aperta².

I testi delle canzoni rappresentano un vero e proprio manifesto generazionale: denunciano l'emarginazione sociale, la repressione poliziesca, il militarismo, ma anche il disincanto verso le costituenti istituzioni democratiche³.

Un aspetto centrale dell'analisi è la dialettica tra lingua e identità. Sebbene inizialmente la gran parte dei gruppi cantasse in castigliano (lingua condivisa dalla gioventù basca) a partire dalla fine degli anni Ottanta si registra una progressiva "euskaldunizzazione" della produzione musicale. Questo passaggio riflette non solo una scelta stilistica, ma una volontà di rottura e un gesto politico: cantare in euskera diventa una forma di resistenza simbolica e di sfida all'ordine culturale egemonico⁴.

Il punk in Euskal Herria è dunque espressione di una gioventù che, pur frammentata nei suoi riferimenti ideologici, condivide un bisogno comune: quello di ridefinire la propria appartenenza in un contesto segnato da transizioni incomplete, marginalizzazione economica e tensioni identitarie irrisolte.

L'adozione di simboli etnici da parte di una cultura giovanile urbana segna un superamento delle dicotomie classiche tra moderno e tradizionale, popolare e colto, politico e culturale.

Interessante anche il ruolo ambiguo giocato dalle forze politiche radicali, in particolare della sinistra abertzale⁵. Se da un lato il supporto organizzativo e logistico della sinistra indipendentista (soprattutto Herri Batasuna) fu decisivo per la diffusione e la visibilità del movimento, dall'altro ciò portò a una parziale strumentalizzazione politica

² Per approfondimenti, tra gli altri AA.VV. *Jóvenes vascos. Informe sociológico sobre comportamientos, actitudes y valores de la juventud vasca actual y su evolución en los últimos cuatro años*, Vitoria, 1990.

³ Su queste tematiche si veda J.J. LLNZ, *El conflicto en Euskadi*, Madrid, 1986.

⁴ Sul punto, tra gli altri, P. DÁVILA, *Lengua, escuela y cultura. El proceso de alfabetización en Euskal Herria, siglos XIX y XX*, Leioa, 1995.

⁵ Indipendentista in lingua basca.

del fenomeno, alimentando un'identificazione riduttiva tra cultura giovanile e militanza ideologica.

Tutto ciò premesso, il Rock Radical Vasco può essere compreso come una delle espressioni più emblematiche della gioventù basca post-franchista: una gioventù impegnata nella ridefinizione della propria soggettività attraverso codici musicali, linguistici e politici, e profondamente intrecciata al processo di ricostruzione dell'identità collettiva nel Paese Basco contemporaneo.

2. Il punk in Euskal Herria: espressione di un popolo in catene

A causa della vicinanza temporale con la caduta del regime franchista, alla nascita di questo nuovo movimento musicale, denominato punk, i giovani spagnoli poterono subirne l'influenza e adottarne le forme per esprimere il loro malcontento verso la scena politica del Paese, in pieno processo di transizione democratica. Questo genere, che in Spagna acquisì una notevole autonomia rispetto al punk anglosassone e statunitense, si sviluppò in modo marcato soprattutto nei Paesi Baschi, dove, a causa di circostanze particolari, si arrivò a coniare un'etichetta specifica per designarlo spesso rifiutata dai gruppi stessi ai quali era stata attribuita: *Rock Radical Vasco*⁶.

L'avanguardia che influenzò notevolmente il punk fu il futurismo. Nonostante questo movimento fosse legato agli ideali del fascismo, completamente opposti ai principi ispiratori del punk, alcuni dei suoi elementi distintivi si riscontrano nel genere musicale. Il rumore, ad esempio, era centrale per i futuristi: nella storia dell'umanità era sempre stato escluso dalla società perché considerato caotico, incomprensibile e incontrollabile, e per questo temuto dal potere. Per la prima volta, il rumore veniva concepito come un elemento artistico, come dimostrano le numerose onomatopee presenti nei testi punk, elemen-

⁶ Per approfondimenti sulla genesi di questo nome L. SEBASTIÁN GARCÍA, *El rock radical vasco como expresión cultural de la década de los ochenta*, in *Congreso de Historia de Euskal Herria. Economía y conflictividad social (siglos XIX-XX)*, tomo V, Donostia, 1989, 434 ss.

to, questo, che sarà ripreso nelle canzoni come mezzo di protesta sia sociale che politica.

La musica punk voleva attirare l'attenzione e riuscì non solo a diventare un mezzo espressivo che raggiungeva velocemente i giovani di tutto il mondo, ma cambiò radicalmente la struttura e la percezione della musica: il pubblico divenne parte essenziale dei concerti, e si passò dal semplice ascolto a un'esperienza da vivere in prima persona.

La nascita del punk negli anni '70 fu, infatti, il risultato della crisi sociale ed economica in atto, specialmente nel Regno Unito. I suoi giovani pionieri mostrarono un forte rifiuto verso il sistema in cui vivevano e, attraverso la ribellione, l'anticonformismo e la rivoluzione, riuscirono a creare una via di fuga per liberarsi dai conflitti del loro tempo.

A New York furono i Ramones a rendersi protagonisti nel panorama musicale: nel 1974 iniziarono a sviluppare questo genere creando canzoni con testi ispirati ai problemi della vita quotidiana, usando un linguaggio colloquiale e una base musicale rumorosa, veloce e stridente, priva di complessità rappresentando una ribellione contro la concezione artistica del tempo, dominata da band come i Pink Floyd, caratterizzate da composizioni melodiche, rilassate e da esibizioni dal vivo perfette. Ciò spinse i giovani a ribellarsi al convenzionalismo e alla perfezione stilistica, per dimostrare che chiunque poteva creare musica, anche senza una formazione specifica.

I testi furono usati come mezzo d'espressione da una generazione che si sentiva abbandonata, senza direzione né futuro. Divennero il motore per comunicare i propri ideali al resto della popolazione.

Cambiando scenario, i Sex Pistols furono la band punk più famosa del vecchio continente; nata a Londra, incarnava il desiderio di abbattere il sistema capitalistico che mercificava tutto e divideva la società in classi. McLaren (il loro manager) scelse quattro ragazzi della classe operaia per farli diventare l'incarnazione di un movimento creato a tavolino.

La base della coscienza sociale era far capire alla popolazione che il modo in cui viveva era il risultato di un sistema ideologico umano, non di una legge naturale, e quindi modificabile o eliminabile. Così, la musica cambiò la percezione della realtà e fece capire che tutto era possibile.

La nascita di questo genere fu necessaria perché permise ai giovani di liberarsi dalle catene di una società repressiva e di trasmettere ideali di trasformazione e liberazione attraverso un'attitudine caotica e alternativa.

Il contesto storico spagnolo fu molto diverso rispetto a quello del Regno Unito, dove era nato il punk⁷. Con la morte del generale Francisco Franco nel 1975 finì la dittatura che aveva segnato la Spagna dal 1939. Seguì un periodo di "transizione democratica" in cui si allentarono le norme sociali, si legalizzarono i partiti politici, si organizzarono elezioni libere e si riconobbero nuovi diritti civili.

La Catalogna fu pioniera nello sviluppo del punk, con la manifestazione antifranchista più partecipata dal dopoguerra e il primo festival punk nel 1978, con gruppi come Decibelios o Alianza del Poble Nou⁸.

A Madrid, invece, il punk era molto diverso: la maggior parte delle band imitava i musicisti inglesi e i membri appartenevano alle classi sociali alte, considerandolo solo un atto di divertimento, privo di impegno sociale o politico. Molti di questi musicisti finirono poi nella cosiddetta Movida madrileña⁹.

Fu nei Paesi Baschi che il punk mise radici profonde, al punto da generare un'identità propria nota come Rock Radical Vasco. La regione viveva, come precedentemente accennato, una crisi sociale: i piani economici della UCD per ristrutturare l'industria, seguiti da quelli del PSOE nel 1982, condussero a un tasso di disoccupazione giovanile altissimo (43,7% tra i 20-24 anni).

Inoltre, le azioni di ETA provocavano tensioni, repressione e violenza, con la presenza costante delle forze dell'ordine in territorio basco. La diffusione della droga, soprattutto l'eroina, distrusse le vite di molti giovani. In risposta, il governo lanciò il Piano ZEN (Zona Especial Norte) per combattere il terrorismo, ma ciò portò alla nascita di

⁷ Per una visione di insieme M. MUNIESA, *Punk Rock. Historia de 30 años de subversión*, Madrid, 2007.

⁸ Per approfondimenti L. RODRIGUEZ BARBERO, *Del Punk anglosajón al Rock Radical Vasco*. (Trabajo Fin de Máster), Universidad de Salamanca. Disponibile su www.academia.edu/18519004/Del_punk_anglosaj%C3%B3n_al_Rock_Radikal_Vasco.

⁹ V. LENORE, *Espetros de la Movida. Por qué odian los años 80*, Madrid, 2018.

gruppi come i GAL e a un aumento della censura e della repressione. Non sorprende quindi che i Paesi Baschi si identificassero più di altre regioni con il punk britannico¹⁰.

Il concerto dei The Clash al velodromo di Anoeta a Donostia nel 1981 è considerato l'inizio del punk in Euskadi.

Gruppi come La Polla Records, Eskorbuto e Kortatu furono fondamentali nello sviluppo del movimento. Insieme ad altri, erano uniti da un'“attitudine punk”, anche se musicalmente influenzati da generi diversi come ska, reggae o heavy metal (es. Cicatriz e Barricada).

Queste compagini, oltre ad autoprodursi con etichette indipendenti, organizzavano concerti nei gaztetxe (centri sociali autogestiti) e creavano una cultura alternativa basata su testi critici verso religione, politica e società.

La creazione dell'etichetta Rock Radical Vasco avvenne durante un concerto anti-NATO a Tudela (Navarra) nell'ottobre del 1983, quando José María Blasco e Pablo Cabeza la utilizzarono sul quotidiano Egin per descrivere questo movimento musicale radicale proveniente dai Paesi Baschi e con finalità rivendicative politico-sociali.

Successivamente, tale definizione acquisì maggiore risonanza a partire dal 1985 con una campagna realizzata da HB (Herri Batasuna) intitolata “*Euskadi alaitsu eta borroka kementsu*” (“Euskadi allegra e combattiva”), nota anche come “*Martxa eta Borroka*” (“Marcia e Lotta”), durante la quale si organizzavano festival a cui partecipavano gruppi rock impegnati nella causa della sinistra abertzale¹¹.

Fin dalla nascita di questa etichetta, i gruppi che vi erano stati associati cercarono di prenderne le distanze, considerando che essa avesse fini commerciali e servisse solo a distinguerli dalla Movida madrileña, vendendoli come il tipo di rock prodotto nel nord della Spagna.

¹⁰ Ver DIRECCIÓN DE LA SEGURIDAD DEL ESTADO: «Plan Z.E.N. (Zona Especial Norte)», pubblicato su EGIN (éd.): *Euskadi 1983*, Donostia, 1983, 106 ss.

¹¹ D. MOTA ZURDO, “*He visto las calles ardiendo otra vez*”. *La estabilización de la escena músico-política en el País Vasco durante la década de 1990. Del caso de Eskorbuto al de Negu Gorriak*, in *Historia contemporánea*, 57, 2018, 413 ss., disponibile su www.academia.edu/36994732/He_visto_las_calles_ardiendo_otra_vez._La_estabiliza_ci%C3%B3n_de_la_escena_m%C3%BAsico-pol%C3%ADtica_en_el_Pa%C3%ADs_Vasco_durante_la_d%C3%A9cada_de_1990._Del_caso_de_Eskorbuto_al_de_Negu_Gorriak.

Tale situazione, unita alla grande eterogeneità di stili musicali adottati da questi gruppi e alla varietà delle loro ideologie, portò molti di loro a rinnegarne l'appartenenza.

3. Gruppi di riferimento e tematiche sociali affrontate

All'interno del movimento del Rock Radical Vasco spicca la presenza di un gruppo femminile originario di Bilbao, Las Vulpes, il cui nome significa "volpi" in latino. Il loro primo singolo, "Me gusta ser una zorra" (versione di "I Wanna Be Your Dog" di Iggy Pop), fu presentato nel programma di TVE Caja de Ritmos nel 1983. Dopo la messa in onda, Alianza Popular espresse il proprio dissenso di fronte al Congresso dei Deputati per screditare il Partito Socialista e guadagnare consensi, cosa che non riuscì a ottenere, anche se la pressione popolare portò alla sospensione del programma e alle dimissioni del suo direttore, Carlos Tena.

Dopo questa incursione parlamentare, Las Vulpes raggiunsero grande fama a livello nazionale, e fu allora che la sinistra nazionalista basca prese coscienza dell'influenza che il movimento punk stava acquisendo come fenomeno contro culturale e alternativo.

Le sorelle Loles e Lupe Vázquez componevano praticamente tutte le canzoni del gruppo. Provenivano da una famiglia in cui il padre era sindacalista della UGT e la madre faceva parte dell'Assemblea delle Donne di Biscaglia. Fin da bambine venivano emarginate per essere figlie di un "rosso" e subivano la continua persecuzione della polizia a causa del passato antifranchista del padre.

La Polla Records fu senza dubbio uno dei gruppi più importanti del movimento. Il nome nacque dall'espressione colloquiale "esto es la polla" (questa è una figata), a cui aggiunsero "Records" per rendere il nome meno volgare, accostandolo ironicamente a nomi di case discografiche come RCA Records, Columbia Records, ecc.

Il gruppo si formò nel 1979 e pubblicò il primo LP "Salve" nel 1984, ottenendo il Disco d'Oro. Dopo una lunga carriera la compagine si sciolse nel 2003 per motivi personali, ma nel 2019 annunciò il ritorno con un tour d'addio intitolato "Ni descanso ni paz", che includeva nuove registrazioni dei brani più famosi dei primi tre al-

bum. Influenzò moltissimi altri gruppi importanti del panorama musicale punk iberico.

Eskorbuto fu il gruppo più radicale. I membri provenivano da quartieri del sottoproletariato urbano ed erano noti per le rivolte continue e i frequenti arresti. Furono osteggiati sia dalla sinistra che dalla destra politica. Il nome nacque a causa del loro aspetto emaciato.

Nel 1983, durante un concerto a Madrid per presentare una demo con brani come *“Maldito País”* e *“E.T.A.”*, furono arrestati e accusati ai sensi della Legge Antiterrorismo, subendo interrogatori violenti e torture. Delusi dalla mancanza di sostegno da parte della sinistra abertzale, si distanziarono dal movimento e coniarono lo slogan *“el rock no tiene patria”*. Da qui nacque il loro genere personale: *“Rock Schizofrenico”*¹².

Si definivano *“anti-todo”*, accusando i partiti nazionalisti baschi di preoccuparsi più dell'autogoverno che della disoccupazione giovanile.

Il quarto gruppo più influente del Rock Radical Vasco fu Kortatu, fondato dai fratelli Muguruza dopo un concerto dei The Clash a Donostia. Fortemente influenzati dallo ska, le loro canzoni sostenevano apertamente la sinistra abertzale e furono tra i primi a scrivere testi in euskera nel rock. Il nome deriva da Manuel Garmendia Zubiarrain, militante dell'ETA morto in uno scontro con la Guardia Civil. Il soprannome *“Korta”* viene dal casale Kortatu a Legorreta (Guipúzcoa), dove visse da bambino.

Negli anni Novanta il Rock Radical Vasco perse importanza e restò esclusivamente un riferimento storico e musicale per i gruppi successivi. Tuttavia, è indubbio che queste band segnarono la vita di un'intera generazione cresciuta ascoltando la loro musica e aprirono gli occhi a molti sui problemi sociali del tempo, rompendo il torpore lasciato dalla dittatura¹³.

¹² O. TÉVEZ, O *“Mucha policía, poca diversión”: cuarenta años de una frase que saltó del rock vasco a las masas”*, El País, 03/03/2020, disponibile su www.elpais.com/elpais/2020/03/02/icon/1583159025_851547.html.

¹³ Sul punto D. MOTA ZURDO, *“No sólo fue “Rock Radical Vasco”. La situación socio-política vasca de la década de 1980 a través de las canciones de Eskorbuto, La Polla, R.I.P. y Cicatriz”*, in *Ecléctica*, 3, 2014, 48 ss.; dello stesso autore *Fuimos ratas en Bizkaia? Las letras de Eskorbuto y su crítica sociopolítica (1983-1988)*, in C. COLLADO SEIDEL (Coord.), *Himnos y canciones: imaginarios colectivos, símbolos e identidades*

Le tematiche principali oggetto dei testi del punk in salsa basca furono: la protesta sociopolitica, la ribellione contro la religione e le sue istituzioni nel territorio, il problema della droga e il suo ruolo nella società basca durante la transizione democratica¹⁴.

I giovani baschi si distinsero fin dall'inizio per una tendenza antisistema, soprattutto perché questo territorio subì una forte repressione a causa del contesto politico così particolare che lo rendeva diverso dal resto delle Comunità Autonome spagnole.

Le critiche di questi gruppi non erano rivolte solo al PSOE che governava il paese in quel momento, ma anche al governo regionale dei Paesi Baschi. Per questo motivo, si sentivano molto più identificati con altri movimenti appena nati, come l'antimilitarismo o il movimento *Okupa*, che difendeva il diritto universale alla casa per ogni individuo, così come l'utilizzo di spazi abbandonati per trasformarli in centri culturali o sociali.

Queste azioni, contrarie alla legge, provocarono continui arresti da parte della polizia, oltre a una forte discriminazione verso la gioventù basca.

D'altra parte, l'indipendentismo basco guadagnava una grande rilevanza in quegli anni, soprattutto dopo la fine del franchismo.

Sempre più frequenti erano anche le azioni di ETA (Euskadi Ta Askatasuna), un'organizzazione nazionalista che cercava l'indipendenza dei Paesi Baschi con mezzi violenti e no; azioni che condussero a una vera e propria militarizzazione del territorio.

Dal punto di vista politico si fece largo Herri Batasuna, una coalizione politica che difendeva gli stessi ideali di liberazione che, però, guardava con diffidenza al movimento musicale perché le sue origini provenivano dal mondo anglosassone e avevano a che fare con la droga; inoltre molti dei gruppi più importanti non utilizzavano l'euskera

fragmentadas en la España del siglo XX, Granada, 2017, 313 ss.; *La música underground vasca en la década de los 90. La hegemonía del rock político y su eclipse a otras escenas musicales*, in *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 17, 515 ss.; *El relato de la violencia en el País Vasco a través de la música*, in *Pensamiento y cultura*, 8, 2017, 113 ss.

¹⁴ G. R. ETXEBARRIETA, *El Rock Radical Vasco. La constitución de los sujetos políticos a través de la música*, in *Inguruak*, 64, 2018, 24 ss.

nei loro testi, anche se altri come Kortatu cominciarono a scrivere canzoni in questa lingua fin dall'inizio.

Allo stesso modo, le basi politiche sia dell'Inghilterra che degli USA si scontravano con quelle di ETA, poiché i suoi membri auspicavano la creazione di una repubblica socialista basca indipendente.

È vero però che, dopo il concerto anti-NATO tenutosi a Tudela, la sinistra abertzale iniziò a essere associata al Rock Radical Vasco.

In seguito, cominciarono a emergere leggi antiterrorismo sviluppate dal PSOE, che creò il cosiddetto Piano ZEN (Zona Speciale Nord) per combattere gli atti estremisti e rivoluzionari di ETA, portando alla formazione di altre bande come i GAL (Gruppi Antiterroristi di Liberazione) con l'obiettivo di eliminarla acuendo un clima di sangue e morte ai limiti del terrorismo etnico di Stato.

Va sottolineato che lo sviluppo di questo movimento musicale accentuò la visione radicale che si aveva in quel momento dei Paesi Baschi, collegando i desideri nazionalisti violenti di ETA con i testi rivendicativi e provocatori delle band che spesso si scagliavano contro il governo spagnolo.

Questi contenuti politici si traducevano anche in vari spettacoli durante i concerti, dove spesso venivano bruciate bandiere spagnole e si insultavano i leader politici per esprimere dissenso. Allo stesso modo, questi giovani dedicarono i loro testi ad altri eventi dell'epoca, mostrando sostegno alla lotta dei palestinesi o utilizzando simboli della liberazione latino-americana come Simón Bolívar.

In questo modo, la sinistra abertzale iniziò a interessarsi alla nascita di questo movimento musicale, schierandosi al suo fianco per utilizzarlo e accrescere quel senso di unità che tanto desiderava per confrontarsi con il governo spagnolo e facilitare la costituzione della nazione basca.

Non mancarono però gruppi che, andando contro la politica difesa dalla maggioranza, criticarono Herri Batasuna e si schierarono contro di essa, come Eskorbuto.

Va anche evidenziato che molti giovani baschi ricevettero l'influenza diretta di correnti filosofiche e politiche legate agli ideali della sinistra libertaria e all'antifascismo, che volevano abbattere il sistema sociale vigente in quegli anni, considerato repressivo e alienante. Questa tradizione anarchica propria di alcune zone della Spagna, princi-

palmente Andalusia e Galizia, si radicò nei Paesi Baschi dopo le migrazioni di molti abitanti verso questo territorio e i suoi principi furono ereditati dai loro discendenti. Uno dei casi più rilevanti è quello di Evaristo Páramos, cantante dei La Polla Records, originario della Galizia.

Su questo filone di protesta sociopolitica rilevano:

a) “Me gusta ser una zorra”, Las Vulpes, 1983

La canzone che diede inizio alla polemica già descritta precedentemente fu scritta da Loles Vázquez a quindici anni, quando si stancò di sopportare commenti sessisti da parte degli uomini mentre camminava per strada, che la insultavano con parole come “puttana” o “zorra” perché aveva un modo di vestire singolare. Il testo nacque come un grido di ribellione di una giovane che volle rispondere a tutti quelli che l’avevano attaccata per essere sé stessa, affermando che, se questo voleva dire essere una “puttana”, lei lo affermava e confermava con orgoglio.

Si tratta di una canzone completamente ironica, poiché la protagonista si descrive come una persona che vive bene senza volersi legare sentimentalmente o pianificare un futuro con qualcuno, ma preferisce stare con un ricco dirigente d’azienda per guadagnare soldi e poi abbandonarlo senza alcun impegno.

b) “No somos nada”, La Polla Records, 1987

Nel preludio si fa riferimento ai “galli” come esseri irriducibili, che usavano l’ingegno per affrontare il nemico, andando oltre l’uso delle armi. I galli erano popoli che abitavano in Francia e si mescolarono con gli abitanti indigeni della Hispania dando origine ai celtiberi, che, tra altre zone, vissero nell’attuale Paese Basco e che si distinsero per la loro grande resistenza alla romanizzazione.

In questo modo si mitizza l’origine dei giovani baschi e il loro vigore nel lottare contro gli invasori grazie alla loro grande forza e intelligenza, ricordando anche la considerazione del basco come l’unica lingua preindoeuropea conservata in Europa.

Questa canzone fa un riferimento speciale alla Guerra Civile spagnola (1936-1939), un conflitto scaturito dal golpe militare contro la legittimità della Seconda Repubblica (1931-1939). Viene dichiarato il carattere antisistema nell'affermazione che i componenti della compagine non voteranno né per il PSOE, né per Alianza Popular (vecchio partito conservatore nato durante la transizione e formato da molti franchisti della prima ora), né per nessun altro partito politico, considerandoli tutti traditori che non hanno mai lottato per il popolo.

Per questo si presentano come *“los nietos de los que perdieron la guerra civil”*. Allo stesso modo, con il grido ripetuto di *“no somos nada”* esprimono quell'angoscia esistenziale di essere eredi di una generazione operaia sconfitta e dimenticata, anche se mantengono l'orgoglio dei loro antenati che hanno combattuto fino alla fine per i loro ideali e ora nei loro discendenti vive ancora la loro lotta, come si evince dalla frase *“somos los nietos de los obreros que nunca podéis matar”*.

Per concludere, criticano la necessità della classe dirigente di etichettarli in qualche modo (*“No somos punk, ni mod, ni heavy, rocker, ni skin, ni tecno”*), mentre loro in realtà rifiutano tutto ciò perché non si identificano in nulla e nessuno: *“quieres identificarnos? Tienes un problema”*.

c) *“Maldito país, España”*, Eskorbuto, 1983

Questa canzone rappresenta l'attacco del gruppo all'intero “sistema Spagna” ed è uno dei motivi per cui è stata applicata ai componenti dello stesso la Legge Antiterrorismo. In essa criticano la grande ipocrisia imperante nel territorio, dove abbondano governanti potenti unitamente a poliziotti e militari che sono i loro strumenti di controllo ideologico.

Per questo dividono la critica in due parti: la prima è rivolta ai membri del corpo di polizia, i “picoletos” (denominazione popolare degli agenti della Guardia Civil) e i capitani generali. Successivamente affermano che “questo maledetto paese è un grande porcile”, riferendosi a esso in questo modo per la grande quantità di istituzioni che vogliono distruggere la libertà degli individui.

Continuano sottolineando l'ignavia dei membri del Governo, centrale e regionale, che "*se tocan los cojones*" mentre a fare davvero il lavoro duro è il popolo.

d) "*Mucha policía, poca diversión*", Eskorbuto, 1985

La storia della canzone, sicuramente un simbolo della transizione democratica in Euskal Herria è curiosa: nacque dalle continue retate della polizia contro i membri del gruppo.

Uno dei motivi per cui la polizia li fermava era perché incutevano paura nella gente, sia per il loro abbigliamento sia per il loro comportamento; la popolazione, quindi, era contenta che fossero rinchiusi e controllati. Lo stesso Iosu Expósito (uno dei leader) disse che, data la quantità di volte in cui erano stati arrestati, sembrava che la polizia avesse fatto una scommessa per vedere chi riusciva a prenderli più volte.

Dopo un concerto nel 1983 a Basauri (Bilbao), la canzone si diffuse rapidamente, diventando l'inno di molte feste. Questo fu una grande vittoria morale per il gruppo spesso bandito da molti paesi perché considerato violento, radicale e senza gusto musicale.

Il significato principale mostra, con un testo breve, semplice e ricco di esclamazioni, il desiderio di distruggere ogni tipo di autoritarismo e di cercare l'indipendenza, sia nella musica che nella vita.

e) "*Anti todo*", Eskorbuto, 1986

Anti todo è una critica alla società nel suo insieme, vista come egoista, che sin dalla nascita ci corrompe e ci costringe a vivere sottomessi, cercando di sopravvivere in una continua competizione con gli altri.

Per mostrare la rivalità tra individui, si evidenzia come i lavoratori dimentichino i disoccupati e i liberi dimentichino i carcerati, perché il loro dramma non li tocca. L'essere umano, animale razionale, è guidato da una natura egoista che lo spinge a pensare solo a sé stesso, ignorando il prossimo.

Infine, con una visione pessimista, si dice che qualsiasi lotta del popolo contro il governo è inutile, poiché tutto è controllato da chi detiene il potere e non c'è via d'uscita.

f) “*Mierda de ciudad*”, La Polla Records, 1985

Mierda de ciudad è una delle canzoni più famose di Kortatu. È nata da *Drinking and driving* dei Business, gruppo punk rock britannico che nel 1983 aveva realizzato quella canzone per deridere una campagna del governo inglese contro la guida in stato di ebbrezza.

La versione di Kortatu è un inno alla noia della città di Irún (Guipúzcoa), da dove i componenti del gruppo provengono. Esprime i desideri insoddisfatti dei giovani che, non trovando nessun tipo di svago, preferiscono restare chiusi in casa il sabato perché la città non offre nulla di nuovo.

Il testo mostra il disprezzo verso una società piena di “stupidi da salutare”, di poliziotti e di “stronzi da sopportare”.

La canzone riflette la consapevolezza che la situazione non cambierà mai e che tutto questo è solo un “*pataleo gratis*” (un lamento inutile), e quindi “*Siempre lo mismo, mierda de canción*”.

È un brano di protesta che esprime il bisogno di libertà e l'odio verso una società che, con il supporto della polizia, li perseguita e limita.

g) “*Sarri, Sarri*”, Kortatu, 1988

Sarri, Sarri è probabilmente la canzone più famosa del gruppo nonostante pochissime persone conoscano il vero significato del brano, anche perché scritto in euskera.

Kortatu prese come base per comporre la sua canzone *Chatty*, *Chatty* di Toots & the Maytals, creata nel 1980, richiamando ancora una volta l'influenza del reggae e dello ska giamaicano che li ha caratterizzati per tutta la loro carriera musicale. Inizialmente fu scritta in castigliano e, successivamente, fu tradotta in euskera.

La canzone nacque in onore della mitica evasione del 7 luglio 1985, giorno di San Firmino (da qui la frase nella canzone “la corsa di Iruña qui è la fuga”), da parte di due prigionieri di ETA a Martutene: Iñaki Pikabea (Piti) e José Ángel Sarrionaindía (Sarri), e fu il soprannome di Sarrionaindía a dare il nome al brano. I due riuscirono a fuggire nascosti dentro due altoparlanti dopo un concerto del cantautore Imanol Larzabal, ex membro di ETA.

È importante notare che Kortatu aveva già suonato a Martutene insieme ai Barricada alcuni mesi prima e, dopo aver conosciuto i prigionieri politici, tra cui questi due uomini, scherzarono su quanto sarebbe stato divertente se fossero riusciti a fuggire nascondendosi nelle custodie dei loro strumenti, senza sapere che questo piano sarebbe poi stato effettivamente realizzato.

Piti fu catturato due anni dopo, nei Pirenei, dopo essere tornato a collaborare con ETA. Sarri, invece, è da allora irreperibile, anche se le sue opere lo precedono, essendo affermato poeta e scrittore.

Dopo la diffusione di questa canzone, i membri di Kortatu furono etichettati come pro-ETA, quando in realtà essi dichiararono che il motivo della sua composizione era semplicemente celebrare l'originalità della fuga.

Un altro dei temi fondamentali presenti nei testi di questi gruppi è la ribellione contro la religione cattolica e l'ideologia ad essa riconducibile. Sebbene sia complicato dividere tematicamente le canzoni di questi gruppi, perché in quasi tutte si possono trovare la maggior parte dei motivi principali, alcune hanno un contenuto religioso molto più marcato.

Il movimento del Rock Radical Vasco attaccò costantemente il cattolicesimo.

Nello specifico una delle maggiori critiche alla Chiesa cattolica si basa sul rigido controllo morale da essa esercitato sulla popolazione nel corso della storia.

La Polla Records fu uno dei gruppi che maggiormente criticò l'istituzione della Chiesa, poiché il suo cantante, Evaristo Páramos, ha riconosciuto numerose volte di essere cresciuto in scuole di suore e nei Trinitari di Algorta, un collegio per bambini poveri dove rimase fino a quattordici anni.

Nel testo della canzone "*Salve*" (1984), La Polla Records denuncia la falsità e le manipolazioni perpetrate dalla Chiesa, descrivendola come una "puttana" che usa la fede per controllare e sottomettere i fedeli. La loro critica non si limita solo alla Chiesa come istituzione religiosa, ma anche alla società che essa contribuisce a plasmare, basata su regole rigide e dogmi che limitano la libertà individuale.

Anche altri gruppi come Eskorbuto e Kortatu espressero nelle loro canzoni un forte anticlericalismo, spesso mescolando la critica religiosa

con la denuncia delle ingiustizie sociali e politiche. La religione era vista come un elemento chiave nel mantenimento dello status quo, legittimando il potere e l'autorità che essi contestavano duramente.

Tra le altre, merita una particolare citazione "*Dios, patria y rey*", un brano degli Eskorbuto del 1984.

Questa canzone critica la Santa Trinità, cioè i tre pilastri su cui si fonda la società basca del tempo.

Innanzitutto, si critica il capitalismo, in cui il denaro è potere, e per questo viene chiamato "re". Si riferisce a chi possiede questi tre elementi come principi propri e che, perciò, "vice come un Dio".

Successivamente si rivolge direttamente ai religiosi che parlano sempre dell'esistenza di un Dio onnipotente e padre di tutti gli esseri umani, per poi smontare questa idea sostenendo che egli non è né suo padre né il suo signore perché non esiste, poiché se esistesse limiterebbe la sua libertà individuale e non potrebbe scegliere il proprio cammino.

Si criticano, poi, i valori che il governo trasmette alla popolazione attraverso l'educazione, che convince i giovani della necessità di andare in guerra per morire per la patria e per la bandiera, cioè per un bene comune alla fine dei conti solo presunto.

Infine, si riferisce direttamente al re dell'epoca, Juan Carlos I, per riprendere la precedente critica al capitalismo secondo cui il denaro controlla tutto, anche lui stesso: "Il vostro re è il denaro / e Juan lo è anche, / il dollaro, la sterlina, la corona, / la peseta è il suo potere".

Le droghe e il loro rapporto con la società sono un altro dei temi fondamentali trattati dal movimento punk in Euskal Herria. Il loro consumo frequente era legato alla dura situazione vissuta dalla gioventù basca, che si sentiva incompresa da una società che voleva solo reprimerla e zittirla.

A causa del frequente consumo di queste sostanze molti giovani persero la vita, anche a causa del contagio da AIDS, che li portò a una morte prematura, come nei casi di Iosu Expósito e Juanma Suárez di Eskorbuto, entrambi morti nel 1992, così come Fernando Murua, batterista de La Polla Records, deceduto nel 2002. (Il caso più tragico per numero di morti per droga è quello del gruppo Cicatriz, originario di Vitoria, i cui quattro membri originali morirono a causa dell'eroina o

dell'AIDS: Natxo Etxebarrieta, Pakito Rodrigo, Pepín e Pedro Landatxe).

In merito a questo tema brano manifesto è senza dubbio "Cerebros Destruídos" 1986, composto dagli Eskorbuto.

Nel testo si può intuire il disagio provato dai giovani di un'intera generazione che hanno perso la speranza e l'illusione di un futuro migliore, poiché sono massacrati da problemi costanti, tra cui principalmente la repressione governativa e poliziesca. Questo li porta a sentire il bisogno di evadere da una società che non li comprende e, per questo, fanno uso di droghe, il che porta a consumare lentamente le loro vite, i loro corpi e le loro menti. Ancora una volta appare il motto No Future in *"Il passato è passato / e non c'è nulla da fare per esso / il presente è un fallimento / e il futuro non si vede"*.

4. Riflessioni conclusive

Il Punk in Euskal Herria è stato fin dall'inizio un genere musicale fortemente politicizzato e sostenuto dai giovani durante tutto il decennio degli anni '80. Avendo le sue radici nel punk inglese e americano, ha acquisito una grande originalità e personalità adattandosi al contesto storico e sociopolitico della transizione democratica spagnola e dei primi anni della democrazia.

La grande rivoluzione portata da questi gruppi nel panorama mondiale permise ai giovani spagnoli di essere influenzati dal punk, sia per la vicinanza geografica, sia per la loro stessa necessità di esprimersi. In questo modo, colsero le caratteristiche principali e provocatorie del movimento per adattare al loro contesto e iniziare la loro lotta.

All'interno della famosa etichetta Rock Radical Vasco vennero incluse tutte le band che condividevano caratteristiche trasgressive e che emersero in quel periodo nel territorio, ma fin dall'inizio molti gruppi, come Eskorbuto, evitarono questa etichetta per non sentirsi legati all'ideologia della sinistra abertzale, così come per la grande eterogeneità degli stili musicali che li influenzavano, dal reggae allo ska fino all'heavy metal.

Ciò che rende realmente importante e significativo il Rock Radical Vasco (e il punk in generale) è che giovani della classe operaia, senza

una grande formazione educativa e musicale, poterono esprimersi e far arrivare il loro messaggio a tutti trovando nel punk un fronte comune alternativo rispetto a quelli imposti dalle istituzioni.

Difendendo un'ideologia libertaria di sinistra e antifascista, iniziarono la loro lotta con i pochi strumenti a disposizione per combattere un sistema in cui non si riconoscevano e che volevano distruggere; senza etichette etero imposte o categorizzazioni basate su distinzioni politiche che ai loro occhi apparivano stantie e mai realmente interessate ai veri bisogni della gente comune.

Abstract

During the period of democratic transition, punk in the Basque Country played a crucial role as a form of social and cultural resistance, reflecting the political tensions and economic challenges that characterised the region. This paper aims to explore the phenomenon of punk as a protest movement against the system, highlighting the importance of iconic bands such as Eskorbuto, Kortatu, Las Vulpes, Cicatriz and La Polla Records, who, through their music and lyrics, gave a voice to Basque youth who were victims of the economic crisis, widespread political repression and the brutality of the Franco regime initially, and subsequently of the policies of the first democratic governments aimed at countering the region's demands for identity.

In this context, punk established itself not only as a musical expression but as a tool for fighting social injustices, economic inequalities and the continuation of repression under an apparent democracy. Punk bands, using raw and direct language, embodied the discontent of a generation faced with the legacy of the dictatorship and the difficulties of a transition that, unfortunately, failed to resolve the deep-rooted problems in post-Franco Basque society.

The paper will also explore the development of 'Basque Radical Rock', a phenomenon that emerged during this period and continues to influence local musical and political culture to this day, giving rise to a distinct 'label' associated with punk in the historic Basque regions – a label often rejected by the bands themselves, who are reluctant to be lumped together under a single umbrella.

Through a comparative approach, we will seek to situate Basque punk within the broader context of music as a resistance movement, drawing on similar experiences in other parts of the world during the same historical phase of transi-

tion and political change, in order to highlight the role of this musical genre as a tool for universal protest and youth empowerment.

Keywords

Democratic Transition – Social Rights – Inequalities – Resistance

L'AFFAIRE DREYFUS E L'HYMNE
À LA JUSTICE DI ALBÉRIC MAGNARD:
MUSICA, COSCIENZA E GIUSTIZIA
NELLA FRANCIA DI FINE SECOLO

Mario Riberi*

SOMMARIO: 1. L'Affaire Dreyfus come crisi della modernità repubblicana. –
2. Albéric Magnard e l'Hymne à la Justice. – 3. L'eredità morale
dell'Hymne à la Justice

1. *L'Affaire Dreyfus come crisi della modernità repubblicana*

La storiografia ha più volte ricostruito le vicende che compongono l'*Affaire Dreyfus* e ne ha illustrato la funzione di cerniera nella trasformazione della cultura politica della Francia di fine secolo¹. Il caso Dreyfus è tra gli snodi politici più rilevanti della storia francese perché

* Professore associato di Storia del diritto. Università degli Studi di Torino.

¹ Il presente articolo riprende, con alcune modifiche e integrazioni, il mio saggio *The Dreyfus Affair in Music. L'Hymne à la Justice by Albéric Magnard*, pubblicato come capitolo del volume *History of Law and Other Humanities*, a cura di Virginia Amorosi e Valerio Massimo Minale, Madrid, 2019, 123-137. Sull'*Affaire* cfr. M. THOMAS, *L'Affaire sans Dreyfus*, Paris, 1961; H. GUILLEMIN, *L'énigme Esterhazy*, Paris, 1964; M. BAUMONT, *Au cœur de l'affaire Dreyfus*, Paris, 1976; Jean-Denis BREDIN, *L'Affaire*, Paris, 1983; P. BIRNBAUM, *L'Affaire Dreyfus. La République en péril*, Paris, 1994; P. BIRNBAUM, J.-M. BERLIERE, *La France de l'affaire Dreyfus*, Paris, 1994; M. BURNS, *Histoire d'une famille française, les Dreyfus. L'émancipation, l'Affaire*, Vichy, 1994; É. CAHM, *L'Affaire Dreyfus*, Paris, 1994; Michel DROUIN, Sylvie APRILE (ed.), *L'Affaire Dreyfus de A à Z*, Paris, 1994; V. DUCLERT, *L'affaire Dreyfus*, Paris, 1994; M. REBERIOUX, *L'Affaire Dreyfus: la République en question*, Paris, 1994; G. CREPIN, *Emile Zola: Un moment de la conscience humaine*, Berck-sur-Mer, 2003; V. DUCLERT, *Dreyfus est innocent! Histoire d'une affaire d'Etat*, Paris, 2006; J.-D. BREDIN, *Dreyfus, un innocent*, Paris, 2006; Ph. ORIOL, *L'histoire de l'affaire Dreyfus*, tome 1, *L'affaire du Capitaine Dreyfus 1894-1897*, Paris, 2008; M. DROUIN, *Zola au Panthéon. La quatrième affaire Dreyfus*, Paris, 2008; G. R. WHITE, *The Dreyfus Affair: A Chronological History*, New York, 2008; V. DUCLERT, P. SIMON-NAHUM (ed.), *L'affaire Dreyfus: Les événements fondateurs*, Paris, 2009; A. PAGES (ed.), *Zola au Panthéon. L'épilogue de l'affaire Dreyfus*, Paris, 2010; V. DUCLERT, *La république imaginée (1870-1914)*, Paris, 2014.

mise in risalto – e, al contempo, acuì – fratture già profonde del corpo politico e sociale. Il fatto che sopraggiungesse dopo altri scandali (l'affare Boulanger, il caso Wilson, la corruzione diffusa connessa al finanziamento del Canale di Panama) alimentò la percezione di una giovane Terza Repubblica in crisi di legittimazione. La controversia investì istituzioni e questioni cruciali: il confronto tra monarchici e repubblicani, la dialettica tra partiti, il ruolo della Chiesa cattolica, il prestigio dell'esercito, la diffusione di un antisemitismo aggressivo.

Alfred Dreyfus, capitano di origini ebraiche, proveniva da una famiglia alsaziana trasferitasi a Parigi dopo l'annessione tedesca del 1871. Nel 1894 alcuni documenti rinvenuti in un cestino nell'ufficio di un addetto militare tedesco parvero provare la presenza di una talpa francese al soldo di Berlino. Dreyfus divenne sospetto anche in ragione della sua appartenenza ebraica e dell'accesso a informazioni riservate analoghe a quelle intercettate. L'autorità militare ritenne somigliante la sua grafia a quella delle carte incriminanti. Nonostante l'energico proclama di innocenza, fu giudicato colpevole di alto tradimento da un consiglio di guerra a porte chiuse, privo delle basilari garanzie difensive: gli venne impedito di esaminare le prove. La degradazione pubblica e la deportazione all'Isola del Diavolo, colonia penale al largo del Sud America, suggellarono l'esito giudiziario. La destra politica, in ascesa, presentò l'episodio come la prova dell'incapacità repubblicana; *La Libre Parole* di Édouard Drumont intensificò una campagna d'odio, assumendo l'affare quale ulteriore conferma del presunto “tradimento ebraico”.

Nulla lasciava presagire una revisione: Dreyfus appariva condannato a una morte civile e materiale. A riaprire la vicenda intervenne, tuttavia, un protagonista inatteso. Il tenente colonnello Georges Picquart, antisemita dichiarato e, dal 1896, capo dell'intelligence militare, riesaminò il dossier e concluse che il vero responsabile fosse il maggiore Walsin Esterhazy. La reazione dell'istituzione militare svelò un'altra dimensione del caso: più che accertare la verità, occorreva preservare l'immagine dell'esercito. Picquart fu allontanato e spedito in Tunisia; un tribunale militare assolse Esterhazy, ignorando indizi e riscontri probatori consistenti.

L'azione di Émile Zola trasformò la vicenda giudiziaria in una que-

stione morale nazionale. Con il celebre *J'accuse!*² – un atto d'accusa contro la ragion di Stato e l'insabbiamento – Zola portò l'*Affaire* nello spazio pubblico dell'opinione, assumendo su di sé condanna e esilio inglese prima dell'amnistia. Da quel momento, l'*Affaire* coinvolse non soltanto la classe politica ma un vasto ceto intellettuale e letterario schierato su fronti opposti³. Né la grazia presidenziale del 1899 né la piena riabilitazione del 1906 chiusero realmente la frattura: i conflitti simbolici e ideologici sopravvissero e si organizzarono in leghe come la *Ligue de la Patrie Française* e l'*Action Française*⁴.

Queste organizzazioni, emerse in reazione all'*Affaire*, differivano dai partiti: non proponevano programmi “totali”, ma perseguivano obiettivi circoscritti con modalità di mobilitazione rapida e identitaria; propugnavano la destabilizzazione del governo, accusando il parlamento di proteggere interessi particolari e di tradire la nazione; in nome di un'unità organica rifiutavano il pluralismo partitico e, sovente, facevano dell'antisemitismo un marcatore ideologico. In tal modo, l'*Affaire* irradiò i suoi effetti oltre la sfera politica e letteraria, raggiungendo l'ambito musicale.

In quegli anni il *Conservatoire National de Musique* garantiva la continuità di un'istruzione musicale “istituzionale”, mentre la *Schola Cantorum* – sotto la guida di Vincent d'Indy⁵ – si poneva come polo

² A. PAGES (ed.), *Zola au Panthéon. L'épilogue de l'affaire Dreyfus*, Paris, 2010, 83-300.

³ Non pare inutile ricordare in questa sede che la vicenda dell'*Affaire* Dreyfus ha ispirato numerose rappresentazioni cinematografiche. Tra le più significative si ricordano *J'accuse!* (1958) di José Ferrer, nel quale lo stesso regista interpreta Alfred Dreyfus, e *Prisoner of Honor* (1991) di Ken Russell, con Richard Dreyfuss nel ruolo del colonnello Georges Picquart. A queste si aggiunge il recentissimo e notevolissimo *J'accuse* (2019) di Roman Polanski – distribuito a livello internazionale con il titolo *An Officer and a Spy* – con Jean Dujardin e Louis Garrel, che restituisce con straordinaria forza drammatica e precisione storica la complessità morale e politica dell'affaire.

⁴ Cfr. L. JOLY, *Naissance de l'Action Française*, Paris, 2015, 5-180.

⁵ Vincent d'Indy, il cui nome completo è Paul-Marie-Théodore-Vincent d'Indy (nato a Parigi il 27 marzo 1851 – ivi morto il 1° dicembre 1931), fu un compositore e pedagogo francese, noto per il tentativo – in parte riuscito – di riformare la musica sinfonica e drammatica francese secondo i principi indicati da César Franck. D'Indy studiò con Albert Lavignac, Antoine Marmontel e con Franck stesso per la composizione. Nel 1874 fu ammesso alla classe d'organo del Conservatoire de Paris, e nello

alternativo, ispirato a un'idea di rinascita nazionale fondata sul recupero del canto gregoriano e della polifonia antica (XVI e XVII secolo). D'Indy, che alla riflessione teorica affiancò studi su César Franck (1906), Ludwig van Beethoven (1911) e Richard Wagner (1930), formò una generazione di compositori (tra i francesi, Paul Dukas⁶, Albert

stesso anno venne eseguita la sua Seconda Overture Wallenstein. Egli considerava la musica francese ottocentesca, così come la tradizione dell'Opéra de Paris, del Conservatoire e della cosiddetta sinfonia "decorativa" francese, superficiale, frivola e indegna di competere con la tradizione "teutonica" di Bach, Beethoven e Wagner. La sua produzione musicale rivela una meticolosa costruzione formale, accompagnata da una certa liricità espressiva. L'armonia e il contrappunto, spesso frutto di un lavoro elaborato e rigoroso, nelle opere tarde assumono una maggiore libertà ritmica e una fluidità inedita. Tra le sue composizioni teatrali più significative si ricordano: *Le Chant de la Cloche* (1883), *Fervaal* (1895), *La Légende de Saint Christophe* (1915), *Le Rêve de Cinyras* (1923). In ambito sinfonico, le opere di maggior rilievo sono la *Symphonie sur un chant montagnard français* (1886), con pianoforte solista, interamente basata su un canto popolare raccolto da d'Indy nel dipartimento dell'Ardèche, e le *Variations symphoniques Istar* (1896), considerate il vertice della sua produzione orchestrale. Il suo catalogo comprende 105 partiture, tra cui lavori per tastiera, composizioni corali sacre e profane e musica da camera. Proprio nel repertorio cameristico si trovano alcuni dei suoi esiti più alti: il Quintetto (1924), la Suite per flauto, trio d'archi e arpa (1927) e il Terzo Quartetto d'archi (1928-1929). D'Indy realizzò inoltre numerosi arrangiamenti di canti popolari raccolti nel Vivarais. Nel 1894 fu tra i fondatori della Schola Cantorum di Parigi, istituzione attraverso la quale diffuse le proprie teorie e promosse una rinascita dell'interesse per il canto gregoriano e per la musica dei secoli XVI e XVII. Pubblicò anche importanti studi dedicati a César Franck (1906), Ludwig van Beethoven (1911) e Richard Wagner (1930). In Francia ebbe tra i suoi allievi Paul Dukas, Albert Roussel e Déodat de Séverac; fuori dai confini nazionali, in particolare in Grecia, Bulgaria, Portogallo e Brasile, esercitò un'influenza duratura su quei compositori che aspiravano a trasformare la musica popolare in linguaggio sinfonico. Cfr. A. THOMSON, *Vincent d'Indy and his World*, Oxford, 1996, 116-139.

⁶ Paul Dukas (Parigi, 1° ottobre 1865 – Parigi, 17 maggio 1935) deve la sua fama principalmente a un'unica opera orchestrale, la celebre e ingegnosa *L'Apprenti sorcier* (1897). Dukas studiò al Conservatoire de Paris e, dopo aver ottenuto il secondo Grand Prix de Rome con la cantata *Velléda* (1888), si affermò fra i giovani compositori francesi con l'ouverture di *Polyeucte* di Pierre Corneille (1892) e con la *Symphonie en ut majeur* (1896). Il resto della sua produzione – quantitativamente limitata a causa della severa autocensura esercitata dallo stesso autore – comprende prevalentemente musica drammatica e a programma, nonché composizioni pianistiche. Maestro di orchestrazione, Dukas fu professore di classe orchestrale al Conservatorio di Parigi dal 1910 al 1912, e docente di composizione nella stessa istituzione dal 1927 fino alla morte. Col-

Roussel, Déodat de Sévérac; oltre i confini, in Grecia, Bulgaria, Portogallo e Brasile) interessati a integrare idiomi popolari e forme sinfoniche. Il suo impegno nella *Ligue de la Patrie Française* e l'adesione a posizioni antirepubblicane e antisemite – maturate nel clima dell'Affaire – hanno, tuttavia, marcato in modo problematico la sua eredità.

2. Albéric Magnard e l'Hymne à la Justice

In questo contesto, l'intervento più nettamente “dreyfusardo” in musica giunse da un collega e amico di d'Indy, docente alla *Schola Cantorum*: Albéric Magnard⁷. Nato nel 1865 in una famiglia agiata (il padre fu direttore di *Le Figaro*), Magnard iniziò gli studi giuridici, poi,

laborò inoltre come critico musicale con diverse testate parigine, distinguendosi per l'acume e la finezza dei suoi giudizi. La raccolta dei suoi scritti, *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique* (1948), contiene alcuni dei saggi più penetranti dedicati a Jean-Philippe Rameau, Christoph Willibald Gluck e Hector Berlioz. *L'Apprenti sorcier*, ispirato al poema di Johann Wolfgang von Goethe *Der Zauberlehrling*, rappresenta un capolavoro di musica descrittiva e fu composto quasi contemporaneamente – e in uno stile affine – al *Till Eulenspiegel* di Richard Strauss. Tuttavia, la portata musicale di Dukas è assai più ampia di quanto questo brillante brano “a effetto” lasci supporre. *La Sonate pour piano* (1901) è tra le ultime grandi opere pianistiche che proseguono la tradizione di Beethoven, Schumann e Liszt, mentre le *Variations, interlude et final sur un thème de Rameau* (1903) traducono con eleganza nello stile e nel linguaggio francese la lezione delle *Variazioni Diabelli*, Op. 120, di Beethoven. Con il balletto *La Péri* (1912), Dukas raggiunge una raffinata maestria impressionista nella strumentazione; e nell'opera *Ariane et Barbe-Bleue* (1907), tratta dal dramma di Maurice Maeterlinck, la ricchezza atmosferica e la trama sonora compensano la relativa debolezza drammatica. Dopo il 1912 Dukas cessò quasi del tutto di pubblicare le proprie opere, eccezion fatta per due composizioni tarde: il brano pianistico *La Plainte au loin du faune* (1920), evocativo omaggio alla memoria di Claude Debussy, e il *Sonnet de Ronsard* (1924), di delicato lirismo. Pochi giorni prima di morire, Dukas distrusse numerosi manoscritti musicali, proseguendo coerentemente la sua implacabile autocritica. Collaborò con la casa editrice Durand per la preparazione di edizioni moderne di opere di Rameau, François Couperin, Domenico Scarlatti e di alcune composizioni pianistiche di Beethoven. Cfr. B. PALAUX-SIMONNET, *Paul Dukas: le musicien-sorcier*, Ginevra, 2001; S.-P. PERRET, M.-L. RAGOT, *Paul Dukas*, Paris, 2007.

⁷ J. F. FULCHER, *French Cultural Politics & Music: From the Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford, 1999, 74-76.

dopo un viaggio a Bayreuth nel 1886, scelse la via della composizione⁸. Formatosi con Massenet e quindi con d'Indy, evitò accuratamente ogni forma di promozione personale, sottraendosi alle dinamiche clientelari del milieu parigino; preferì la riservatezza dell'apprendistato severo, l'autofinanziamento di rari concerti monografici, un insegnamento schivo ma rigoroso alla *Schola*, istituzione competitiva con il Conservatorio di Parigi. Questa postura "refrattaria" limitò, per sua scelta, l'immediata circolazione delle sue opere.

Nel 1914, all'inizio della Grande Guerra, mise in salvo la moglie e le figlie e rimase a difendere il *Manoir des Fontaines* a Baron (Oise). L'uccisione di un soldato tedesco da lui colpito in uno scontro a fuoco provocò la rappresaglia: la casa fu incendiata; Magnard vi perì e il corpo non venne identificato. Nell'incendio andarono distrutte partiture inedite, tra cui l'orchestrazione di *Yolande*, quella di *Guercoeur*⁹ (di cui

⁸ G. CARRAUD, *La Vie, l'œuvre et la Mort d'Albéric Magnard (1865-1914)*, Paris, 1921.

⁹ L'azione – in pratica confinata al secondo dei tre atti – si svolge in una città non precisata del Medioevo, benché il parallelismo con eventi e atteggiamenti dei tempi moderni risulti sorprendente, tanto più se si considera che l'opera fu scritta già nel 1900. (La partitura orchestrale degli atti esterni andò distrutta nel 1914, quando i tedeschi uccisero Magnard e incendiarono la sua casa dopo che egli aveva sparato contro alcuni dei loro cavalieri; l'amico Guy Ropartz ricostruì l'opera a partire dalla partitura vocale, e fu solo nel 1931 che venne finalmente rappresentata all'Opéra di Parigi). Il nobile eroe Guercoeur, che aveva liberato il suo popolo dalla tirannia, è morto e si trova in cielo, ma è insoddisfatto per essere stato strappato alla vita: egli supplica l'Ente supremo (una personificazione femminile della Verità) di poter tornare sulla terra. Su intercessione della Bontà e della Bellezza, la Verità acconsente a lasciarlo discendere nel "mondo delle illusioni", a condizione però che la Sofferenza – che non aveva avuto alcun ruolo nella sua vita – lo accompagni, affinché egli possa essere umiliato e purificato. Nel secondo atto Guercoeur scopre che il suo antico discepolo e amico Heurtal è divenuto l'amante della moglie Giselle, la quale aveva giurato di essergli fedele fino alla morte. Spezzato dal dolore, egli la perdona, ma resta inorridito nel constatare che Heurtal, ormai divenuto cinico, è deciso a impadronirsi del potere, e che il popolo, incapace di far funzionare una società libera, reclama il ritorno alla dittatura. Le suppliche di Guercoeur sono vane: la folla si rivolta contro di lui e lo uccide in un impeto di furore collettivo. Tradito nell'amore e nella fiducia nell'umanità, Guercoeur ritorna in cielo pentito (terzo atto), con la dolorosa consapevolezza che tutto è vanità. La Verità guarda avanti al giorno in cui l'umanità imparerà finalmente la ragione e amerà la libertà.

restavano la riduzione canto-piano pubblicata e parte della strumentazione del secondo atto) e un recente ciclo di mélodies.

Sul piano estetico, Magnard – come d'Indy – può dirsi “romantico” nel senso di una musica intesa quale rappresentazione dell'interiorità; ma, idealista, perseguì un ordine formale sorretto da “bellezza” e “giustizia”¹⁰. Allo scoppio dell'*Affaire* si dichiarò dreyfusardo, pur insegnando in un'istituzione frequentata da orientamenti differenti; l'impegno civile lo condusse a dimettersi dall'incarico militare. Insieme all'opera *Guercoeur*, *l'Hymne à la Justice* costituisce il suo messaggio più esplicitamente politico: un atto d'arte e coscienza. Difensore dei diritti umani e, precocemente, dei diritti delle donne (sostenne il suffragio femminile), Magnard inviò – il giorno successivo alla pubblicazione del *J'accuse* – una lettera di adesione vibrante¹¹. Aveva appena ultimato il primo atto di *Guercoeur* e progettava un secondo atto popolato da una moltitudine “spregevole” come quella che aveva condannato Dreyfus. Tra settembre e ottobre 1901 e il 30 marzo 1902 compose *l'Hymne à la Justice*, dedicandolo al maestro vetraio nancéiano Émile Gallé, figura eminente dell'impegno per i diritti. La prima esecuzione fu possibile grazie a Guy Ropartz¹², che la diresse al Con-

¹⁰ J.F. FULCHER, *French Cultural Politics & Music: From the Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford, 1999, 76.

¹¹ «Bravo, Monsieur, vous êtes un crâne. En vous l'homme vaut l'artiste. Votre courage est une consolation pour les esprits indépendants qui préfèrent la justice à leur tranquillité, qui ne tremblent pas à l'idée d'une guerre étrangère et qui ne sont pas aplatis devant ce sinistre hibou de Drumont et ce vieux polichinelle de Rochefort. Marchez. Vous n'êtes pas seul. On se fera tuer au besoin»; v. A. MAGNARD, C. VLACH, *Correspondance*, Paris, 1997, 138.

¹² Joseph-Guy Ropartz nacque a Guingamp, nel dipartimento bretone delle Côtes-d'Armor. Dopo i primi studi a Rennes, nel 1885 entrò al Conservatoire de Paris, dove fu allievo di Théodore Dubois e poi di Jules Massenet, instaurando una profonda amicizia con il giovane Georges Enesco. Successivamente studiò organo sotto la guida di César Franck, di cui assimilò la concezione del contrappunto e della scrittura sinfonica ciclica. Nel 1894 fu nominato direttore del Conservatorio di Nancy (all'epoca filiazione del Conservatorio di Parigi), incarico che mantenne fino al 1919. Durante il suo mandato promosse una vasta riforma didattica, istituendo nuove cattedre: viola (1894), tromba (1895), arpa e organo (1897), trombone (1900). Fondò inoltre una stagione sinfonica con l'orchestra del Conservatorio, nucleo originario dell'attuale Orchestre symphonique et lyrique de Nancy. Parallelamente, Ropartz fu tra i protagonisti

servatorio di Nancy il 4 gennaio 1903. L'opera, insieme al *Chant funèbre* e alle due ultime sinfonie, rappresenta il vertice della sua produzione orchestrale; non a caso, nell'agosto 1944, *l'Hymne* aprì il programma del primo concerto dell'Orchestre National nella Parigi liberata, con evidente valore simbolico.

Per una lettura introduttiva del brano è prezioso il testo di sala di Gaston Carraud redatto per la première:

Nous entendons, dans la première idée, se succéder l'oppression de l'injustice et l'appel douloureux à la justice. Brutalement terrassée, la victime lève les yeux vers l'idéal inaccessible. Avec une plainte qui réveille la persécution, elle voit s'évanouir la douce lueur; mais au même moment que la vio-

della rinascita culturale bretone di fine Ottocento, musicando testi di autori regionali quali Anatole Le Braz e Charles Le Goffic. Convinto sostenitore dell'autonomia regionale della Bretagna, aderì nel 1898 all'Union régionaliste bretonne e, dal 1912, fu presidente onorario dell'Association des Compositeurs Bretons. Allo scoppio della Prima guerra mondiale, il suo amico Albéric Magnard morì difendendo la propria casa dai soldati tedeschi; l'abitazione fu incendiata e con essa andarono perduti numerosi manoscritti musicali. Ropartz ricostruì di memoria l'orchestrazione dell'opera *Guerceur*, andata distrutta nel rogo, rendendo così omaggio alla memoria del collega. Dal 1919 al 1929 diresse il Conservatorio di Strasburgo, trasferendolo nella sede dell'antico Parlamento d'Alsazia-Lorena, e contemporaneamente assunse la direzione dell'Orchestre philharmonique de Strasbourg, influenzando un'intera generazione di giovani musicisti, fra cui Charles Munch. Nel 1949 fu eletto membro dell'Académie des Beaux-Arts (5ª sezione, composizione musicale), succedendo a Georges Hüe. Partecipò inoltre, insieme a Florence Meyer Blumenthal, alla giuria del Prix Blumenthal, un importante riconoscimento destinato tra il 1919 e il 1954 a giovani pittori, scultori, scrittori e musicisti francesi. Ritiratosi nel 1929 nel suo maniero di Lanloup, in Bretagna, continuò a comporre fino al 1953, quando la cecità lo costrinse al silenzio creativo. Lo stile musicale di Ropartz, influenzato da Claude Debussy e da César Franck, unisce l'eredità armonica e strutturale francchiana a un linguaggio più impressionista e atmosferico. Tuttavia, il compositore si definiva innanzitutto "celta bretone", dichiarandosi figlio di una terra "*dove gli spiriti popolano le brughiere e danzano nelle notti lunari intorno ai menhir; dove fate e incantatori – Viviana e Merlino – abitano la foresta di Brocéliande; dove gli spiriti dei morti senza sepoltura appaiono bianchi sopra le acque della Baia dei Trapassati.*" Alla sua morte, René Dumesnil scrisse su *Le Monde*: "In Ropartz vi è una scienza del folklore e del suo uso appropriato, degna di ammirazione; ma, più spesso che il ricorso diretto ai motivi popolari, è un'ispirazione nutrita dalla stessa terra che alimenta l'opera, come linfa negli alberi." Cfr. M. FERREY, B. MENUT, *Joseph-Guy Ropartz, ou Le pays inaccessible*, Ginevra, 2005.

lence impose son retour le plus insolent, le triomphe de la justice éclate, foudroyant, en apothéose¹³.

La struttura tripartita dell'*Hymne* traduce in termini sinfonici il percorso etico evocato: un avvio "agit ", in si minore, di accento brutale e oppressivo; un secondo momento "tr s calme", sospeso su un tremolo degli archi che dischiude la visione di una pace remota; una terza sezione di ricapitolazione con culminazione nella tonalit  d'impianto, dove la violenza parrebbe senza scampo finch , d'improvviso, «*le triomphe de la justice éclate, foudroyant, en apoth ose*», con l'emersione di un tema ascendente che, da miraggio, si fa proclamazione in si maggiore. La coda, in un pianissimo di grande intensit , suggella la vittoria del diritto con l'evidenza di un inno.

3. L'eredit  morale dell'*Hymne   la Justice*

Magnard consacr  due inni orchestrali – alla giustizia e a Venere¹⁴ – che, nella loro polarit , indicano i cardini del suo ethos e della sua

¹³ G. CARRAUD, *La Vie, l' uvre et la Mort d'Albéric Magnard (1865-1914)*, cit., 161.

¹⁴ «Magnard was a man of high integrity and lofty principles. His two symphonic poems, the Hymn to Justice and the Hymn to Venus, carry forward his legacy of moral rectitude and certitude. Not surprisingly from one of the very first Dreyfusards, the piece exalting justice was written first, completed in 1902. Soon thereafter, he began composition of the work we hear today. The composer had the deepest respect for women. He was madly in love with his wife Julia and apotheosized his mother, who had committed suicide when Magnard was only four. In his strict sense of social order, he elevated fidelity in marriage to the most exalted of heights. He was ultimately less an Alberich and more a Fricka. Musically, the piece begins pastorally, with angelic harp and flute filigree. The sumptuous main theme is developed expansively in an unhurried manner. After a tempestuous section, Berliozian in character, sensual threads of flute, horn, oboe and cello lead to an expression of unbridled passion. Beyond this physical pleasure, love grows and flowers in a spiritual manner, reinforced by chorale passages. Finally, triumphant appreciation of that most magical of human bonds ends with a glorious processional conclusion (it is a hymn after all). How sad that a couple so deeply devoted to one another was robbed of their opportunity to grow old together». F. KIRSHNIT *Albéric Magnard, Hymn to Venus, Op. 17*, www.americansymphony.org/hymn-to-venus-op-17-1904/.

poetica: da un lato l'esigenza morale pre-giuridica, fondamento di una comunità retta da giustizia, benevolenza e amore; dall'altro la dimensione affettiva ed estetica come linguaggio dell'umano¹⁵. In lui, grande "cantore" dell'anima, l'istanza espressiva precede la manualità dei mezzi: l'artigianato formale non è un fine, ma il veicolo necessario del messaggio. E tuttavia pochi compositori furono altrettanto assidui nel culto della perfezione come condizione di una comunicazione piena.

La sua idea di "musica pura" non coincide con un disimpegno dal reale: perfino il teatro musicale si organizza in architetture organiche, lontane dal mero effetto scenico. L'autocritica severa e il *labor limae* spiegano un catalogo parco (ventuno numeri), tanto più se si considera la morte prematura e tragica, prima dei cinquant'anni. Il linguaggio, saldamente tonale, non è per ciò stesso conservatore: la radicalità con cui ne esplora le risorse – la riserva modale francese, la parca cromaticità rispetto alla scia wagneriana del *Tristan*, la tensione dissonante generata da sospensioni, appoggiature, note di volta – restituisce una cifra personale.

La scrittura, nutrita di contrappunto polimelodico, esige che "tutte le voci cantino" (non a caso l'indicazione *Chantez* ricorre frequentemente); il profilo ritmico, energetico e memorabile, richiama la lezione di Beethoven; la solidità armonica, aliena da sfumature nebulose, tradisce un'ascendenza ramista: «il più tonale e il più dissonante del suo tempo».

In questo senso, l'*Hymne à la Justice* non è soltanto un documento dell'Affaire, ma un dispositivo simbolico che riformula, sul piano sonoro, una questione di principio: se l'ordine possa sussistere senza giustizia. La risposta magnardiana – estetica e morale – è negativa. Da qui anche la distanza da quella celebre massima di Goethe che ammetteva la preferenza per "un'ingiustizia al disordine"¹⁶: per Magnard la giustizia è la forma stessa dell'ordine, non il suo ostacolo. Di conseguenza, l'opera si offre come memoria attiva contro la viltà e la disonestà intellettuale, generatrici d'ingiustizia, e come invito a rinnovare quotidianamente l'aspirazione al giusto.

¹⁵ H. HALBREICH, S.P. PERRET *Albéric Magnard*, Paris, 2001, 102.

¹⁶ J. W. (VON) GOETHE, *Belagerung von Mainz*, in *Gesamtausgabe*, Stuttgart, 1960, 517.

L'*Affaire Dreyfus* fu, in effetti, una prova generale della modernità giuridica e democratica: vi si confrontarono la tentazione emergenziale – piegare la regola al “caso eccezionale” – e l'imperativo della legalità uguale per tutti. La Francia, pur attraversata da lacerazioni profonde, seppe infine scegliere la seconda via, fino alla revisione e alla riabilitazione. In ciò sta la lezione congiunta dell'*Affaire* e dell'*Hymne à la Justice*: in epoche di ansia collettiva, la salvaguardia dei diritti e delle libertà non è un lusso, ma la misura della civiltà politica.

Dopo la morte di Magnard (2 settembre 1914), la sua figura fu assunta a emblema dell'artista martire: le fotografie della dimora in fiamme, trasformate in cartoline di propaganda antigermanica, alimentarono una retorica patriottica; ma l'omaggio più interessante fu, forse, quello intellettuale. Maurice Barrès¹⁷ – nazionalista e anti-

¹⁷ Dopo aver completato gli studi secondari al liceo di Nancy, Maurice Barrès si trasferì a Parigi con l'intenzione di studiare giurisprudenza, ma presto abbandonò il diritto per dedicarsi interamente alla letteratura. Intraprese allora un progetto personale di autoanalisi spirituale e psicologica, sviluppato attraverso un metodo rigoroso esposto nella trilogia di romanzi intitolata *Le Culte du moi*. La trilogia comprende: *Sous l'œil des Barbares* (1888); *Un Homme libre* (1889); *Le Jardin de Bérénice* (1891). In queste opere, Barrès esplora la costruzione dell'identità individuale, fondata sull'introspezione, sul sentimento estetico e sul culto della propria coscienza come unica fonte di verità morale. All'età di ventisette anni intraprese una carriera politica movimentata, candidandosi con successo come deputato di Nancy su una piattaforma patriottica che chiedeva la restituzione dell'Alsazia-Lorena alla Francia. Da questa posizione di patriottismo romantico derivò, negli anni successivi, un nazionalismo sempre più intransigente, che trovò espressione in una seconda trilogia romanzesca: *Le Roman de l'énergie nationale* (“Il romanzo dell'energia nazionale”). Essa comprende: *Les Déracinés* (1897; “Gli sradicati”), *L'Appel au soldat* (1900; “L'appello al soldato”), *Leurs figures* (1902; “Le loro figure”). In questi romanzi Barrès formula una concezione dell'individualismo radicata nel legame con la propria terra d'origine e con le tradizioni regionali. *Les Déracinés*, in particolare, narra la vicenda di sette giovani lorenesi che si trasferiscono a Parigi, dove la perdita delle radici e l'illusione del cosmopolitismo conducono al fallimento morale ed esistenziale. Accanto a Charles Maurras, Barrès fu uno dei principali teorici del nazionalismo francese di inizio Novecento, diffondendo le proprie idee attraverso le pagine dei giornali *La Cocarde* e *Le Drapeau*. La serie di romanzi riunita sotto il titolo *Les Bastions de l'Est – Au service de l'Allemagne* (1905; “Al servizio della Germania”) e *Colette Baudouche* (1909) – riscosse grande successo durante la Prima guerra mondiale, come forma di letteratura patriottica e di propaganda. Con il romanzo *La Colline inspirée* (1913; *La collina ispirata*), Barrès svi-

dreyfusardo¹⁸ – lo definì “cavaliere della civiltà”¹⁹.

Edmond Rostand²⁰, dreyfusardo²¹ e autore del *Cyrano de Bergerac*,

luppò una dimensione più mistica e spirituale, proponendo un ritorno al cristianesimo inteso come fondamento dell'ordine sociale e politico. In quest'opera, l'autore supera la dialettica politica per giungere a una visione quasi sacrale del legame tra fede, patria e memoria. Tuttavia, non di rado l'artista prevale sul politico nella sua produzione. I suoi viaggi in Spagna, Italia, Grecia e Asia ispirarono le pagine di intenso lirismo e prive di ideologia di *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894; “Del sangue, del piacere e della morte”) e di *Un Jardin sur l'Oronte* (1922; “Un giardino sull'Oronte”), dove emerge un'estetica sensuale e contemplativa, legata al mito del Mediterraneo e alla ricerca della bellezza come esperienza spirituale. Barrès fu eletto all'Académie française nel 1906, consacrazione ufficiale di un autore che aveva segnato la cultura francese con la sua fusione di romanticismo individualista e nazionalismo estetico. Cfr. Sarah Vajda, *Maurice Barrès*, Paris, 2000.

¹⁸ «Barrès determined, 'It is possible that Dreyfus is not guilty, but it is absolutely certain that France is innocent'. According to the anti-Dreyfusard intellectuals, it was better to sacrifice Dreyfus's individual human rights than to sacrifice the well-being of the collective nation that secured these rights for all». S. SHURTS, *Resentment and the Right: French Intellectual Identity Reimagined, 1898–2000*, Newark, 2017, 62.

¹⁹ C'était un musicien français, un disciple de Jean Racine, dont il transpose le chant dans son art. S'il avait travaillé à poser une digue au flot wagnérien, s'il s'était défendu des influences nocives du génie germain, ce n'était pas pour tolérer que les plus sales gens de là-bas s'en vissent chez lui. Voici les Ulhans! Il quitte son piano, il tire dessus et les abat. Chacun, selon son pouvoir! Joffre les chassera de France. Albéric Magnard balaye le devant de sa maison. Et tous l'imitant, la France serait toute propre. Gloire à ce fils harmonieux de Racine, à ce défenseur du génie français!». M. BARRES, *Le Fils d'un Sceptique*, in E. ROSTAND, M. BARRES, É. GANCHE, 1914 *Une Défense Héroïque*, Magnard, *La mort d'Albéric Magnard*, Paris, 1915, 15.

²⁰ Il nome di Edmond Rostand (Marsiglia, 1° aprile 1868 – Parigi, 2 dicembre 1918) è indissolubilmente legato alla sua opera più celebre e duratura, *Cyrano de Bergerac*, rappresentata per la prima volta a Parigi nel 1897 con il grande attore Constant Coquelin nel ruolo del protagonista. L'opera suscitò un entusiasmo straordinario non solo in Francia, ma anche in tutta Europa e negli Stati Uniti, imponendosi come uno dei più grandi successi teatrali di fine Ottocento. Il dramma ruota attorno al conflitto interiore del personaggio eponimo: Cyrano, soldato e poeta brillante, capace di eroismo e di spirito, ma condannato da un profondo complesso di inferiorità per via del suo enorme naso, che gli fa credere di essere indegno d'amore. L'omonimia con il nobile e scrittore del XVII secolo Savinien de Cyrano de Bergerac è puramente nominale: il Cyrano di Rostand è una creazione poetica autonoma, che incarna il mito romantico dell'eroe idealista, coraggioso e tragicamente escluso. Il fascino dell'opera risiede nella sua versificazione brillante, nell'abile fusione di commedia e pathos e nel ritmo

gli dedicò versi che riescono a unire poesia e vita:

Celui-là qui rebelle à toute trahison
 Et préférant la Muse à toute Walkyrie
 A défendu son art contre la barbarie
 Devait ainsi mourir, défendant sa maison.
 Mort pleine de clarté, de goût et de raison !
 D'une œuvre et d'un destin, parfaite symétrie
 Qu'il aille aux profondeurs où se fait la patrie,
 Près des poètes fiers du disciple qu'ils ont.
 Deux ombres lui viendront parler de Bérénice
 Que leur rivalité par ce héros finisse !
 Dressons-lui pour tombeau la pierre de son seuil
 Et dans le plus doux sol que ce Français sommeille

scenico rapido e incalzante. In un momento in cui il teatro francese era dominato dai toni cupi del naturalismo e del simbolismo, *Cyrano de Bergerac* offrì al pubblico una ventata di lirismo, fantasia e sentimento cavalleresco. Rostand scrisse numerose opere per la scena, ma l'unica a mantenere una duratura fortuna insieme a *Cyrano* è *L'Aiglon* (1900), tragedia patriottica in sei atti incentrata sulla figura del duca di Reichstadt, figlio di Napoleone, che non regnò mai e morì di tubercolosi come prigioniero austriaco. Rostand compose la pièce pensando a Sarah Bernhardt, che nel ruolo dell'Aiglon ottenne uno dei più grandi trionfi della sua carriera. L'autore dedicò sempre grande attenzione alla scrittura dei ruoli attoriali, adattandoli ai talenti dei protagonisti del teatro del suo tempo. La sua arte, caratterizzata da idealismo poetico, eleganza formale e fervore patriottico, rappresentò l'ultimo splendore della tradizione romantica francese prima dell'affermarsi delle avanguardie novecentesche. Suo figlio, Jean Rostand (1894-1977), fu un eminente biologo, moralista e saggista, noto per i suoi studi di embriologia e per l'impegno etico e filosofico nella riflessione scientifica. Cfr. S. LLOYD, S. M. LLOYD, *The Man Who Was Cyrano: A Life of Edmond Rostand, Creator of Cyrano de Bergerac*, Bloomington (Indiana), 2002.

²¹ «Although it was written before the height of the Dreyfus Affair, *Cyrano de Bergerac*'s success must be set against the backdrop of the Affair. While the play appealed to partisans on both sides, Rostand himself was a Dreyfusard. Rostand's son Maurice writes of his father's ardent Dreyfusard belief: "My father was a Dreyfusard of the first hour, he was a Dreyfusard with passion, courage, and energy that illustrates that if he had wanted to go into politics, he would have done so with aplomb"». V. DATTA, *Heroes and Legends of Fin-de-Siècle France: Gender, Politics, and National Identity*, Cambridge, 2011, 88.

Qui, réconciliant la mesure et l'orgueil,
Chante selon Racine et meurt selon Corneille²².

In ultima analisi, l'invocazione musicale alla giustizia di Magnard continua a interrogare il presente: dinanzi a paure reali o costruite, la tenuta dello Stato di diritto si misura anche nella capacità di resistere all'eccezione permanente. L'*Hymne à la Justice* conserva, perciò, la sua potenza espressiva: non solo memoria di una battaglia vinta, ma monito contro le ingiustizie di oggi e di domani.

Abstract

This article examines the Dreyfus Affair as a pivotal moment in the moral and political consciousness of the French Third Republic and explores its resonance in music through Albéric Magnard's Hymne à la Justice (1901–1902). By situating the work within the intellectual climate shaped by nationalism, antisemitism, and republican ideals, the study interprets Magnard's composition as both an aesthetic and ethical response to injustice. Through his stance as a “Dreyfusard composer,” Magnard embodies the emergence of the engaged intellectual who uses art as a form of civic testimony. His Hymne thus becomes not only a musical document of its time but a lasting meditation on justice as the moral foundation of community and law.

Keywords

Dreyfus Affair – Albéric Magnard; Hymne à la Justice – Justice and Music – Law and Art

²² E. ROSTAND, *Magnard* in E. ROSTAND, M. BARRES, É. GANCHE, 1914 *Une Défense Héroïque, Magnard, La mort d'Albéric Magnard*, cit., 1.

PART E III

UN CONTROPOTERE ALL'ASSOLUTISMO: LA CANZONE DI "PROTESTA" SOTTO L'ANCIEN RÉGIME

*Elisa Bertolini**

SOMMARIO: 1. Premesse metodologiche. – 2. L'oralità musicale come mezzo di espressione militante. – 3. La canzone come forma di protesta e contropotere. – 4. Conclusioni.

Un homme d'esprit me disait l'autre jour que le gouvernement de la France
était une monarchie absolue tempérée par des chansons

CHAMFORT, *Maximes, Pensées, Caractères et Anecdotes*, 1796

1. *Premesse metodologiche*

Il presente saggio si interessa al rapporto intercorrente tra diritto e musica cercando di evidenziare come la seconda ha organizzato il rapporto esistente tra governanti e governati nell'esperienza francese d'*Ancien Régime*. Più precisamente, si propone di analizzare come la musica sia stata in grado di strutturare forme di dissenso e di opposizione all'autorità e come, di riflesso, essa sia diventata uno strumento di espressione attraverso il quale i governati si rivolgono ai governanti. Questo senza dimenticare come essa sia stata usata dai governanti per veicolare ai governati una determinata ideologia, elemento questo che consente allo studioso di osservare se e come i governi siano implicati nell'insegnamento e nella trasmissione della musica.

La linea di ricerca esige una serie di precisazioni metodologiche: primo, cosa si intenda con il termine musica; secondo, la limitazione spazio-temporale dell'indagine; terzo, i parametri di selezione della musica oggetto di analisi.

* Professoressa associata di Diritto pubblico comparato. Università Bocconi di Milano.

Innanzitutto, cosa si intende con musica. La musica è un doppio linguaggio; è un linguaggio che consente di trascrivere dei suoni, ma è anche linguaggio nella misura in cui anche la voce umana è un suono che pronuncia delle parole. Il *focus* della presente indagine è la componente verbale, ciò che la musica esprime con le parole e non con le note. Una siffatta precisazione si rende necessaria proprio perché anche forme d'arte non verbali, quali appunto la musica in senso stretto, sono idonee a esprimere i valori distintivi di una società, così come il ruolo che il diritto vi ricopre¹. Pertanto, l'uso del termine musica è sempre da intendersi qui nella sua accezione verbale.

Inoltre, la focalizzazione sul testo consente di cogliere il carattere più prettamente popolare della musica; è infatti più agevole scrivere un testo, da cantarsi su un'aria già nota, che non una partitura musicale.

La scelta di concentrare l'indagine sulla componente verbale discende anche dal profilo di ricerca appena individuato, proprio perché il testo è il veicolo più immediato per protestare. Diretta conseguenza di ciò, e questo già porta a una prima determinazione della dimensione spaziale dell'analisi, è il *focus* sulla canzone popolare, dove con il termine popolare si intende quella musica che è di immediato accesso per tutte le classi sociali e che "vive" nei luoghi pubblici.

Non sfugge l'ambizione di una siffatta proposta di ricerca, in considerazione della vastità della produzione canora. Si rende pertanto necessaria l'introduzione di ulteriori parametri che vadano a limitare il *Raum* della ricerca, principalmente secondo un asse spaziale e uno temporale. Relativamente al primo, lo studio si concentrerà sulla sola esperienza francese, mentre per quel che concerne il secondo è l'*Ancien Régime*².

Si rende parimenti necessaria, sotto un profilo metodologico, una breve discussione anche in merito alla scelta dei parametri limitativi dell'ambito di ricerca. Per quanto la scelta non sia scevra da una certa arbitrarietà, si ritiene l'esperienza francese esemplare ai fini dell'oggetto dello studio, in ragione della particolare forza propulsiva prote-

¹ *Ex multis*, M.L. RICHMOND, *Law, Instrumental Music, and Dance: Reflections of a Common Culture*, in 27 *Legal Stud. F.* 783 (2003).

² Periodo che copre sostanzialmente il regno della *Maison de Bourbon*, quindi da Enrico IV a Luigi XVI (1589-1789).

stataria/rivoluzionaria che la caratterizza e che ha dato origine a diversi movimenti di protesta. Inoltre, proprio questa forza assume una rilevanza particolare nel momento in cui l'autorità politica del sovrano si stabilizza e istituzionalizza, cosa che le consente di andare al di là della "semplice" ribellione nobiliare ovvero contadina contro il potere costituito. Il consolidamento dell'autorità del sovrano costringe il movimento protestatario, a tutti i livelli, popolare, borghese e aristocratico, a strutturarsi diversamente, per poi sfociare nella Rivoluzione.

Nel cercare di discutere di questo duplice ruolo della musica, *recte*, della canzone, come strumento di contestazione, si rivela naturalmente necessaria una selezione in considerazione della vastità della produzione musicale. Il saggio non ha, dunque, alcuna pretesa di esaustività che comunque, anche volendo, sarebbe impossibile al di fuori di un'opera di carattere enciclopedico ovvero monografico. Stante questo punto di partenza, deve precisarsi, sempre a fini di correttezza metodologica, come la scelta delle canzoni in esame, per quanto effettuata sulla base della popolarità e della significatività (rispetto ai propositi del saggio) delle stesse, non sia scevra di un certo grado di arbitrarietà.

2. L'oralità musicale come mezzo di espressione militante

L'oralità è il mezzo di espressione per eccellenza e, per secoli, è stato l'unico realmente universale, accessibile cioè all'intera popolazione³. L'analfabetismo non consentiva infatti alle fasce più modeste della popolazione, praticamente alla sua quasi totalità, spe-

³ Nella sua formulazione, scientificamente fondata, la teoria orale è dovuta a due studiosi americani: un grecista, Milman Parry, e uno studioso di letterature comparate, Albert Lord. Elaborata originariamente per i poemi omerici, la teoria è poi stata applicata ad altre culture, in particolare, tra le europee, a quella anglosassone. Ogni ricercatore che si occupi di tradizioni orali oggi non può prescindere dalla *oral-theory* di Parry-Lord. La bibliografia sul tema è ovviamente vastissima. Mi limito a ricordare: J.M. FOLEY (Ed), *Comparative Research on Oral Traditions: A Memorial for Milman Parry*, Columbus, 1985; ID. (Ed), *Oral Traditional Literature. A Festschrift for Albert Bates Lord*, Columbus, 1985. Segnalo infine che è disponibile *on line* la rivista *Oral Tradition*, fondata nel 1986, dedicata alle tradizioni orali di tutto il mondo e disponibile in www.oraltradition.org.

cialmente nell'arco temporale preso in esame, di avere accesso all'espressione in forma scritta.

La musica oggetto del presente saggio è, come si diceva *supra*, testo, ma nella sua accezione orale; si intende dire in questo modo che, anche quando il testo viene affidato a un certo momento alla scrittura, la via privilegiata della sua trasmissione e del suo apprendimento rimane quella orale⁴. La trasmissione su vasta scala, spesso in musica, è all'inizio quasi esclusivamente orale, cui poi si affianca, con il progressivo diffondersi dell'alfabetizzazione, la trasmissione del testo anche in forma scritta, su vari supporti⁵.

L'analfabetismo è certamente il fattore principale della trasmissione orale della canzone, ma non ne è l'unico; non va infatti trascurato, specialmente a partire dal consolidamento dell'autorità statale nel Seicento, il controllo che l'apparato repressivo dello Stato esercita sulla forma scritta. Non si vuole sostenere che i testi delle canzoni non siano quindi mai stati messi per iscritto, ma piuttosto che l'oralità consente una trasmissione e una circolazione che prescinde dall'esistenza della controparte scritta, più agevolmente oggetto di scrutinio, di sequestro e di interdizione. Inoltre, un altro dato di particolare rilievo che va evidenziato è come cantare una canzone collettivamente contribuisca in maniera determinante a cementare il gruppo stesso e a motivarlo, specialmente nella protesta. Al solo testo scritto manca proprio questa valenza aggregativa che l'oralità invece consente.

Accessibilità e immediatezza sono ben esemplificati da Gabriel Naudé che in un suo *pamphlet* del 1649, il c.d. *Mascurat*⁶, a proposito di una *mazarinade*⁷ avente ad oggetto una discussione tra Mazzarino e l'abbé de La Rivière⁸, scrive: «Faites lecture à un paysan, à un artisan, à

⁴ S. BLUM, *Music Theory in Ethnomusicology*, Oxford, 2023.

⁵ Per quanto afferenti a un periodo non oggetto della presente analisi, ne sono un ottimo esempio i ventagli rivoluzionari. V. R. REICHARDT, *Éventails symboliques de la Révolution. Sources iconographiques et relations intermédiaires*, Rennes, 2024.

⁶ Titolo abbreviato, dal nome di uno dei due personaggi, di *Jugement de tout ce qui a esté imprimé contre le cardinal Mazarin: depuis le sixième janvier, jusques à la déclaration du premier avril mil neuf cens quarante-neuf*.

⁷ Il cui titolo completo è *La sanglante dispute arrivée svr le ieu, entre le cardinal Mazarin & l'abbé de La Riviere, à S. Germain en Laye*.

⁸ Sul contesto storico-politico delle *mazarinades* si rimanda al par. 3. Si specifica

un valet et gens de semblable étoffe, du "débat que le cardinal eut pour le jeu avec l'abbé de La Rivière"; ils seront ravis d'entendre ces choses, les écouteront volontiers, les entendront et comprendront»⁹.

I testi delle canzoni che saranno qui discussi in rapporto alla loro valenza protestataria consentono di procedere alla distinzione tra denotazione e connotazione¹⁰, laddove la prima indica il significato di un termine, mentre la seconda quegli ulteriori elementi di senso che vanno ad aggiungersi a quello letterale. La connotazione va dunque a riassumere tutti quei sensi indiretti, soggettivi, culturali che consentono di andare al di là del mero senso letterale di una parola o enunciato. Per dirla con Barthes, «Les connotations sont des sens qui ne sont ni dans le dictionnaire, ni dans la grammaire de la langue dont est écrit le texte»¹¹.

La forma dell'oralità della trasmissione rafforza, come già si è sottolineato, il senso di appartenenza del singolo a un gruppo, così come la mobilitazione dello stesso. In altre parole, l'oralità favorisce la condivisione di un'esperienza che diventa così comune e finisce per strutturare un gruppo sociale. Ciò porta dunque la musica e la canzone a diventare parti integranti di un processo sociale, ma anche politico¹². E questo giacché, come già evidenziava Rousseau, la musica «est capable d'agir physiquement sur les corps»¹³. Non si deve del resto dimenticare come il testo di una canzone è, sia nella sua scrittura come nella sua ricezione, figlio di uno specifico momento storico e, laddove esso si

qui però che l'abbé de La Rivière era un *familier* di Monsieur, Gaston d'Orléans, fratello di Luigi XIII e, all'epoca della Fronda dei principi, *lieutenant général du royaume*, cioè l'unica autorità politica in forza a Parigi (che il giovane monarca aveva abbandonato).

⁹ G. NAUDÉ, *Jugement de tout ce qui a esté imprimé contre le cardinal Mazarin: depuis le sixième janvier, jusques à la déclaration du premier avril mil neuf cens quarante-neuf*, Paris, 1649, 675, in www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57698w/f678.item#.

¹⁰ U. ECO, *Per una storia della denotazione*, in *Scritti sul pensiero medievale*, Milano, 2012, 873; C. KERBRAT-ORECCHIONI, *La Connotation*, Lyon, 1977; M.-N. GARY-PRIEUR, *La notion de connotation(s)*, in *Littérature*, 4, 1971, 96.

¹¹ R. BARTHES, *S/Z*, Paris, 1970, 15.

¹² J.-M. DONEGANI, *Musique et politique: le langage musical entre expressivité et vérité*, in *Raisons politiques*, 14, 2004, 5.

¹³ J.-J. ROUSSEAU, voce *Musique*, in *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres complètes*, Paris, 1995, 922.

vuole impegnato, militante, *engagé*, riflette un determinato assetto di potere come di relazione governanti-governati. Lo stesso deve dirsi in relazione a un altro profilo distintivo dell'asse musica-politica, l'uso cioè che il potere fa della musica.

La relazione musica-potere è a doppio senso, nella misura in cui nelle mani del potere è uno strumento di propaganda e di moralizzazione delle masse, laddove invece, nelle mani delle masse diventa uno strumento protestatario e militante. Per quanto l'uso e la finalità siano diversi, è indubbio che in entrambi i casi si tratti di un uso strumentale della musica e questo perché entrambi i poli della relazione – governanti e governati – le riconoscono una forza persuasiva e mobilitatrice, nel bene e nel male.

3. *La canzone come forma di protesta e contropotere*

Come già discusso nel paragrafo introduttivo, non è obiettivo del presente saggio fornire uno studio né di carattere musicologico né etnologico sulla canzone militante, soprattutto in ragione dell'ulteriore difficoltà che un siffatto studio comporterebbe per il periodo dell'*Ancien Régime*. Il forte accentramento dei poteri nelle mani del sovrano e lo stretto controllo sulle opere a stampa ha significativamente contribuito allo sviluppo di canali protestatari che si sostanziano principalmente nell'oralità; è importante rilevare come questo non implica la totale assenza della forma scritta, considerando che ciò che ha massima diffusione in forma orale è spesso nato in forma scritta, così come, di converso, ciò che diventa popolare in forma orale tende poi a essere tradotto in forma scritta.

La canzone è dunque, sotto l'*Ancien Régime*, lo strumento più popolare – nella duplice accezione di “espresso dal popolo” che di “maggiormente utilizzato” – per veicolare forme di dissenso, di protesta e di critica nei confronti del monarca assoluto. La seconda accezione con cui si usa l'aggettivo “popolare” è di particolare importanza perché consente di procedere con una precisazione ulteriore, e cioè che anche la borghesia e la nobiltà si servono della canzone con la medesima finalità, associandosi così alle classi popolari.

La progressiva affermazione dello Stato assoluto a partire da Luigi

XIII è foriera di significativi mutamenti nella gestione del potere. Questi si riflettono primariamente sui rapporti tra il sovrano e la nobiltà da un lato e tra il sovrano e i *Parlements* (quello di Parigi in particolare) dall'altro. L'accentramento del potere porta automaticamente alla soppressione di prerogative e privilegi che avevano retto la monarchia francese fino a quel momento. Le rivolte e congiure (le c.d. *cabales*) nobiliari contro Richelieu¹⁴ e Luigi XIII (1601-1610-1643) che hanno costellato il regno di quest'ultimo dalla sua presa del potere personale (1617) alla sua morte (1643) testimoniano la resistenza della nobiltà ad abbandonare quella forma di governo che può essere definita come "monarchia temperata", in cui il sovrano consulta i grandi aristocratici, *les grands*, i quali, a loro volta, partecipano al processo decisionale come portatori, però, di interessi particolari¹⁵. La progressiva affermazione dello Stato e la sua separazione dal sovrano¹⁶, cui segue lo sviluppo dell'interesse supremo, la ragion di Stato, rendono necessario il ridimensionamento dei *grands*, ridimensionamento che passa attraverso la scelta di un ministro principale per Luigi XIII e di ministri borghesi ovvero provenienti dalla piccola-media nobiltà per Luigi XIV.

In questo quadro si devono leggere le due Fronde (1648-1653)¹⁷, parlamentare e c.d. dei principi, cui si associano anche le masse popolari, che hanno scandito la minorità di Luigi XIV e la reggenza del *tandem* Anna d'Austria-Mazzarino. Entrambe le Fronde hanno carattere

¹⁴ Che infatti non è stato risparmiato dalla canzone di protesta. Celebre è la canzone anonima del 1642, sull'aria de *La petite Fronde*, che ne canta la morte: «ci-gît le fléau de la terre,/Ce prêtre qui faisait la guerre,/Qui vécut du sang des Français,/L'auteur du mal qui nous désole/Et qui de sa nièce autrefois,/Eut deux enfants et la vérole».

¹⁵ A. JOUANNA, *Le devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne*, Paris, 1989; v. anche J.-M. CONSTANT, *Les conjurateurs. Le premier libéralisme politique sous Richelieu*, Paris, 1987.

¹⁶ D'obbligo il rinvio al "classico" di E.H. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies*, Princeton, 1957.

¹⁷ La Fronda parlamentare va da agosto 1648 a marzo 1649, mentre quella dei principi dal gennaio 1650 al febbraio 1653, momento del rientro di Mazzarino dall'esilio. Pare superfluo sottolineare come il traumatismo della Fronda per il giovane Luigi XIV lo abbia portato a voler "abbassare" definitivamente i *grands* e a creare la splendida prigioniera dorata di Versailles con la sua rigida etichetta. *Ex multis*, v. M. PERNOT, *La Fronde*, Paris, 1994.

sostanzialmente corporativo, ma riescono a integrare le fasce popolari fomentando l'odio per Mazzarino¹⁸. Da un punto di vista più prettamente giuridico è certamente la Fronda parlamentare quella di maggior interesse, ad onta della sua brevità. Essa invoca un ritorno al giusto ordine delle cose, dunque a un'epoca pre-Richelieu e nel farlo il Parlamento di Parigi dispone un documento di 27 articoli che potrebbero essere definiti di carattere quasi-costituzionale, nella misura in cui rivendicano e riaffermano il ruolo dei *Parlements* non come mere corti di registrazione della volontà regia – particolarmente criticato era infatti il *lit de justice*¹⁹ –, tale per cui il loro accordo deve essere necessario per l'imposizione di qualunque nuova tassa (art. 2-5, sicché tutte le tasse e imposte non approvate sono revocate); è suggerita l'introduzione di una forma di *habeas corpus* (art. 6), in virtù del quale nessun suddito può essere tenuto in custodia per più di 24 ore senza aver avuto accesso al suo *juge naturel* e nessun *officier* può essere sospeso dal proprio incarico tramite *lettres de cachet*²⁰. Contestualmente, nel 1648, si assiste alla ristampa di opere antiassolutistiche, quali quelle di Possevino²¹ e Osório²² di critica a Machiavelli e il *Vindiciae contra ty-*

¹⁸ L'associazione del popolo alla Fronda parlamentare è ben esemplificata dalla canzone che celebra la prima barricata che vi ha dato avvio per protestare contro l'arresto di Broussel (un consigliere al Parlamento di Parigi), l'*Alleluia des barricades* (sull'aria di *O Filii*): «Ce fut une étrange rumeur/Lorsque Paris tout en fureur/S'émut et se barricada./Alleluia!/Quand Broussel fut de retour./Pour lui témoigner son amour/La populace s'écria:/Alleluia!/Chacun veut avoir son portrait/Pour mettre dans son cabinet/Parmy les arrêts qu'il y a./Alleluia!».

¹⁹ Si cantava infatti sotto l'*Ancien Régime*: «À Paris, il court un grand bruit/Que la Justice est désolée./Le Roi s'est couché dans son lit/Et l'on dit qu'il l'a violée». Sono attestate altre tre varianti databili tra il 1667 e il 1725 (data di quella qui riportata e dovuta a Mathieu Marais); v. www.satires18.univ-st-etienne.fr/index.php/texte/louis-xv-parlement-lit-de-justice/epigramme-sur-le-lit-de-justice.

²⁰ Per il testo delle sedute dal 30-6 al 9-7-1648 in cui gli articoli sono redatti, v. *Journal contenant tout ce qui s'est fait et passé en la cour de Parlement de Paris, toutes les Chambres Assemblées, sur le suiet des affaires du temps present*, Paris, 1648, 12, disponibile in www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k94414k/f1.item.

²¹ A. POSSEVINO, *Iudicium de Nuae militis Galli, Ioannis Bodini, Philippe-Mornaei et Nicolai Machiavelli quibusdam scriptis*, Roma, 1592.

²² J. OSORIO, *De Nobilitate Civile, et De Nobilitate Christiana*, Lisbona, 1542.

rannos²³. In aggiunta, la *Lettre d'avis à Messieurs du Parlement de Paris, par un provincial* (1649) rilancia il dibattito sulla natura dell'autorità del sovrano, in cui sono nuovamente discusse le tesi di Hotman della *Francogallia* e di Junius Brutus, aggiornate però alla contemporaneità, cui risponde un certo M.L. con la *Responce, et refutation du discours intitulé: "Lettre d'avis à messieurs du parlement de Paris, par un provincial"*²⁴.

In questo quadro di assestamento dello Stato assoluto, Mazzarino, anche e soprattutto in qualità di straniero, diventa lo schermo del sovrano, colui contro il quale sono indirizzate le due Fronde e il destinatario delle c.d. *mazarinades*²⁵. Il termine *mazarinade* è utilizzato per indicare libelli, *pamphlets*, in prosa o in versi, canzoni, di carattere satirico e burlesco²⁶, pubblicati in forma manoscritta ovvero nella forma di manifesti da affiggere in luoghi pubblici, circolarizzati oralmente, a partire dal 1648 e indirizzati quasi esclusivamente contro Mazzarino²⁷. Pur rispondendo a un modello editoriale comune, dal punto di vista

²³ STEPHANUS JUNIUS BRUTUS CELTA, *Vindiciae contra tyrannos*, Basilea, 1579.

²⁴ Paris, 1649, disponibile in www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k841030w/f1.item#.

²⁵ Il nome viene da uno dei pezzi più famosi, e tardi, datato 11-3-1651 e intitolato appunto *La Mazarinade*, attribuita al poeta satirico Scarron. Altri celebri autori di *mazarinades* sono La Rochefoucauld e Cyrano de Bergerac.

²⁶ Alcune sono anche di carattere molto volgare, soprattutto in riferimento ai rapporti fortemente ambigui intrattenuti da Mazzarino con Anna d'Austria.

²⁷ Se ne contano quasi 5000, secondo la cifra di Carrier, riportata in J.-M. CONSTANT, *C'était La Fronde*, Paris, 2016, 226. V. anche H. CARRIER, *La Presse de la Fronde (1648-1653): les Mazarinades*, Genève, 1989 e ID., *Les Muses guerrières: les Mazarinades et la vie littéraire au milieu du XVIIe siècle*, Paris, 1996; e M. BANNISTER, *Mazarinades, manifestos and mavericks: political and ideological engagement during the Fronde*, in 30(2) *French History* 165 (2016). Sono diventate quasi subito oggetto di collezione; uno dei primi collezionisti è Gabriel Naudé, consigliere di Mazzarino. Lo stesso Naudé è stato autore di una sorta di contro-*mazarinade*, intitolata *Jugement de tout ce qui a esté imprimé contre le cardinal Mazarin, depuis le sixième janvier jusques à la déclaration du 1^{er} avril 1649*, cit., con cui rispondeva agli attacchi dei detrattori del cardinale. Attualmente, i maggiori fondi sono presso la Bibliothèque Mazarine (fondo più importante al mondo), la Bibliothèque de l'Arsenal, la Bibliothèque Sainte-Geneviève e la Bibliothèque nationale de France (BnF). Molto completo è il database www.mazarinades.org/edition/mazarinades/notice/1109 che dà conto dello stato degli studi sulle *mazarinades*.

materiale le *mazarinades* sono fortemente disomogenee; esse rappresentano la versione verbale della Fronda, tanto da essere definibili come *la Fronde des mots*²⁸. È da rilevarsi come, se molte di esse sono state diffuse in forma anonima, di molte sono invece noti gli autori e, nonostante ciò, forse in ragione della debolezza del governo dovuta alla Fronda e all'esilio di Mazzarino, non si deve registrare una particolare repressione, cosa che ha consentito la sopravvivenza dei testi. Tra le varie *mazarinades*, si può qui menzionare *La chasse donnée à Mazarin par les paysans*²⁹, canzone il cui il *leitmotiv* è, come si può intuire dal titolo, il richiamo, a suon della campana a martello, ai contadini di dare la caccia a Mazzarino per impiccarlo, in ragione della miseria in cui essi sono stati trascinati a causa dell'aumento dell'imposizione fiscale.

È importante rilevare come, ad ogni modo, le *mazarinades* non siano state in grado di delineare e soprattutto mantenere una chiara e articolata linea politica, essendo prevalentemente il frutto della contingenza, ma abbiano sicuramente segnato un momento importante di un primo esempio di partecipazione moderna, anche delle frange popolari, a movimenti di protesta contro il potere, sicuramente più strutturati, anche ideologicamente, rispetto alle classiche *jacqueries* medievali che continuano comunque a costellare i regni di Luigi XIII e Luigi XIV (fino al 1702, anno in cui si considera essersi verificata l'ultima *jacquerie*³⁰). È però importante chiarire bene la natura della Fronda; Michel Pernot sintetizza cosa la Fronda non è; non un tentativo di rivoluzione liberale né preliberale e questo perché «la revendication, traditionnelle, du respect des libertés par le pouvoir, quelques données sur le bonheur des peuples considéré comme la finalité de l'État (par exemple dans les pamphlets de 1652) ne suffisent pas à fonder le libé-

²⁸ Ch. JOUHAUD, *Mazarinades: la Fronde des mots*, Paris, 1985 (la nuova edizione del 2009 che contiene una nuova prefazione).

²⁹ La *mazarinade*, anonima, è cantata sull'aria di *Monceaux*; in www.google.com/search?q=La+chasse+donn%C3%A9e+%C3%A0+Mazarin+par+les+paysans&oq=La+chasse+donn%C3%A9e+%C3%A0+Mazarin+par+les+paysans&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIHCAEQIRigATIHCAIQIRigAdIBBzMxOWowajmoAgCwAgE&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:d2e99332,vid:GNU4x1MNfgQ,st:0.

³⁰ Termine con cui si indica una rivolta popolare, prevalentemente contadina, tendenzialmente spontanea e dunque non strutturata politicamente.

ralisme»³¹. Come si diceva poc'anzi, la Fronda manca di idee nuove, che sono solitamente il tratto distintivo di una rivoluzione, non guarda al futuro ma al passato, e soprattutto, nonostante l'integrazione dell'elemento popolare, rimane una rivendicazione corporativa della nobiltà, sia essa di toga ovvero di spada. Ciononostante, in questi testi e nelle canzoni che seguiranno negli anni successivi è già rintracciabile, come nota anche Boileau, un'aria di libertà³².

Quello delle imposte è, come si può immaginare, un *leitmotiv* della canzone popolare di protesta. Un'altra celebre canzone del XVII secolo ha proprio per oggetto un'imposta, la *capitation*, da cui prende il titolo³³. A riprova della grande connessione con l'attualità, si deve segnalare come la canzone *La capitation* sia datata 1695, quando l'omonima imposta è stata introdotta solo l'anno prima³⁴. Nello specifico, la *capitation* è un'imposta universale sulle persone che, salvo una breve soppressione negli anni 1699-1704, rimane in vigore sino alla Rivoluzione. La canzone sottolinea come in Francia tutto sia tassato, affermando come vi siano anche «des impôts même sur l'esprit» e di come, conseguentemente, «bientôt l'amour et la tendresse/payeront capitation/et l'on aura plus de maîtresse/sans craindre l'imposition».

Se quindi la canzone inizia a essere usata come forma di protesta in maniera più strutturata sotto il regno di Luigi XIV, contestualmente anche il potere inizia a guardare alla musica con un occhio più politico³⁵. La musica inizia a essere considerata come un'arte propria a partire dal XVII secolo³⁶ e, conseguentemente, viene progressivamente ad

³¹ M. PERNOT, *La Fronde*, cit., 402.

³² Nel canto II de *L'art poétique* (Paris, 1674) scrive: «D'un trait de ce poème, en bons mots si fertiles/Le Français, né malin, créa le vaudeville/Agréable indiscret, qui, conduit par le chant/ Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant./La liberté française en ces vers se déploie;/Et enfant du plaisir veut naître dans la joie». Su *Gallica* è disponibile l'edizione del 1840, in www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5544311c/f1.item.texteImage (il riferimento qui è alla p. 15).

³³ La versione cantata da Paul Barré è disponibile in www.youtube.com/watch?v=S2PMW66msUo&ab_channel=PaulBarr%C3%A9-Topic.

³⁴ V. F. BLUCHE, J.-F. SOLNON, *La véritable hiérarchie sociale de l'ancienne France: Le tarif de la première capitation* (1695), Genève, 1985.

³⁵ Sulla musica a Versailles, dal Secento in avanti, si rimanda a O. BAUMONT, *La Musique à Versailles*, Paris-Versailles, 2007.

³⁶ D. DESSERT, voce *Musique, musiciens*, in L. Bély (dir.) *Dictionnaire de l'Ancien*

assumere un ruolo politico nelle mani del monarca, e questo proprio a partire da Luigi XIV, re *musicien*³⁷, ma soprattutto *danseur*³⁸, che, non a caso, fonda l'*Opéra* (presto ridenominata *Académie royale de musique*) nel 1669. Allo stesso modo del *jardin à la française*, la musica diventa uno strumento di *divertissement*, di distrazione sia del popolo che, in misura significativamente maggiore, della nobiltà, cui viene al contempo assegnato anche il compito di stupire e impressionare gli ambasciatori delle altre potenze. Data al regno del Re Sole infatti il grande sviluppo della musica barocca francese, principalmente ad opera di Jean-Baptiste Lully (Giovanni Battista Lulli, fiorentino), che celebra il monarca e la sua politica. Sull'uso politico della musica e, per esteso, sulla politica musicale del sovrano, pare opportuno rilevare come questo declina sensibilmente sotto Luigi XV e Luigi XVI, per ragioni caratteriali, ma soprattutto in quanto nessuno dei due è musicista né melomane e pertanto privo di interesse verso la potenzialità politica della musica. Non così la controparte femminile della famiglia reale, dalla regina Maria Leszczyńska a Mesdames, figlie di Luigi XV, a Maria Antonietta³⁹; la musica diventa, pertanto, un affare femminile, quindi, per definizione, disconnesso dalla politica.

Un altro momento particolarmente stimolante per la canzone è quello della *Régence* (1715-1723) di Filippo d'Orléans, reggente per il giovane Luigi XV⁴⁰, come lo sarà del resto lo stesso regno di Luigi XV (1715-1774). La decisione del Reggente di riportare la corte a Parigi ha importanti ripercussioni anche in ambito musicale, perché si passa da

Régime, 3^a ed., Paris, 2023, 869, 870.

³⁷ Luigi XIV, anche in ragione della provenienza spagnola della madre, suona la chitarra; *ex multis*, v. J. DURON (dir.), *Le prinxe et la musique. Les passions musicales de Louis XIV*, Bruxelles-Versailles, 2009. Anche il padre, Luigi XIII, è musicista, interprete e compositore (prevalentemente di balletti); v. J.-F. SOLNON, *Louis XIII. Le roi musicien*, in *Le goût des rois*, Paris, 2020, 93. Parimenti melomane e compositore di alcune opere è anche il Reggente, Philippe d'Orléans, nipote di Luigi XIV; v. J.-P. MONTAGNIER, *La musique de Philippe d'Orléans et son mécénat musical*, in *Cahiers Saint-Simon*, 34, 2006, 75.

³⁸ M. DE SAINT PULGENT, *Musiciens et le pouvoir en France*, Paris, 2025; J. Duron (dir.), *Le Prince et la musique, les passions musicales de Louis XIV*, Bruxelles, 2009.

³⁹ P. BARBIER, *Marie-Antoinette et la musique*, Paris, 2022.

⁴⁰ C. GRASLAND, *Chansons et vie politique à Paris sous la Régence*, in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 37, 4, 1990, 537.

una musica di corte a una musica più di società, di *salon*, e prende così avvio una prima democratizzazione.

Accanto alla sempreverde tematica dell'imposizione fiscale, le canzoni di questo periodo non si caratterizzano per un carattere politico in senso stretto, come era stato per la Fronda, seppure, come si è sottolineato, in maniera poco organica; la critica del potere si concentra infatti sui costumi libertini e immorali del *Régent* e di Luigi XV. Trattasi comunque di una critica del potere, ma, si può dire, in maniera più indiretta, essendo l'oggetto della critica un vizio del detentore del potere.

In un quadro di potere assoluto ormai assestato, e che in Francia non conoscerà neppure la sua declinazione usualmente denominata "illuminato", la canzone fa sentire la propria voce, andando anch'essa a consolidarsi come mezzo di protesta popolare e dalla difficile repressione. Nuovamente deve precisarsi, come già per le *mazarinades*, che le canzoni protestatarie del XVIII secolo sono sì popolari, ma non nel senso che promanano in via esclusiva dal popolo; al contrario, anche l'alta aristocrazia di corte e alcuni ministri ne sono autori. All'interno della lotta per il favore del sovrano la canzone diventa uno "strumento da combattimento". Jean-Frédéric Phélyppeaux de Maurepas, più volte ministro sotto Luigi XV e Luigi XVI, è notoriamente uno degli autori più prolifici di canzoni contro colleghi ministri⁴¹ e contro Mme de Pompadour, con le c.d. *poissonades*⁴². Sotto il regno di Luigi XV, le

⁴¹ È considerata della sua penna una celebre canzone del 1742 contro il governo di Luigi XV: «Le désordre est ici complet,/Comme tout le monde le sait./Qui pourrait se taire en effet,/De voir l'Eminence [Fleury]/Dans sa décadence/Traiter le roi comme un baudet?/Voyez les ministres qu'il fait,/Comme tout le monde le sait,/Vous jugerez à leur portrait,/Des maux de la France».

⁴² La denominazione si ispira al nome della marchesa di Pompadour, Jeanne-Antoinette Poisson. Ciò che ha scandalizzato, e dunque reso più virulenti le canzoni contro Mme de Pompadour e il sovrano, è il fatto che la Pompadour è, contrariamente a tutte le favorite precedenti, di estrazione borghese. Entrambi sono stigmatizzati in una canzone del 1749: «Les grands seigneurs s'avilissent/Les financiers s'enrichissent,/Tous les Poissons s'agrandissent:/C'est le règne des vauriens./On épuise la finance/En bâtiments et en dépense;/L'Etat tombe en décadence,/Le roi ne met ordre à rien, rien, rien./Une petite bourgeoise/Elevée à la grivoise,/Mesurant tout à la toise/Fait de la Cour un taudis./Le roi, malgré son scrupule,/Pour elle follement brûle;/Cette flamme ridicule/Excite dans tout Paris, ris, ris, ris./Cette catin subalterne/Insolemment le gouverne/C'est elle qui décerne/Les honneurs à prix

favorite, specialmente Mme de Pompadour⁴³ e Mme du Barry⁴⁴, diventano il catalizzatore della protesta di tutti coloro che sono esclusi dal potere – e dunque è una protesta trans-classe –, esattamente come lo era stato Mazzarino, in quanto straniero, un secolo prima e come lo sarebbe stata Maria Antonietta pochi anni dopo⁴⁵.

L'avvicendamento Luigi XIV-Luigi XV marca un'importante novità in merito alle canzoni di protesta, dal momento che, sotto Luigi XV, non è oggetto di critica e di insulto solo chi gli sta intorno, ma lui stesso. Luigi XIV è stato criticato e insultato espressamente solo una volta morto⁴⁶, Luigi XV lo è già da vivo. La desacralizzazione dell'istituzione monarchica e della persona stessa del monarca destinata a culminare nella Rivoluzione passa dunque anche dalla canzone.

Dopo un iniziale idillio tra il popolo e Luigi XV, il sovrano sembra seguire la china del bisnonno, nella misura in cui tra Guerra di succes-

d'argent./Devant l'idole tout plie, le courtisan s'humilie;/Il subit cette infamie,/Et n'est que plus indigent, gent, gent, gent».

⁴³ Si segnala la canzone *Sur madame de Pompadour*, scritta nel 1749 da Antoine de Ferriol de Pont-de-Veyle, sull'aria dei *Trembleurs* della *Isis* di Lully e disponibile in www.youtube.com/watch?v=6c0zBfHRWN4&list=OLAK5uy_l-0Kssc-ee6ETxtFr9Ll8oYbZlkl9I6dE&index=12&ab_channel=PaulBarr%C3%A9-Topic.

⁴⁴ La canzone *Le duc de Choiseul parle* (sull'aria di *Vive le vin, vive l'amour*) del 1769, immagina l'ex ministro imputare a Mme du Barry la propria disgrazia: «Vive le Roi!/Foin de l'amour!/Le drôle m'a joué d'un tour/ Qui peut confondre son audace,/La Du Barry, pour moi de glace,/Va dit-on changer mes destins./Jadis, je dus ma fortune aux catins:/Je leur devrai donc ma disgrâce». Il penultimo verso si spiega in ragione del fatto che Mme de Pompadour era stata una sua protettrice (il termine 'catin' può essere tradotto con meretrice).

⁴⁵ La questione di Maria Antonietta è piuttosto complessa, in quanto nella sua persona combina l'elemento dell'essere straniera (come era però la norma per le regine di Francia) con quello della favorita. La mancanza di una favorita ufficiale sotto Luigi XVI ha portato a che il ruolo di parafulmine reale che tradizionalmente è ricoperto dalla favorita sia invece ricoperto dalla regina. L'assenza di una favorita ha mal servito anche lo stesso Luigi XVI. Per un sovrano, avere una favorita è visto come un'affermazione di virilità.

⁴⁶ Non così Anna d'Austria che, seppur in misura molto contenuta, è stata oggetto di alcune *mazarinades*. La prima strofa di una canzone del 1715 sulla *Régence* dice: «Tout promet un heureux sort/Depuis que Louis est mort». Per il testo completo della canzone, si v. www.satires18.univ-st-etienne.fr/texte/revue-de-d%C3%A9tail-espoir-en-la-r%C3%A9gence/chanson-sur-la-r%C3%A9gence.

sione austriaca e Guerra dei sette anni, il Paese si trova a lungo in guerra e sotto una fortissima pressione fiscale. *La capitation* continua dunque a essere cantata e il *leitmotiv* dell'imposizione fiscale ritorna ciclicamente, anche in canzoni ad essa non espressamente dedicate. Una canzone dei primi mesi della Reggenza, nel 1715, *Le Régent*⁴⁷, sin dalla prima strofa vede nel risanamento delle finanze il compito maggiore che attende il Reggente. Di contro, acquistano grande popolarità quelle canzoni che cantano le gesta di ladri e briganti, che sfidano l'autorità costituita⁴⁸, di cui la più celebre è *La Complainte de Mandrin*⁴⁹.

La continuità dei due regni è rimarcata anche da una canzone che, sull'aria de *Que les mortels redoutent le trépas*⁵⁰, canta «Qu'après trente ans de guerre et de combats,/Le grand Louis le Quatorzième/Nous ait demandé le dixième,/Cela ne surprend pas/mais qu'aussitôt que la trompette sonne,/Louis Quinze l'ait établi,/Que ce prince commence ainsi/Par où son aïeul a fini,/Voilà ce qui m'étonne». Gli anni cinquanta, in corrispondenza del progressivo degradarsi della situazione politica interna e internazionale (sconfitta nella Guerra dei sette anni, con tutto ciò che ha comportato), segnano definitivamente il passaggio da Luigi XV *le bien-aimé* a Luigi XV *le mal-aimé*: «Louis, du nom de Bien-Aimé,/Ton peuple te déclare indigne./Sans doute on t'avait mal nommé,/Louis, du nom de Bien-Aimé;/par ton sceptre on est opprimé,/Si l'on est traître, fourbe insigne,/Louis, du nom de Bien-Aimé,/Ton peuple te déclare indigne [...] Putains, maquereaux ou

⁴⁷ Disponibile in www.youtube.com/watch?v=FW1pYZ-2v4&list=OLAK5uy_l-0Kssc-ee6ETxtFr9Ll8oYbZlkl9I6dE&index=2&ab_channel=PaulBarr%C3%A9-Topic.

⁴⁸ L. ANDRIES, *Bandits, pirates et hors-la-loi au temps des Lumières*, Paris, 2021 e ID. (dir.), *Cartouche, Mandrin et autres brigands du XVIII^e siècle*, Paris, 2010. V. anche V. SOTTOCASA, *Les Brigands et la Révolution. Violences politiques et criminalité dans le midi (1789-1802)*, Paris, 2016 e ID., *Les Brigands. Criminalité et protestation politique 1750-1850*, Rennes, 2013.

⁴⁹ Testo e musica sono disponibili in www.omeka.cloud.unimelb.edu.au/execution-ballads/files/original/a34e48f5c63178bd7d70a343c6c9488f.pdf. Una versione cantata da Yves Montand è disponibile in www.youtube.com/watch?v=JCwsASjtryw&pp=ygUYTGEGQ29tcGxhaW50ZSBkZSBNYW5kcmlu.

⁵⁰ Nel presente paragrafo, per il testo delle canzoni, ove non diversamente indicato, la fonte è F. BIDOUZE, *Sur l'air du...! Une monarchie absolue tempérée par des chansons*, in www.periegete.com.

prélats/Sont les seuls que ta main caresse»⁵¹. Anche il solitario corteo funebre sino alla basilica di Saint-Denis ha dato origine a una canzone molto popolare che ben sintetizza il rapporto tra sudditi e sovrano: «Te voilà donc, pauvre Louis,/Dans un cercueil à Saint-Denis!/C'est là que la grandeur expire./Depuis longtemps, s'il faut le dire,/Inhabile à donner la loi,/Tu portais le vain nom de Roi/Sous la tutelle et sous l'empire/Des tyrans qui régnaient pour toi/Étais-tu bon? C'est un problème/Qu'on peut résoudre à peu de frais;/Un bon prince ne fit jamais/Le malheur d'un peuple qui l'aime;/Car on ne peut appeler bon/Un prince sans frein et sans raison/Qui ne vécut que pour lui-même»⁵².

Alla fine dell'*Ancien Régime*, forse in maniera più incisiva, anche in ragione del costante peggioramento della situazione finanziaria e dell'impossibilità di riformare la monarchia, la canzone continua a svolgere una fondamentale funzione sociale e politica. L'onnipresenza della canzone è bene sottolineata da Louis-Sebastian Mercier che nel capitolo sui *Chanteurs publics* della sua opera *Tableau de Paris* osserva come «à Paris tout est matière à chanson; et quiconque, maréchal de France ou pendu, n'a pas été chansonné, a beau faire, il demeurera inconnu au peuple»⁵³. Questa frase è particolarmente interessante perché crea già il legame tra un mezzo di comunicazione e la "celebrità" che esso è in grado di generare⁵⁴.

L'onnipresenza della canzone ne consente una classificazione tematica⁵⁵, al cui interno si possono segnalare: la continuazione delle canzoni classificabili come satire personali – non di uomini politici, che rientrano a pieno titolo nella categoria della canzone politica –, lo sviluppo di canzoni legate alla società e di canzoni legate all'attualità, dalle quali non è sempre agevole, e neppure utile, distinguere tra quel-

⁵¹ Canzone del 1757 sull'aria di *Les Triolets*.

⁵² Orazione funebre/canzone di Luigi XV, datata 1774.

⁵³ Nouv. éd., corr. et augm., t. 6, chap, CCCCLXIII, Amsterdam, 1783, 37, in www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9769269n.texteImage.

⁵⁴ A. LILTI, *L'invention de la célébrité. 1750-1850*, Paris, 2022.

⁵⁵ R. REICHARDT, H. SCHNEIDER, *Chanson et musique populaires devant l'Histoire à la fin de l'Ancien Régime*, in *Dixhuitième Siècle*, 18, 1986, 117. Qui sono repertoriate circa 160 canzoni degli ultimi decenni dell'*Ancien Régime*.

le dedicate ad affari giudiziari (su tutti troneggia l'*affaire du collier*⁵⁶) e quelle più prettamente politiche. Secondo l'analisi di Reichardt e Schneider, le canzoni prettamente politiche aumentano esponenzialmente a partire dagli anni settanta, ulteriore prova della sempre crescente politicizzazione della società francese.

Salvo dunque quelle canzoni protestatarie legate alla stretta attualità, quali quelle aventi per oggetto l'*affaire du collier de la Reine*⁵⁷, nel solco della continuità si pongono quelle indirizzate contro i ministri (Turgot, Calonne, Necker) e di satira economica, specialmente contro l'aumento dell'imposizione fiscale, amplificate dalla sempre più grave crisi dell'*Ancien Régime*.

L'impossibilità di riformare la monarchia è ben fotografata da una canzone del 1787, sull'aria di *Oui, noir, mais pas si diable*: «Pour gouverner la France,/Point ne faut de prélat,/Cette maudite engeance/Abbatrait l'État. (bis)/Richelieu, Mazarin,/Ne valaient tous deux rien:/En malice profonde,/Brienne encore abonde,/Sa face rubiconde/Est face de fripon/Fripon, fripon,/Et aussi (bis) Lamoignon/Lamoignon et Brienne,/Ministres devenus,/S'imaginaient sans peine,/Voler tous les écus. (bis)/Ils courent au trésor:/Calonne avait pris l'or!».

Sono poi da segnalarsi due gruppi di canzoni che, per motivi legati alla contingenza politica, non possono iscriversi nella continuità con i decenni precedenti: quelle dedicate alla Guerra d'indipendenza americana e quelle dedicate alla convocazione degli Stati generali.

Sugli Stati generali, combinando la critica del passato con l'ottimismo che la riconvocazione inietta in tutta la società francese, la canzone più significativa è datata 1789, *Hymne en l'honneur de la résurrection des États-Généraux*⁵⁸. Alcune strofe sono particolarmente

⁵⁶ Ex multis, B. CRAVERI, *Maria Antonietta e lo scandalo della collana*, Milano, 2006.

⁵⁷ Sull'*affaire* si possono ricordare due canzoni, *Alleluia* e *Le Procès du collier*, un poema satirico della Pasqua 1786 cantato sull'aria di *O Filii et filiae*, di cui esiste una versione interpretata da Julie Pietri nel 1989.

⁵⁸ Fonte: BNF, Ye 35536. Il testo completo della canzone è in C. PIERRE, *Les hymnes et chansons de la Révolution. Aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, Paris, 1904, in www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58202146.texteImage. Gli Stati generali non erano convocati

significative: «[...] / Là, les Provinces en rumeur, / Rappelant leurs droits, leur vigueur; / Faisoient éclater leur vigueur. / Alléluia. / L'État, dont ce triple fléau / Consuma les os & la peau, / sort aujourd'hui de son tombeau. / Alléluia. / Parmi le trouble & la fureur / Effet d'un Ministre oppresseur, / Necker parut comme un sauveur. / Alléluia. [...] / À son aspect tout refleurit, / L'État retrouve son crédit, / L'espoir renaît, la crainte fuit. / Alléluia. [...] / Par ses soins chaque élection / Va restaurer la Nation / Qu'on tenoit sous l'oppression. / Alléluia. [...] / Demandons plutôt aux États, / Qu'ils s'appliquent enfin, hélas! / À réformer les magistrats. / Alléluia. [...] / Viens, précieuse Liberté, / Sous les loix de l'égalité, / Rendre l'homme à l'humanité. / Alléluia. / À ta voix, les fers vont tomber, / Tous les despotes succomber, / Et l'univers te bénira. / Alléluia. / Dans les trois Ordres confondus, / Ayant pour guide les vertus / François réformons les abus. / Alléluia. [...] ».

La Rivoluzione è già in queste strofe, in ciascuno dei richiami alla libertà, alla nazione, alla virtù, all'uguaglianza e al voto per testa e non per ordine. Sotto quest'ultimo profilo, quello della modalità del voto, si individua la riforma maggiore degli Stati generali del 1789, in una canzone che però, già dal titolo, marca una certa continuità con il passato. Viene infatti resuscitata la voce delle province, che sono chiamate a far intendere nuovamente i propri diritti al fine di restituire credito allo Stato e di restaurare la nazione. Pur affondando le sue origini del Medio Evo, l'assemblea degli Stati generali finisce per traghettare il Paese nel futuro.

4. Conclusioni

Lontano dall'avere pretese di completezza ed esaustività, il presente saggio si è proposto di evidenziare, durante l'*Ancien Régime*, il legame tra governanti e governati per il tramite della canzone e di come la musica abbia modellato delle forme di proto-lotta politica dei secondi contro i primi e come a sua volta sia stata plasmata dai primi per fare dei secondi dei buoni sudditi. La musica è legata al momento contingente, fotografa le difficoltà, le ingiustizie e le rivendicazioni di spe-

dal 1614; si spiega così la scelta del termine 'resurrezione'.

cifiche fasce della società civile e al contempo si proietta verso il futuro in quanto strumento di lotta e di avanzamento sociale.

Nel momento in cui si afferma lo Stato moderno e il potere del monarca si concentra nelle sue mani, la canzone emerge come uno spazio di libertà, nel senso liberale del termine. Quasi in anticipo sui tempi, neppure il sovrano assoluto riesce a penetrare, né a reprimere efficacemente, in questa sfera al contempo individuale e collettiva in cui inizia a strutturarsi la consapevolezza della carica protestataria connaturata alla canzone e la sua capacità di progressiva desacralizzazione del potere, sì da svuotarlo quasi completamente di ogni legittimità all'alba del 1789.

Abstract

The paper considers the relationship between music and power during the Ancient Régime. More specifically, the focus is on music, especially the lyrics, as a form of protest in the hands of the ruled against the rulers, as a sort of counterpower to the more absolute power of the French kings. Besides, the paper also analyses the involvement of the government as patron of music and its use as an instrument to forge their power and promote specific politics.

Keywords

Power – Counterpower – Protest – Music – Lyrics

TANGO. TRA MUSICA, LIRICHE, DANZA E DIRITTO

*Diana Cerini**

SOMMARIO: 1. Danza e diritto: tra divieti e tutele. – 2. Il tango: origini e fortune tra danza, musica e liriche. – 2.1. Il tango delle origini. – 2.2. Il periodo delle censure. – 2.3. La “normalizzazione” degli spazi e il ruolo delle dittature del periodo bellico. – 2.4. La rinascita del tango-protesta nelle strade e tra i giovani, dagli USA all’Europa. – 3. Codici coreutici, diritto danzato e tango: tra regole e libertà.

1. Danza e diritto: tra divieti e tutele

Musica e danza sono linguaggi universali capaci di unire (e di unirsi), veicolando messaggi, idee, generando emozioni.

Molto è stato scritto, in ambito giuridico e musicologico, sul rapporto tra musica – sia strumentale sia vocale – e diritto. Minore, invece, risulta l’attenzione dedicata alla danza, nonostante essa rappresenti, sin dalle civiltà più remote, primaria espressione corporea dotata di una forza simbolica e di un impatto emotivo e artistico di straordinaria rilevanza. L’arte coreutica, attraversando trasversalmente culture, epoche e persino specie diverse, si configura come un fenomeno etologico ed antropologico complesso, la cui natura performativa implica inevitabili intersezioni con l’ordine sociale e giuridico¹. Il corpo danzante diviene non soltanto *medium* estetico, ma anche soggetto e oggetto di

* Professoressa ordinaria di Diritto privato comparato. Università Milano-Bicocca.

¹ E. EVANS-PRITCHARD, *The Dance*, in *Journal of the International African Institute*, 1928, Vol. 1, No. 4, 456-460; C. SACHS, *Storia della danza*, Milano, 2015; Per un approfondimento sull’evoluzione dell’espressione coreutica nel corso dei secoli si vedano V. MORSELLI, *La danza e la sua storia. Volume I. Dalle civiltà greca e romana al XVII secolo*, Roma, 2018; F. SABIA, V. MORSELLI, *La danza e la sua storia. Volume II. Dal Barocco al primo Romanticismo*, Roma, 2023 e *Volume III. Dal pieno Romanticismo alle rivoluzioni del Novecento*, Roma, 2024.

regolazione, spazio di disciplina e di libertà, ambito in cui si ridefiniscono costantemente le categorie di identità, diritti, tutele e responsabilità.

La riflessione giuridica sulla danza, pertanto, non può che confrontarsi con una dimensione plurale: dal suo riconoscimento come bene culturale immateriale alla protezione delle opere coreutiche nel diritto d'autore; dalla regolamentazione del corpo come strumento professionale sino ai diritti della persona e alla libertà di espressione. Ne emerge un campo di ricerca ancora in parte inesplorato, ma ricco di implicazioni teoriche e applicative, che sollecita un dialogo interdisciplinare tra diritto, filosofia, antropologia e studi performativi.

Basti pensare che fin dalle origini dell'umanità, il movimento corporeo è stato utilizzato per esprimere ciò che le parole non potevano. Le danze rituali nelle culture indigene servivano non solo a celebrare eventi importanti, ad esprimere gioia o dolore, ma anche a esorcizzare paure collettive, così come a invocare protezione contro minacce esterne. In molte società, la danza era – ed è ancora oggi – un mezzo per rafforzare legami comunitari e trasmettere valori condivisi.

Quando la danza è osservata con le lenti del giurista, si possono ritrovare – se viene concessa questa imprudente incursione – alcune delle caratteristiche di quel diritto muto sul quale Rodolfo Sacco allargava lo sguardo per aprire alla dimensione del *droit gestuel* che “*si manifesta senza fonte parlata, mediante l'ottemperanza silenziosa della comunità*”². Espressione dell'intimo emotivo, la danza infatti può prestarsi ad una lettura come momento (pur prioritariamente artistico) intriso di aspetti normativi. E dell'esistenza e del contenuto di un tale set di norme noi veniamo a conoscenza non attraverso le parole, ma constatando i comportamenti fattuali che si conformano a regole non esteriorizzate, implicite nel “saper fare” da parte degli appartenenti ad una data collettività: quella che si esibisce su un palco o condivide uno spazio (privato o pubblico) danzando³.

² R. SACCO, *Il diritto muto. Neuroscienze, conoscenza tacita, valori condivisi*, Bologna, 2015, 15 s.

³ Sul ruolo della componente di improvvisazione, istintiva e intima, che solo apparentemente sfugge a regole anche nelle forme di danza destrutturata, si potrebbe lungamente discutere: del resto, il diritto muto, oltre a non essere verbalizzato, può per-

Rispetto alla musica strumentale, la dimensione visiva e corporale della danza è, all'apparenza, facilmente accessibile, sia quando svolta individualmente che in gruppi allargati. Questa forza universale e dirompente è da sempre ben percepita dai poteri che nella storia, e in varie nazioni, hanno inteso utilizzare le norme statuali o locali talora per limitare, talora per vietare forme di espressione danzate⁴. Oltre al più recente approccio in termini di protezione delle manifestazioni artistico-intellettuali del movimento e delle ricadute in relazione al diritto d'autore, da un lato, e dei processi di *cultural appropriation*, dall'altro⁵, – l'intervento imperativo è stato, del resto, il primo a manifestarsi, direzionato a porre limiti, divieti e proibizioni, con motivazioni assai diverse nel tempo e nei vari ordinamenti.

Numerosi sono gli esempi di normative esistenti in tempi passati – e ancora vigenti in alcuni ordinamenti – volte principalmente a censurare danze e balli per “silenziare” la voce del movimento corporeo con motivazioni differenti, correlate al buon costume ed alla moralità pubblica, anche derivante dalla tradizione religiosa dominante (a), all'ordine pubblico (b) così come alla tutela della salute (c).

(a) Un primo ordine di motivazioni che sorreggono l'introduzione di limiti alla espressione coreutica è tradizionalmente riconducibile alla tutela della moralità pubblica. In tale prospettiva, alcune danze sono state qualificate *contra bonos mores*, in quanto ritenute lesive del comune senso del pudore e dei valori morali socialmente condivisi. Questi esempi riflettono l'intento di disciplinare i costumi attraverso il controllo dei corpi e delle espressioni artistiche, configurando la danza come ambito di potenziale devianza oggetto di regolamentazione giuridico-morale⁶. Non sorprende che in questo caso le maggiori proibi-

fino non essere pensato (dacché l'aggettivo “muto” non è semanticamente sovrapponibile a “tacito”), perché seguito in modo inconscio.

⁴ A. LEPECKI, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Routledge, 2006; S. LEIGH FOSTER, *Choreographing Empathy. Kinesesthesia in Performance*, Routledge, 2011; M. FRANKO (ed.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, 2017.

⁵ Con riferimento alla danza quale patrimonio culturale immateriale cfr. UNESCO, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, 2003; G. ZICCARDI, *Il diritto d'autore nell'era digitale*, Milano, 2014.

⁶ H. W. LYTLE, J. DILLON, *From the dance hall to white slavery. The World's*

zioni siano state rivolte verso il ballo di coppia e, soprattutto, contro le donne, per le quali la possibilità di ballare è stata più spesso negata.

Anche in epoca contemporanea, diverse giurisdizioni continuano a prevedere, nei propri ordinamenti, norme che limitano o vietano la danza in determinati contesti o orari, considerandola potenzialmente lesiva della moralità pubblica o delle tradizioni religiose. Tali disposizioni, sebbene frequentemente disapplicate o non accompagnate dall'irrogazione delle sanzioni previste, testimoniano la persistenza di un approccio normativo paternalistico e moralizzatore nei confronti delle pratiche corporee e artistiche. Esempi significativi si rinvencono ad esempio in Giappone, ove è vietata la danza dopo la mezzanotte; in Germania, ove sulla carta in alcuni *landes* permane il divieto di ballo in concomitanza con alcune festività religiose. L'area geografica ove si registrano tuttora più numerose forme di proibizione, peraltro non solo enunciate ma presidiate da effettive repressioni, resta quella medio-orientale: in Paesi come Afghanistan, Iran e Kuwait, la danza è tuttora soggetta a severi divieti, spesso accompagnati da sanzioni penali, in quanto ritenuta contraria ai principi morali e religiosi dominanti.

(b) Un altro set di interventi restrittivi alla danza è riconducibile alla dimensione dell'ordine pubblico, al fine di evitare la rivendicazione di diritti e la manifestazione di atti di espressione contro i poteri. A questo proposito le danze più sovente oggetto di censure sono storicamente emerse da comunità confinate, minacciate o sottomesse, spesso a seguito di periodi di schiavitù (è il caso del tango alle sue origini, ma anche della capoeira del Brasile) o in sistemi dittatoriali (tipici i divieti al tempo del fascismo in Italia).

(c) Un ulteriore complesso di limitazioni inerenti alle pratiche coreutiche trova il proprio fondamento nella tutela della quiete pubblica e dell'ordine pubblico. In tali ipotesi, più che di veri e propri divieti in senso stretto, l'intervento dell'autorità si è prevalentemente tradotto nell'adozione di misure di regolamentazione concernenti gli orari e gli spazi destinati allo svolgimento delle attività di danza. Tali misure si collocano nell'ambito delle competenze amministrative volte alla prevenzione di turbative della tranquillità collettiva, tradizionalmente riconducibili alle funzioni di polizia amministrativa, e risultano giustifi-

cate dall'esigenza di coniugare esercizio delle libertà culturali e ricreative – riconducibili agli artt. 2 e 21 Cost. – e tutela dell'ordine e della quiete pubblica, nonché dei diritti di tutti i consociati. La legittimità di tali interventi resta, in ogni caso, subordinata al rispetto dei principi di proporzionalità e ragionevolezza, come elaborati dalla giurisprudenza costituzionale e amministrativa.

Altro snodo dell'intervento regolatorio dell'autorità, caratterizzato dall'introduzione di divieti e misure limitative di determinate pratiche sociali e culturali, ha trovato fondamento nella dichiarata esigenza di tutela della sicurezza e della salute pubblica, ai sensi dell'art. 32 Cost. In tale cornice si collocano, a titolo esemplificativo, il divieto dei *rave parties*, le restrizioni alle attività di danza protratte oltre le dodici ore, nonché le censure e i vincoli normativi imposti alla *disco music*, giustificati dall'asserita pericolosità dei relativi effetti, in particolare nei confronti dei soggetti in età giovanile. Tali misure si inseriscono nel più delicato bilanciamento tra la tutela della salute collettiva e l'esercizio delle libertà fondamentali, quali la libertà personale (art. 13 Cost.), la libertà di manifestazione del pensiero e dell'espressione culturale (art. 21 Cost.), nonché la libertà di iniziativa economica privata (art. 41 Cost.)⁷. Ne consegue che la loro legittimità risulta subordinata al rispetto dei principi di proporzionalità, ragionevolezza e adeguatezza dell'intervento limitativo, secondo l'orientamento consolidato della giurisprudenza costituzionale⁸.

⁷ Come emerso con drammatica evidenza durante il periodo della pandemia Covid-19 la danza è stata oggetto di forti limitazioni a fronte dei rischi di contagi.

⁸ M. KNOWLES, *The wicked waltz and other scandalous dances*, 1954, North Carolina-London, 14. Importanti indicazioni, a illustrazione delle casistiche dianzi richiamate e tra loro sovente confuse nell'apologia del divieto da parte dei poteri di turno, si ritrovano in J. MARTIN, *The Modern Dance*, Dance Horizons, 1975, in cui l'autore si premura di enumerare in modo sistematico le molteplici motivazioni che condussero a un'esplicita stigmatizzazione del ballo. Tra le argomentazioni addotte figurano presunti rischi di natura morale e sociale, tra cui la possibilità di comportamenti considerati indecorosi o contrari alla pubblica decenza, fino a menzionare, con particolare allarme, il pericolo di gravidanze indesiderate (*unwanted pregnancy*). Il tema della proibizione della danza, tradizionalmente legato alla sfera della moralità pubblica e dell'ordine dei costumi, trova un'interessante rappresentazione simbolica nel film *Footloose*, ambientato nella città fittizia di Bomont, Oklahoma. Tale narrazione trae ispirazione da un caso reale: quello della città di Elmore, nella quale vigeva effettivamente un divieto di ballo fondato su ragioni di ordine morale e religioso.

Non v'è dubbio che, in questo quadro, il “tango-danza” appare particolarmente utile a illustrare le prospettive sin qui richiamate, specialmente se si tiene conto che parlare di tango significa avvicinarsi a una disciplina pantografica nella quale la componente coreutica è inscindibile dalla sua musica e dalle sue liriche. L'espressione tanguera è, dunque, un osservatorio privilegiato che si schiude consentendo una riflessione a tutto tondo (che qui ovviamente verrà drammaticamente e discrezionalmente circoscritta) che lega musica, letteratura e movimento.

2. *Il tango: origini e fortune tra danza, musica e liriche*

2.1. *Il tango delle origini*

L'etimologia della parola *tango* risulta tuttora incerta e di difficile ricostruzione. Maggior consenso si riscontra invece sulle origini del *tango-danza*, strettamente connesse ai processi migratori europei verso l'Argentina e l'Uruguay. La pratica del ballo si sviluppò principalmente a Buenos Aires e Montevideo, lungo il Rio de la Plata, un vero e proprio crocevia culturale caratterizzato dalla presenza di immigrati europei, in particolare italiani e spagnoli.

I balli portati dai migranti si fusero con le danze introdotte dagli schiavi africani nelle Americhe, utilizzate come strumenti di resistenza culturale durante il periodo della schiavitù. Alla fine dell'Ottocento, il *tango* era inizialmente eseguito da uomini soli, giunti nei porti del Rio de la Plata senza le loro famiglie, in fuga da guerre e carestie e attratti dalle politiche agricole del governo argentino. L'incontro tra immigrati europei e *gauchos* delle pampas argentine generò così un nuovo linguaggio musicale e gestuale, profondamente influenzato dalle sonorità africane che, nonostante i divieti imposti durante la schiavitù, persistevano nelle Americhe da secoli.

Inizialmente, il ballo si eseguiva nei quartieri marginali e nei bordelli di Buenos Aires; come annotava Jorge Luis Borges, “a dieci centesimi il giro compresa la dama”. Peraltro, anche in tali contesti urbani degradati, il ballo era considerato indecente e inaccessibile alle donne “oneste”, sicché esso veniva praticato nelle strade prevalentemente tra uomini come forma di esercizio e rituale di sfida di abilità. Il *tango* si

configurava così come espressione delle classi lavoratrici, dei migranti e degli emarginati, dando voce a soggetti socialmente invisibili: disillusi, sradicati, marginali. Tale origine si rifletteva nei testi dei *tangos cantados*, che narravano storie di miseria, disincanto, amore perduto e sogni infranti; tali testi, spesso intrisi di critica sociale, divennero una forma di denuncia poetica e popolare, capace di veicolare emozioni profonde e messaggi politici in maniera sottile ma incisiva⁹.

2.2. Il periodo delle censure

Quando la pratica del *tango* si allargò oltre i confini dei quartieri più poveri, esso incontrò ben presto una forte opposizione: nel 1889 il governo argentino emanò un primo provvedimento di censura nei confronti del ballo, limitando (per via imperativa, questa volta) anche la partecipazione femminile¹⁰.

Più permissiva fu inizialmente la pratica in America del Nord, anche per la scarsa risonanza e diffusione che il tango ebbe quantomeno sino agli inizi del Novecento. La situazione cambiò velocemente anche grazie al ruolo della cinematografia di Hollywood e, in particolare, alla figura di Rodolfo Valentino (emblema “mediatico” del *tanguero* per eccellenza). Ne seguì una situazione tale per cui, da un lato, il *tango* conquistò le classi sociali più elevate, arrivando a diffondersi anche oltre oceano e sino ai salotti europei; dall’altro lato, emersero i primi dibattiti sulla legittimità di riprodurre anche in spazi borghesi una danza originata nei quartieri marginali e spesso criminalizzati delle città sudamericane, tanto da suscitare ben presto anche delle vere e proprie censure. Tra gli anatemi, anche quelli di fonte clericale. Nel 1913, Papa Pio X, su pressione di numerosi vescovi, in particolare negli Stati Uniti, si pronunciò inizialmente sull’immoralità del *tango*, vietandone

⁹ Per un approfondimento sulle origini del tango si veda H. BATES, L. BATES, *La historia del tango*, Buenos Aires, 1936; J. C. CÁCERES, *Tango negro: La historia negada: orígenes, desarrollo y actualidad del tango*, Buenos Aires, 2010; H. FERRER, *El tango: Su historia y evolución*, Buenos Aires, 1999; J. B. RIVERA, et al., *La historia del tango. Volumen 1*, Buenos Aires, 1976.

¹⁰ Con riguardo alle censure che colpirono la pratica del tango in Argentina a partire dal 1880 si veda D. CASTRO, *The Argentine Tango as Social History, 1880–1955: The Soul of the People*, Lewiston, 1991.

la pratica ai fedeli cattolici e, in alcuni casi, anche ai membri di altre confessioni religiose. Si deve considerare che nel 1908 Papa Pio X si era recato negli Stati Uniti in omaggio alla crescente popolazione di discepoli, sicché la contrarietà al modernismo incontrò subito il favore dei politici. Nel corso di un raduno metodista, nell'agosto del 1913, il vicepresidente Thomas Marshall denunciò le presunte eccessività del cosiddetto *crazy dance*. Tuttavia, poco tempo dopo, constatata l'ampia diffusione del ballo, il Papa adottò un approccio più moderato, sostituendo il divieto con la derisione¹¹.

La diffusione in molte aree del Sud America e il "ritorno" in Europa e poi in Nordamerica non mancò di attrarre anche l'attenzione e di sollecitare ulteriori divieti.

Il *tango* fu oggetto di censura, oltre che da parte clericale, anche in vari stati. Sempre nel 1913, il sindaco John Fitzgerald di New York vietò la pratica di balli considerati sconvenienti, esteso al tango e a diverse discipline. Tra le misure restrittive rientrò anche il divieto dei cosiddetti *tango restaurants*, ossia le milonghe in cui, come a Buenos Aires, era consuetudine combinare la pratica del ballo con la consumazione di pasti¹².

¹¹ La vicenda è ricordata anche dal poeta romano Trilussa (Carlo Alberto Salustri), che ironizzava: "*Er Papa nun vo' er Tango perché, spesso, er cavajere spigne e se strufina sopra la panza de la ballerina*" (*Tango e Furlana*, nell'opera *Ommi e bestie*, 1914). Dopo aver osservato personalmente l'esibizione di una coppia di ballerini, Papa Pio X autorizzò la pratica del ballo, commentando in inglese: "*People of your age must dance, but why such ridiculous, barbarous contortions?*", suggerendo in alternativa la danza della *furlana*. Col passar del tempo, come noto, mutano anche gli atteggiamenti istituzionali: si pensi che, nel 2014, la progressiva legittimazione del ballo ha portato addirittura ad omaggiare con una esibizione tanguera il Papa argentino Francesco, in occasione del suo compleanno. Lo stesso Papa Francesco, nella prefazione del libro "*Youcat. Amore per sempre*" ha paragonato le relazioni di fidanzati e novelli sposi a un tango, considerandolo non una "danza passeggera", ma un'avventura che, con incessante stupore, dura tutta la vita.

¹² A livello generale, circa la diffusione del tango nell'America del Nord, si veda: C. GROPPA, *The Tango in the United States: A History*, Jefferson, 2004; A. MATALLANA, *El Tango entre dos Américas: La representación del tango en Estados Unidos, 1910-1939*, Raleigh, 2013.

2.3. La “normalizzazione” degli spazi e il ruolo delle dittature del periodo bellico

Solo successivamente il *tango* ottenne una piena riabilitazione in Argentina, soprattutto quando, sotto l'influenza dell'Europa – dove invece nonostante l'iniziale astio clericale la danza si era diffusa¹³ – esso aveva acquisito una forma di nobiltà di ritorno, tanto da essere ormai praticato non più esclusivamente nelle strade, ma anche nelle *milongas*, divenute spazi eleganti e frequentabili dalle classi colte. In questo periodo, cambiò anche l'accompagnamento musicale, più adeguato ai luoghi ampi, seppur limitati agli spazi dei locali: l'introduzione dell'orchestra, l'uso di partiture più complesse e una ritmica più articolata permisero una maggiore evoluzione coreografica, dando origine al cosiddetto *tango salón*.

Nel contesto europeo, del resto, il tango conobbe una particolare fortuna in concomitanza con l'affermazione dei regimi autoritari, in particolare in Spagna e in Italia¹⁴. In tali Paesi, la danza – intrinsecamente caratterizzata da una dinamica di coppia rigidamente codificata – è stata interpretata e valorizzata quale simbolo non solo di passione, ma anche di potenza e dominio maschile. Essa incarnava, in chiave estetica e simbolica, l'ideale della “guida forte”, figura del maschio dominante, successivamente oggetto di decostruzione critica in ambito socio-culturale e di genere.

Emblematico in tal senso è il caso di Eduardo Bianco, figura controversa del panorama tanguero europeo. Bianco, ricercato per omicidio in seguito a presunti motivi di gelosia e tradimento, trovò rifugio in Europa dove, con la propria orchestra, si esibì dinanzi ai principali esponenti dei regimi totalitari dell'epoca¹⁵. Celebre è la dedica del tan-

¹³ E. CADICAMO, *La historia del tango en París*, Ediciones Corregidor, 1975.

¹⁴ Sulla diffusione del tango in Italia si veda E. CAMARA DE LANDA, *Recepción del tango rioplatense en Italia*, in *Revista Transcultural de Musica*, 1996.

¹⁵ Come ricordato dai gestori della Brisbane House of Tango, “Bianco became friendly with Eduardo Labougle Carranza, the Argentine ambassador for Third Reich Berlin and a staunch anti-semitic. Supposedly, both convinced Reich Propaganda Minister Joseph Goebbels that tango should replace the ‘racially tainted’ jazz music; lo scritto contenente le riflessioni riportate è disponibile su www.brisbanehouseoftango.com.au/the-dark-side-of-canaros-poema/.

go *Poema* a Benito Mussolini, nonché l'esecuzione di *Plegaria* in contesti legati al regime nazista. In tali circostanze, musica e danza assunsero connotazioni marziali, con un ritmo scandito e solenne, quasi a evocare una marcia militare: simbolo di potenza e disciplina, nonostante la apparente banalità dei testi. Emblematica, infine, è la tragica vicenda del cosiddetto *Tango della morte*, fatto eseguire agli internati nei campi di concentramento per diletto dei carcerieri.

Tuttavia, accanto a questa appropriazione ideologica del periodo delle dittature e delle prevaricazioni dell'Europa anteguerra, il tango ha saputo conservare un sottotesto di ribellione e protesta, coerente con le sue origini popolari e marginali. Tale dimensione sovversiva si manifestò in modo emblematico durante la dittatura militare argentina (1976–1983), quando il tango divenne strumento di resistenza culturale. In un contesto di censura generalizzata e repressione delle libertà artistiche, esso riuscì a sopravvivere e a comunicare contenuti di dissenso attraverso un linguaggio simbolico e metaforico, eludendo così i controlli del potere¹⁶.

2.4. *La rinascita del tango-protesta nelle strade e tra i giovani, dagli USA all'Europa*

Alcuni autori, tra i quali spicca la figura di Astor Piazzolla, hanno profondamente rinnovato il linguaggio del tango, intervenendo non soltanto sul piano musicale ma anche su quello simbolico e culturale. Tale rinnovamento ha assunto il valore di una vera e propria forma di dissenso estetico, configurandosi come strumento di critica sociale e di emancipazione dalle convenzioni tradizionali che avevano storicamente imprigionato il genere entro schemi di genere e di potere.

Attraverso la contaminazione con linguaggi musicali moderni e la rivendicazione di una libertà compositiva svincolata dai modelli canonici, Piazzolla e i suoi contemporanei hanno definitivamente restituito al tango la sua primigenia funzione espressiva e politica: quella di spa-

¹⁶ M. G. MILLER, *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*, New York, 2014; cfr. *Plegaria. The Tango You Shall Not Dance* (www.ultimathetango.com).

zio di libertà e di resistenza culturale, capace di interloquire criticamente con le strutture normative e ideologiche del proprio tempo¹⁷.

Anche nella dimensione coreutica del tango si è progressivamente riflessa, negli ultimi decenni del XX secolo, una rinnovata tensione critica e di protesta.

In tempi più recenti, il tango ha conquistato ogni spazio ed ogni generazione di adepti; negli Stati Uniti, ad esempio, è stato proposto lo studio accademico del *tango* presso l'Università di Chicago¹⁸.

L'abbraccio serrato, la comunicazione silenziosa e il costante negoziato tra il ruolo del *leader* e quello del *follower* – ruoli, peraltro, ormai interscambiabili tra i sessi dei danzatori – si sono trasformati anche per le giovani generazioni, in una potente metafora della ricerca di equilibrio, dialogo e rispetto reciproco all'interno di un contesto sociale segnato da persistenti gerarchie e conflitti. In tale prospettiva, ancora oggi, la pratica del tango non rappresenta soltanto un atto estetico, ma diviene una espressione culturale simbolica e performativa attraverso la quale si rielaborano le dinamiche di potere e si afferma, in forma implicita ma incisiva, una rivendicazione di uguaglianza e di riconoscimento reciproco.

Nel contesto contemporaneo, il tango si configura come una disciplina in continua evoluzione, danzata oggi – con una sorta di “ritorno” alle origini – anche al di fuori dei luoghi istituzionali (e commercializzati) della cultura. Le esibizioni spontanee nelle piazze e negli spazi pubblici rappresentano la più recente formula di riappropriazione collettiva degli ambienti urbani, in contrapposizione ai processi di mercificazione e privatizzazione dei luoghi della socialità.

A Milano, in particolare, tale fenomeno si è manifestato attraverso esperienze note con la denominazione di *Tango Illegal*. Nonostante il carattere volutamente provocatorio del termine, tali iniziative si svolgono in modo pacifico e rispettoso degli spazi urbani, senza arrecare turbativa all'ordine pubblico. Esse risultano non solo ampiamente tol-

¹⁷ Sull'evoluzione, la diffusione e il successo del tango sul finire degli anni 90 del secolo scorso si veda S. COLLIER, A. COOPER, M.S. AZZI, R. MARTIN, *¡Tango!: The Dance, the Song, the Story*, London, 1995.

¹⁸ Si veda New England Historical Society, *100 years ago you would have been taking about the Tango*.

lerate dalle autorità cittadine, ma anche apprezzate da turisti e passanti, divenendo oggetto di crescente interesse da parte della sociologia urbana e degli studi giuridico-culturali sulla gestione e l'uso condiviso dello spazio pubblico.

3. *Codici coreutici, diritto danzato e tango: tra regole e libertà*

La danza riflette ed esplicita valori, norme e gerarchie della società in cui si sviluppa. Essa può, infatti, confermare ruoli sociali e di genere, costituire spazi di socializzazione e appartenenza e fungere da rituale identitario o comunitario.

In questo senso, la danza è un mezzo di regolazione culturale: un dispositivo tramite cui la comunità articola ciò che è accettabile, desiderabile o trasgressivo.

Le regole della danza possono a volte divenire norme sociali di comportamento e, in casi più rari, influenzare persino la sfera giuridica. Nelle danze sociali, come il tango, il ruolo dei codici informali è spesso decisivo: l'invito a ballare, la gestione del rifiuto, la modulazione del contatto corporeo sono governati da convenzioni che producono inclusione o esclusione. Queste convenzioni, pur non codificate formalmente, operano come norme sociali dotate di forte potere regolativo¹⁹.

Come detto, il tango, pur essendo nato come una danza libera e profondamente espressiva, ha successivamente subito l'influenza europea, acquisendo caratteristiche di europeizzazione e una connotazione "colta". Lungi dall'essere privo di regole, il tango è divenuto progressivamente più elitario nei contenuti, non configurandosi più

¹⁹ Sul tema occorre ancora richiamare l'opera speculativa di Rodolfo Sacco, in particolare *Il diritto muto. Neuroscienze, conoscenza tacita, valori condivisi*, Bologna, 2015. Il concetto di *diritto muto*, elaborato nell'ambito della sua teoria dei *formanti giuridici*, rappresenta una delle intuizioni più originali della comparatistica contemporanea. Con questa espressione, Sacco intende indicare quell'insieme di regole, comportamenti, valori e tecniche interpretative che operano all'interno di un ordinamento giuridico pur senza essere esplicitati nei testi normativi o nelle decisioni giudiziarie. Si tratta dunque di un diritto "non scritto", che agisce in modo discreto ma decisivo nella produzione e nell'applicazione del diritto positivo.

come danza puramente popolare, ma come forma artistica caratterizzata da rigore e strutture codificate all'interno della libertà espressiva.

Esso è inoltre caratterizzato da un insieme articolato di codici e convenzioni che ne garantiscono l'armonia e la comunicazione tra i partner. Non si tratta di una danza individuale, ma essenzialmente di coppia e, in alcuni casi, di gruppo, recuperando così la sua dimensione originaria. In questo senso, il tango può essere considerato un sistema di regole che disciplina la convivenza sociale, cercando un equilibrio tra libertà individuale e ordine collettivo.

Parallelismi tra tango e diritto emergono chiaramente: entrambe le pratiche operano attraverso strutture normative condivise, fondate sul consenso, sul rispetto reciproco e sulla reciprocità, che ne garantiscono coerenza, armonia e continuità.

Il reale della milonga riconduce a schemi giuridici. Pur privo di un linguaggio verbalizzato e formalmente codificato, il tango si fonda su un insieme di regole condivise, conosciute e accettate dai praticanti. Tali regole non riguardano solamente l'esecuzione della danza, ma anche le convenzioni sociali che la precedono, costituendo un vero e proprio codice che dà forma ad un ordinamento consuetudinario non scritto.

Un esempio emblematico è il *cabeceo*, uno degli elementi più caratteristici e simbolici del tango tradizionale. Si tratta di un gesto, spesso uno sguardo o un cenno del capo, con cui si invita un partner a danzare senza ricorrere alla comunicazione verbale. Sebbene apparentemente semplice, questo rituale costituisce un sofisticato sistema di comunicazione non verbale, che riflette la cultura del tango e il modo in cui questa disciplina regola relazioni, consenso e rispetto reciproco. Nelle milonghe, il *cabeceo* consente ai partecipanti di accordarsi per danzare in modo discreto e senza imbarazzi: uno sguardo ricambiato accompagnato da un cenno del capo equivale ad accettazione dell'invito, mentre il mancato riscontro – attraverso il distogliere dello sguardo – determina un rifiuto tacito, senza necessità di esplicita negazione. In termini giuridici, questo scambio può essere interpretato come un contratto implicito, un consenso tacito che istituisce una relazione tra due soggetti²⁰.

²⁰ L. BELLER TADIAR, *Queer/Tango/Theory: Gendered Semiosis, Dancing the Bina-*

Oltre al *cabeceo*, il tango si fonda sul rispetto dello spazio e dei tempi altrui. Nella milonga, la circolazione dei ballerini avviene secondo regole non scritte, che prevengono collisioni e conflitti, ricordando le norme di convivenza civile sancite dal diritto: la libertà individuale è garantita, ma deve conciliarsi con il rispetto per gli altri. Anche i conflitti, analogamente a quanto avviene nel diritto, trovano soluzione attraverso negoziazione e adattamento; se un passo non riesce, non si forza, ma si improvvisa, si riformula, creando un nuovo accordo. In questo senso, il tango può essere concepito come una forma di “giustizia danzata”, in cui l’equilibrio si raggiunge mediante ascolto e cooperazione.

Infine, il tango promuove un riequilibrio tra i generi e la parità nelle relazioni: nessuno è obbligato a ballare e la partecipazione è sempre frutto di un consenso libero, silenzioso e reciproco, incarnando principi di rispetto e autonomia che trovano riscontro nelle norme giuridiche basate sul consenso e sulla tutela della libertà individuale.

Durante la danza, ciascun partner assume un ruolo definito: colui che guida (*leader*) propone i movimenti, mentre chi segue (*follower*) risponde, ma entrambi contribuiscono attivamente alla costruzione dell’azione coreografica. Tale dinamica può essere paragonata al dialogo tra le parti in un processo giuridico, in cui ciascun soggetto svolge funzioni complementari nell’ambito di una relazione regolata da norme implicite.

Le reinterpretazioni contemporanee del tango mettono in discussione i ruoli tradizionali di genere, trasformando la danza in un atto politico che sfida norme e stereotipi consolidati. Se storicamente il tango appariva caratterizzato da un dominio maschile nel ruolo di guida, oggi si adottano termini neutrali come *leader* e *follower*, superando la rigidità dei ruoli di genere e promuovendo una pratica più inclusiva e paritaria.

Un ulteriore ambito di interesse è rappresentato dal tango *queer*, ossia la pratica coreutica tra ballerini dello stesso sesso. Tale fenomeno, da un lato, non costituisce una novità assoluta, poiché richiama le origini del tango, quando la danza era eseguita prevalentemente da uomini. È tuttavia necessario precisare che, in quell’epoca, il tango era

praticato esclusivamente da uomini non per ragioni ideologiche, bensì perché la popolazione maschile costituiva la maggioranza degli immigrati e, inoltre, alle poche donne presenti non era inizialmente consentito partecipare alla danza. Si trattava, pertanto, di una prassi dettata dalla necessità, e non di una scelta consapevole di emancipazione o di superamento delle norme di genere, come avviene invece nelle odierne declinazioni del tango *queer*. Si consideri inoltre che oggi il tango *queer*, che può vedere anche due donne danzare, rappresenta espressione di emancipazione della donna che, secondo alcuni stereotipi (peraltro veicolati prevalentemente da non conoscitori della pratica danzata e più propri di un approccio anche strumentale del tango legato ai periodi dittatoriali, di cui si è dato più sopra cenno) sarebbe nel tango sottomessa alle scelte ed alla direzione (al potere) del partner maschile²¹.

In conclusione, il tango non costituisce solo un'espressione artistica inconfondibile e affascinante, ma rappresenta anche una pratica regolata da norme non scritte che incorporano nozioni e principi fondamentali condivisi dal mondo giuridico: consenso, rispetto, reciprocità. D'altro canto, danza e diritto, sebbene collocati in ambiti ed ambienti eterogenei, condividono una comune aspirazione all'equilibrio tra autonomia, libertà individuali ed ordine collettivo. Entrambi possono altresì essere visti come linguaggi attraverso cui le regole conferiscono forma, significato e coerenza alle relazioni tra gli esseri umani.

²¹ Si v. M. LISKA, *Argentine Queer Tango: Dance and Sexuality Politics in Buenos Aires*, Lanham, 2016; L. BELLER TADIAR, *Queer/Tango/Theory: Gendered Semiosis, Dancing the Binary, and Dancing on Out*, in *Dance Research Journal*, 2024, Vol 56, Issues 2-3, 126-145; K. DAVIS, *Dancing Tango: Passionate Encounters in a Globalizing World*, New York, 2015. Sul punto si faccia anche riferimento al Progetto "Racism, Inclusivity and Tango: Women Talk of Belonging in Argentine Tango", sviluppato da The Queen Tango Project, disponibile in www.queertangobook.org/racism-inclusivity-and-tango-women-talk-of-belonging-in-argentine-tango/. Si veda anche il Progetto "Choreography of Consent: Experiments in Dance/Law Research", sviluppato dalla University of Arts London, presso il Central Saint Martins, in www.arts.ac.uk/colleges/central-saint-martins/research-at-csm/choreography-of-consent.

Abstract

Music has long been a medium for personal and collective expression: when it connects with dance, the power of the message is amplified. As a nonverbal yet and highly symbolic form of communication, dance can convey powerful messages, both when the body itself makes music (i.e. stomping) and in case of conjunction with external sounds. The “sounds” of the body, even before the use of external tools to make music, as well as the figurative message of dance (alone or connected with sounds) has served – and still is – a way to spread “against to” ideas or proactive messages (solidarity, freedom rights). Dance protests typically fall within the boundaries of legal expression, protected under freedoms of speech and assembly in many democracies: however, the legality of dance as protest can depend on several factors (location, intent, context of the performance). For this reason, dance has been the target of bans and repression in many contests, especially where the bodies – generally, women bodies – are deprived of their dignity. The paper explores these aspects with the paradigmatic example of the tango-dance.

Keywords

Dance – Tango – Normative role – Freedom of Expression

DONNE MUSICISTE E DISCRIMINAZIONI DI GENERE*

*Barbara Pozzo** - Fabio Dell'Aversana****

SOMMARIO: 1. La storia delle donne: una riscoperta. – 2. La donna nella storia della musica. – 3. Gli ostacoli sociali all'accesso delle donne alla formazione musicale. – 4. Le limitazioni ad esibirsi in pubblico. – 5. Uno spazio particolare: l'esperienza degli Ospedali veneziani. – 6. Le donne nella Scuola Napoletana. – 7. La professionalizzazione dei musicisti e la nascita del *Conservatoire* parigino. – 8. La nascita dei conservatori nazionali nell'800. – 9. Le limitazioni imposte dalla società borghese alla donna lavoratrice. – 10. La situazione attuale: l'accesso delle donne alle orchestre sinfoniche. – 11. Alcune conclusioni.

1. La storia delle donne: una riscoperta

In anni recenti vi è stata una vera e propria riscoperta della “storia delle donne”, volta a eliminare quel velo di silenzio che le aveva in gran parte rese invisibili¹.

La storia delle donne è sempre più riconosciuta come un capitolo ancora da scrivere² e solo negli ultimi anni si è rivalutato il contributo delle donne alla storia dell'umanità con ricerche volte a mettere in luce il ruolo delle donne nella società³.

* Sono da attribuirsi a Barbara Pozzo la stesura dei paragrafi 1-5 e 7-11 e a Fabio Dell'Aversana la stesura del paragrafo 6.

** Professoressa ordinaria di Diritto privato comparato. Università degli Studi dell'Insubria.

*** Professore di prima fascia di Diritto delle arti, del design, dello spettacolo e dei beni culturali. Accademia di Belle Arti di Napoli.

¹ C. CRIADO PEREZ, *Invisibili. Come il nostro mondo ignora le donne in ogni campo. Dati alla mano*, Torino, 2020 (tit. or.: *Invisible Women: Exposing Data Bias in a World Designed for Men*, London, 2019).

² Si veda G. LERNER, *The Creation of Feminist Consciousness, From Middle Ages to Eighteen-seventy*, Oxford, 1993, 247 ss.

³ M. PATOU-MATHIS, *L'homme préhistorique est aussi une femme. Une histoire de l'invisibilité des femmes*, Paris, 2020; C. CRIADO PEREZ, *Invisible Women: Exposing*

Solo da ultimo, sono stati pubblicati studi inerenti alla posizione delle donne nella società occidentale nel corso dei secoli⁴, o in un periodo storico particolare⁵, mettendo in evidenza il loro contributo a un movimento storicamente importante⁶, o in specifiche discipline⁷. Altri si sono concentrati sul loro accesso all'istruzione o alla vita professionale⁸.

Anche nelle arti il tema della presenza delle donne è stato affrontato da più parti. Nel 1971, Linda Nochlin dedicava un articolo alla seguente domanda: «Perché non ci sono state grandi artiste donna?»⁹.

Data Bias in a World Designed for Men, cit.; M. PERROT, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, 1998; G. FRAISSE, *Les Femmes et leur histoire*, Paris, 1998; R. THALMANN, *L'oubli des femmes dans l'historiographie de la Résistance*, in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 1, 1995.

⁴ M. PERROT, M.-G. DUBY (eds.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, 1990-1991, 5 volumes; A.T. ALLEN, *Women in twentieth-century Europe*, London, 2007.

⁵ M. WIESNER-HANKS, *Women and Gender in Early Modern Europe, New Approaches to European History*, Cambridge, 2019; M. HUNT, *Women in eighteenth century Europe*, London, 2014; M. ZANCARINI-FOURNEL, *Histoire des femmes en France: XIX^e-XX^e siècle*, Rennes, 2005; H. LEYSER, *Medieval Women: Social History Of Women In England 450-1500*, London, 2013.

⁶ B. BARTOLO, *Donne del Risorgimento – Le eroine invisibili dell'unità d'Italia*, Torino, 2011; M. CAPEDA FUENTES, *Sorelle d'Italia, Le donne che hanno fatto il Risorgimento*, Torino, 2011.

⁷ Per gli studi in antropologia si veda R.R. REITER, *Toward an Anthropology of Women*, New York-London, 1975; per il settore dell'arte, si veda R. BUTLER, *Hidden in the Shadow of the Master, The Model-Wives of Cézanne, Monet & Rodin*, New Haven-London, 2008; L. COLONELLI, *Le muse nascoste – Protagoniste dimenticate di grandi opera d'arte*, Firenze, 2020; per il mondo della musica, cfr. K. PENDLE (ed.), *Women and Music: A History*, 2nd ed., Bloomington, 2001.

⁸ S. SCHWEITZER, *Femmes de pouvoir. Une histoire de l'égalité professionnelle en Europe (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, 2010; E. ZOLESIO, "Des femmes dans un métier d'hommes: l'apprentissage de la chirurgie", *Travail, genre et sociétés*, 2, 2009, 117-133; O. CORDES, *Frauen als Wegbereiter des Rechts. Die ersten deutschen Juristinnen und ihre Reformforderungen in der Weimarer Republik*, Hamburg, 2012; T. Krontiris, *Oppositional Voices: Women as writers and translators of literature in the English Renaissance*, London, 1997.

⁹ L. NOCHLIN, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in V. GORNICK, B. MORAN, (eds.), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, New York, 1971, 145. L'articolo è stato recentemente ripubblicato in una 50th Anniversary

Si trattava di una domanda chiaramente provocatoria, poiché vi sono state senza dubbio grandi artiste nella storia, il cui ruolo viene sempre più riscoperto¹⁰, sia che esse siano state le muse segrete di grandi artisti¹¹, sia che esse siano state delle vere protagoniste¹².

Lo scopo di Linda Nochlin era quello di proporre per le arti figurative una risposta diversa da quella che generalmente danno le femministe a questa domanda, sciordinando i nomi di tutte le famose pittrici che la storia ha conosciuto, ammettendo placidamente che: sì è vero! non c'è mai stato un Michelangelo Buonarroti donna, né un Raffaello Sanzio¹³.

La domanda della Nochlin mirava però a mettere in evidenza come fosse necessario un esame più approfondito del ruolo delle donne nella società per comprendere come mai nel mondo dell'arte abbiano avuto solo un ruolo secondario e per identificare – in definitiva – le cause dell'emarginazione delle donne in questo, come in altri campi.

Anziché cadere nella solita trappola «delle femministe» opponendo a questo enunciato un elenco di nomi di donne artiste cadute nell'oblio o sottovalutate, Nochlin affronta la questione in modo diverso, esaminando la questione della nozione di *arte* non solo come espressione individuale, autonoma dalle condizioni sociali di produzione e circolazione, ma piuttosto come parte integrante delle strutture sociali, di cui le accademie d'arte fanno parte¹⁴.

Da questo punto di vista, se si esaminano le possibilità concrete che le donne hanno avuto, nel corso del tempo, di accedere alla for-

Edition da Thames & Hudson, con una introduzione di Catherine Grant, Londra, 2021.

¹⁰ C. D'ORAZIO, *Vite di artiste eccellenti*, Bari, 2021; E. TRIGGIANI, *L'arte in rosa, Le donne nella storia dell'arte*, Bari, 2021; S. BARTOLENA, *Arte al femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*, Milano, 2003.

¹¹ L. COLONNELLI, *Le muse nascoste. Protagoniste dimenticate di grandi opere d'arte*, cit.; R. BUTLER, *Hidden in the Shadow of the Master, The Model-Wives of Cézanne, Monet, & Rodin*, New Haven & London, 2008.

¹² E. RASY, *Le disobbedienti, Storie di sei donne che hanno cambiato l'arte*, Milano, 2019; F. FRIGERI, *Le donne nell'arte*, Milano, 2020; T. BATCHELOR, T. BARBER, C. JACOBI, *Now you see us: Woman artists in Britain 1520-1920*, London, 2024.

¹³ L. NOCHLIN, 50th Anniversary Edition, cit., 24.

¹⁴ L. NOCHLIN, 50th Anniversary Edition, cit., 33.

mazione artistica, si vedrà che il difetto, questa mancanza di “grandezza” e di “successo”, dipenda in gran parte dalle barriere poste all'istruzione femminile in campo artistico. Nella prospettiva che Nochlin suggerisce, si dovrebbe quindi restare stupiti non tanto dall'assenza di grandi donne artiste, ma piuttosto che alcune donne *“siano riuscite ad affermarsi nella scienza, nella politica e nell'arte, da sempre domini maschili”*, nonostante la schiacciante disuguaglianza, che ha colpito di fatto *“chiunque non abbia avuto la fortuna di nascere maschio di razza bianca, preferibilmente dal ceto medio in su”*.

L'altra questione che la Nochlin affronta è quella se esista un «genio femminile», caposaldo nella storia dell'arte, inteso *“come una forza storica e misteriosa, racchiusa nella persona del grande artista”*, impermeabile ai condizionamenti sociali, alle variabili di razza, contesto e periodo, fattori ritenuti invece fondamentali nel pensiero storico.

La questione del canone femminile è peraltro questione che viene affrontata anche da altre autrici che pongono l'accento sulla possibilità di effettuare una differenziazione in questo senso¹⁵.

Guardando alla provenienza sociale di molti artisti, indagando su quanti di loro, soprattutto tra i più importanti, erano figli d'arte, Nochlin rileva come risulti evidente l'importanza delle strutture sociali e istituzionali, per quanto esse hanno favorito o vietato a diverse classi sociali o a gruppi di individui.

Interrogandosi infine sul rapporto fra attività artistica ed estrazione sociale, l'autrice propone di chiedersi non solo perché non ci sono state grandi artiste, ma anche perché non ci sono stati grandi artisti fra gli aristocratici, non essendo rintracciabili, almeno fino all'Ottocento nomi di artisti provenienti da una classe sociale più elevata dell'alta borghesia. Non ci sono stati grandi artisti fra gli aristocratici perché la società del tempo non concepiva che quella potesse essere l'occupazione di un nobile, così come non concedeva alle donne di avere un ruolo “pubblico” nel mondo dell'arte.

Da qui l'acuta osservazione della Nochlin, che mette in luce la *“natura istituzionale più che individuale”* della formazione e delle abilità

¹⁵ Cfr. G. POLLOCK, *Differencing the Canon Feminism and the Writing of Art's Histories*, London and New York, 1999.

richieste ad un artista e la discriminazione subita dalle donne a tale riguardo¹⁶.

2. La donna nella storia della musica

Così come è avvenuto per le arti figurative, negli ultimi decenni¹⁷ la riscoperta delle donne musiciste si è fatta strada e molte sono ormai le pubblicazioni che ne ripercorrono le fasi essenziali e le iniziative che mirano a sviluppare la ricerca storica in questo settore¹⁸.

Già nel 1980 Christine Ammer dedicava un volume alle donne musiciste nella storia della musica negli Stati Uniti: *Unsung: A History of Women in American Music*, mettendo in luce il sessismo che molte donne affrontano durante la loro carriera musicale, specialmente nel mondo della musica classica e del mondo accademico¹⁹.

Nello stesso anno, Jane Weiner Lepage, per anni Direttrice del Dipartimento di Musica del North Adams State College²⁰, pubblicava *Women, Composers, Conductors, and Musicians of the Twentieth Century: Selected Biographies*²¹. È del 1987 il libro di Jane Bower e Judith Tick dedicato alle donne che hanno operato nel mondo della musica²²; nello stesso anno James R. Briscoe cura la *Historical Anthology of Music by Women*²³; nel 1991 Karin Pendle pubblica *Women and Music: A History*²⁴, ormai giun-

¹⁶ L. NOCHLIN, 50th Anniversary Edition, cit., 52.

¹⁷ Già precedentemente, nel 1948, Sophie Drinker pubblicava *Music and Women: The Story of Women and Their Relation to Music*, New York.

¹⁸ C.-J. CYRUS, O. CARTER MATHER, *Rereading Absence: Women in Medieval and Renaissance Music*, in *College Music Symposium*, 1998, Vol. 38 (1998), 101-117.

¹⁹ C. AMMER, *Unsung: A History of Women in American Music*, prima edizione 1980, Santa Barbara (United States), Seconda edizione 2001.

²⁰ Ora Massachusetts College of Liberal Arts (MCLA).

²¹ J. WEINER LEPAJE, *Women, Composers, Conductors, and Musicians of the Twentieth Century: Selected Biographies*, N.J., & London, 1980.

²² *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, a cura di J. BOWER-J. TICK, Champaign, Illinois, 1987.

²³ *Historical Anthology of Music by Women*, a cura di J.-R. BRISCOE, Bloomington, 1987.

²⁴ *Women and Music: A History*, a cura di K. PENDLE, Bloomington, 1991.

to alla sua seconda edizione²⁵; nel 1994 Diane Peacock Jezic dedica un'importante opera alle donne compositrici, una tradizione andata persa e poi ritrovata²⁶; nel 1996 Carol Neuls-Bates cura un'antologia di donne musiciste che va da Hildegard von Bingen e le *troubadours* fino ai giorni nostri, ormai giunta a una seconda edizione²⁷. Particolarmente interessante appare poi il "Manuale" di Julie Dunbar, intitolato *Women, Music, Culture: An Introduction*, del 2011, ormai giunto alla terza edizione²⁸, in cui l'Autrice, docente e direttrice d'orchestra all'Edgewood College di Madison, Wisconsin, si propone di rivolgersi a docenti e studenti che vogliano ricevere una prima introduzione al ruolo delle donne nella musica: non solo nella musica occidentale, ma anche nella musica popolare e in varie culture musicali folcloristiche, tenendo conto di diversi aspetti, come il loro ruolo nella creazione musicale, nell'esecuzione, nell'ascolto e nell'educazione.

Per quanto concerne il contesto inglese, va ricordato il contributo di Lucy Green²⁹, che ha analizzato il ruolo dell'educazione musicale delle donne in differenti epoche e in diversi contesti, oltre agli studi volti a mettere in luce il ruolo delle musiciste in epoca vittoriana³⁰, così come quello delle compositrici³¹.

²⁵ *Women and Music: A History*, a cura di K. PENDLE, 2a edizione, Bloomington, 2000.

²⁶ D. PEACOCK JEZIC, *Women Composers: The Lost Tradition Found*, New York, 2a ed. 1994.

²⁷ C. NEULS-BATES, *Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present*, Boston, 1996.

²⁸ J.-C. DUNBAR, *Women, Music, Culture: An Introduction*, New York-London, 2011; 3a edizione, 2020.

²⁹ L. GREEN, *Music, Gender, Education*, Cambridge, 1997.

³⁰ D. ROHR, *Women and the Music Profession in Victorian England: The Royal Society of Female Musicians, 1839-1866*, in *Journal of Musicological Research* 18.4 (1999), 307-346; L. RITCHIE, *Women writing music in late eighteenth-century England: social harmony in literature and performance*, Milton Park, Abingdon-on-Thames, Oxfordshire, 2017; D. HYDE, *New-found voices: Women in nineteenth-century English music*, Milton Park, Abingdon-on-Thames, Oxfordshire, 2018; P. GILLET, *Musical Women in England, 1870-1914, Encroaching on All Man's Privileges*, New York, 2000.

³¹ Cfr. *The Cambridge Companion to Women Composers*, a cura di M. HEAD, S. WOLLENBERG, Cambridge, 2024; A. BEER, *Sounds and Sweet airs: the forgotten women*

Anche nel mondo francofono sono molti ormai gli studi dedicati a questo tema. Dagli studi di ampia portata come quello di Hyacinthe Ravet³² e di Danielle Roster³³, a quelli che affrontano temi più specifici: la donna nella musica medioevale³⁴, l'accesso delle donne all'espressione musicale³⁵, la differenza dei sessi nella musica³⁶, a quelli ancora dedicati alle compositrici francesi del XIX secolo³⁷. La rivista *Clio - Femmes, Genre, Histoire*, ha dedicato inoltre un intero numero alle "Musiciennes"³⁸.

Da ultimo, Aliette de Laleu con il suo *Mozart était une femme*, partendo dal racconto della vita di Maria Anna Mozart, sorella del più celebre musicista, riscopre una storia della musica classica al femminile³⁹, mettendo in luce non solo figure di musiciste meno note, ma anche gli ostacoli che hanno impedito il fiorire della loro musica⁴⁰. Ostacoli che derivano da una visione stereotipata della musicista e della cantante, che vengono considerate delle sirene dell'età moderna, ammaliatrici e pericolose: *les femmes musicistes sont dangereuses!*⁴¹.

Anche nella letteratura tedesca il ruolo delle donne nel mondo della musica è stato recentemente al centro di studi specifici⁴², che hanno

of classical music, Oneworld publication, US UK and Australia, 2016 (trad.it.: *Note dal silenzio, Le grandi compositrici dimenticare della musica classica*, Torino, 2019).

³² H. RAVET, *Musiciennes: Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, 2011.

³³ D. ROSTER, *Les femmes et la création musicale. Les compositrices européennes du Moyen Âge au milieu du XXe siècle*, Paris, 1998, 372.

³⁴ Y. ROKSETH, *Les femmes musiciennes du XIIe au XIVe siècle*, in *Romania*, tome 61 n° 244, 1935, 464-480.

³⁵ A. GREEN, H. RAVET (dir.), *L'accès des femmes à l'expression musicale, Apprentissage, création, interprétation: les musiciennes dans la société*, Paris, 2005.

³⁶ F. ESCAL, J. ROUSSEAU-DUJARDIN, *Musique et différence des sexes*, Paris, 1999.

³⁷ F. LAUNAY, *Les compositrices en France au XIXe siècle*, Paris, 2006, 544.

³⁸ *Clio - Femmes, Genre, Histoire*, vol. 25, 2007, *Musiciennes*.

³⁹ A. DE LALEU, *Mozart était une femme, Histoire de la musique classique au féminin*, Paris, 2022.

⁴⁰ A. DE LALEU, *Mozart était une femme, Histoire de la musique classique au féminin*, cit., 10 ss., dove l'Autrice mette in evidenza i divieti per le donne di esibirsi in pubblico.

⁴¹ A. COSTE, *Les femmes musicistes sont dangereuses*, Paris, 2023.

⁴² Anche se già nel 1938 veniva pubblicato ad opera di A. KRILLE, *Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung und Musikübung der deutschen Frau (von 1750 bis 1820)*, Berlin, che riguarda l'educazione musicale delle donne tedesche.

messo in luce come nelle diverse epoche le donne abbiano contribuito alla cultura musicale del mondo germanofono⁴³.

Il volume di Linda Maria Koldau, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*⁴⁴ indaga ad esempio sul ruolo delle donne nel mondo della musica tra il XV e il XVII secolo, prendendo in considerazione le tre diverse classi sociali: la nobiltà, i cittadini e la sfera dei conventi e delle altre comunità religiose. Koldau si prefigge di mettere in evidenza come, mentre nella storia tradizionale della musica le donne non sembrano aver avuto un ruolo nella vita musicale ufficiale di questo periodo, vi sono stati modi “non ufficiali” in cui le donne hanno partecipato a una ricca cultura musicale come mecenati, committenti, cantanti, strumentiste, autrici di canzoni, compositrici, maestre di cappella, stampatrici, insegnanti e in molti altri modi.

Specificatamente rivolto alle compositrici è poi il volume di Eva Weissweiler, che ne propone un'antologia lungo l'arco di 500 anni⁴⁵. Un'Atrice che ha dedicato gran parte della sua attività al ruolo delle donne nel mondo della musica è inoltre Freia Hoffmann, a partire dal-

⁴³ Forse il primo ad occuparsi della storia e delle difficoltà incontrate da musiciste donne in epoca più recente è il libro di E. Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*, Frankfurt/M. u.a, nel 1981, a cui segue una seconda edizione nel 1988 (2. Auflage 1988, Kassel). La stessa Autrice, assieme a S. NIEBERLE dedica poi in epoca più recente un saggio dedicato alle stesse tematiche *Frauenforschung, Geschlechterforschung und (post-)feministische Erkenntnisinteressen: Entwicklungen in der Musikwissenschaft*, in *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch*, a cura di H. BUßMANN, R. HOF, Stuttgart, 263-294. Più recentemente R. GROTHJAHN, *Musik: Frauen- und Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft*, in *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*, a cura di R. BECKER, B. KORTENDIEK, Verlag für Sozialwissenschaften, 2008; *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frau*, a cura di F. HOFFMANN, E. RIEGER, Kassel, 1992; F. HOFFMANN, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main, 1991; K. KNAUS, *Einige Überlegungen zur Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft*, in *Archiv für Musikwissenschaft* 2002, vol. 59, 319-329.

⁴⁴ L.-M. KOLDAU, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2005.

⁴⁵ E. WEISSWEILER, *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*, Frankfurt/M., 1981.

la monografia sulle donne musiciste nella società borghese⁴⁶ e la successiva vasta letteratura in tema⁴⁷.

Altre iniziative sono state prese al fine di creare un vero e proprio archivio della musica composta nel corso dei secoli dalle donne. L'*Archiv Frau und Musik*, ad esempio, è un archivio musicale internazionale fondato nel 1979 a Colonia su iniziativa della famosa direttrice d'orchestra Elke Mascha Blankenburg ed ha attualmente sede a Francoforte sul Meno. È il più grande e importante archivio al mondo dedicato alla musica di compositrici donne ed è sede del Gruppo di lavoro internazionale *Frau und Musik*, finanziato dalla città di Francoforte e dal Ministero dell'Istruzione e delle Arti dell'Assia, nonché dai fondi del progetto della Fondazione *Maecenia* di Francoforte, della *Mariann Steegmann Foundation* e dell'*Archivio digitale tedesco delle donne* (Digitales Deutsches Frauenarchiv, DDF). Fino al 2015 ha pubblicato l'unica rivista specializzata in lingua tedesca, *VivaVoce*, che usciva regolarmente due o tre volte all'anno e conta circa 100 numeri. Un tale centro di ricerca internazionale, mira ad offrire consulenza specialistica e ricerche specifiche, assistenza nella preparazione di programmi di concerti e nell'elaborazione di lavori scientifici, visite guidate agli archivi, conferenze e workshop, inserimento di donne musiciste nei media e tirocini.

Un ottimo strumento di ricerca sulle donne in musica, sia dal punto di vista delle indagini biografiche sia da quello della riflessione sugli studi di genere, è costituito poi dal portale tedesco MUGI (*Musik und Gender im Internet*)⁴⁸, curato da Beatrix Borchard, Nina Noeske e Silke Wenzel (Hochschule für Musik und Theater Hamburg e Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar).

Per quanto concerne l'Italia, la letteratura si è anche qui arricchita di molti contributi negli ultimi anni. Vanno ricordati i recenti volumi

⁴⁶ F. HOFFMANN, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, cit.

⁴⁷ La vastissima letteratura di Freia Hoffmann, docente presso l'Università di Oldenburg, sulle donne nel mondo della musica si trova al seguente sito: <https://uol.de/freia-hoffmann>.

⁴⁸ <https://mugi.bfmt-hamburg.de>.

di Beatrice Venezi⁴⁹, la traduzione dell'opera di Elke Mascha Blankenburg⁵⁰, il volume di Maria Teresa Pizzulli dedicato alla musica sacra⁵¹, così come gli studi pubblicati dalla Società Editrice di Musicologia⁵².

Le indagini condotte da Clementina Casula sui Conservatori in Italia⁵³ e sulla segregazione formativa ed occupazionale nel campo musicale hanno dimostrato come questa sia ancora fortemente segnata dalla tipizzazione di genere delle pratiche musicali⁵⁴.

Importanti ricerche sono inoltre apparse per quanto concerne la ricostruzione storica del ruolo della musica nei conventi femminili⁵⁵.

Le ricerche bibliografiche condotte nei diversi contesti consentono di riportare alla luce la produzione intellettuale e creativa delle donne, pur dovendo confrontarsi con un duplice pregiudizio. Da un lato, l'assenza delle compositrici dai manuali di riferimento – e, di conseguenza, la loro scarsa presenza nei programmi concertistici, fatta eccezione per alcune figure note come Clara Wieck Schumann, Alma Mahler e Fanny Mendelssohn – induce a ritenere che esse non abbiano potuto produrre un corpus significativo di opere. Dall'altro lato, anche quando tali opere vengono riscoperte, si tende inizialmente a giudicar-

⁴⁹ B. VENEZI, *Le sorelle di Mozart, Storie di interpreti dimenticate, compositrici geniali e musiciste ribelli*, Milano, 2024.

⁵⁰ E. MASCHA BLANKENBURG, *Le direttrici d'orchestra nel mondo. Una galleria di ritratti da Marin Alsop a Xian Zhang*, a cura di M. GAMMAITONI, Varese, 2023.

⁵¹ M.-T. PIZZULLI, *Compositrici tra vita, arte e spiritualità, Musica sacra ritrovata*, Matera, 2022.

⁵² *Musiciste e compositrici. Storia e storie*, a cura di L. AVERSANO, O. CAIANIELLO, M. GAMMAITONI, Roma 2021; *Musiciste e compositrici, 2. Creazione, interpretazione, didattica*, a cura di B.-M. ANTOLINI, O. CAIANIELLO, M. GAMMAITONI, Roma, 2023.

⁵³ C. CASULA, *Diventare musicista, Indagine sociologica sui Conservatori di musica in Italia*, Mantova, 2018.

⁵⁴ C. CASULA, *Stereotipi di genere e strumenti musicali in ambito formativo e lavorativo: l'incompleta femminilizzazione del flauto in Italia*, in *Saperi di genere. Prospettive interdisciplinari su formazione, università, lavoro, politiche e movimenti sociali*, a cura di A. MURGIA, B. POGGIO, Trento, 2017, 179.

⁵⁵ G. FILOCAMO, *Vergini oltre la grata: musica per donne invisibili tra Cinque e Seicento*, in *Storie di invisibili, marginali ed esclusi*, Bologna, 2012, 67; I. GRIPPAUDO, *Donne e musica nelle istituzioni religiose di Palermo fra Rinascimento e Barocco*, in *Le vie dei suoni/The Songlines* 2 (2015), 429-470.

le come non esemplari, né particolarmente innovative o geniali, e pertanto indegne di essere pienamente valorizzate e tramandate⁵⁶.

Dall'analisi dei percorsi biografici che l'attuale produzione scientifica ha potuto riscoprire e mettere in risalto, emerge quanto in realtà le donne siano state attive e protagoniste della vita musicale in tutte le epoche, a volte geniali e innovatrici in ambito compositivo, interpretativo e didattico, presenti nelle recensioni, autorevoli e stimate, attente testimoni della società a loro contemporanea⁵⁷.

È possibile individuare un filo rosso che attraversa la storia della produzione musicale femminile, dalle *trobairitz* del XIII secolo⁵⁸, le quali non solo celebravano l'amor cortese, ma denunciavano altresì soprusi e tradimenti subiti, passando per la tradizione gregoriana con Hildegard von Bingen⁵⁹, che compose musiche espressamente destinate a voci esclusivamente femminili, fino al Seicento con Francesca Caccini⁶⁰, autrice di una delle prime forme di *dramma in musica*, *La*

⁵⁶ M. GAMMAITONI, P. TELLEZ ELIAS NEMER, *Opere e biografie delle compositrici nella stagione concertistica 22/23. Un'analisi sociologica dei programmi di sala*, in *Crossing Gender. Sociology meets other disciplines*. Book of Abstracts. University of Perugia, produced by AIS Gender Studies Research Network, 178.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ "Trobairitz" è la forma femminile di *troubadour* (trovatore). Cfr. P. BEC, *Chants d'amour des femmes-troubadours: trobairitz et chansons de femme*, Paris, 1995; M. BIARD, *Les Trobairitz. Femmes poètes du Sud au XXIe siècle*, *Recueil de témoignages et de poèmes*, Narbonne, 2013.

⁵⁹ Oltre ad essere una raffinata compositrice, Hildegard von Bingen (Bernersheim vor der Höhe, 1098 – Bingen am Rhein, 1179), fondatrice del monastero di Bingen am Rhein nel 1165, fu anche una leader religiosa e visionaria, poetessa, naturalista e autrice di trattati di medicina. Venerata come santa dalla Chiesa cattolica, nel 2012 è stata dichiarata dottore della Chiesa da papa Benedetto XVI. Su tale personaggio la letteratura è sconfinata. Tra i lavori monografici, si veda da ultimo S. SALVADORI, *Hildegard von Bingen. La fonte della sapienza. Aritmetica, geometria, musica, astronomia*, Skira, 2025; *Hildegard von Bingen - Viaggio nelle immagini*, a cura di S. SALVADORI, Skira, 2019; F. MADDOCKS, *Hildegard of Bingen: The Woman of Her Age*, New York, 2001; S. FLANAGAN, *Hildegard of Bingen, 1098-1179: A Visionary Life*, 2a edizione, London, 1998; H. SCHIPPERGES, *Die Welt der Hildegard von Bingen. Leben, Wirken, Botschaft*, Erfstadt, 2007. In particolare sulla musica di Hildegarda di Bingen cfr. M. HOCH, *The Music of Hildegard von Bingen*, in *The Choral Journal*, Vol. 60, No. 10 (May 2020), 18-35.

⁶⁰ Francesca Caccini (Firenze 1587 - Firenze 1640), detta *La Cecchina*, nasce in una famiglia di musicisti. Il padre, Giulio Caccini, era musico di corte, cantante e

liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina, nonché prima opera lirica italiana rappresentata all'estero. Il percorso prosegue con Élisabeth-Claude Jacquet⁶¹, che affascino Luigi XIV grazie alle sue qualità di cantante e clavicembalista, e con Maria Teresa Agnesi⁶² – sorella della matematica Maria Gaetana Agnesi – celebre clavicembalista nella Milano settecentesca e autrice di composizioni teatrali, orchestrali e cameristiche.

Centinaia di compositrici, in diverse parti del mondo, si affermarono e divulgarono le loro musiche, a partire da una condizione sociale protetta, come nei conventi, o privilegiata, perché nate in una famiglia di musicisti, vennero introdotte ed educate ad una professione, la cui

compositore nella Firenze medicea. Su commissione della reggente Maria Maddalena d'Austria, moglie di Cosimo II de' Medici, venne composta l'opera comica *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*, su libretto di Saracinelli, in occasione della visita del principe Władysław di Polonia durante il Carnevale del 1625. La rappresentazione, tenutasi presso la Villa di Poggio Imperiale, fu successivamente riproposta nel 1628 al Teatro Reale di Polonia a Varsavia. La decisione della stessa Maria Maddalena di dare alle stampe la musica di Francesca Caccini ha consentito che quest'opera sia l'unica della compositrice fiorentina pervenuta fino a noi. Cfr. S.-G. CUSICK, *Francesca Caccini at the Medici Court - Music and the Circulation of Power*, Chicago, 2007; W. KIRKENDALE, *The court musicians in Florence during the principate of the Medici. With a reconstruction of the artistic establishment*, Firenze, 1993; D. SILBERT, *Francesca Caccini, Called La Cecchina*, in *The Musical Quarterly*, 1946, Vol. 32, No. 1 (Jan., 1946), 50-62. Cfr. Inoltre M. GAMMAITONI, *Francesca Caccini*, in *Enciclopedia delle donne*, <https://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/francesca-caccini/>.

⁶¹ Su Élisabeth-Claude Jacquet (1666 – Parigi, 1729) si veda R. PILCHER, *The Impact of Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre on Gender Roles in Music*, in *The Owl-Florida State University's Undergraduate Research Journal* 4.1 (2014); M. CYR, *Elisabeth Jacquet de La Guerre: myth or marvel? seeking the composer's individuality*, in *The musical times* 149.1905 (2008), 79-87; C. CESSAC, *Les Jeux a l'honneur de la victoire d'Élisabeth Jacquet de La Guerre: premier opéra-ballet?* In *Revue de Musicologie*, 1995, T. 81, No. 2 (1995), 235-247.

⁶² P. CARRER, B. PETRUCCI, *Donna Teresa Agnesi compositrice illustre (1720-1795)*, *Quaderni di Musica*, Genova, 2010, con allegato CD contenente musiche originali interpretate all'organo, al clavicembalo e al fortepiano; S.-E. STANGALINO, P. RUSSO, *"Ciro in Armenia" di Maria Teresa Agnesi: tra diletterantismo e professionismo nel Settecento milanese*, Roma, 2015.

storia e la cui musica è stata solo da poco portata all'attenzione del grande pubblico⁶³.

Se è vero, come risulta dalle recenti ricerche⁶⁴, che le donne – come tali – non sono meno dotate degli uomini in campo musicale, quali sono stati allora gli ostacoli che ne hanno impedito la formazione in questo ambito e quindi la loro riuscita in campo professionale?

3. *Gli ostacoli sociali all'accesso delle donne alla formazione musicale*

Volendo seguire l'impostazione che la Nochlin adotta per quanto concerne le arti figurative nel settore della musica, oltre alla ricerca storica volta ad individuare le donne che nel corso dei secoli sono state riconosciute come compositrici o musiciste, si rende necessario indagare sui diversi contesti in cui per un motivo o per un altro sono stati imposti ostacoli all'accesso delle donne all'istruzione musicale.

L'analisi della Nochlin appare particolarmente interessante per i giuristi che si sono interrogati sul ruolo delle donne e sull'evoluzione dei loro diritti nella società occidentale. L'indagine in questa prospettiva non può che partire da un'analisi delle diverse sfere d'influenza e di competenza per uomini e donne: sfera "privata" e "sfera pubblica", spesso descritte come regni separati per le donne e per gli uomini⁶⁵, che hanno ricevuto spiegazioni e motivazioni diverse nel corso del tempo⁶⁶.

⁶³ M. GAMMAITONI, P. TELLEZ ELIAS NEMER, *Opere e biografie delle compositrici nella stagione concertistica 22/23*, cit., 179.

⁶⁴ Cfr. H. GEMBRIS, *Grundlagen musikalischer Begabung*, Wißner-Verlag, 4a edizione, Augsburg 2013 (1a edizione Wißner-Verlag, Augsburg 1998), che alla domanda provocatoria "*Sind Frauen musikalisch weniger begabt?*" ("Le donne sono meno dotate musicalmente?"), oppone un netto rifiuto: "*Es gibt keinen vernünftig begründbaren Anhaltspunkt dafür, dass musikalisches Talent geschlechtsgebunden ist, und schon gar nicht dafür, daß Frauen weniger musikalisch begabt sind als Männer*" («Non esiste alcun indizio razionalmente giustificabile che il talento musicale sia legato al sesso e tanto meno che le donne siano meno dotate musicalmente degli uomini», cit., 175 e ss.).

⁶⁵ D. SARTORI, *Donne e uomini tra pubblico e privato*, *Annali di studi religiosi*, 5, 2004, 367.

⁶⁶ S. DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, t. I, Paris, 1949, 79.

È stato messo in luce come molte siano state infatti le restrizioni poste dalla società occidentale alle pratiche musicali delle donne, da riservare al *solo ambito domestico*, per il piacere della famiglia, e da realizzare con strumenti compatibili con il convenzionale senso della grazia e del decoro femminile⁶⁷. Da qui la distinzione tra strumenti che potevano essere suonati dalle donne e quelli, invece, che dovevano ritenersi sconsigliati, in particolar modo se l'esibizione avesse avuto luogo nella sfera pubblica⁶⁸.

Come già attestato nel *Libro del Cortegiano*, opera che conobbe un'ampia diffusione nell'Europa del XVI secolo, Baldassarre Castiglione descrive i precetti destinati a orientare la donna di palazzo nella scelta degli strumenti musicali, nonché nel contegno da mantenere durante la danza e la pratica musicale:

*"Immaginatevi come disgraziata cosa saria vedere una donna sonare tamburri, piffari o trombe, o altri tali instrumenti; e questo perché la loro asprezza nasconde e leva quella soave mansuetudine che tanto adorna ogni atto che faccia la donna. Però quando ella viene a danzar o a far musica di che sorte si sia, deve indurvisi con lassarsene alquanto pregare, e con una certa timidità, che mostri quella nobile vergogna che è contraria dell'impudenza"*⁶⁹.

Altre limitazioni sociali derivavano dall'uso di strumenti che avrebbero potuto accentuare una particolare posa del corpo della donna⁷⁰. Non è dunque un caso che – ad esempio – nell'iconografia del XVII secolo le musiciste che suonavano la viola e il violoncello venissero rappresentate in posizione di amazzone, con le gambe chiuse, piuttosto che divaricate: una posizione quest'ultima giudicata troppo sconveniente per il gentil sesso⁷¹.

E ancora nel XIX secolo, si raccomandava alle musiciste di suona-

⁶⁷ Cfr. C. CASULA, *Stereotipi di genere e strumenti musicali in ambito formativo e lavorativo*, cit., 179.

⁶⁸ Cfr. H. RAVET, *Musiciennes: Enquête sur les femmes et la musique*, cit., 36.

⁶⁹ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Torino, 1965, 223.

⁷⁰ R. STEBLIN, *The gender stereotyping of musical instruments in the Western tradition*, in *Canadian University Music Review* 16.1 (1995), 128-144; H. RAVET, *Musiciennes: Enquête sur les femmes et la musique*, cit., 41.

⁷¹ F. LAUNAY, *Les musiciennes: de la pionnière adulée à la concurrente redoutée*, in *Travail, genre et sociétés* 19.1 (2008), 41, in particolare 51.

re il violino in verticale sul ginocchio e non già incastrato tra il mento e la spalla, vibrante sul petto, cosa che avrebbe potuto mettere in risalto le forme sinuose del corpo femminile⁷².

Gli strumenti a fiato, a loro volta, venivano considerati sconvenienti per le donne in quanto deformavano il loro viso nell'atto di soffiarvi dentro durante l'esecuzione. Inoltre, alcuni strumenti a fiato in particolare, come il clarinetto, richiama una postura indecente per una donna, a differenza del flauto che non essendo "imboccato con le labbra", veniva considerato più accettabile⁷³.

Gli strumenti a percussione erano altrettanto sconsigliati, in quanto si riteneva che fossero di origine militaresca e il loro uso ricordava le gesta di guerra, richiedendo una certa potenza fisica per essere suonati. Per questo motivo erano ritenuti degli strumenti mascholini, che mal si adattavano alla grazia delle donne.

Sono il clavicembalo e poi il piano che si affermano sin dall'inizio come strumento prediletto e la cui esecuzione veniva socialmente accettata⁷⁴, anche da parte dei ceti sociali più altolocati⁷⁵, mentre l'arpa, che oggi consideriamo uno strumento femminile, all'inizio andò incontro a numerosissime critiche a causa della posizione dello strumento rispetto al corpo della donna, appoggiata tra le gambe⁷⁶.

4. Le limitazioni ad esibirsi in pubblico

Alla fine del Cinquecento, Papa Sisto V proibì alle donne in tutto lo Stato Pontificio di esibirsi nei teatri e di cantare durante le funzioni

⁷² H. RAVET, *Musiciennes: Enquête sur les femmes et la musique*, cit., *ibidem*.

⁷³ H. RAVET, *Musiciennes: Enquête sur les femmes et la musique*, cit., 44.

⁷⁴ I. SUPICIC SOURCE, *L'histoire sociale de la musique en France: Quelques aspects de base (I)*, in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Dec., 1988, Vol. 19, No. 2 (Dec., 1988), 229, in particolare 253-254.

⁷⁵ D. PISTONE, *Le piano dans la littérature française, des origines jusqu'en 1900*, Atelier reproduction des thèses, Université Lille III, 1975, 209, dove l'Autrice sottolinea: "on peut remarquer que la grande majorité de ces pianistes sont... de bonne famille. Il y a là, en effet, maintes filles ou petites filles de généraux ou de personnages haut places...".

⁷⁶ H. RAVET, *Musiciennes: Enquête sur les femmes et la musique*, cit., 46.

liturgiche, interpretando in modo restrittivo quanto tramandatoci da San Paolo nella *I Lettera ai Corinzi*, ove si legge: «*Come in tutte le comunità dei santi, le donne nelle assemblee tacciano; non si permetta loro di parlare, ma stiano sottomesse, come dice anche la legge. Che se vogliono apprendere qualche cosa, interroghino a casa i loro mariti. È disdicevole per una donna parlare in assemblea*»⁷⁷.

Tale divieto si inseriva in tutta una serie di provvedimenti normativi adottati dai Pontefici e dalle assemblee sinodali, aventi per oggetto il divieto alle donne di insegnare la dottrina cristiana, di amministrare il sacramento del battesimo e di svolgere il ruolo di ministrante⁷⁸.

È stato osservato come alla base di questi divieti vi fosse l'idea che il genere femminile fosse portatore di una sorta di impurità: «*Alla base della diffamazione delle donne nella Chiesa sta l'idea che esse sono contrapposte al sacro come qualcosa di impuro. Le donne, secondo una valutazione clericale, erano esseri umani di seconda categoria*»⁷⁹.

Una simile concezione sarebbe già rintracciabile nel Magistero paolino: l'Apostolo delle genti non solo considerava le donne inadatte all'esercizio dell'ufficio dell'insegnamento, ma ne vietava anche l'intervento verbale nel corso delle celebrazioni religiose. Tale posizione si fondava su una duplice motivazione: da un lato, la presunta priorità ontologica del genere maschile su quello femminile, in quanto Eva fu creata dopo Adamo e quasi come una sua derivazione; dall'altro, la ritenuta maggiore fragilità della donna, attestata dal racconto genesiaco, secondo cui fu la donna a essere tentata e a cedere, e non l'uomo⁸⁰.

La convinzione di una maggiore propensione del sesso femminile al peccato, nonché della sua inferiorità rispetto a quello maschile, entrambe ritenute sancite dalla volontà divina al momento della Creazione, condusse nel corso dei secoli all'esclusione delle donne da qualsiasi

⁷⁷ San Paolo 14, 33-35, cfr. P. LOJACONO, *L'ordinamento canonico ed i cantanti evirati: dal divieto del canto muliebre alla parità tra uomo e donna*, in *Diritto e Religioni*, 2015, I, 17, in particolare 19-20.

⁷⁸ P. LOJACONO, *L'ordinamento canonico ed i cantanti evirati: dal divieto del canto muliebre alla parità tra uomo e donna*, cit., 20.

⁷⁹ Così U. RANKE HEINEMANN, *Eunuchi per il Regno dei Cieli*, Milano, 124.

⁸⁰ P. LOJACONO, *op.cit.*, loc. cit.

ruolo liturgico. In particolare, a partire dal IV secolo alle donne fu interdetta la partecipazione al canto durante le pratiche culturali⁸¹.

Di conseguenza, l'assenza delle donne generò rilevanti difficoltà pratiche nell'esecuzione dei canti sacri, difficoltà che vennero superate mediante il ricorso ai castrati, comunemente chiamati *musici*⁸².

Nel 1589 la bolla *Cum pro nostri temporali munere* di Sisto V ammise gli evirati quali membri della Cappella musicale pontificia, al fine di sostituire le voci femminili⁸³.

Da questo momento e per tre secoli, la scena fu dunque dominata dai *musici* con conseguenze notevoli sulla vita di molti bambini destinati alla castrazione, allo scopo di fissare la promettente voce nei registri acuti prima della muta vocale, con la speranza di migliaia di famiglie povere di compensare la menomazione dei figli con successo e ricchezza⁸⁴, riservati all'uno per cento dei giovani eunuchi⁸⁵. I castrati vennero ritenuti interpreti migliori del canto sacro, in quanto asessuati e quindi sostanzialmente simili agli angeli⁸⁶.

L'impiego dei cantanti evirati, introdotto per supplire all'esclusione del genere femminile dagli organici vocali ecclesiastici e teatrali, si diffuse in tutti i paesi di culto cattolico⁸⁷ e venne esteso alla musica

⁸¹ P. LOJACONO, *op.cit.*, *loc. cit.*

⁸² A fondamento di tale decisione avrebbe contribuito anche un'erronea interpretazione di un celebre passo del Vangelo di Matteo, in cui si fa riferimento a coloro che «*si sono resi tali [ossia eunuchi: n.d.a.] per il regno dei cieli*». In questo senso P. LOJACONO, *op. cit.*, 20. Il passo in Matteo, 19, 12, riporta la seguente affermazione di Gesù: «*Infatti vi sono eunuchi che sono nati così dal grembo della madre, e ve ne sono altri che sono stati resi tali dagli uomini, e ve ne sono altri ancora che si sono resi tali per il regno dei cieli. Chi può capire, capisca*». Sull'interpretazione di questo brano evangelico cfr. V. DE ANGELIS, *Eunuchi*, Casale Monferrato, 2000, 194-199.

⁸³ Sul tema degli evirati, cfr. R. CELLETTI, *Castrati (Evirati)*, in *Enc. musica*, vol. I, Milano, 1963, 431; V. DE ANGELIS, *Eunuchi*, *op.cit.*, in particolare 126 e ss.; U. RANKE HEINEMANN, *Eunuchi per il Regno dei Cieli*, *cit.*, 130 ss.

⁸⁴ Solo in Italia nel XVIII secolo sarebbero state effettuate quattromila castrazioni all'anno. Si veda in questo senso D. SWAAB, *Il cervello creativo. Come l'uomo e il mondo si plasmano a vicenda*, (trad. it. David Santoro), Roma, 2017, 174.

⁸⁵ M. DI VINCENZO, *Sesso, droga e Rocòcò. Storia del falsetto dai castrati all'heavy metal*, Roma, 2014, 14-15.

⁸⁶ P. LOJACONO, *op. cit.*, 21.

⁸⁷ A. CAPRI, *Il seicento musicale in Europa*, Milano, 1933, 98.

profana. Da qui, un sensibile incremento del numero dei *musici*, favorito dalla vasta diffusione dell'opera lirica e dalla straordinaria popolarità dei suoi interpreti e l'esclusione delle donne dalle scene⁸⁸.

Il divieto per le donne di cantare in pubblico venne infine abrogata nel 1903 da papa Pio IX⁸⁹, anche grazie all'intercessione di Gioachino Rossini, che deplorava l'assenza delle voci femminili nella liturgia⁹⁰.

5. Uno spazio particolare: l'esperienza degli Ospedali veneziani

Nella storia della formazione musicale delle ragazze un posto particolare meritano gli *Ospedali veneziani*, sviluppatasi principalmente nel periodo barocco⁹¹, che avevano una caratteristica peculiare: quella dell'insegnamento caritatevole a fanciulle di estrazione sociale molto povera⁹².

Nati nel Medioevo come istituzioni di assistenza ai più poveri⁹³, gli Ospedali veneziani acquisirono nel tempo una fama singolare grazie alla loro attività di formazione musicale⁹⁴.

⁸⁸ A. HERIOT, *I castrati nel teatro d'opera*, Milano, 1962, 28 s., secondo cui a Roma i castrati sostituirono le donne sia nei ruoli comici, sia nei ruoli drammatici.

⁸⁹ R. PEDROTTI, *Le donne di Gioacchino Rossini, Nate per vincere e regnar*, Odoya, 2018, 12.

⁹⁰ R. PEDROTTI, *Le donne di Gioacchino Rossini*, cit., 18.

⁹¹ Cfr. D. ARNOLD, *Music at the 'Ospedali'*, in *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 113, No. 2 (1988), 156-167; D. BLICHMANN, *Anmerkungen zur Musik an den venezianischen Ospedali im 17. und 18. Jahrhundert*, in *Acta Musicologica*, 2002, Vol. 74, 1 (2002), 77-99; B. SCHRAMMEK, *Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert*, Symposium vom 4. bis 7. April 2001, Venedig, in *Die Musikforschung* 59.4 (2006), 388-389; cfr. inoltre L. AVERSANO, M. GAMMAITONI, *Introduzione. Le donne nella musica d'arte: tra storiografia e sociologia*, in *Musiciste e compositrici. Storia e storie*, a cura di L. AVERSANO, O. CAIANIELLO, M. GAMMAITONI, Roma 2021, 1 ss.

⁹² P.-G. GILLIO, *L'attività musicale negli Ospedali di Quadro storico e materiali documentari*, Firenze, 2006.

⁹³ D. ARNOLD definisce efficacemente così il contesto della nascita degli Ospedali: "The peacefulness and longevity of the Venetian Republic p had solved one of its greatest problems – that of poverty" (*Music at the 'Ospedali'*, cit., 156).

⁹⁴ C. GIRON-PANEL, *Gli ospedali: luoghi e reti di socialità femminile in Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, a cura di A. BELLAVITIS, N.M. FILIPPINI E

Durante il XVII secolo Venezia era una città importante nel cuore della Repubblica. “La Serenissima” era anche un centro commerciale dominante, meta di molti mercanti e turisti provenienti da diversi paesi, affascinati dalla sua straordinaria architettura. La città, altamente popolata, presentava una serie di problematiche dovute alla sua posizione lagunare, che facilitava la diffusione di malattie mortali. Le persone più esposte appartenevano alla classe sociale più bassa, con vasta prole, donne e anziani. Ciò portò alla fondazione di quattro grandi Ospedali per soccorrere i bisognosi, conosciuti in seguito come *Ospedali maggiori*, il cui sostentamento si basava principalmente su offerte da parte di clerici, aristocratici e borghesi: gli *Ospedali della Pietà, degli Incurabili, dei Derelitti e dei Mendicanti*⁹⁵. In particolare, il legame tra gli Ospedali e il patriziato appare evidente allorquando si osservi che tutti i governatori degli Ospedali erano patrizi o cittadini e che in particolare i patrizi intrattenevano relazioni specifiche con le musiciste tramite il patronato⁹⁶.

L'importanza musicale degli Ospedali è confermata dal prestigio dei musicisti chiamati a operarvi. Vivaldi fu ad esempio a lungo attivo presso l'Ospedale della Pietà⁹⁷, contribuendo notevolmente alla fama e al prestigio musicale di tale istituzione. Tra i “forestieri”, va ricordato il napoletano Niccolò Porpora, che collaborò con diverse istituzioni veneziane e in particolar modo con l'Ospedale dei Derelitti dove fu maestro di canto tra il 1742 e il 1747⁹⁸. Ma non furono gli unici, come

T. PLEBANI, Verona, 2012, 291-309; della stessa Autrice, cfr. *Enfants prodiges, génies en devenir: former les enfants à la musique dans les ospedali de Venise (XVIIe-XVIIIe siècle)*, in *Mélanges de l'École française de Rome-Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* 123-2 (2011), 347-357.

⁹⁵ A. CURCIO, *Venice's Ospedali Grandi: Music and Culture in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*: (2010) Vol. 3: Iss. 1, Article 2; A. BERNARDI, *Il mecenatismo musicale a Venezia nel primo Settecento, Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli, 1695-1764.- Speculum musicae*, 1995, 1-128.

⁹⁶ C. GIRON-PANEL, *Gli ospedali: luoghi e reti di socialità femminile*, cit., 22.

⁹⁷ M. PINCHERLE, M. MONROE MARBLE, *Vivaldi and the 'Ospitali' of Venice*, in *Musical Quarterly* 24, no. 3 (July 1938), 300.

⁹⁸ D. BLICHMANN, *Anmerkungen zur Musik an den venezianischen Ospedali im 17. und 18. Jahrhundert*, cit., 89.

è stato messo in luce dalla ricerca storiografica in merito all'attività degli Ospedali⁹⁹.

Per quanto concerne l'educazione musicale delle fanciulle, la figura di maggiore rilievo all'interno degli ospedali veneziani era quella della *figlia di coro*, comunemente denominata *putta*. In base a una prassi istituzionalizzata, tali giovani venivano selezionate prevalentemente tra le orfane accolte nelle diverse strutture assistenziali cittadine, sulla base di comprovate attitudini musicali. L'ammissione al coro comportava l'assunzione di un impegno esclusivo e continuativo nello studio e nella pratica musicale, regolato da una disciplina quotidiana particolarmente rigorosa, finalizzata alla formazione di esecutrici altamente qualificate. Il mancato rispetto delle norme e degli obblighi previsti dal regolamento interno poteva dar luogo a sanzioni severe, con conseguenze rilevanti sul percorso personale e istituzionale delle interessate¹⁰⁰.

La musica veniva insegnata alle giovani orfane come strumento di riscatto da condizioni di forte disagio, offrendo loro concrete opportunità di crescita personale e professionale. È tuttavia necessario sottolineare che la categoria delle figlie di coro non fu composta unicamente da orfane: a partire dal Seicento, infatti, gli Ospedali iniziarono ad accogliere anche giovani provenienti da famiglie borghesi e aristocratiche, sia veneziane sia straniere. Tale ampliamento del bacino di reclutamento contribuì alla configurazione, all'interno delle istituzioni ospedaliere, di una complessa rete femminile caratterizzata dall'interazione tra differenti livelli sociali, accomunati dalla condivisione di un'elevata formazione musicale¹⁰¹.

Le ricerche effettuate in questo ambito hanno messo in luce come i patrizi potevano pagare per far entrare una ragazza nel coro, spesso

⁹⁹ D. BLICHMANN, *Anmerkungen zur Musik an den venezianischen Ospedali im 17. und 18. Jahrhundert*, cit., 91 s.

¹⁰⁰ Sull'insegnamento della musica negli ospedali veneziani si veda J.-L. BERDES, *Women Musicians of Venice: Musical Foundations, 1525-1855*, Oxford, 1993.

¹⁰¹ C. GIRON-PANEL, *Des orphelines consacrées à la musique, L'environnement social et familial des «filles du chœur» des ospedali vénitiens au XVIIIe siècle*, in MEFRIM: *Mélanges de l'École française de Rome: Italie et méditerranée*: 120, 1, 2008, 1000-1022.

come ‘figlia di educazione’ o ‘figlia a spese’¹⁰², oppure patrocinarne una figlia di coro, cosa che consentiva alla musicista di ottenere più licenze d’uscita, ma anche di ricevere regali e a volte di ottenere una dote più importante¹⁰³. Per i patrizi, il vantaggio maggiore consisteva nell’avere la possibilità di invitare le musiciste più dotate nei loro palazzi di Venezia o nelle loro ville di Terraferma per suonare e cantare durante concerti probabilmente molto ricercati¹⁰⁴. La frequentazione con il patriziato poteva fornire dunque alle putte di coro anche spazi di libertà fuori le mura.

Tuttavia, nelle generalità dei casi, negli Ospedali, la vita quotidiana era organizzata in modo collegiale, e le musiciste vivevano assieme a operaie e anziane, anche se in alcuni Ospedali veniva riservato loro il secondo piano mentre le operaie abitavano al primo piano, rendendo così evidente lo statuto privilegiato delle figlie di coro, manifestato in modo simbolico dall’organizzazione dello spazio. Tuttavia, se una figlia di coro non si fosse comportata bene, poteva essere esclusa dal piano nobile e mandata «da basso», con il divieto di salire le scale fino alla fine della punizione¹⁰⁵.

I requisiti fondamentali per l’ammissione al ruolo di *figlia di coro* erano costituiti dalle competenze vocali e musicali, ritenute essenziali in un contesto in cui, nel corso del XVIII secolo, la musica aveva assunto una funzione centrale nelle strategie di visibilità e di finanziamento degli Ospedali veneziani. In questo contesto, anche le fanciulle potevano studiare e suonare strumenti altrimenti considerati “maschili”, come il violino, il flauto, l’organo, il violoncello, il fagotto, a dispetto delle norme sociali esistenti¹⁰⁶.

Vi erano molto probabilmente ragioni economiche per educare queste giovani orfane a esibirsi in modo innovativo, forse al fine di attirare il pubblico ai concerti organizzati dagli Ospedali. Le entrate derivanti dall’organizzazione di concerti, celebrazioni liturgiche e ceri-

¹⁰² C. GIRON-PANEL, *Gli ospedali: luoghi e reti di socialità femminile*, cit., 22.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ C. GIRON-PANEL, *Gli ospedali: luoghi e reti di socialità femminile*, cit., 23.

¹⁰⁵ C. GIRON-PANEL, *Gli ospedali: luoghi e reti di socialità femminile*, cit., 4.

¹⁰⁶ Così come sottolineato da R. STEBLIN, *The gender stereotyping of musical instruments in the Western tradition*, cit., 142.

monie pubbliche rappresentavano infatti una risorsa economica significativa, destinata al sostentamento delle istituzioni e delle persone in esse accolte. In particolare, i proventi ottenuti dal noleggio degli *scagni*, ovvero i posti riservati all'interno delle chiese per assistere alle esecuzioni musicali, venivano in parte redistribuiti alle coriste sotto forma di compenso. Sebbene tale remunerazione non potesse essere considerata un vero e proprio stipendio¹⁰⁷, essa costituiva un elemento distintivo dello status privilegiato delle figlie di coro rispetto alle altre ospiti degli ospedali. Nonostante molte di queste giovani scegliessero di trascorrere l'intera esistenza all'interno delle strutture, era loro riconosciuta la possibilità di contrarre matrimonio una volta raggiunta l'età di quarant'anni, a condizione tuttavia di rinunciare definitivamente a qualsiasi attività musicale, al fine di evitare la creazione di forme di concorrenza esterne alle istituzioni ospedaliere¹⁰⁸.

6. Le donne nella Scuola Napoletana

La storia dei Conservatori napoletani – così come emerge dalla ricca tradizione storiografica che li ha studiati, da Salvatore Di Giacomo a Francesco Florimo, fino agli studi più recenti – è, almeno nelle sue fonti canoniche, quasi interamente declinata al maschile anche se è indubbio che «(q)uando ci si accosta allo studio della musica del Settecento capita spesso di imbattersi in vuoti e lacune che anche i più esperti musicologi e storici della musica hanno difficoltà a colmare»¹⁰⁹.

Come è noto, i quattro antichi istituti che diedero vita a quella straordinaria officina musicale poi definita Scuola Napoletana¹¹⁰ – la

¹⁰⁷ A. SCHUSTER HUNTER, *Hidden Virtuosas: The Women of Venice's Ospedali*, in *EMAg* (the Magazine of Early Music America) 31.3 (2025), 26-31.

¹⁰⁸ M.V. CONSTABLE, *The Venetian 'Figlie del Coro': Their Environment and Achievement*, in *Music & Letters*, Jul. - Oct., 1982, Vol. 63, No. 3/4 (Jul. - Oct., 1982), 181-212.

¹⁰⁹ Per un inquadramento del tema vedi anche F. DELL'AVERSANA, *Le composizioni per strumenti a tastiera di Fedele Fenaroli e Domenico Cimarosa*, Napoli, 2015.

¹¹⁰ R. CAFIERO, *La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento. Note sulla fortuna delle 'Regole' di Carlo Cotumacci*, in M. CARACI-VELA, R. CAFIERO, A.

Pietà dei Turchini, Sant'Onofrio a Porta Capuana, Santa Maria di Loreto e i Poveri di Gesù Cristo¹¹¹ – nacquero per accogliere fanciulli poveri e orfani, avviandoli a una formazione musicale rigorosa e sistematica che avrebbe potuto garantire loro il riscatto sociale attraverso la professione. Come si è ricordato nelle pagine precedenti, in quegli istituti si formarono i più grandi compositori e didatti del Settecento europeo: Fedele Fenaroli¹¹², che vi insegnò per oltre cinquant'anni e i cui *Partimenti* conobbero una diffusione che arrivò fino a Parigi e Vienna; Domenico Cimarosa¹¹³, che vi studiò sotto la guida di Gennaro Manna, Antonio Sacchini e dello stesso Fenaroli, apprendendo quella solidità contrappuntistica che sorregge le ottantotto sonate per strumento a tastiera e il prodigioso affresco comico del *Matrimonio segreto*. Nomi maschili, dunque, a dominare la scena. Eppure, anche in questo contesto fortemente maschile, le donne non erano assenti: vi erano implicitamente presenti come destinatarie indirette di quell'educazione musicale che i Conservatori diffondevano nella società napoletana, come famiglie borghesi e aristocratiche che ascoltavano i concerti degli allievi, come allieve private dei grandi maestri formati in quelle istituzioni. Ma soprattutto – ed è questo il punto che merita attenzione – vi erano presenti come insegnanti. Una volta che i metodi didattici elaborati nei Conservatori napoletani – i *Partimenti* di Fenaroli, le *Intavola-*

ROMAGNOLI (a cura di), *Gli affetti convenienti alle idee. Studi sulla musica vocale italiana*, Napoli, 1993.

¹¹¹ Sempre fondamentale è l'opera di S. DI GIACOMO, *I quattro antichi conservatori di musica a Napoli*, Volume I, Palermo, 1928 e ID., *I quattro antichi conservatori di musica a Napoli*, Volume II, Palermo, 1928 che, a sua volta, è debitrice allo studio di F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Volume I, Napoli, 1880-1882 e ID., *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Volume II, Napoli, 1880-1882.

¹¹² Per una disamina delle principali opere dell'Autore si vedano R. BOSSA, *Fenaroli, Fedele*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le Biografie*, Volume II, Torino, 1985 e A. DELLA CORTE, *Fenaroli, Fedele*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Volume IV, Kassel-Basilea, 1955. Toccanti sono le parole di G. DE NAPOLI, *Fedele Fenaroli nel secondo Centenario della nascita*, in *Musica d'oggi*, Volume XII, Milano, 1930.

¹¹³ Per uno sguardo complessivo sulla figura di uno dei più amati compositori della Scuola Napoletana si veda il contributo risalente ma sempre valido di A. DELLA CORTE, *Cimarosa*, in *Enciclopedia Italiana*, 1931.

ture per clavicembalo, le sonate per strumento a tastiera di Cimarosa – si diffondevano nelle case private, la trasmissione di quel sapere passava in larga misura attraverso le mani di donne. Donne che avevano studiato, che conoscevano le regole dell'armonia, che sapevano realizzare un basso numerato, che potevano guidare un allievo attraverso le sonate monotematiche bipartite che costituivano il repertorio di base della didattica clavicembalistica napoletana. Ed è precisamente in questo nodo che si annida una delle più sottili e durature forme di invisibilizzazione femminile nella storia della musica napoletana, e più in generale nella storia della musica italiana: le donne erano presenti, numerose e spesso ben formate, ma il loro ruolo professionale era linguisticamente neutralizzato, ridotto a un'attività sociale piuttosto che a una professione riconosciuta.

L'insegnante di pianoforte donna – che pure aveva studiato con i migliori maestri, che conosceva i *Partimenti* di Fenaroli e la tecnica degli arpeggi e delle note sciolte descritta nelle *Intavolature*, che aveva padronanza delle sonate per fortepiano di Cimarosa nelle edizioni curate da Felice Boghen o da Vincenzo Vitale – veniva comunemente chiamata non «maestra» né «professoressa», ma «la signorina di musica» o «la signora di pianoforte». Il titolo cortese sostituiva il titolo professionale, relegando la sua competenza nella sfera del diletto domestico piuttosto che del sapere riconosciuto e remunerato equamente¹¹⁴. Questo costume linguistico non era privo di conseguenze materiali e simboliche di vasta portata: escludeva le donne dalla categoria dei professionisti della musica, rendeva invisibile la loro formazione spesso lunga e faticosa, e perpetuava con ostinazione l'idea che la loro attività fosse un'occupazione decorosa per una donna di buona famiglia, un completamento dell'educazione femminile, non una professione vera e propria meritevole di riconoscimento istituzionale ed economico. In questa prospettiva, il problema del nome non è affatto un problema secondario o meramente formale: nominare è già un atto di riconoscimento, o di negazione. Chiamare «signorina» chi è una maestra equivale a collocarla in una categoria relazionale – quella dello stato civile – anziché in una categoria professionale. Il cognome professionale viene

¹¹⁴ Aneddoti e riflessioni sono presenti nel magistrale contributo di P. RATTALINO, *Storia del pianoforte*, Milano, 1982.

sostituito dallo stato anagrafico. La competenza viene sommersa dall'identità di genere.

Questa prassi linguistica affondava le radici in una struttura sociale ben precisa, quella della società borghese ottocentesca che, come si è visto nelle pagine precedenti, confinava le donne nell'ambito domestico e considerava la loro partecipazione alla vita musicale pubblica – come compositrici, come esecutrici, come direttrici – con una diffidenza che oscillava tra il paterno e il repressivo. In Italia, il codice civile del 1865, modellato sul Code Napoléon, richiedeva alla donna sposata l'autorizzazione maritale per qualsiasi atto giuridicamente rilevante, compreso l'esercizio di un'attività professionale autonoma. In questo contesto, l'insegnamento privato del pianoforte rappresentava per molte donne l'unica forma di lavoro retribuito socialmente accettabile: si svolgeva in un ambiente domestico, non richiedeva l'uscita dalla sfera privata, non comportava esibizioni pubbliche, non turbava l'ordine delle convenienze. Ma proprio perché era accettabile, era anche svalutabile, e la svalutazione cominciava dal nome. La «signorina di pianoforte» che si recava a domicilio nelle famiglie borghesi di Napoli era, agli occhi di quella società, qualcosa di intermedio tra una dipendente di servizio e una frequentatrice d'élite: non aveva lo status di ospite, ma nemmeno la dignità nominale di una professionista. Il suo sapere – trasmessole, attraverso catene di insegnamento spesso non documentate, dai grandi metodi nati nei Conservatori napoletani – era funzionale all'intrattenimento familiare, non al progresso di una scienza o di un'arte.

Eppure, nonostante questo sistematico oscuramento, nella Napoli tra Ottocento e Novecento esistevano figure femminili di straordinario rilievo musicale che riuscirono, con determinazione e talento eccezionali, a imporsi sulla scena pubblica¹¹⁵. Tra tutte, spicca la figura di Emilia Gubitosi (1887-1972), pianista, compositrice e organizzatrice culturale, la cui opera merita una trattazione che vada al di là della citazione occasionale in cui è spesso confinata. Nata a Napoli in una famiglia di musicisti, Emilia Gubitosi si formò al Conservatorio San Pie-

¹¹⁵ Quanto il teatro abbia inciso sull'intero sistema culturale è raccontato da B. CROCE, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Napoli, 1916.

tro a Majella – lo stesso istituto che raccoglieva l'eredità dei quattro antichi Conservatori napoletani e che custodiva, nella sua Biblioteca, i manoscritti delle sonate di Fenaroli e le partiture di Cimarosa – dove studiò pianoforte e composizione raggiungendo livelli di eccellenza tali da ottenere il diploma con il massimo dei voti. Pianista di concerto apprezzata in Italia e all'estero, Gubitosi fu soprattutto la fondatrice, nel 1919, dell'Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli, che ancora oggi porta il suo nome ideale nel programma e che costituisce una delle istituzioni concertistiche più longeve e prestigiose del Mezzogiorno. Grazie a questa iniziativa visionaria, Napoli tornò ad essere, dopo anni di relativo isolamento culturale, un centro di primo piano nella vita musicale europea: attraverso l'Associazione Scarlatti, la Gubitosi portò a Napoli i più grandi interpreti del tempo, da Arturo Benedetti Michelangeli a Wilhelm Kempff, da Nathan Milstein a Jascha Heifetz, costruendo stagioni concertistiche di altissimo livello in un contesto urbano che aveva dimenticato, o stentava a ricordare, la propria straordinaria tradizione musicale settecentesca. La Gubitosi non si limitò a gestire una stagione di concerti: concepì l'Associazione come uno strumento di educazione musicale del pubblico napoletano, di recupero del repertorio storico – e in particolare del repertorio della Scuola Napoletana, da Alessandro Scarlatti a Paisiello, da Pergolesi a Cimarosa – e di promozione dei giovani talenti italiani. In questo senso, la sua opera si inserisce direttamente nella tradizione didattica e divulgativa che aveva avuto in Fenaroli e in Cimarosa due dei suoi protagonisti principali: la convinzione che la musica debba essere trasmessa, condivisa, insegnata, e che l'istituzione – il Conservatorio, l'Associazione, la scuola – sia lo strumento irrinunciabile di questa trasmissione.

Ma la storia di Emilia Gubitosi è anche, inevitabilmente, la storia di un riconoscimento tardivo e parziale. Per decenni, anche dopo la sua morte, il suo nome è rimasto in una zona d'ombra della storiografia musicale napoletana, citato di rado nelle storie generali della musica italiana, assente dai grandi manuali di riferimento, ricordato quasi esclusivamente dagli studiosi locali o dai fedeli dell'Associazione Scarlatti. Non è difficile leggere in questa invisibilità un ulteriore effetto di quella logica che comincia dal nome e finisce nell'oblio: la donna musicista, anche quando ha costruito istituzioni destinate a durare decenni, viene ricordata meno del suo omologo maschile. Il meccanismo è lo

stesso che colpisce le compositrici studiate da Linda Nochlin per le arti figurative: non è la mancanza di talento o di opere a giustificare l'assenza dai manuali, ma la struttura di un sistema di riconoscimento costruito su categorie maschili, che fatica ad accogliere le donne come soggetti pienamente agenti della storia della musica.

Accanto alla Gubitosi, e sempre restando nel perimetro della tradizione musicale napoletana tra Ottocento e Novecento, merita ricordare altre figure che la storiografia ha a lungo trascurato. Basti pensare a Silvia Luzzato, pianista e didatta attiva a Napoli nella seconda metà dell'Ottocento, i cui metodi di insegnamento circolavano negli ambienti della buona borghesia partenopea senza che il suo nome comparisse nei cataloghi ufficiali delle istituzioni musicali; o alle numerose insegnanti di canto che operavano nell'orbita del Conservatorio San Pietro a Majella, trasmettendo agli allievi quella tecnica vocale che aveva radici profonde nella tradizione dei castrati e delle *figlie di coro* veneziane, ma che veniva praticata e diffusa, nel contesto privato, quasi esclusivamente da donne. Queste figure, prive per lo più di un nome nella storia, erano i tramiti reali attraverso cui la grande tradizione musicale napoletana si perpetuava nelle case, nei salotti, nelle famiglie. Erano – per usare una metafora che il contesto rende particolarmente calzante – le copiste di una partitura scritta da altri: il loro lavoro era indispensabile per la circolazione della musica, ma la partitura portava il nome del compositore, non il loro.

La questione del «dare i giusti nomi alle cose», dunque, non è una questione meramente linguistica o simbolica: è una questione di storia, di giustizia e di responsabilità intellettuale. Quando Fenaroli pubblicò nel 1775 i suoi *Partimenti* – quella raccolta di regole musicali che per un secolo fu il manuale di riferimento per chiunque si avvicinasse allo studio dell'armonia e della composizione – stava codificando un sapere che si trasmetteva di maestro in allievo, e spesso di maestra in allieva, attraverso catene di insegnamento privato di cui la storiografia ha conservato pochissima traccia. Il nome di Fenaroli è arrivato fino a noi, citato da Verdi in una lettera del 1871 e ancora in una del 1882, ricordato da Zingarelli, celebrato nell'elogio funebre di Avellino. I nomi delle sue allieve – quelle «signorine di pianoforte» che portavano il suo metodo nelle case di Napoli e dintorni – sono andati perduti. Non perché quelle donne non esistessero, non perché non avessero un no-

me, ma perché il sistema di riconoscimento in uso non prevedeva che il loro nome venisse conservato e tramandato.

Lo stesso vale per il repertorio che esse insegnavano. Le sonate per cembalo di Fenaroli – quelle nove composizioni in forma monotematica bipartita conservate in manoscritto presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella e recentemente pubblicate in edizione moderna – erano certamente tra i brani che comparivano nei taccuini delle lezioni private ottocentesche. Le sonate di Cimarosa, nelle edizioni curate da Boghen a partire dal 1925 o da Vincenzo Vitale dal 1971, erano ed è il repertorio standard dell'insegnamento pianistico in tutta Italia, e a Napoli in particolare. Ma chi le insegnava, nelle case, prima che quelle edizioni critiche esistessero? Chi trasmetteva quella musica ai giovani allievi della borghesia napoletana? Nella stragrande maggioranza dei casi, donne. Donne chiamate «signorina» o «signora», le cui lezioni erano remunerate pochissimo e la cui competenza era considerata socialmente inferiore a quella dei colleghi maschi che insegnavano nelle stesse istituzioni pubbliche con il titolo di «professore».

Questa asimmetria nominale – «signorina» contro «professore», «signora di pianoforte» contro «maestro di composizione» – non è un dettaglio folcloristico della storia musicale napoletana. È la spia di una struttura più profonda che ancora oggi non ha cessato di produrre i propri effetti. Nelle orchestre sinfoniche, come si è visto nelle pagine precedenti, le donne sono entrate in numero significativo solo dopo l'introduzione delle audizioni alla cieca, quando il giudizio poteva finalmente prescindere dal genere dell'esecutore. Nei Conservatori italiani, la distribuzione per genere dei docenti di ruolo è ancora fortemente sbilanciata verso il maschile nelle discipline di composizione, direzione d'orchestra e strumenti tradizionalmente considerati «maschili». Nelle stagioni concertistiche, la presenza di compositrici nei programmi di sala rimane statisticamente marginale rispetto a quella dei compositori, e quando compare, è spesso accompagnata da una narrativa che enfatizza le difficoltà superate piuttosto che il valore intrinseco dell'opera. Tutto questo comincia, storicamente, dal nome: da quella «signorina di pianoforte» a cui non è stato riconosciuto il titolo di maestra, da quella compositrice di cui non si è conservato il catalogo, da quella fondatrice di associazioni musicali che la storiografia ha citato di rado e in nota. Riconoscere il problema significa, prima di tut-

to, nominarlo correttamente. E nominarlo correttamente significa restituire alle donne che hanno attraversato la storia della musica napoletana – da quelle anonime insegnanti private ottocentesche fino a Emilia Gubitosi e oltre – la dignità professionale che il loro lavoro meritava e che il linguaggio, complice inconsapevole di strutture di potere ben più ampie, aveva loro sottratto. Il recupero di questi nomi, di questi percorsi biografici, di questi repertori dimenticati non è un esercizio di militanza retrospettiva: è un atto di correttezza storica, senza il quale la storia della musica napoletana – e con essa quella dell'intera tradizione musicale italiana – rimane, per usare le parole con cui si apre questo studio, una storia incompleta, che ha reso le donne invisibili molto più a lungo di quanto la loro effettiva assenza dalla vita musicale avrebbe giustificato.

Un ulteriore livello di analisi, che si impone con crescente evidenza alla luce degli studi più recenti, riguarda la dimensione archivistica di questa invisibilizzazione. Se, infatti, la marginalizzazione linguistica delle donne ha contribuito a ridurre il riconoscimento simbolico, è nella struttura stessa delle fonti che tale processo si è consolidato in maniera duratura. I registri dei Conservatori napoletani, così come gli archivi parrocchiali e notarili, restituiscono una documentazione estremamente dettagliata per quanto concerne gli allievi maschi, i docenti titolari, i maestri di cappella; al contrario, le donne compaiono raramente come soggetti autonomi, e quando compaiono lo fanno quasi sempre in forma indiretta: come figlie, mogli, vedove. Anche laddove esercitavano attività didattica, il loro nome non veniva registrato con la stessa sistematicità, perché tale attività si svolgeva prevalentemente in ambito privato, sottratto per definizione alla formalizzazione amministrativa. Si determina così una vera e propria asimmetria documentaria, per cui la storia può essere scritta – e viene effettivamente scritta – solo a partire da ciò che è stato registrato. Il silenzio delle fonti, in questo senso, non è un dato neutro, ma il prodotto di una selezione operata a monte.

In questa prospettiva, la trasmissione del sapere musicale appare come un fenomeno a doppio livello: da un lato, una filiera ufficiale, istituzionalizzata, maschile, che lascia tracce nei documenti e nella storiografia; dall'altro, una filiera sommersa, domestica, in larga misura femminile, che sfugge alla registrazione ma che risulta indispensabile

per la diffusione capillare delle competenze musicali nella società. Senza questa seconda rete, i metodi elaborati nei Conservatori – dai Partimenti alle sonate didattiche – non avrebbero mai raggiunto quella penetrazione sociale che ne ha fatto uno dei modelli pedagogici più influenti dell'Europa moderna. In altri termini, la cosiddetta “Scuola Napoletana” non è soltanto il prodotto dei grandi maestri che ne portano il nome, ma anche di una moltitudine di soggetti anonimi che ne hanno garantito la circolazione quotidiana.

Un confronto con altri contesti europei consente di mettere ulteriormente a fuoco la specificità – e al tempo stesso la non eccezionalità – del caso napoletano. Nella Venezia settecentesca, ad esempio, gli ospedali musicali femminili – come la Pietà o i Mendicanti – offrivano alle giovani donne una formazione musicale di altissimo livello, rendendole protagoniste riconosciute della vita concertistica cittadina. Tuttavia, anche in quel contesto apparentemente più favorevole, il riconoscimento professionale delle musiciste rimaneva limitato e circoscritto, spesso legato alla dimensione istituzionale dell'ente religioso e difficilmente trasferibile in una carriera autonoma. Analogamente, nella Parigi dell'Ottocento, le pianiste e insegnanti di musica godevano di una visibilità maggiore nei salotti borghesi, ma continuavano a essere escluse dalle principali istituzioni accademiche e dai circuiti ufficiali della composizione e della direzione. Il caso napoletano, dunque, si inserisce in una dinamica europea più ampia, pur presentando una particolare radicalità nella separazione tra sfera pubblica maschile e sfera privata femminile.

Questa separazione ha avuto conseguenze anche sul piano estetico e repertoriale. La musica insegnata e praticata dalle donne nei contesti domestici tendeva a privilegiare forme brevi, strutture chiare, scritture accessibili – non per una presunta inferiorità tecnica, ma per rispondere alle esigenze didattiche e sociali del contesto in cui veniva eseguita. Le sonate bipartite, i pezzi caratteristici, le trascrizioni per tastiera di arie d'opera costituivano il nucleo di un repertorio che, pur essendo spesso considerato “minore” dalla storiografia, ha svolto un ruolo fondamentale nella formazione del gusto musicale borghese. È in questo spazio che si può ipotizzare – e qui si apre un campo di ricerca ancora largamente inesplorato – una possibile incidenza creativa femminile, sotto forma di adattamenti, variazioni, improvvisazioni, pratiche che

sfuggono alla fissazione scritta ma che costituiscono una componente essenziale della cultura musicale viva.

In tale contesto, la figura di Emilia Gubitosi assume un valore paradigmatico non solo per la sua eccezionalità, ma anche per la sua capacità di rendere visibile ciò che normalmente rimane nascosto. La sua attività di organizzatrice culturale, oltre che di pianista e compositrice, può essere letta come una forma di istituzionalizzazione di quella funzione mediatrice che le donne avevano storicamente svolto in ambito domestico. Fondando l'Associazione Alessandro Scarlatti, la Gubitosi trasferisce nello spazio pubblico una competenza – quella della selezione, della trasmissione e della valorizzazione del repertorio musicale – che era stata a lungo esercitata in forma privata e non riconosciuta. In questo senso, ella non rappresenta una rottura radicale con la tradizione, ma piuttosto una sua trasformazione in senso visibile e legittimato.

Resta tuttavia aperta una questione metodologica di fondo: come ricostruire una storia fatta, in larga misura, di assenze documentarie? La risposta non può limitarsi alla ricerca di nuove fonti – pure necessaria – ma deve implicare anche un ripensamento degli strumenti interpretativi. Occorre, in altri termini, sviluppare una storiografia dell'indizio, capace di leggere le tracce indirette, le ricorrenze, le anomalie nei documenti esistenti. La frequenza con cui compare la figura della “signorina di musica” nelle lettere private, nei diari, nelle memorie familiari dell'Ottocento napoletano non è un dettaglio marginale: è il segnale di una presenza diffusa che la documentazione ufficiale non ha registrato. Allo stesso modo, la standardizzazione di certi repertori didattici suggerisce l'esistenza di una rete di trasmissione molto più ampia di quella che le fonti istituzionali lasciano intravedere.

L'integrazione delle donne nella storia della musica napoletana è, dunque, una tema da approfondire e non può essere intesa come un semplice ampliamento del canone esistente, mediante l'aggiunta di alcune figure femminili finora trascurate. Si tratta, piuttosto, di una revisione più profonda che investe le categorie stesse attraverso cui quella storia è stata costruita: il concetto di professionalità, la distinzione tra pubblico e privato, il valore attribuito alle diverse forme di produzione e trasmissione musicale. Solo attraverso questo ripensamento sarà possibile restituire alla tradizione napoletana la sua effettiva complessità e

riconoscere, finalmente, il ruolo strutturale che le donne vi hanno svolto – non ai margini, ma al cuore stesso del suo funzionamento.

7. *La professionalizzazione dei musicisti e la nascita del Conservatoire parigino*

Nel contesto italiano, come abbiamo visto, accanto all'esperienza degli *Ospedali veneziani* si affermano i *Conservatori napoletani*, la cui origine va ricondotta agli istituti religiosi sorti nell'Italia del Cinquecento con la finalità di tutelare – ovvero “conservare” – l'infanzia povera o priva di sostegno familiare. Inizialmente il termine “conservatorio” designa luoghi destinati a categorie “in pericolo” come bambine e bambini in stato di abbandono, orfani o in estrema povertà, senza ancora avere una precisa connotazione di genere che sarà assunta, invece, dalla seconda metà del XVI secolo. Tali istituzioni provvedevano all'accoglienza dei minori e alla loro formazione attraverso attività educative finalizzate al reinserimento sociale, tra le quali la pratica e l'insegnamento della musica assunsero progressivamente un ruolo di primaria importanza¹¹⁶.

Nel loro complesso e come si è visto, le attività educative impartite nei Conservatori erano orientate inizialmente, per quanto riguarda i convittori di sesso maschile, all'apprendimento di un mestiere che consentisse, al raggiungimento della maggiore età, il reinserimento nella società attraverso l'autosostentamento (quali, ad esempio, le professioni di calzolaio, sarto, orefice o ebanista). Nel caso delle fanciulle – orfane o appartenenti alla categoria delle cosiddette *pericolanti* o *pericolate* – tali percorsi formativi erano invece finalizzati prevalentemente a fornire una sorta di “dote” educativa, funzionale all'avviamento ver-

¹¹⁶ C. CASULA, *Tipizzazione musicale di genere e segregazione formativa e occupazionale: il caso del flauto traverso in Italia*, in *Saperi di genere. Prospettive interdisciplinari su formazione, università, lavoro, politiche e movimenti sociali*, a cura di A. MURGIA, B. POGGIO, Trento, 2018, 182.

so destini femminili considerati socialmente conformi, e in particolare al matrimonio¹¹⁷.

Nel corso del Seicento, l'espansione della produzione musicale in una pluralità di contesti sociali determinò un significativo incremento della domanda di compositori, cantori e strumentisti. In tale quadro, l'introduzione sistematica dell'istruzione musicale tra le attività formative dei Conservatori si configurò come un investimento particolarmente redditizio: le prestazioni musicali dei giovani convittori finirono infatti per rappresentare una delle principali voci di entrata nei bilanci degli istituti, permettendo non soltanto di sostenere i costi relativi al vitto e all'alloggio degli ospiti, ma anche di attrarre e impiegare, in qualità di docenti, alcuni tra i musicisti più illustri dell'epoca¹¹⁸.

Tuttavia, alla fine del Settecento i vecchi Conservatori napoletani e veneziani erano didatticamente decaduti. Charles Burney nel suo *Viaggio musicale in Italia* ci fornisce una testimonianza di tale fenomeno, avvenuto a Napoli per incapacità nelle gestioni, su un piano sia economico sia organizzativo, a Venezia più per il declino della stessa repubblica¹¹⁹.

È comunque l'antico Conservatorio italiano che viene preso come modello¹²⁰ dal futuro *Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, nato a Parigi nel 1795, dalla fusione tra l'*École Royale de Chant de l'Opéra* del 1784 – prima accademia musicale in assoluto con sovvenzione ufficiale – e l'*École de Musique de la Garde Nationale* del

¹¹⁷ Così C. CASULA, *Diventare musicista, Indagine sociologica sui Conservatori di musica in Italia*, cit., 91.

¹¹⁸ C. CASULA, *Diventare musicista, Indagine sociologica sui Conservatori di musica in Italia*, cit., 92.

¹¹⁹ Charles Burney (1726 –1814) è stato un compositore, organista, storico della musica inglese. Il suo progetto più importante fu quello di scrivere *A General History of Music*. Per questo motivo, decise di viaggiare all'estero per raccogliere materiale utile allo scopo. Tra i suoi numerosi viaggi vi fu quello che lo condusse a Parigi, Genova, Torino, Milano, Padova, Venezia, Bologna, Firenze, Roma e Napoli, il cui resoconto fu pubblicato nel *The Present State of Music in France and Italy* del 1771, tradotto in italiano come *Viaggio musicale in Italia*, ora ripubblicato per EDT, Torino, 1987.

¹²⁰ R. CAFIERO, *La formazione del musicista nel XVIII secolo: il "modello" dei Conservatori napoletani*, in *Rivista di analisi e teoria musicale*, 15.1 (2010), 5-25.

1792, scuola militare per gli strumentisti a fiato necessari alle manifestazioni pubbliche della Rivoluzione¹²¹.

A sostenere tale interpretazione ci viene in aiuto un opuscolo pubblicato nel 1756 da Josse de Villeneuve, *La lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, che a questo proposito afferma: "In molte città d'Italia, e soprattutto a Napoli, vi sono eccellentissime scuole di musica donde escono giovanissimi importanti musicisti, tanto cantanti quanto compositori. [...] A Napoli vi sono quattro istituti o specie di collegi denominati conservatorii, in ciascuno dei quali vi è un gran numero di borse per fanciulli poveri o orfani destinati alla musica; vengono ad essi impartiti i principii musicali fin dalla più tenera infanzia. [...] I nostri vicini hanno fatto passi giganteschi in una strada della quale conosciamo soltanto alcuni sentieri. Il nostro destino è quello di seguire lentamente gli italiani in tutte le arti"¹²².

Il *Conservatoire* fu istituito durante la Rivoluzione francese, con l'obiettivo di riformare radicalmente l'istruzione musicale e teatrale, sottraendola al controllo delle corporazioni e delle istituzioni dell'*Ancien Régime*. Aveva una funzione eminentemente statale e pubblica: quella di formare musicisti, cantanti e attori al servizio della nazione; di fornire personale artistico qualificato per i teatri, le bande militari e le celebrazioni civili; di definire canoni didattici ufficiali, attraverso programmi, metodi e concorsi. E infatti, uno degli elementi centrali del sistema fu proprio l'istituzione dei *concours* annuali, con premi e diplomi che sancivano il merito artistico e favorivano l'accesso alle carriere professionali. Il *Conservatoire* aveva infine la funzione di istituzione che certifica la professionalità dei suoi allievi licenziati e dei suoi docenti, garantendogli il monopolio sul mercato del lavoro musicale¹²³.

Da notare è che il Conservatorio di Parigi viene aperto gratuitamente sin dalla data della sua fondazione nel 1795, a giovani provenienti da famiglie benestanti, ma anche da contesti più modesti e – so-

¹²¹ O. MAIONE, *I conservatori di musica durante il fascismo: la riforma del 1930, storia e documenti*, Torino, 2005, 1.

¹²² Citato in O. MAIONE, *I conservatori di musica durante il fascismo: la riforma del 1930, storia e documenti*, cit., 2.

¹²³ C. CASULA, *Diventare musicista, Indagine sociologica sui Conservatori di musica in Italia*, cit., 97.

prattutto – a entrambe i sessi, anticipando di cent'anni l'*École des Beaux-Arts* e di settant'anni le università¹²⁴.

Le classi erano però separate tra uomini e donne, e queste ultime non avevano accesso a tutti i tipi di insegnamento. Potevano seguire corsi di canto, pianoforte, solfeggio e arte drammatica, mentre l'accesso delle donne ad alcuni corsi è avvenuto solo gradualmente nel corso del XIX e XX secolo.

Ciononostante, le musiciste furono tra le prime diplomate dell'istruzione superiore e si affacciarono presto sul mercato del lavoro. Furono inoltre tra le prime fondatrici di associazioni professionali per difenderle, con tentativi di organizzazione già dal 1877¹²⁵.

La progressiva proliferazione dei conservatori contribuì in seguito ad ampliare gli spazi di accesso per le donne alla vita musicale professionale: musiciste quali Marie Pleyel¹²⁶, Pauline Viardot¹²⁷ e Louise Farrenc¹²⁸ poterono infatti affermare e diffondere la propria attività artistica sia nell'ambito dell'insegnamento, sia in quello della pratica concertistica¹²⁹.

A partire dalla metà del XIX secolo, le compositrici diventano sempre più numerose e, nel 1913, una donna, Lili Boulanger, ottenne per la prima volta il *Prix de Rome* di composizione musicale¹³⁰.

Parallelamente a questa professionalizzazione nella sfera pubblica, cresce notevolmente la pratica amatoriale in ambito domestico. Le arti

¹²⁴ F. LAUNAY, *Les musiciennes: de la pionnière adulée à la concurrente redoutée*, cit., 42.

¹²⁵ F. LAUNAY, *ibidem*.

¹²⁶ K. JENNY, "Mehr Poesie als in zehn Thalbergs": die Pianistin Marie Pleyel (1811-1875), Oldenburg, 2010.

¹²⁷ M. FRIANG, *Pauline Viardot: Au miroir de sa correspondance*, Pris, 2008; G. DULONG, *Pauline Viardot, tragédienne lyrique*, Association des amis d'Ivan Tourgueniev, 1987; B. KENDALL-DAVIES, *The Life and Work of Pauline Viardot Garcia: The Years of Fame, 1836-1863*. Vol. 1., Newcastle upon Tyne, 2004.

¹²⁸ C. LEGRAS, *Louise Farrenc, compositrice du XIXe siècle: musique au féminin*, Paris/Budapest/Turin, 2003; B. FRIEDLAND, *Louise Farrenc, 1804-1875: Composer-Performer-Scholar*, City University of New York, 1975.

¹²⁹ In particolare, sulle compositrici in Francia nel XIX secolo, cfr. F. LAUNAY, *Les compositrices en France au XIXe siècle*, Paris, 2006.

¹³⁰ F. LAUNAY, *Les musiciennes: de la pionnière adulée à la concurrente redoutée*, cit., 42.

piacevoli, parte integrante dell'educazione degli uomini e delle donne dell'aristocrazia sotto l'*Ancien Régime*, iniziano ad affermarsi nella classe media e diventano, dopo la Rivoluzione, un elemento obbligatorio dell'educazione delle donne della borghesia. Di conseguenza, si sviluppa un importante personale docente femminile. Il *salon musicale* diventa popolare e offre alle musiciste amatoriali un luogo di espressione. Il pubblico dell'opera e dei concerti si femminilizza. Infine, nel campo delle attività artigianali correlate, si nota la presenza significativa, a partire dalla fine del XVII secolo, di editrici e commercianti di musica¹³¹.

8. La nascita dei conservatori nazionali nell'800

Il modello del *Conservatoire* parigino divenne presto il modello didattico di riferimento per altri conservatori nazionali, che si ispirarono al suo regolamento per organizzare classi e docenti¹³².

In Italia, la situazione è notevolmente differenziata dal punto di vista territoriale: alcuni Istituti discendono dagli antichi Conservatori seicenteschi, mentre altri, che si ispirano al più moderno modello del *Conservatoire* parigino, sono sorti su impulso del regime napoleonico, o invece da scuole musicali annesse ad Accademie di Belle arti¹³³.

L'ammissione delle donne ai conservatori di musica in Italia non avvenne in modo uniforme né simultaneo, ma fu il risultato di un processo graduale, diverso da città a città e fortemente condizionato dal contesto sociale e istituzionale. Con le riforme illuministiche e napoleoniche, i conservatori italiani iniziano a trasformarsi in istituzioni pubbliche di istruzione superiore¹³⁴.

¹³¹ F. LAUNAY, *Les musiciennes: de la pionnière adulée à la concurrente redoutée*, cit., 43 s.

¹³² C. CASULA, *Diventare musicista, Indagine sociologica sui Conservatori di musica in Italia*, cit., 98.

¹³³ C. CASULA, *ibidem*, 99.

¹³⁴ Notizie sui conservatori italiani prima dell'unificazione del Regno si trovano in D. DAOLMI, *Alle origini del Conservatorio di Milano. L'alibi del modello francese e le sorti dell'opera italiana*, in: *Studi* (2012), <http://www.examenapium.it/>.

A Napoli, i quattro conservatori storici vengono unificati nel Real Collegio di Musica (1808-1826), inizialmente riservato agli uomini.

A Milano, il Conservatorio (fondato nel 1807) ammette le donne solo in forma limitata e non paritaria. A Bologna, Firenze, Parma, Torino, si ritrovano situazioni analoghe, con forti restrizioni. Se per lo studio del canto e del pianoforte non vi erano restrizioni, diversa risultava la situazione per i corsi di composizione, di direzione, di strumenti considerati “maschili”, cosa che conduceva ad una esclusione dalle carriere orchestrali ufficiali.

Dopo l'unificazione politica, quelli che sarebbero diventati i primi Conservatori nazionali dopo l'unificazione politica non erano più collegati a istituzioni religiose, come fino ad allora era stata la norma¹³⁵, venendosi inoltre a porre l'esigenza organizzare in modo uniforme i diversi istituti musicali¹³⁶.

Con il Regio Decreto 2 marzo 1899, n. 108, vengono stabiliti per la prima volta programmi uniformi per gli esami di licenza e di magistero nei diversi rami dell'insegnamento musicale¹³⁷.

L'analisi dei dati condotta da recenti ricerche¹³⁸, che hanno preso in esame le iscrizioni ai Conservatori italiani dagli anni Venti del Novecento ad oggi, mette in luce un quadro sostanzialmente paritario in termini di partecipazione femminile sin dai primi decenni del secolo – diversamente dal caso della scuola secondaria e, soprattutto, dell'università – che si mantiene nel corso del tempo, con qualche lieve flessione. Tuttavia, se si analizza la distribuzione per genere nei corsi, appare chiara una forte segregazione formativa legata alla persistente

¹³⁵ Cfr. O. MAIONE, *I conservatori di musica durante il fascismo: la riforma del 1930, storia e documenti*, cit., 3.

¹³⁶ Tra il 1861 e il 1923 sono statalizzati quelli di Milano, Napoli, Palermo, Parma, Roma e Firenze. Cfr. O. MAIONE, *I conservatori di musica durante il fascismo: la riforma del 1930, storia e documenti*, cit., 3.

¹³⁷ Regio Decreto 2 marzo 1899, n. 108, *che stabilisce programmi uniformi per gli esami di licenza e di magistero nei diversi rami dell'insegnamento musicale*, in *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, 6 Aprile 1899, n. 81. Cfr. N. Spirito, *Disciplina giuridica dei conservatori di musica*, Torino, 2012.

¹³⁸ C. CASULA, *Tipizzazione musicale di genere e segregazione formativa e occupazionale: il caso del flauto traverso in Italia*, cit., 182.

influenza degli stereotipi musicali di genere nel definire la scelta delle allieve e, in misura decisamente minore, quella degli allievi¹³⁹.

Nei paesi germanofoni¹⁴⁰, invece, si dovette attendere più a lungo perché venisse fondato un istituto statale volto specificatamente alla educazione musicale¹⁴¹. Specifiche iniziative vennero prese solo laddove l'insegnamento privato non era sufficiente a formare nuove leve. Così, nel 1815, il Conservatorio di Praga, incoraggiato anche dagli sviluppi in Francia, fondò una "*Scuola di formazione per cantanti*" ("*Bildungsschule für Sängerinnen und Sänger*")¹⁴². Con questo istituto, alle donne dell'area germanofona fu per la prima volta consentito l'accesso agli studi musicali.

Fu però solo con la fondazione del Conservatorio di Lipsia nel 1843 che nacque un'accademia musicale con una missione nell'ambito dell'istruzione: oltre alla formazione di personale qualificato, essa doveva contrastare la "*commercializzazione e l'appiattimento della vita musicale*". Il *Direttorio della scuola di musica* annunciò nella *Neue Zeitschrift für Musik*: "*Possono partecipare studenti e studentesse nazionali e stranieri*". Per le donne ciò significava non solo poter intraprendere studi di canto, ma anche essere ammesse come pianiste. Allo stesso tempo, con la fondazione del Conservatorio di Lipsia, lo sviluppo verso il moderno conservatorio di musica era sostanzialmente completato¹⁴³.

Le difficoltà che le donne dovevano ancora affrontare nella seconda metà del XIX secolo se volevano dedicarsi, ad esempio, alla compo-

¹³⁹ C. CASULA, *ibidem*.

¹⁴⁰ B. BUSCH, *Zwischen Hindernissen und Hoffnungen–Musikerziehung von Frauen im Wandel der Zeit*, in *Gender Mainstreaming und Weiterbildung–Organisationsentwicklung durch Potentialentwicklung*, a cura di H. MACHA, C. FAHRENWALD, Leverkusen, 2007, 194.

¹⁴¹ A. BABBE, F. HOFFMANN, *Projektvorstellung: Geschichte deutschsprachiger Konservatorien im 19. Jahrhundert*, in *Soziale Aspekte des Musiklernens - Social Aspects of Music Learning*, a cura di B. CLAUSEN, S. DREßLER, Vol. 39, *Proceedings of the 39th Annual Conference of the German Association for Research in Music Education*, Münster – New York, 2018, 291.

¹⁴² B. BUSCH, *Zwischen Hindernissen und Hoffnungen*, cit., 203.

¹⁴³ *Ibidem*.

sizione, si riflettono nell'autobiografia di Luise Adolpha Le Beau¹⁴⁴. A Monaco di Baviera, Le Beau cercò di farsi accettare come allieva privata da Joseph Rheinberger, che insegnava contrappunto alla *Scuola Reale di Musica*. Nelle sue memorie¹⁴⁵ pubblicate nel 1910 scrive:

*“Il professor Rheinberger esaminava spesso le mie composizioni; trovò la mia Sonata per violino Opus 10 “maschile, non composta da una donna” e si dichiarò disposto ad accettarmi come allieva, il che era un’eccezione, dato che non insegnava alle donne”*¹⁴⁶.

Anche se la Le Beau riuscì a farsi accettare da Rheinberger come allieva privata, non ottenne mai lo *status di studentessa*. E quando, anni dopo, nel 1893, fu proposta come professoressa alla Scuola Reale di Musica di Berlino, la sua candidatura fallì perché questo titolo non veniva assegnato alle donne¹⁴⁷.

Probabilmente l'americana Mabel Daniels fu la prima donna a riuscire, nel 1902, ad essere ammessa a un corso di “lettura della partitura” presso la *Königliche Akademie für Tonkunst* (l'Accademia Reale di Musica) di Monaco, l'ex Scuola Reale di Musica¹⁴⁸. A Berlino, invece, Elisabeth Kuyper fu la prima donna ad essere ammessa alla classe di

¹⁴⁴ Un profilo della compositrice si ritrova nel sopracitato portale tedesco MUGI (*Musik und Gender im Internet*: https://mugi.bfmt-hamburg.de/receive/mugiperson_00000477).

¹⁴⁵ Luise Adolpha Le Beau pubblicò le sue memorie con il titolo: *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, Baden-Baden, 1910.

¹⁴⁶ Le memorie di Luise Adolpha Le Beau sono state ristampate per il 150° compleanno della compositrice a cura di U.-B. KEIL e W. BAUER dalla Casa editrice *Verlag Willi Bauer*, Baden, nel 1999. Sono ora disponibili anche on-line: https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1062&context=sophnf_nonfict. La citazione nel testo in originale è la seguente: “Professor Rheinberger sah öfters Kompositionen von mir durch; er fand meine Violin-Sonate Opus 10 “männlich, nicht wie von einer Dame komponiert” und erklärte sich nun bereit, mich als Schülerin anzunehmen, was eine große Ausnahme war, da er keinen Unterricht an Damen gab”, op. cit., 60.

¹⁴⁷ *Luise Adolpha Le Beau. Eine Komponistin in Baden-Baden*, a cura di J. DRAHEIM e S. SEEBOLD, Baden-Baden, 2000, 13.

¹⁴⁸ F. HOFFMANN, *Traditionen, Hindernisse, Dissonanzen. 200 Jahre Musikstudium von Frauen*, in *Frauentöne – Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte*, a cura di A. BARBER-KERSOVAN, A. KREUTZIGER-HERR, M. UNSELD, Karben 2000, 17, in particolare 27.

perfezionamento in composizione di Max Bruch presso l'*Akademie der Künste* nel semestre invernale 1901/02¹⁴⁹.

Il quadro che se ne ricava – nel suo complesso – è che nel contesto germanofono la professione musicale offrisse alle donne opportunità di istruzione superiore prima rispetto ad altre professioni, fornendo quindi migliori opportunità di lavoro retribuito. Tuttavia, queste possibilità erano in gran parte limitate alla professione di insegnante¹⁵⁰. I concerti pubblici e altre esibizioni musicali, ma anche il lavoro di composizione, rimanevano in gran parte nelle mani degli uomini, con alcune note eccezioni come quella di Clara Wieck Schumann¹⁵¹, di Fanny Mendelssohn Hensel o di Alma Schindler Mahler Werfel. Anche in questo caso, fu l'ambiente familiare che condizionò e guidò il destino delle musiciste.

Clara Wieck nacque a Lipsia nel 1819, figlia di musicisti, venne avviata agli studi musicali già in tenera età tra le mura domestiche. Il padre, noto docente e impegnato nell'industria di costruzione di pianoforti, si occupò in prima persona della sua formazione pianistica. Proprio grazie a questa sua collocazione familiare, poté studiare violino, contrappunto, armonia e composizione con i migliori insegnanti del tempo. Successivamente, fu sempre il padre a svolgere il ruolo di impresario di Clara, accompagnandola a partire dai suoi nove anni ad esibirsi in Germania, Austria e Francia. Accanto al successo come esecutrice, Clara Wieck divenne ben presto nota per le sue composizioni, che vennero pubblicate ed eseguite in pubblico: una assoluta eccezione per quei tempi. Tra gli alunni del padre, Clara incontrò anche il futuro marito, Robert Schumann, col quale si sposò a 21 anni nel 1840 e con cui ebbe otto figli. Con l'incalzare della malattia mentale del mari-

¹⁴⁹ B. BUSCH, *Zwischen Hindernissen und Hoffnungen*, cit., 203.

¹⁵⁰ M. REMPE, *In a Different World: Women in Musical Life*, in *Art, Play, Labour: the Music Profession in Germany (1850–1960)*, 103 ss.

¹⁵¹ Su Clara Wieck esiste una vasta bibliografia. Cfr. N.-B. REICH, *Clara Schumann, The Artist and The Woman*, Cornell – Ithaca, 1985; A. BURTON, *Robert Schumann and Clara Wieck: A Creative Partnership*, Music & Letters, Vol. 69, No. 2, 211–228, 1988; J. KLASSEN, *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit*, Köln, 2009; P. RATTALINO, *Schumann: Robert & Clara*, Varese, 2002.

to, che morì già 1856, Clara proseguì la sua carriera di musicista in giro per l'Europa. La sua ultima esibizione avvenne nel 1891¹⁵².

Fanny Mendelssohn Hensel (1805-1847)¹⁵³ ricevette la stessa formazione musicale del fratello minore – il ben più famoso Felix Mendelssohn Bartholdy – e compose quasi cinquecento composizioni nel corso della sua vita. I suoi contributi più significativi sono i suoi *Lieder* (circa trecento), in particolare i *Lieder ohne Worte* per pianoforte. Suoi sono anche duetti vocali, trii e canzoni a più voci; musica per organo e duetti per pianoforte; cantate e un oratorio, un'ouverture e musica da camera.

Tuttavia, storicamente, Fanny Mendelssohn è sempre stata considerata importante più che altro per la sua vasta corrispondenza e i suoi diari¹⁵⁴, che forniscono molte rivelazioni interessanti sul fratello Felix. Fanny fu comunque una figura centrale nella vita musicale di Berlino e fece sì che i “*Mendelssohn Sonntagsmusik*”, poco più che concerti domenicali riservati a pochi intimi, diventasse un evento pubblico di grande prestigio, per il quale sceglieva il repertorio, accompagnava, eseguiva e dirigeva un coro.

Solo di recente, i suoi contributi come musicista e compositrice sono venuti alla ribalta e sono stati oggetto di studio¹⁵⁵.

La figura di Alma Schindler, coniugata Mahler e poi Werfel, è stata al centro di molte biografie¹⁵⁶, che hanno messo in luce più che altro le

¹⁵² Sulla vita personale e la vicenda tra Clara Wieck e Robert Schuman è anche al centro dell'avvincente romanzo: *Longing*, di James David Landis (Houghton Mifflin Harcourt, 2000), tradotto in italiano con il titolo *Struggimento* (Neri Pozza, 2001).

¹⁵³ V. RESSMEYER SIROTA, *The life and works of Fanny Mendelssohn Hensel*, Boston, 1981.

¹⁵⁴ F. MENDELSSOHN HENSEL e F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY, *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, Collected, Edited and Translated with Introductory Essays and Notes by Marcia J. Citron, New York, 1987.

¹⁵⁵ Oltre alla già citata monografia di V. Ressmeyer Sirota, cfr. M. WILSON KIMBER, *The “Suppression” of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography*, in *19th-Century Music*, Fall 2002, Vol. 26, No. 2 (Fall 2002), 113-129.

¹⁵⁶ A. SEELE, *Alma Mahler-Werfel*, Reinbek bei Hamburg, 2016; O. HILMES, *Malevolent muse: the life of Alma Mahler*, Lebanon, New Hampshire, 2015; S. RODE-BREYMAN, *Alma Mahler-Werfel: Muse, Gattin, Witwe*, Monaco, 2014; F. GIROUD, *Alma Mahler ou l'art d'être aimée*, Paris, 1988; L. CASSETTA GIUSTINELLI, *Le ragioni di Alma. Una vita straordinaria tra arte e amore*, Soveria Mannelli, 2015.

sue relazioni con uomini importanti come Mahler, Kokoschka, Gropius, Werfel, sottolineando soprattutto la sua qualità di musa. Cresciuta circondata da artisti nella Vienna di fine Ottocento, nonostante la sua formazione musicale, la passione dimostrata per la musica e la pubblicazione di diversi *Lieder*, l'identità di Alma come compositrice è rimasta oscurata dalle narrazioni che circondano la sua vita personale e quella dei suoi mariti, per non parlare del lavoro artistico dei suoi mariti e amanti¹⁵⁷.

Spostandoci in Inghilterra, la *Royal Academy of Music* di Londra, aperta nel 1823, accettava studenti e studentesse da tutte le parti del mondo. Una volta ammessi, gli studenti venivano però suddivisi per sesso e ricevevano un'istruzione differenziata¹⁵⁸. Per tutto il XIX secolo, le linee guida non ufficiali dei conservatori inglesi presumevano che le studentesse studiassero per diventare concertiste e insegnanti di musica piuttosto che direttrici d'orchestra e compositrici e, di conseguenza, alle donne veniva negato l'accesso a queste classi specializzate¹⁵⁹. Le studentesse di composizione erano costrette ad adattarsi ai vari ostacoli che si trovavano ad incontrare e venivano tradizionalmente istruite privatamente, anche se nella seconda metà del XIX secolo la formazione conservatoriale in orchestrazione e composizione iniziò lentamente ad accettare studentesse in questi corsi¹⁶⁰.

Anche se le donne furono gradualmente ammesse a queste classi, la discriminazione vittoriana ed edoardiana prevaleva, poiché i musicologi maschi ritenevano che le compositrici non fossero in grado di "*padroneggiare complesse partiture orchestrali e meritarsi l'autorità di dirigere un'orchestra completa, professionale e in gran parte maschile*" e, di conseguenza, alle donne venivano spesso negate queste opportunità professionali dopo il diploma¹⁶¹.

Nonostante le difficoltà, vi furono compositrici che riuscirono ad

¹⁵⁷ R.-E. SCOTT, *Taking Her at Her Work: Reconsidering the Legacy of Alma Mahler*, Memphis, 2021.

¹⁵⁸ N.-B. REICH, *European Composers and Musicians, 1880-1918*, in *Women & Music*, cit., 97 e 100.

¹⁵⁹ N.-B. REICH, *op. cit.*, loc. cit.

¹⁶⁰ N.-B. REICH, *op. cit.*, 99.

¹⁶¹ P. GILLET, *Musical Women in England, 1870-1914: "Encroaching on All Man's Privileges"*, London, 2000, 217.

afferinarsi, prima fra tutte Ethel Smyth¹⁶². A differenza di altre musiciste non ebbe la fortuna di crescere in un ambiente musicale e dovette anzi confrontarsi con il padre per poter imporre le sue scelte, come lei stessa ricorda nelle sue memorie¹⁶³. Studiò composizione al Conservatorio di Lipsia, poiché in Inghilterra le opportunità per le donne erano fortemente limitate. Compose in generi di grande prestigio, allora raramente accessibili alle donne, tra cui l'opera lirica *The Wreckers* (1906), oltre a musica sinfonica e a musica da camera. È ricordata non solo per essere stata la prima donna, la cui musica è stata interpretata al Metropolitan Opera di New York nel 1903¹⁶⁴, ma anche per il suo impegno nel movimento suffragista. La Smyth cominciò ad interessarsi alla *Women's Social and Political Union* grazie all'amicizia con le Pankhurst e nel 1911 decise di sospendere la maggior parte delle sue attività musicali per due anni per dedicare le sue energie all'assistenza e alla promozione del movimento. Nel 1912, a seguito di una protesta suffragista su larga scala, fu condannata a due mesi di reclusione nella prigione di Holloway per aver rotto una finestra dell'ufficio di un politico contrario al suffragio femminile. Tra l'altro, la sua canzone di battaglia *The March of the Women* venne ripresa come inno del movimento delle suffragette in più occasioni¹⁶⁵.

9. Le limitazioni imposte dalla società borghese alla donna lavoratrice

Nonostante il graduale accesso alla formazione musicale da parte delle donne nei conservatori, occorre domandarsi come il quadro giuridico complessivo, interessante la famiglia e la società borghese, in-

¹⁶² A. HARRIS, *Recomposing Her History: the Memoirs and Diaries of Ethel Smyth*, in *Life Writing* 8.4 (2011), 421-431; H.-K. EMERSON, *A voice of her own: Ethel Smyth and early feminist musicology*, Diss. University of Otago, 1999; M. CUMMINS, *Ethel Smyth: Composing And Succeeding in a Man's World*, University of South Dakota, 2013.

¹⁶³ E. SMYTH, *Impressions That Remained - Memoirs of Ethel Smyth*, New York, 1946.

¹⁶⁴ H.-K. EMERSON, *A voice of her own: Ethel Smyth and early feminist musicology*, cit., 15.

¹⁶⁵ L. COLLIS, *Impetuous heart: the story of Ethel Smyth*, London, 1984.

fluenzasse poi la concreta possibilità di esercitare una professione al di fuori delle mura domestiche, come quella in ambito musicale, che prevedeva esibizioni in pubblico e possibili *tournées*.

In Francia, il *Code civil* del 1804, spesso presentato come un codice “rivoluzionario”, introduceva il principio dell’uguaglianza di tutti i cittadini di fronte alla legge, ma codificava al tempo stesso il ruolo sottomesso della donna dentro e fuori la famiglia.

Già da una prima analisi delle principali norme del *Code civil*, si comprende che il ruolo della donna non aveva alcuna autonomia e quindi nessuna possibilità di determinare da sola il proprio destino. Le regole del matrimonio borghese impedivano a qualsiasi donna sposata di intraprendere una qualsiasi carriera, non soltanto nel contesto artistico.

Nella famiglia, la moglie aveva una situazione di sudditanza rispetto al marito: gli doveva obbedienza (art. 213 *Code civil*) ed era obbligata a vivere con lui e a seguirlo ovunque egli ritenesse opportuno risiedere (art. 214 del *Codice civile*). Solo il marito amministrava i beni della famiglia e poteva venderli e ipotecarli senza il consenso della moglie (art. 1421 *Code civil*). Il marito aveva anche l’amministrazione dei beni personali della moglie, compresa la dote, potendo esercitare da solo tutte le azioni mobiliari e possessorie appartenenti alla donna (art. 1428 e 1531 *Code civil*). Sebbene il matrimonio fosse concepito come un contratto, basato sul reciproco consenso (art. 144 e segg. del Codice civile), l’adulterio della moglie era sufficiente per consentire al marito di ottenere il divorzio (art. 229 del Codice civile), mentre la donna poteva ottenere il divorzio a causa dell’adulterio del marito solo se questi teneva la concubina nella casa comune (art. 230 del Codice civile). Le donne non potevano essere testimoni in tutte le procedure relative agli atti di stato civile (art. 37 Codice civile), né davanti a un notaio per le disposizioni di ultima volontà (art. 980 Codice civile). Norme speciali si applicavano alle donne maggiorenni non sposate, le uniche che potevano citare in giudizio senza il permesso di un membro maschio della famiglia.

Questa situazione, per quanto riguardava la possibilità della moglie di lavorare al di fuori delle mura domestiche, era ulteriormente inficiata dal fatto che non potesse alienare, ipotecare, acquistare né a titolo gratuito né a titolo oneroso, senza il consenso scritto del marito (art.

217 Code civil). Senza «autorizzazione maritale», quindi, era impossibile svolgere qualsiasi attività lavorativa.

In Italia, il Codice civile del 1865 non faceva che tradurre in italiano le principali norme del codice Napoleonico, che aveva funto da modello alla codificazione post-unitaria. Il ruolo sottomesso della moglie viene chiaramente riconosciuto dall'131 del Codice civile del 1865: *“Il marito è capo della famiglia; la moglie segue la condizione civile di lui, ne assume il cognome ed è obbligata ad accompagnarlo dovunque egli creda opportuno fissare la sua residenza”*. La donna, con il matrimonio, diveniva soggetta all'*autorità maritale* e doveva quindi chiedere l'autorizzazione del marito per svolgere qualsiasi attività¹⁶⁶. Così, ad esempio, la donna sposata non poteva vendere o donare beni immobili senza il consenso del marito. L'art. 134 c.c. 1865 stabiliva infatti che: *“La moglie non può donare, alienare beni immobili, sottoporli ad ipoteca, contrarre mutui, cedere o riscuotere capitali, costituirsi sicurtà, né transigere o stare in giudizio relativamente a tali atti, senza l'autorizzazione del marito”*.

Il modello di famiglia patriarcale che si ritrova nelle grandi codificazioni europee continentali trova terreno fertile anche nel mondo di *Common law* inglese, ove lo statuto giuridico delle donne sposate era regolato dalla dottrina della *“coverture”*¹⁶⁷. Secondo la dottrina della *spousal unity* o – appunto della *coverture*, come stabilito nei *Commentaries on the Laws of England* (1765) di Blackstone: *“se marito e moglie erano ‘un solo corpo’ davanti a Dio, erano ‘una sola persona’ davanti alla legge, e quella persona era rappresentata dal marito”*¹⁶⁸. Questa teoria era solitamente addotta come motivo per negare alle donne il diritto di voto e l'accesso alle cariche pubbliche, partendo dal presupposto che una donna sposata fosse rappresentata dal marito, ma aveva anche un impatto enorme anche sull'evoluzione delle norme che regolavano la sfera privata. Poiché il drit-

¹⁶⁶ Anche se la c.d. “autorità maritale” era stata inizialmente intesa per proteggere le donne sposate. Cfr. G. VISMARA, *Il diritto di famiglia in Italia dalle riforme ai codici*, Milano, 1978, 73.

¹⁶⁷ M.-L. SHANLEY, *Feminism, marriage, and the law in Victorian England*, Princeton, 1993.

¹⁶⁸ T. STRETTON, K.-J. KESSELRING, *Married Women and the Law: Coverture in England and the Common Law World*, Montreal, 2013; M. FINN, *Women, consumption and coverture in England, c. 1760–1860*, in *The Historical Journal* 39.3 (1996), 703.

to inglese sosteneva che una donna sposata non avesse un'identità giuridica distinta da quella del marito, questa dottrina le negava un'esistenza giuridica indipendente. All'inizio del XIX secolo, secondo il diritto comune, le donne sposate non potevano avere proprietà private, né potevano intentare cause da sole, per proprio conto.

Alla luce di questo quadro normativo diffuso in tutta l'Europa dell'800, si comprende allora come mai le più importanti musiciste dell'epoca fossero nate e cresciute in ambienti familiari dove la musica poteva essere ritenuta *di casa*, nel senso che le donne potevano essere avviate sin da piccole ad una formazione musicale e dove la comprensione per lo svolgimento una professione in questo campo poteva essere non solo tollerata o permessa, ma anche incentivata.

Tali barriere, derivanti dalle codificazioni privatistiche, vennero gradualmente rimosse nel corso del '900, in particolare con l'avvento delle moderne costituzioni che introdussero il principio di uguaglianza tra sessi, anche se ci volle ancora tempo perché il diritto privato si adeguasse al nuovo paradigma di non discriminazione.

In Italia, in realtà, l'autorizzazione maritale abolita già nel 1919¹⁶⁹. La Costituzione del 1948 introdusse il principio di uguaglianza, ma ci volle ancora molto tempo perché il diritto di famiglia così come delineato nel codice civile del 1942 e il ruolo della donna nella società italiana venissero allineati ai principi costituzionali¹⁷⁰.

In Germania, la Costituzione di Weimar del 1919 introdusse il principio di uguaglianza tra uomini e donne in tutti i contesti¹⁷¹. Ciononostante, il Codice civile del 1900 (il *Bürgerliches Gesetzbuch*, BGB) al paragrafo 1354 trattava il rapporto tra marito e moglie in materia giuridica come segue: «*L'uomo ha il diritto di decidere in tutte le*

¹⁶⁹ Cfr. E. GUIDA, *La Capacità Giuridica della Donna dopo la Legge 17 Luglio 1919 N. 1176*, in *Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie*, Agosto 1920, Vol. 85, Fasc. 332 (Agosto 1920), 260-275 (primo fascicolo) e in *Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie*, Settembre-Ottobre 1920, Vol. 86, Fasc. 333/334 (Settembre-Ottobre 1920), 11-42 (secondo fascicolo).

¹⁷⁰ B. POZZO, *I diritti delle donne tra diritto privato e diritto pubblico*, in *Prevenzione e contrasto alla violenza contro le donne tra diritto e culture*, a cura di V. JACOMETTI, Torino, 2023.

¹⁷¹ L'Art. 109 della Weimarer Verfassung recitava: «*Männer und Frauen haben grundsätzlich dieselben staatsbürgerlichen Rechte und Pflichten*».

questioni relative alla vita comunitaria». Il cosiddetto “paragrafo dell’obbedienza” (Gehorsamsparagraph)¹⁷² rimase in vigore fino al 1957, quando entrò in vigore la *Legge sulla parità tra uomini e donne nel campo del diritto civile*¹⁷³ ma solo nel 1977, con la *riforma del diritto matrimoniale e familiare*¹⁷⁴, il diritto a svolgere un’attività al di fuori delle mura domestiche era riconosciuto solo nella misura in cui era compatibile con i suoi doveri coniugali e familiari.

In Francia, il principio della parità di genere è stato introdotto nel preambolo della Costituzione nel 1946. Anche in questo contesto, solo le riforme attuate nei decenni successivi hanno fatto progredire il principio di parità in termini di efficacia. Sebbene una legge del 18 febbraio 1938 avesse concesso alle donne sposate la capacità civile, abolendo definitivamente l’articolo 213 del Codice civile sull’autorità maritale, il Parlamento non riuscì immediatamente a introdurre il principio di uguaglianza all’interno del diritto di famiglia. Anche se il potere maritale era stato abolito, il marito conservava il potere di decidere il domicilio della famiglia, mentre i suoi diritti sui figli e il suo monopolio sulla gestione di tutti i beni familiari rimasero invariati. Solo, infine, con una legge del 1965, le donne videro sancito il diritto di gestire i propri beni e di svolgere un’attività professionale senza il consenso dei mariti¹⁷⁵.

10. La situazione attuale: l’accesso delle donne alle orchestre sinfoniche

La situazione attuale mostra ancora una notevole segregazione formativa legata alla persistente influenza degli stereotipi musicali di genere nel definire la scelta delle allieve nei conservatori di musica¹⁷⁶.

¹⁷² G. BEHRENS-VEITH, *Die zivilrechtliche Eheschließung und die Rechte der Frau, in Verlobt–Verheiratet: Wandel der Hochzeit im 20. Jahrhundert*, a cura di V. JÜTTEMANN, Münster, 2009, 182.

¹⁷³ Gesetz über die Gleichberechtigung von Mann und Frau auf dem Gebiet des bürgerlichen Rechts, 18. Juni 1957 (BGBl. I S. 609).

¹⁷⁴ Erstes Gesetz zur Reform des Ehe- und Familienrechts, 14. Juni 1976 (BGBl. I S. 1421).

¹⁷⁵ Loi n. 65-570 del 13 luglio 1965.

¹⁷⁶ Per la situazione italiana, cfr. C. CASULA, *Stereotipi di genere e strumenti musicali in ambito formativo e lavorativo: l’incompleta femminilizzazione del flauto in Italia*,

La presenza storica nella vita musicale di cantanti, pianiste, insegnanti di musica e, in misura minore, soliste di strumenti diversi dal pianoforte, unita alla pratica della musica amatoriale e alla frequenza dei concerti, sembra portare con sé le limitazioni che le donne incontrano attualmente nell'accesso ad altre professioni nel campo musicale, quelli di strumentista d'orchestra, direttore d'orchestra e compositore¹⁷⁷.

Queste professioni hanno storicamente contato solo un numero limitato di donne e sono ancora oggi, in proporzioni diverse, prevalentemente occupate da uomini. Allo stesso modo, se le ricerche consentono di individuare, nei secoli passati, alcune direttrici di compagnie operistiche, i decisori delle istituzioni culturali musicali sono generalmente uomini¹⁷⁸.

Di fatto, anche se gradualmente le donne sono entrate nei Conservatori e rappresentano ormai da decenni il 50% delle diplomate, di tutti i diplomi in direzione d'orchestra rilasciati dal 2000, appena un centinaio (circa il 16%) sono stati conseguiti da donne; di queste sembra che davvero poche intraprendano la carriera: solo una direttrice italiana compare nei programmi delle fondazioni lirico sinfoniche per la stagione 2019/2020¹⁷⁹.

Come è stato inoltre messo in evidenza anche dalla stampa¹⁸⁰, l'entrata delle donne nelle orchestre sinfoniche appare ancora irta di ostacoli. Fino agli anni '80 del secolo scorso le donne nelle orchestre sinfoniche non rappresentavano più del 10% degli orchestrali. In real-

cit.; ID. *Gender and the Classical Music World: the unaccomplished professionalization of women in Italy*, in *Per Musi* 2019, no. 39, *Music and Gender*, 1-24.

¹⁷⁷ Per la Francia cfr. F. LAUNAY, *Les musiciennes: de la pionnière adulée à la concurrente redoutée*, cit., 43; per la Germania cfr. S. PATERNOGA, *Orchestermusikerinnen. Frauenanteile an den Musikhochschulen und in den Kulturorchestern*, in *Das orchester* 5.05, 2005, 8-14.

¹⁷⁸ F. LAUNAY, *ibidem*.

¹⁷⁹ I. GIANI, *Direttrici senza orchestra*, Lucca, 2020.

¹⁸⁰ Cfr. D. COLUMBRO, *Orchestre e parità di genere, le giovani musiciste: "Le audizioni alla cieca non bastano", i dati inediti raccolti dall'associazione Classical Rights, a Milano nel week end con il festival "Il diritto di suonare"*, *La Stampa*, 7 giugno 2024; A. NOTARNICOLA, *Parità di genere: una questione di pregiudizi, spesso inconsapevoli*, *Il Sole 24ore*, 18 luglio 2017.

tà, sono aumentate solo dopo che sono state introdotte delle specifiche procedure di selezione che hanno permesso di rendere il giudizio nei loro confronti indenne da qualsiasi pregiudizio. Secondo l'analisi condotta da Goldin e Rouse¹⁸¹, le musiciste nelle orchestre sinfoniche aumentano dal 10% al 20% quando le grandi orchestra americane cominciano a svolgere le selezioni con i musicisti dietro a un paravento. Ed aumentano fino a quasi il 40% quando i musicisti vengono obbligati a togliersi le scarpe prima di svolgere la prova di selezione. Segno che gli stereotipi e i pregiudizi nei confronti delle musiciste superavano qualsiasi criterio di razionalità. Nel 2022, comunque, la New York Philharmonic Orchestra ha potuto annunciare che per la prima volta nella sua storia il numero di musiciste supera quello dei musicisti, grazie alle audizioni alla cieca: “*Un cambiamento epocale*”¹⁸².

Più di recente e in maniera più limitata tali misure sono state adottate in Europa, dove solo alla fine degli anni Novanta la rinomata orchestra dei *Wiener Philharmoniker* acconsente alla stabilizzazione delle donne nel proprio organico: Anna Lelkes, arpista, fu la prima donna ad entrare come membro ufficiale nella rinomata orchestra viennese nel 1997¹⁸³.

11. Conclusioni

Molto è stato fatto, ma molto resta ancora da fare. In un recente volume dal titolo significativo: *Towards Gender Equality in the Music*

¹⁸¹ Si veda in particolare C. GOLDIN, C. ROUSE, *Orchestrating Impartiality: The Impact of “Blind” Auditions on Female Musicians*, in *American Economic Review*, vol. 90, no. 4, September 2000 (715-741).

¹⁸² Così sul New York Times del 22 novembre del 2022: *In a ‘Sea Change,’ Women of the Philharmonic Now Outnumber the Men The New York Philharmonic, which was an all-male bastion for most of its 180 years of existence, currently has 45 women and 44 men.*

¹⁸³ R. BÖCK, *Orchester ohne Frauen: passé!—zur Situation österr. Sinfonie-/Kammerorchester*, in *Österreichische Musikzeitschrift*, 63.11-12 (2008): 50-61; C. AHRENS, *Der lange Weg von Musikerinnen in die Berufsorchester 1807–2018*, Online-Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts I, 2018.

*Industry*¹⁸⁴, le varie Autrici mettono in risalto come sarebbe importante agire già nelle scuole, a livello formativo, per sconfiggere i pregiudizi ancora esistenti, così come sarebbe importante prevenire i casi di violenza nei confronti delle musiciste, tema questo ricorrente e affrontato anche in altre sedi¹⁸⁵.

In Italia, nel 2003, una prima campagna di raccolta dati, aveva purtroppo confermato la quasi totale assenza di musica composta da donne dai programmi dei concerti delle principali istituzioni musicali italiane. Per evidenziare questo vuoto istituzionale, l'Università Statale Roma Tre ha istituito una Giornata di Studio da tenersi ogni anno e ha fondato una collana editoriale, "Voci di Musiciste", per fornire una piattaforma approfondita volta a recuperare e dare voce ai manoscritti delle numerose compositrici del passato e del presente¹⁸⁶.

Per abbattere le barriere le iniziative si moltiplicano¹⁸⁷, mentre altre, come il Festival "Il diritto di suonare", hanno portato alla ribalta anche in Italia la necessità di far conoscere la musica composta da musiciste del passato.

Come è stato messo in evidenza, emerge l'esistenza di una narrazione implicita che tende a enfatizzare il successo e il prestigio dei compositori, mentre quella relativa alle compositrici si concentra prevalentemente sugli ostacoli incontrati nel percorso di affermazione e di riconoscimento pubblico. Le compositrici del passato risultano frequentemente confinate a ruoli secondari o a una dimensione prevalentemente domestica, in netto contrasto con le autrici contemporanee, le quali, pur rimanendo ancora marginalmente presenti nei programmi di sala, vengono sempre più spesso presentate in una prospettiva paritaria

¹⁸⁴ *Towards Gender Equality in the Music Industry - Education, Practice and Strategies for Change*, a cura di S. RAINE, C. STRONG, Bloomsbury Academic, United States of America, 2019.

¹⁸⁵ Cfr. M. MCCARRY, E. KÄKELÄ, C. JONES KALLIA MANOUSSAKI, *The sound of misogyny: sexual harassment and sexual violence in the music industry*, in *Journal of Gender-Based Violence* 7.2 (2023): 220-234; R.-L. HILL, C. STRONG, B. FILEBORN, *Unsilenced: Women Musicians, Gender-Based Violence, and the Popular Music Industry*, Bloomsbury Publishing, United States, 2025.

¹⁸⁶ F. TOSI, *Gender gap nell'industria musicale*, in <https://centroelenacornaro.unipd.it/gender-gap-nell%E2%80%99industria-musicale>.

¹⁸⁷ <https://www.music-jobs.com/it/article/news/le-donne-nellindustria-musicale>.

rispetto ai colleghi uomini. Tale tendenza segnala un progresso, seppur limitato, nel modo in cui viene costruita e trasmessa la narrazione dedicata alle donne nella musica. L'analisi tematica e quella dei contesti lessicali confermano come, nei programmi di sala, la rappresentazione dei compositori e delle compositrici presenti differenze significative, rispecchiando le disuguaglianze emerse sul piano della rappresentatività statistica e incidendo negativamente sui processi di valorizzazione delle compositrici, contribuendo al contempo al perpetuarsi di una narrazione stereotipata. In questa prospettiva, il recupero, la programmazione e la diffusione delle opere composte da donne si configurano come una necessità urgente per promuovere una visione più articolata, inclusiva e storicamente fondata della storia della musica¹⁸⁸.

Abstract

This article investigates the historical and structural discrimination experienced by women in the field of music, tracing the evolution of female musical participation from the Middle Ages to the contemporary era. Moving beyond a merely celebratory rediscovery of forgotten female composers and performers, the study adopts an interdisciplinary perspective grounded in legal history, gender studies, musicology, and cultural sociology. Drawing inspiration from Linda Nochlin's reflections on the institutional exclusion of women from the visual arts, the article examines how social norms, educational barriers, religious prohibitions, and professional restrictions systematically limited women's access to musical training, public performance, and artistic recognition.

The essay reconstructs the gradual emergence of women musicians within Western musical history, highlighting the role of convents, aristocratic salons, and charitable institutions as rare spaces in which women could cultivate musical expertise. Particular attention is devoted to the Venetian Ospedali, whose female ensembles achieved international prestige during the Baroque period, and to the Neapolitan School, whose pedagogical influence indirectly shaped female musical education despite the predominantly male structure of conserva-

¹⁸⁸ Così M. GAMMAITONI, P. TELLEZ ELIAS NEMER, *Opere e biografie delle compositrici nella stagione concertistica 22/23. Un'analisi sociologica dei programmi di sala*, cit., 180.

tory institutions. The article further analyzes the symbolic and social construction of “appropriate” feminine musical practices, including restrictions concerning instruments, bodily posture, and public visibility.

The study also explores the impact of ecclesiastical regulations, especially the exclusion of women from liturgical singing and theatrical performance, which contributed to the widespread use of castrati in sacred and operatic music. Through a comparative examination of European historiography and recent scholarship on women in music, the article demonstrates how gender stereotypes continued to affect musical education and professional opportunities well into the modern era, including access to orchestras and leadership positions.

Ultimately, the article argues that the historical marginalization of women in music was not the result of a lack of talent or creativity, but rather the consequence of institutional, cultural, and legal mechanisms that confined women to the private sphere and denied them equal participation in public artistic life. By recovering overlooked histories and examining the structures of exclusion, the study contributes to a broader rethinking of the musical canon and the relationship between gender, power, and cultural production.

Keywords

Women in Music – Gender Discrimination – Music History – Musical Education – Female Composers

IL SOUNDSCAPE COME ESPRESSIONE MUSICALE: PERCORSI DI TUTELA E VALORIZZAZIONE

Mario Fiorillo*

SOMMARIO: 1. Il *soundscape* come voce del paesaggio. Raymond Schafer e la nascita dell'ecologia acustica. – 2. Paesaggio sonoro, ecologia acustica e *soundscape composition*: la musica è sempre intorno a noi. – 3. La musica come espressione culturale complessa: gli strumenti di tutela nell'ordinamento italiano. – 4. Il *soundscape* come impronta sonora: prospettive di salvaguardia della sua dimensione simbolica e immateriale. – 5. Conclusioni. Per un'umanità sostenibile.

1. *Il soundscape come voce del paesaggio. Raymond Schafer e la nascita dell'ecologia acustica*

Il termine “soundscape” fu diffuso negli anni ‘60 del secolo scorso dall’ambientalista e compositore canadese Raymond Murray Schafer, che fondò, agli inizi degli anni ‘70, presso la Simon Fraser University di Burnaby (Vancouver), il *World Soundscape Project (WSP)*, avviando, nell’arco di pochi anni, importanti percorsi di studio e ricerca in tema, nel Canada come in Europa. Schafer era spinto dall’allarme per gli effetti dannosi dell’inquinamento acustico sugli esseri viventi, specialmente per coloro che vivevano negli ambienti urbani, e nei suoi primi scritti (come *The Book of Noise*) invocò un miglioramento del paesaggio sonoro urbano attraverso la riduzione dei suoi suoni più inquinanti. Fra i vari studi che Schafer pubblicò all’interno del *World Soundscape Project*, il più significativo è senza dubbio *The Tuning of the World*, pubblicato nel 1977, in cui, partendo da un’appassionata e colta ricostruzione dei suoni della natura (dove spazia da Omero ad Ezra Pound), sintetizza ricerche decennali, mettendo a sistema le sue teorizzazioni. È così che Schafer divenne, da quel momento, il padre

* Professore ordinario di Diritto costituzionale e Diritto dei beni culturali. Università di Teramo.

dell'“ecologia acustica”, intesa come studio dei suoni «in rapporto alla vita e alla società»¹.

Per Schafer, *soundscape* è «qualsiasi campo acustico [fatto oggetto] di studio. Si può parlare di una composizione musicale, di un programma radiofonico o di un ambiente acustico», quindi richiamando tutto ciò che la nostra percezione auditiva è in grado di rilevare all'interno di un dato ambiente². Esso include dunque sia i suoni naturali (*geofonie*), che biologici (*biofonie*), che derivati dall'uomo (*antropofonie*)³; e rappresenta un'entità fluida e mutevole, paragonabile a una partitura musicale elaborata, che integra ritmi variabili, tessiture sonore e armonie interne: una «immensa composizione musicale che si dispiega senza sosta intorno a noi»⁴. Schafer esorta a percepire i suoni ambientali e le loro variazioni temporali come un'opera musicale viva, cogliendone le profondità semantiche e le sfumature emotive proprie della composizione artistica, e facendo del *soundscape* oggetto di fruizione estetica una risorsa creativa per elaborazioni musicali nuove⁵.

¹ R. MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo* (tit. orig. *The Tuning of the World*, New York, 1977), trad. it., Milano, 2022, 351 ss. Sulla figura e l'opera di Schafer «riflesso del fare poetico di un compositore-umanista che costruisce la propria cosmofonia a uso degli ascoltatori di domani», producendo un'operazione culturale «senza precedenti e senza epigoni», v. *L'introduzione alla nuova edizione italiana*, nel medesimo volume, di G. CESTINO, 11 e 22 s. Sull'esperienza del *World Soundscape Project* in Europa, che peraltro interessò anche il villaggio italiano di Cembra, in Trentino, v. R. MURRAY SCHAFER (Ed.), *Five Village Soundscapes*, Vancouver, 1977, e ID. (Ed.), *European Sound Diary*, Vancouver, 1977, 42 ss. (entrambi i testi sono ora consultabili in www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/index2.html).

² R. MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, cit., 56.

³ Da notare che la “Careggi Landscape Declaration on Soundscape” (2012) ha ripreso la tripartizione di Schafer definendo il paesaggio sonoro come «la proprietà acustica di qualsiasi paesaggio in relazione alla percezione specifica di una specie», risultante esattamente da manifestazioni e dinamiche fisiche (*geofonie*), biologiche (*biofonie*) e umane (*antropofonie*) presenti in un dato ambiente. La *Dichiarazione* si rifà alla Convenzione Europea sul Paesaggio, integrando la componente acustica come essenziale elemento del paesaggio percepito e rafforzando il legame con il luogo di riferimento (*place attachment*) attraverso l'evocazione di memorie storiche, valori culturali e dinamiche identitarie.

⁴ *Op. ult. cit.*, 51 e 351.

⁵ Sulla molteplicità di declinazioni recenti assunte oggi dal paesaggio sonoro (qui

Il paesaggio sonoro si delinea così come categoria generale, la quale ingloba sia l'ambiente acustico che circonda l'individuo, sia le relazioni che egli stabilisce con esso, modulate attraverso la propria sensibilità percettiva e il proprio bagaglio culturale: ponendo così il problema dell'ascolto della "voce del paesaggio", nonché della molteplicità delle sue interpretazioni, al centro dell'investigazione sull'universo umano. È una vera e propria rivoluzione copernicana, rispetto alla visione "oculocentrica" dell'Occidente, vale a dire quella concezione culturale che attribuisce alla vista un ruolo primario e privilegiato tra tutti gli organi di senso umani. Si è trattato di una lunga parabola la quale, associando la visione alla conoscenza, ha individuato nella vista la strada per conoscere e interpretare il mondo: da qui la «pioggia ininterrotta di immagini»⁶, e quella sorta di "epidemia visuale", che è derivata nella società contemporanea⁷. Con Schafer si scopre invece che è *in primis* il suono a circondare le nostre esistenze, divenendone

qualificato come «the geographic distribution of multisource sound perception»), v. anche A. FARINA, *Soundscape Ecology*, Dordrecht et al., 2014, 3. ss., secondo il quale, peraltro, il termine risulta «a semantic paradox», perché il suono si sente, ma non si vede. Nel 2014, l'*International Organization for Standardization* ha definito il paesaggio sonoro, attraverso la ISO 12913-1:2014, distinguendolo dal mero ambiente acustico inteso come fenomeno fisico, quale «acoustic environment as perceived or experienced and/or understood by a person or people, in context»: in tema E. PIETRONI, *Mapping the Soundscape in Communicative Forms for Cultural Heritage: Between Realism and Symbolism*, in *Heritage*, 2021, 4, 4499. Per una critica al paesaggio sonoro come modello musicale, qualificato come «illusione naturalistica», G. WAGSTAFF, *Quale ecologia per l'ecologia acustica?*, in *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, a cura di A. Colimberti, Roma 2004, 138.

⁶ «Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini; i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che in gran parte sono prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili. Gran parte di questa nuvola d'immagini si dissolve immediatamente come i sogni che non lasciano traccia nella memoria; ma non si dissolve una sensazione d'estraneità e di disagio»: I. CALVINO, *Lezioni americane* (1985), Milano, 2004, 41.

⁷ Sulle conseguenze dell'oculocentrismo come strumento privilegiato di approccio al sociale, in termini di controllo e sorveglianza (c. d. panottismo), M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (tit. orig. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, 1975), Torino, 2014, 218.

la colonna sonora: dai suoni che riproduciamo deliberatamente, a quelli che intercettiamo casualmente; da quelli che tolleriamo con fastidio, a quelli che invece cerchiamo quotidianamente, per conoscere, comprendere, e ricreare, la realtà che ci circonda⁸.

2. *Paesaggio sonoro, ecologia acustica e soundscape composition: la musica è sempre attorno a noi*

Il *soundscape* può essere esaminato non solo come oggetto dell'“ecologia acustica”, ma anche come vera e propria “forma musicale”.

Come destinatario dell'ecologia acustica, vengono analizzate le interazioni tra l'essere umano e l'ambiente sonoro circostante, che comprende rumori naturali, animali e antropici, avendo come scopo principale quello di cogliere e tutelare la ricchezza sonora e biologica di un territorio. A tal fine ponendo attenzione specifica: ai disturbi acustici, valutando cioè le ripercussioni negative che certi contesti uditivi provocano sugli organismi viventi; alla salvaguardia della memoria dei paesaggi sonori, per esempio attraverso la documentazione di patri-

⁸ Per inciso, si può dire che le ricerche del *World Soundscape Project* abbiano anticipato un'attenzione tutta recente alla rigenerazione territoriale, espressa mediante nuovi modelli di paesaggio, esaminato attraverso una attività polisensoriale: da qui l'attenzione odierna a nozioni come *smellscape* (“paesaggio olfattivo”), *touchscape* (“paesaggio tattile”), *tastescape* (“paesaggio gustativo”). In argomento, v. E. BATTISTINI, *Tra Soundscape Studies e semiotica: dall'effetto sonoro agli effetti di senso dell'ambiente sonoro*, in *E/C*, n. 28, 2020, 4, e M. FIORILLO, *Il Welfare culturale: la rigenerazione del territorio come strumento di promozione democratica*, in *AID Monuments 2025. Architecture, Engineering, and Design for Monuments safeguarding*, Roma, 2026, 395 ss. L'idea del suono come “colonna sonora” del quotidiano è tratta da E. LAGHEZZA, *Il paesaggio sonoro: pensieri sul libero ascolto*, in *Dada. Rivista di Antropologia Post-globale*, n. 1, giugno 2013, 7. Contro la proliferazione di registri sensoriali rigidamente ripartiti, a ragione, fra l'altro, della loro stretta interdipendenza nella pratica percettiva ordinaria, rispetto ad un, del resto non meglio chiarito, «prototypical concept of landscape», T. INGOLD, *Four Objections to the Concept of Soundscape*, in *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and description*, London, New York, 2011, 136 ss.

moni ambientali a rischio di sparizione per mutamenti climatici, fluttuazioni faunistiche e fattori analoghi di spoliatura naturale.

In quanto espressione musicale, l'impiego di suoni catturati da contesti ambientali consente la realizzazione di opere compositive a partire da quella che costituisce «la materia prima della musica», ossia «il suono»⁹, a condizione di abbattere sovrastrutture e barriere estetiche ereditate dal passato, che limitavano l'accesso e l'interpretazione dei fenomeni sonori. La musica non si identifica più qui con la μουσική della civiltà greca, intesa come arte delle muse (l'«oblio dei mali»), espressione di un potere magico incantatorio (il mito di Orfeo), dalla funzione catartica (Aristotele), dalle qualità pedagogiche (Platone), e luogo dell'armonia, intesa come conciliazione dei contrari (Pitagora); né più il luogo di proporzioni armoniche assonanti l'architettura, perché «il musicale è il sonoro», in quanto «costruito e riconosciuto da una cultura»¹⁰.

Con tali presupposti, la nozione di *soundscape* ha avuto un impatto assai significativo sulla tradizione creativa musicale, in particolare a partire dagli anni '70 del secolo scorso. Ciò avviene nelle modalità più variegate: mediante la mera registrazione e riproduzione di paesaggi sonori reali, come fa Luc Ferrari in *Presque rien, numéro 1. Le Lever du jour au bord de la mer*, del 1970¹¹; attraverso l'evocazione di am-

⁹ E. VARÈSE, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Milano, 1985, 123.

¹⁰ J. MOLINO, *Musical fact and the semiology of music* (1975), in *Music Analysis*, vol. 9, n. 2, 1990, 139. Delle Muse come «oblio dei mali e tregua degli affanni», scrive Esiodo, *Teogonia*, 55; il ruolo della musica per l'educazione dei guardiani dello Stato è descritto da Platone, *Repubblica*, II, 376 ss. Sul pensiero musicale greco dell'antichità, A. ZEPPONI, *La concezione musicale nell'antica Grecia tra paideia e filosofia: Platone, Aristotele e Aristosseno*, in *helleniculturaldiplomacy.com*. In merito all'antico binomio fra architettura e musica, in un gioco «quasi geometrico» di proporzioni, P. BESUTTI, *Abruzzo musica. Innovazione, tradizione, esperienze*, in *Abruzzo Musica*, a cura di ID., et al., Lanciano 2015, 14. Più diffusamente, sull'evoluzione della musica dalle categorie estetiche di armonia, consonanza e dissonanza, E. LAGHEZZA, *op. cit.*, 72.

¹¹ Quest'opera è riconosciuta come un classico della *soundscape composition*: Ferrari sublima il quotidiano in forma musicale rappresentando l'intera parabola sonora di una giornata su una spiaggia jugoslava, concentrata in un brano di ventuno minuti. Viene interpretato come un manifesto dell'idea di John Cage, secondo il quale la musica è sempre attorno a noi, se solo ci fermiamo ad ascoltarla: emblematica in tal senso è la celebre composizione di Cage *4'33"*, in cui il silenzio dell'esecutore trasferisce

bientazioni sonore riprodotte in forme musicali, come nello *String Quartet n. 2 "Waves"*, composto proprio da Schafer nel 1976, ove la struttura ritmica trae ispirazione dagli intervalli del frangersi delle onde oceaniche¹²; ancora, utilizzando paesaggi sonori finalizzati a generare ambienti acustici virtuali, quale il *sound design* immersivo di film d'atmosfera o l'archeologia sonora; sino alla, più recente, produzione di ambienti sonori mediante procedimenti algoritmici e applicazioni di intelligenza artificiale, come nell'applicazione *Bloom*, di Brian Eno, del 2008¹³.

In conclusione, dalle prime registrazioni degli anni '70 alle applicazioni tecnologicamente più avanzate del presente, il modello di paesaggio sonoro di R. Murray Schafer rappresenta una straordinaria svolta culturale, che ha ridefinito *ex novo* i rapporti tra ambiente acustico e creatività musicale. Il paradigma del *soundscape*, favorendo riconoscimento, pratiche di ascolto e rielaborazione dei suoni ambientali, ha infatti profondamente influenzato fenomeni come la *field recording*, la musica per il cinema, la *land art*, la *sound archaeology*. Tutto questo sino alle manifestazioni più avanzate della musica d'avanguardia: si pensi non solo a John Cage, ma anche a compositori del calibro di György Ligeti e Philip Glass.

Inoltre, l'approccio di Schafer ha portato a una esperienza didatti-

l'attenzione sulla molteplicità di suoni ambientali emersi nel luogo del concerto. Sulla stretta derivazione della ricerca di Murray Schafer dalla sperimentazione di Cage, F. BERGAMO, *Il disegno del paesaggio sonoro*, Milano, Udine, 2018, 30 s.

¹² In generale, l'idea di paesaggio sonoro ha esercitato un'influenza decisiva anche sulla attività creativa di Schafer: tra i tanti esempi, l'esordio in *No Longer Than Ten (10 Minutes)* scaturisce da tracciati elaborati sui suoni del traffico urbano di Vancouver; successivamente al suo trasferimento in una fattoria, dell'Ontario, compone un ciclo di opere tratte dalla natura, tra cui *Music for Wilderness Lake*, strutturato attorno alle variazioni sonore di un ambiente lacustre. In tema, v. anche L. FENEYROU, K. GALLOWAY, *Survey of works by R. Murray Schafer*, in *ressources.ircam.fr/en*.

¹³ Brian Eno è noto anche per la composizione di musiche espressive di stati interiori o finalizzate a disegnare nuovi paesaggi sonori, come nel celebre *Music for Airports* (1978), progettato per trasformare l'esperienza ambientale degli aeroporti, attraverso la creazione di atmosfere in grado di adattarsi, come spiegato nelle note di copertina del disco, ai diversi livelli di attenzione all'ascolto: «it must be as ignorable as it is interesting». Sulla pluralità di significati culturali incarnati da questa opera, J. T. LYSAKER, *Brian Eno's Ambient 1: Music for airports*, New York, 2019, 11 ss.

ca che esplora i rapporti tra suoni ambientali e funzioni musicali tradizionali, aprendo nuove prospettive sia per la composizione che per l'educazione all'ascolto consapevole. La teorica intorno al soundscape si declina infatti anche nella formazione sonora, offrendo una prospettiva in cui, l'invito ad a un ascolto attivo e consapevole dell'ambiente, permette alla musica di espandersi ben oltre i suoi confini tradizionali. L'idea che il musicale sia costituito da tutto il sonoro riconosciuto culturalmente permette, in ultimo, di considerare ogni fenomeno acustico come potenzialmente musicale, superando la distinzione tra suono e rumore, e aprendo la musica ad un universo di possibilità, che resta ancora tutto da esplorare¹⁴.

3. La musica come espressione culturale complessa: gli strumenti di tutela nell'ordinamento italiano

Come composizione musicale, il *soundscape*, intreccia tutte le problematiche sistematiche associate oggi nel nostro ordinamento alla produzione musicale in generale.

Non mancano certo i richiami alla musica come patrimonio culturale, all'interno del dibattito pubblico in Italia. Assai scarni invece i riferimenti diretti all'interno del Codice dei beni culturali e del paesag-

¹⁴ Sulla notevole evoluzione della *soundscape composition* nei decenni trascorsi, e le sue prospettive, per tutti, v. B. TRUAX, *Generi e tecniche della soundscape composition, sviluppati alla Simon Fraser University*, ora in www.musicheria.net/2022/12/04/generi-e-tecniche-della-soundscape-composition-sviluppati-alla-simon-fraser-university. Per inciso, Barry Truax fu uno dei principali collaboratori di Schafer all'interno del WSP, e ne continuò l'opera nel senso di sviluppo del modello di paesaggio sonoro originario, in termini "communicational approach", per cui «Acoustic communication attempts to understand the interlocking behavior of sound, the listener and the environment as a *system* of relationships, not as isolated entities» (ID., *Acoustic Communication*, Norwood, New Jersey, 1984, XII). Ma assai rilevante è stata anche la sua opera di compositore, attraverso una forte rielaborazione e trasfigurazione (c.d. sintesi granulare) degli elementi sonori primari, in opere come *Solar Ellipse* (1984-85), *Riverrun* (1986), e *Island* (2000), straordinario periplo sonoro intorno a un'isola immaginaria, fatto di ambientazione acustica naturale e processata. Sul ruolo di Truax come erede della legacy di Schafer, D. MONACCHI, *L'arca dei suoni originari*, Milano, 2019, 45.

gio: qui l'unico specifico richiamo sta negli articoli 5 e 10 Cod., in relazione, rispettivamente, al riparto di competenza e alla dichiarazione di interesse culturale in tema di spartiti musicali, se aventi carattere di rarità e di pregio. A questi beni possono essere collegati, già però ad un livello decisamente più generico, i riferimenti a materiali, supporti e sussidi audiovisivi, presenti agli artt. 5, 10 e 117 Cod.; e infine, del tutto ipotetico, il richiamo agli studi di artista (qui valido, evidentemente, solo se appartenuti ad un musicista), tutelati all'interno dell'art. 11 del Codice, nel novero dei beni culturali c.d. minori, per i quali è vietata in presenza di particolari circostanze, la modifica della destinazione d'uso.

A questa prima categoria va affiancata la messe dei beni, c.d. musicali, che vanno dalla miriade di teatri storici presenti su tutto il territorio nazionale alla molteplicità di repertori plurisecolari, dal canto gregoriano al repertorio operistico; a quegli strumenti musicali di particolare valore culturale, come gli antichi organi, clavicembali e i violini della grande tradizione liutaria nazionale: alle collezioni di manoscritti, libretti d'opera e strumentale presente nei musei musicali italiani¹⁵. Non si tratta, tuttavia, di beni protetti e classificati tra i beni culturali per la loro natura di espressione della creatività musicale – concepita quale categoria culturale distinta e autonoma –, bensì di espressioni dell'ambito musicale salvaguardate e preservate, anzitutto perché oggetti materiali, e solo in quanto tali suscettibili di inquadramento, tutela e valorizzazione conformemente ai criteri stabiliti dal Codice dei beni culturali e del paesaggio. E inoltre trattandosi di beni culturali, al di fuori delle raccolte presenti nei musei e archivi pubblici, dovranno essere costituiti da opere di autori non viventi o la cui esecuzione superi i settant'anni, secondo le previsioni contenute nell'art. 10 del Codice. Non esiste dunque alcuna configurazione autonoma di questi oggetti, nonostante la assoluta peculiarità della loro tradizione e del loro uso. Ed è cosa veramente sorprendente che la musica, ciò che Walter Pater nell'800 qualificava come pura "forma" cui tutte le altre arti costan-

¹⁵ Sull'amplessima articolazione del patrimonio musicale italiano, e la sua «unicità» nella civiltà occidentale, A VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, Torino, 2012, 9 ss.

temente aspirano, sia oggi tutelata nel nostro Paese solo in quanto *res*¹⁶.

In realtà, la tutela della musica come bene culturale implica la conservazione non solo delle opere musicali in sé, ma anche delle tecniche necessarie per la loro esecuzione e trasmissione, e la salvaguardia dei saperi che esse incarnano, nonché della memoria che presuppongono, dunque del loro valore sociale, simbolico e identitario. Ciò rende la musica un patrimonio dinamico, che si esprime attraverso la partecipazione attiva di esecutori e destinatari, reclamando dunque un ruolo attivo non solo da parte delle istituzioni, quale mero oggetto di conservazione. L'identità del bene da salvaguardare si associa infatti alla continuità della trasmissione del suo valore identitario, e pertanto il patrimonio culturale musicale andrebbe costantemente rigenerato mediante la partecipazione della comunità di riferimento, chiamata a custodirne il valore dinanzi ai rischi di dispersione.

Il patrimonio musicale evidentemente comprende infatti non solo oggetti materiali come spartiti, strumenti, registrazioni e teatri, ma anche saperi, tradizioni e pratiche che costituiscono il patrimonio immateriale, essendo di natura performativa e tramandata oralmente o tramite l'attività degli interpreti. C'è in sostanza una componente preponderante del patrimonio musicale che afferisce al patrimonio culturale immateriale, e che dunque richiederebbe forme di salvaguardia specifiche, in particolare per le espressioni musicali a trasmissione orale, ma anche per tutte le pratiche culturali ad essa legate, compresa esecuzione ed ascolto dei suoni che identificano una comunità come i *soundmarks*. In sintesi, la musica è un'espressione culturale complessa, poliedrica, e multidimensionale, che unisce aspetti materiali e immate-

¹⁶ Di conseguenza, «il “bene musicale” come oggetto materiale non gode di una definizione autonoma ma è inteso come sottocategoria della tipologia di livello superiore: lo spartito è un bene librario, il bozzetto di scena è un disegno, eccetera; l'aggettivo ‘musicale’ non determina un'autonomia di questi oggetti rispetto alle tipologie di riferimento, sebbene sia a tutti noto che il trattamento biblioteconomico e catalografico di tali materiali richiede competenze specifiche»: A. POMPILIO, A. IANNUCCI, *Il patrimonio musicale: entità materiale e immateriale*, in *Il saggiautore musicale*, 2, 2017, 264. La definizione di W. Pater sulla musica è tratta da M. AINIS, *Una storia costituzionale dell'arte*, in M. AINIS-M. FIORILLO, *L'ordinamento della cultura*, IV ed., Milano, 2022, 10.

riali, attività culturali e manifestazioni immateriali, e che reclama forme funzionali articolate e nuove per preservarne il valore identitario nel tempo.

Ne deriva una difficile collocazione – che esclude, come detto, una sistemazione unitaria – all’interno dell’ordinamento. Infatti, dal punto di vista giuridico, la musica si posiziona a cavallo tra patrimonio culturale materiale, immateriale e attività culturali¹⁷. Essa rappresenta un punto di intersezione tra queste categorie, evidenziando il forte legame tra beni materiali (come spartiti, strumenti, archivi), saperi culturali immateriali (come l’esecuzione, la tradizione e la trasmissione musicale), e lo spettacolo dal vivo. In conclusione, la musica, dal punto di vista giuridico, si colloca in modo trasversale all’interno delle diverse componenti del “patrimonio culturale”, secondo quella strutturazione a cerchi concentrici, comprendente il patrimonio culturale materiale nel suo nucleo, e le attività culturali nel suo perimetro più esterno, che ha incontrato molti riscontri nella dottrina italiana¹⁸. In assenza di un Codice della cultura, pure più volte invocato in passato che raccolga tutta la disciplina della materia, comprendendo beni, espressioni e manifestazioni culturali (ipotesi, peraltro, che appare oggi del tutto tramontata), tale configurazione può costituire un modello idoneo a rappresentare le molte anime del patrimonio culturale, a partire da quelle realtà tipicamente trasversali come le espressioni musicali; oltre che un effettivo riscontro dello spirito unitario che anima l’articolo 9 della Costituzione italiana, la quale tutela il patrimonio storico e artistico tangibile ma, prima ancora, promuove lo sviluppo della cultura in tutte le sue manifestazioni, materiali come immateriali.

¹⁷ Da segnalare che la l. 15 luglio 2022, n. 106 ha delegato il Governo ad adottare un Codice dello spettacolo, con espresso richiamo alla necessità di valorizzare «la funzione sociale della musica originale eseguita dal vivo», nonché degli spazi in cui questa forma d’arte performativa si realizza: il termine di esercizio della delega è stato peraltro più volte prorogato, e da ultimo portato al 31 dicembre 2026.

¹⁸ Sulla trasversalità della musica e la configurazione a cerchi concentrici del patrimonio culturale, per tutti, P. CARPENTIERI, *La musica tra attività culturali, patrimonio culturale materiale e patrimonio culturale immateriale*, in *Aedon*, 3, 2024, 281 e nt. 5.

4. Il soundscape come impronta sonora: prospettive di salvaguardia della sua dimensione simbolica e immateriale

Raymond Murray Schafer, ha distinto nel paesaggio sonoro diversi elementi. Le *toniche* (*Keynote sounds*), che sono costituite da suoni di fondo le quali caratterizzano, anche inconsapevolmente, le abitudini sonore di un luogo, sino «a formare il carattere degli uomini che vivono in mezzo ad esse»; esse sono prodotte dalla geografia e dal clima: acqua, vento, foreste, uccelli e insetti. I *segnali* (*Sound Signals*) sono suoni percepiti coscientemente con funzione comunicativa spesso rispondente a codici molto elaborati: campane, fischi, clacson, sirene. Infine, le *impronte sonore* o *suoni di riferimento* (*Soundmarks*) sono quelle sonorità che conferiscono «un carattere di unicità alla vita di una comunità», che vi riflette il proprio carattere: ad esempio, il rintocco di campane che scandiscono il tempo di un villaggio, il suono di una fabbrica storica di una città, le sonorità derivanti da mercati tradizionali, riti religiosi o ambienti naturali; e poiché definisce la vita di una comunità, una volta identificata l'impronta sonora per Schafer deve essere, senza remore, protetta¹⁹.

L'impronta sonora, segnando l'identità acustica di un luogo, lo qualifica culturalmente, sino ad essere percepita come un vero e proprio "marchio sonoro" del territorio. Essa contribuisce a dare un senso di appartenenza di una comunità legata ad un particolare territorio, e dunque ad accreditare l'identità di un gruppo sociale, che si riconosce nei suoi elementi distintivi. Con i *soundmarks* il suono si fa memoria collettiva, segno e patrimonio culturale, così arricchendo la tradizione

¹⁹ R. MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, cit., 59 s., e 401. Da notare che qui l'autore affiancava a *toniche*, *segnali* e *suoni di riferimento* anche *suoni archetipici*, individuandoli come «quei suoni antichi e misteriosi, spesso dotati di un proprio simbolismo, che abbiamo ereditato fin dall'antichità più remota», *Ivi*, 59; di fatto però questa categoria sonora, di chiara ascendenza junghiana – e che pure influenzò nel profondo le opere del compositore canadese (si pensi al ciclo epico musico-teatrale *Patria* che lo impegnò nell'arco di quaranta anni) – risulta sostanzialmente rimossa dagli studi sul pensiero di Schafer. Sui rapporti fra paesaggio sonoro, ambiente acustico e comunità sonora, il cui sviluppo successivo è fortemente debitore del modello comunicazionale di Barry Truax, A. MAYR, *Ascolti mediati: aspetti del rapporto tra mondo della tecnica e paesaggio sonoro*, in *Musica/Tecnologia*, 14 (2020), 35 s.

creativa musicale con differenti declinazioni di percezione, ascolto e consapevolezza, nonché nuove prospettive di salvaguardia dell'impronta sonora, in quanto indiscutibile espressione del patrimonio culturale immateriale.

Che spazio può avere allora oggi il paesaggio sonoro, all'interno dell'ordinamento del patrimonio culturale? Ebbene, queste opportunità non potranno derivare dal vigente Codice dei beni culturali. Il Codice ha infatti rinunciato alla dimensione immateriale che connotava le riforme normative introdotte alla fine degli anni '90 del secolo scorso. Le medesime Convenzioni UNESCO sul patrimonio immateriale e le diversità culturali, richiamate dall'art. 7-*bis* del Codice (ma in tal senso v. anche l'art. 52, comma 1-*bis*, in tema di locali storici tradizionali) vengono evocate attingendo a una concezione meramente materiale delle identità culturali collettive, testualmente definite come «espressioni» di identità: condizione che taluni commentatori hanno, con fondate motivazioni, qualificato come un paradosso²⁰. Parimenti, il carattere presuntivamente «aperto» della definizione di patrimonio culturale – esemplificato dalle «altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà» (art. 2, comma 2, ult. parte, Cod.) – non ha affatto prodotto gli effetti da qualche commentatore immaginati, nel senso di una prospettiva di arricchimento del novero del patrimonio immateriale.

Di contro all'immobilismo registrato nel panorama normativo nazionale²¹, si è intensificato a livello sovranazionale lo sforzo di istituire

²⁰ V. A. BARTOLINI, *L'immaterialità dei beni culturali*, in *Aedon*, 1, 2014, 3 e A.L. TARASCO, *Figlio di un dio minore: il patrimonio culturale immateriale tra necessità di codificazione e aneliti di libertà*, in *Arte e diritto*, 1, 2025, 125. Ma cfr. in tema G. SEVERINI, *Sub artt. 1-2, in Codice dei beni culturali e del paesaggio*, a cura di M.A. SANDULLI, Milano, 2019, 27-30.

²¹ Nel contesto interno, privo di un quadro unitario organico e limitato a sporadici interventi legislativi, spiccano comunque significative iniziative di alcune regioni che hanno esteso, nell'ambito di più vaste strategie di promozione del territorio locale, la valorizzazione del patrimonio culturale immateriale: fra le altre, si v. il d. a. Sicilia 31 maggio 2000, n. 10, che ha istituito il "Registro delle eredità immateriali" (REI, poi REIS); la l. r. Toscana 27 giugno 2007, n. 35, che prevede un "Registro delle espressioni del patrimonio immateriale"; la l. r. Lombardia 23 ottobre 2008, n. 27, che ha promosso l'istituzione di un "Registro delle eredità immateriali della Lombardia" (REIL). Sulla necessità di promuovere una potestà legislativa delle regioni in materia

meccanismi specifici di protezione e promozione per le manifestazioni del patrimonio culturale immateriale, nella loro componente oggettiva, soggettiva e cultural-simbolica, trovando il suo culmine nella *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, approvata a Parigi il 17 ottobre 2003. Da qui il cospicuo elenco di beni sonori – comprendenti musica strumentale, tradizioni vocali e strumenti musicali – ascritti alla *World Heritage List* (WHL) dell'UNESCO per il loro valore universale eccezionale, meritevoli pertanto di misure di conservazione dedicate alle future generazioni. Tra questi, spiccano numerose eccellenze italiane: dal canto a tenore sardo (2008), al sapere liutario cremonese (2012), alla pratica del canto lirico (2023), fino all'inserimento, da ultimo, dell'arte campanaria tradizionale, nelle sue declinazioni di tecniche di suono, fabbricazione e composizione, in quanto «lingua a sé stante», e legata «al senso di identità, storia ed emozioni condivise dalle comunità» (5 dicembre 2024): un caso esemplare, a bene vedere, di impronta sonora come elemento costitutivo di identità, che non può essere rimossa dalla memoria dei luoghi²². Ma, aldilà dei nostri confini, numerose altre sono le iniziative a salvaguardia del patrimonio sonoro, come la risoluzione UNESCO n. 39C/59, del 2017, finalizzata a promuovere delle *best practices* in materia di patrimonio sonoro, che ha poi aperto la strada alla *Week of Sound* e all'*International Year of Sound* (IYS 2020-2021)²³.

di patrimonio culturale, laddove rivolta a salvaguardare «anche ad altre espressioni di una memoria “particolare”, coltivata in quelle terre da parte di quelle persone, con le proprie peculiarità e le proprie storie»: Corte cost., sent. 17 luglio 2013, n. 194.

²² «Un suono di riferimento, per la sua unicità, merita di passare alla storia tanto quanto una sinfonia di Beethoven. La sua memoria non può essere cancellata dal trascorrere del tempo. Alcuni suoni di riferimento sono monolitici e inscrivono il loro marchio su un'intera comunità. È il caso di celebri campane, di chiese o di orologi, di certi corni o fischi. Che cosa sarebbe Salisburgo senza la Salvator Mundi, Stoccolma senza il carillon di campane dello Stadshuset, o Londra senza il Big Ben?»: R. MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, cit., 400.

²³ Significativo anche il *World Forum for Acoustic Ecology* (WFAE), fondato nel 1993, che riunisce studiosi, artisti e organizzazioni per studiare e proteggere i paesaggi sonori mondiali; il *World Day for Audiovisual Heritage*, proclamato dall'UNESCO e celebrato annualmente il 27 ottobre, che mira a sensibilizzare sull'importanza della conservazione di registrazioni audiovisive come espressione di memoria collettiva; il recente progetto *Sonic Heritage* (presentato il 18 aprile 2025) che raccoglie, e reinter-

5. Conclusioni. Per un'umanità sostenibile

Il legislatore italiano in questi anni più che del suono si è preoccupato del silenzio o, per meglio dire, di mitigare gli effetti molesti del suono visto nelle sue manifestazioni convenzionalmente meno apprezzabili quale forma di inquinamento acustico, suscettibile dunque di tutela amministrativa, civile ed eventualmente anche penale²⁴.

Lo stesso d.lgs. 19 agosto 2005, n. 194, adottato, in attuazione della direttiva 2002/49/CE relativa alla determinazione e alla gestione del rumore ambientale, è esplicitamente diretto (art. 2) a contenere il rumore, in particolare, quando i livelli di esposizione possono avere effetti nocivi per la salute umana, e ad evitare suoi aumenti nelle zone silenziose²⁵. D'altra parte, vi è un forte legame tra identità culturale e paesaggio che riceve una puntuale conferma normativa nel Codice del 2004, laddove l'articolo 131 fornisce una definizione di paesaggio descritto come «espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni». Vi è dunque nel

preta, suoni provenienti da 270 siti, creando una *Sound Map* mondiale, fruibile da tutti, in gran parte espressione del patrimonio culturale mondiale UNESCO. Sulla definizione di patrimonio culturale immateriale in sede internazionale, T. SCOVAZZI, *Il patrimonio culturale immateriale secondo la Convenzione del 2003*, in *Il patrimonio culturale immateriale*, a cura di M. PAOLETTI e T. SCOVAZZI, Napoli, 2025, 50 ss. Sugli sviluppi intervenuti dopo la Convenzione Unesco del 2003, F. MUCCI, *La protezione internazionale del patrimonio culturale: un'impresa interdisciplinare*, a cura di S. FACCI e F. MUCCI, Roma, 2025, 28 ss.

²⁴ «Chiunque, mediante schiamazzi o rumori, ovvero abusando di strumenti sonori o di segnalazioni acustiche ovvero suscitando o non impedendo strepiti di animali, disturba le occupazioni o il riposo delle persone, ovvero gli spettacoli, i ritrovi o i trattenimenti pubblici, è punito con l'arresto fino a tre mesi o con l'ammenda fino a trecentonove euro», art. 659 del Cod. pen.; per la definizione di inquinamento acustico, v. l'ampia e articolata definizione contenuta nell'art. 2 della l. 26 ottobre 1995, n. 447.

²⁵ Il decreto del Ministero della Transizione Ecologica 24 marzo 2022, n. 16, definendo le aree silenziose introduce tuttavia, nell'Allegato A.3, criteri di "buona qualità acustica", finalizzati ad assicurare la conservazione degli ambienti naturali caratterizzati dalla sonorità naturale (geofonia e biofonia) rispetto ai suoni antropici e tecnologici. Sull'accezione generalmente negativa con cui è preso di solito in considerazione il suono nel nostro ordinamento, v. M. MEZZANOTTE, *Brevi cenni sul paesaggio sonoro come patrimonio culturale immateriale: basi giuridiche e sviluppi futuri*, in *ConsultaOn-Line*, III, 2024, 1363 s.

Codice un evidente richiamo ad una dimensione culturale del paesaggio²⁶, che potrebbe preludere a qualche forma futura di salvaguardia di quel patrimonio sonoro che, pur non visibile e non materiale, costituisce a pieno titolo fattore identitario del Paese, in quanto rappresentazione immateriale di valori storici, culturali e naturali del territorio, secondo peraltro la definizione di patrimonio culturale contenuta nelle *Disposizioni generali* del Codice²⁷.

Nondimeno, si ritiene che oggi le maggiori speranze per la salvaguardia del paesaggio sonoro provengano dalla legge delega 7 ottobre 2024, n. 152, denominata «Disposizioni relative alle manifestazioni di rievocazione storica e delega al Governo per l’emanazione di norme dirette alla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale», la quale, sia pure con un ritardo considerevole rispetto agli altri Stati firmatari della Convenzione di Parigi del 2003, finalmente delinea anche in Italia prospettive innovative per il patrimonio culturale immateriale. L’articolo 10 della l. 152/2024 formula una nozione di patrimonio culturale immateriale che sembra ricalcare in modo fedele quella sancita dalla Convenzione del 2003, laddove attribuisce particolare rilievo «alle prassi, alle rappresentazioni, alle espressioni, alle conoscenze, alle competenze, nonché agli strumenti, agli oggetti, ai manufatti e agli spazi culturali con essi connessi». L’articolo 11 della legge fissa una messe di principi e criteri direttivi, secondo un’impostazione volta a garantire un’efficace tutela del patrimonio immateriale, a favorire il massimo coinvolgimento delle comunità che lo praticano e a incentiva-

²⁶ In associazione ai principi della Convenzione europea del paesaggio, stipulata a Firenze nell’ottobre 2000. Questa intrinseca vocazione culturale del paesaggio viene ulteriormente precisata nel comma 2 dello stesso articolo 131, che lo riconnette «a quegli aspetti e caratteri che costituiscono rappresentazione materiale e visibile dell’identità nazionale, in quanto espressione di valori culturali». Sui caratteri identitari del paesaggio, v., fra i tanti, M. IMMORDINO, L. GIANI, *Sub art. 131*, in *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, a cura di M. A. SANDULLI, III ed., Milano, 2019, 1166 ss. e S. AMOROSINO, *Diritto dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, 2024, 272 s.

²⁷ In relazione al *soundscape* come elemento istitutivo del paesaggio, sul presupposto che la percezione dei sensi non possa certo limitarsi all’elaborazione empirica di ciò che è esclusivamente visivo, v. M. FERRARA, *Acustica culturale e tutela del paesaggio sonoro nella prospettiva di superamento dell’approccio materiale del Codice dei beni culturali*, in *Aedon*, 1/2026, 3 ss.

re la trasmissione delle relative conoscenze alle nuove generazioni. La l. 152/2024 non contiene espliciti riferimenti, come già, peraltro, la Convenzione di Parigi, al *soundscape* quale futuro oggetto di disciplina, e tuttavia vi sono formulazioni di criteri per il legislatore delegato, come la trasmissione di memorie di comunità quale espressione della pluralità delle identità culturali, la promozione della diversità delle manifestazioni culturali presenti sul territorio, il recupero in forme coerenti con il paesaggio di spazi idonei alla salvaguardia del patrimonio immateriale (o il più generale rilievo riconosciuto a espressioni e spazi culturali di individui e comunità), che sembrerebbero aprire spiragli interpretativi, in sede di adozione del decreto, per l'individuazione di soluzioni normative di interesse per il riconoscimento del paesaggio sonoro come componente essenziale del patrimonio immateriale²⁸.

Una disciplina generale ad esercizio unitario potrebbe schiudere prospettive di grande interesse per il paesaggio sonoro, sul piano della tutela come della valorizzazione. Innanzitutto, in termini di individuazione dei beni che lo costituiscono; poi, mediante sostegno alle tradizionali attività di inventario, archiviazione delle registrazioni o attraverso l'istituzione di un registro ufficiale centrale. Inoltre, permetterebbe di allargare la platea dei fruitori del paesaggio sonoro incentivando – e qui sta la vera scommessa di qualunque politica di successo in materia – la conoscenza e l'accesso allo stesso, magari mediante percorsi formativi immaginati *ad hoc*²⁹.

Naturalmente, poi, la nozione di identità è legata indissolubilmente a quella di continuità, e pertanto il patrimonio culturale immateriale, per la sua natura di “patrimonio vivente”, esige, innanzitutto, una ri-

²⁸ Diffusamente sulla l. 152/2024 vedi *Arte e diritto*, nn. 1 e 2, 2025, con i contributi di P. CARPENTIERI, P. LAZZARA, L. MINERVINI, F. RIZZETTO, A. L. TARASCO, C. VIDETTA.

²⁹ «Per valorizzare il patrimonio sonoro non ci si può accontentare di conservare accuratamente supporti originali e copie digitali, ma si deve raggiungere un pubblico ampio e non specialistico. Questa la sfida da accettare se non si vuole essere relegati in un ruolo ancillare, come corredo ornamentale delle immagini»: D. ROBOTTI, E. SALVALAGGIO, *Conservare i suoni. I documenti sonori come patrimonio culturale*, in *Documenti sonori: voce, suono, musica in archivi e raccolte*, a cura di D. BRUNETTI, D. ROBOTTI, E. SALVALAGGIO, Torino, 2021, 27.

generazione ininterrotta attraverso il coinvolgimento della specifica comunità di appartenenza, che ne raccolga l'eredità dalle generazioni che l'hanno preceduta per consegnarla a quelle future³⁰. In quest'epoca di emergenza ambientale, un cambio di paradigma obbligato contro la rassegnazione a un *climate fatalism* strisciante³¹, e per evolvere, da un antropocentrismo autodistruttivo, verso una «umanità sostenibile»³².

Abstract

The essay analyses the soundscape as an advanced musical form of expression and the conceptual core of acoustic ecology. On the one hand, the theme is intertwined with the complex legal systematics of musical production in general, seen as a complex and multidimensional cultural expression. On the other hand, the opportunities opened up for the most strictly immaterial and symbolic component of the soundscape by Law No. 152/2024 are investigated, in terms of protecting the valorization and involvement of the reference communities, such as living cultural heritage.

Keywords

Soundscape – Acoustic ecology – Soundscape composition – Paris Unesco Convention – Intangible cultural heritage

³⁰ Più in generale, sulla partecipazione comunitaria come ineludibile requisito del patrimonio culturale immateriale, M. FIORILLO, *Dalle cose alle persone: declinazioni e scenari del patrimonio culturale immateriale*, in *Federalismi.it*, 20/2026 45 ss.

³¹ «Se i suoni viventi sono condannati a scomparire perché occuparsi di creatività, diversità, riduzione nel nostro presente? Il nichilismo etico è una delle risposte alla natura transitoria e predestinata dell'esistenza. Ma il suono ne suggerisce un'altra. Tutte le esperienze soniche partono dal silenzio, conducono una vita fugace e ritornano nel silenzio. (...) I suoni della terra contano in parte perché sono manifestazioni effimere di ordine e narrativa, e in ciò rappresentano anche il nostro viaggio personale dall'inesistenza alla forma e al movimento sino alla morte»: D. HASKELL, *Suoni fragili e selvaggi. Meraviglie acustiche, evoluzione creativa e crisi sensoriale*, Torino, 2022, 376.

³² D. MONACCHI, *L'arte dei suoni originari*, cit., 282.

BRITANNICITÀ IN MUSICA: IL RUOLO DEGLI OASIS NELLA NARRAZIONE COSTITUZIONALE DEL REGNO UNITO

*Luigi Maria Pepe**

SOMMARIO: 1. Metodo e Contaminazione: la prospettiva del giurista nella cultura musicale. – 2. Crisi, Devolution e Identità: il difficile equilibrio della britannicità. – 3. *BritPop* come Narrazione Costituzionale: la voce degli Oasis nel Regno Unito in transizione – 4. Riti musicali e costruzione costituzionale: il simbolismo degli Oasis.

1. Metodo e Contaminazione: la prospettiva del giurista nella cultura musicale

Non è consueto poter osservare e analizzare determinati processi storici, politici e costituzionali di un ordinamento giuridico da una prospettiva che si discosti da quella prettamente o esclusivamente tipica del giurista o dello studioso delle scienze sociali. La possibilità di impiegare le proprie categorie concettuali per dialogare con altri saperi, confrontarsi con linguaggi disciplinari distinti ed estranei al diritto, arricchisce non soltanto il profilo del giurista ma risponde altresì all'esigenza, sempre più avvertita nella nostra società contemporanea, di una reale interdisciplinarietà dei saperi e della produzione scientifica. Non si tratta soltanto di un esercizio mentale bensì misura la capacità del giurista di indagare, scorgere e rilevare fenomeni giuridici (in questo caso costituzionali) all'interno delle più disparate vicende e/o accadimenti anche, come in questo caso, di stampo musicale. Dunque, il presente scritto cercherà di cogliere al volo questa opportunità e, pertanto, di adottare le categorie classiche del giurista costituzionale-comparatista per discernere gli eventi musicali che, verso la fine degli anni '90, videro protagonista il Regno Unito di Gran Bretagna quale baricentro di una rivoluzione per così dire "musical-costituzionale",

* Professore Associato di Diritto Pubblico Comparato. Università eCampus.

capeggiata dai fratelli Gallagher (Liam e Noel) e che prenderà il nome degli Oasis.

Sul punto, delle premesse storico-metodologiche sono necessarie.

Questo studio affronterà congiuntamente le principali vicende che hanno coinvolto il Regno Unito verso la fine degli anni '90: quelle politico-costituzionali che hanno condotto il Regno Unito ad avviare la più significativa delle riforme costituzionali, la cosiddetta "*devolution*"; e quelle musicali del gruppo degli Oasis che, in quei medesimi anni di transizione, hanno visto la band di Manchester divenire il principale esponente del fenomeno del *BritishPop* (detto anche "*BritPop*"), con l'obiettivo ultimo di dimostrare che anche la musica così come il diritto può essere strumento e veicolo di coesione, negoziazione e rafforzamento dell'identità di un popolo, di una comunità.

Esempio emblematico, ad avviso di chi scrive, è senza dubbio quello del fenomeno Oasis nel Regno Unito.

Significativo, pertanto, sarà esaminare i punti di contatto, di influenza e contaminazione tra queste vicende che, seppur apparentemente distinte e lontane, hanno, di contro, testimoniato il tanto forte quanto radicato legame tra diritto, musica e identità nazionale. Sì, perché questa relazione, più complessa di quanto possa sembrare, non si compendia con il semplice legame o con la semplice identificazione di una produzione musicale in un determinato contesto storico-istituzionale bensì è idonea a comprovare il rapporto tra trasformazioni sociali e costituzionali e rappresentazione musicale, con la musica quale simbolo e veicolo dell'identità di un Paese.

È proprio in questo contesto che la band dei fratelli Gallagher si inserirà.

Con l'avvento del processo di *devolution* costituzionale e la nascita dello Stato devoluto o, più correttamente, dello Stato Unione¹, il Re-

¹ Secondo una dottrina, ad avviso di chi scrive condivisibile, sarebbe più corretto parlare di Stato Unione più che di Stato Unitario. Questa definizione ed interpretazione di Stato unitario semplicemente disimpegna ulteriori discussioni sulle costituzioni unitarie e federali, N. WALKER, *Beyond the unitary conception of the United Kingdom Constitution?*, in *Public Law*, 1, 2000, 398.

Per uno sguardo verso altre esperienze di Stati Unione o Stati plurinazionali veda-
si ulteriormente A. STEPAN, J. LINZ, Y. YADAV, *Crafting State-Nations: India and Other Multinational Democracies*, Baltimore, 2011, 336. Specie sulle esperienze oltre Occidente v. D. AMIRANTE, *Al di là dell'Occidente. Sfide epistemologiche e spunti euristici*

gno Unito cambiò radicalmente la propria compagine costituzionale promuovendo, appunto, una serie di riforme tali da decentralizzare il potere e conferire maggiore riconoscimento e autonomia rappresentativa, costituzionale e legislativa alle Nazioni del Regno, specie alla Scozia e al Galles. Non può essere negato come se da un lato questa riforma è stata da molti vista come dovuta e, in qualche modo, fortificatrice dell'assetto costituzionale del Regno, ad avviso di altri autorevoli studiosi, il processo di devolution non ha fatto altro che consacrare la fine del Regno Unito di Gran Bretagna con una parcellizzazione della sovranità del Regno².

In questi tumultuosi anni di frammentazioni, di istanze autonomiste e di sfiducia nella centralità e sovranità assoluta di Westminster, connotati tra l'altro dalla fine del Governo Thatcher e l'avvento di quello di Tony Blair, la musica giunge in soccorso nel rin vigorire e riaffermare una rappresentazione di britannicità condivisa, un *cultural glue* – un collante simbolico tale da permettere a molti giovani britannici di riconoscersi in valori condivisi, a prescindere dalle crescenti divisioni politiche.

La musica, specie il *BritPop* degli Oasis, diventa il luogo dove si gioca la costruzione e negoziazione dell'identità nazionale, in antitesi ad anni di crisi e transizione costituzionale. Operazione altamente complessa tenuto conto che il Regno Unito ha sempre contenuto una molteplicità di identità e, per questo motivo, è sempre stato fortemente scivoloso discutere di identità nazionale britannica all'interno del concetto tradizione di Stato-nazione³.

nella comparazione "verso Oriente" in Diritto Pubblico Comparato ed Europeo (DPCE), 1, 2015, 1-36.

² Non solo nella letteratura accademica ma altresì anche nella giurisprudenza possono segnalarsi letture ed interpretazioni che accennano alla sovranità divisa del Regno Unito di Gran Bretagna specie all'indomani del processo di devolution e dell'avvento dei Parlamenti devoluti, vedi a riguardo *Jackson v Attorney General [2005] UKHL 56*, paragrafo 102. Di antitetica opinione un'altra parte della dottrina la quale invece conferma l'unitarietà dello Stato e della costituzione alludendo, invece, alle sue componenti di eterogeneità da declinarsi in termini di flessibilità, cfr. N. WALKER, *Beyond the unitary conception of the United Kingdom Constitution?*, già cit., 384-404.

³ C. LUEDERS, *Britpop's Common People – National identity, popular music and young people in the 1990's*, University of London, 2016, 18, disponibile su *www*.

In questo contesto, e ciò denota le particolarità del caso Oasis, la rivendicazione dell'identità britannica avvenne non attraverso istanze nazionaliste contro i processi di globalizzazione e europeizzazione di quegli anni bensì incarnando la realtà sociale di una popolazione che era la maggior parte del Regno. La forza della band risiedeva proprio in questo: provenire dalla classe operaia, di origine irlandese, da Manchester e fuori dall'epicentro di Londra, ravvivando anche la disputa tra classe operaia e classe media⁴.

Dunque, il *BritPop* costruito dagli Oasis rappresentava una relazione simbiotica tra classe operaia e musica, permeata da un senso di nostalgia di quella società britannica ancora non totalmente travolta dai cambiamenti sociali, economici e politici nonché musicali del Regno Unito⁵.

Una musica quasi rivolta verso l'interno con lo scopo di procurare eccitazioni nei confronti dei giovani inglesi, desiderio di rivalsa, di una vita lontana dai centri di disoccupazione, lontani da una vita senza prospettive al fine ultimo di restituire l'identità del popolo britannico e di far rivivere quel passato musicale⁶, in contrapposizione con lo stile di vita degli anni sotto il governo dei Tories.

Una rinascita sociale e culturale attraverso il *BritPop* tale da divenire anche vessillo politico cavalcato soprattutto dalla nuova classe poli-

pure.royalholloway.ac.uk/en/publications/britpops-common-people-national-identity-popular-music-and-young-

⁴ Il passato "proletario" dei fratelli Gallagher viene visto come uno dei principali punti di forza della band tale da alimentare il dibattito e la rivalità con le band musicali londinesi, fatte di studenti benestanti, come ad esempio i *Blur*. Questo antagonismo tra classe operaia e classe benestante, tra ricchi e poveri, venne dunque trasferito sull'arena musicale dando vita a quello che i media dell'epoca (1995) chiamarono la "Battaglia del *BritPop*", M. BEAUMONT, *Blur and Oasis' big Britpop chart battle – the definitive story of what really happened*, disponibile su www.nme.com/blogs/nme-blogs/blur-and-oasis-big-britpop-chart-battle-the-definitive-story-of-what-really-happened-757277.

⁵ C. LUEDERS, *Britpop's Common People – National identity, popular music and young people in the 1990's*, già cit., 51.

⁶ Non pochi sono i riferimenti nella musica degli Oasis a band illustri quali i Beatles, Rolling Stones e David Bowie. Si pensi solo che il nome della band "Oasis" è ispirato al nome del primo pub nel quale i Beatles fecero il loro primo concerto a Manchester.

tica che, di lì a poco, avrebbe preso le redini del Regno e aperto le porte ad una nuova stagione di riforme.

2. *Crisi, Devolution e Identità: il difficile equilibrio della britannicità*

Per comprendere fino in fondo il ruolo degli Oasis nel processo di costruzione e negoziazione dell'identità britannica, è necessario volgere lo sguardo ai diversi fattori storico, politico, costituzionali, economici e culturali all'opera nel Regno Unito in quegli anni. Non si potrà altresì sottrarsi dalla disamina di alcune delle loro più iconiche liriche, vere e proprie fotografie istantanee della condizione sociale e culturale della *working class* inglese degli anni '90.

A riguardo, una premessa è necessaria.

Con l'avvento della globalizzazione si è aperta una fase nuova della storia delle nazioni, si tratta ora, a livello mondiale, di elaborare le forme che possano permettere un governo "democratico" mondiale.

Sta emergendo con forza, infatti, il nuovo concetto di Stato-Nazione il quale, in questo nuovo contesto, deve compiere un duplice movimento d'apertura: verso l'esterno, per collocarsi all'altezza dei mutamenti già verificatisi tra mercati e politica, tra stati e organismi sovranazionali e verso l'interno, per individuare nuove forme di governo democratico e proseguire il processo di democratizzazione indubbiamente sollecitato dalle realtà periferiche⁷. Questo passaggio deve raccogliere i principi di metodo della democratizzazione sperimentata nella fase nazionale della vita delle società europee.

E' proprio in virtù di questa tensione verso l'esterno e verso l'interno che si comprende la complessità nello stigmatizzare entro precisi e puntuali discorsi teorici, giuridici positivi ed empirici il dogma dell'identità nazionale (o costituzionale). Questa specifica forma di identità si riferisce alle idee, alle aspirazioni e ai principi costituzionali fondamentali per una politica che dia forma all'enunciazione delle istituzioni costituzionali e alle loro pratiche. Seguendo le orme di Edmund Burke, l'influente filosofo britannico del XVIII secolo, Jacob-

⁷ V. COTESTA, *Paradigmi per lo studio dell'identità europea*, in *Quaderni di Sociologia*, 55, 2011, 11-22.

sohn sosteneva che il concetto di identità costituzionale dovesse trovarsi al centro della teoria costituzionale⁸. L'identità costituzionale appare dunque fonte di una nuova realtà concettuale che deve affrontare le sfide ai concetti classici del costituzionalismo che emergono dalla globalizzazione, dalla costituzionalizzazione del diritto internazionale e dall'apertura degli ordini costituzionali nazionali agli standard costituzionali sovranazionali⁹.

Questa breve nota metodologica risulta necessaria per comprendere quanto risulti fumoso e scivoloso il tema dell'identità costituzionale nel contesto britannico.

Il tentativo di costruire e narrare la condizione di un'identità britannica da parte degli Oasis si poneva chiaramente in controtendenza rispetto ad un'identità britannica che, fino a quel momento, si tentava di imporre "dall'alto", incentrata su Westminster, Londra e le relative istituzioni politiche, economiche e culturali. La loro provenienza da Manchester, città simbolo della working class e delle disuguaglianze sociali del Nord, fu percepita come un riscatto delle periferie rispetto alla narrazione dominante.

In questo senso, si può e deve leggere l'"estetica Oasis" come una critica implicita alla verticalità del potere e all'egemonia della capitale, una forma di resistenza culturale che coincide con la riconquista di uno spazio sociale e identitario negato o marginalizzato. La loro musica non fu solo espressione generazionale, ma anche il mezzo attraverso cui una comunità sub-statale poteva riappropriarsi di un ruolo nella costruzione dell'identità britannica complessiva, in un momento in cui le istituzioni faticavano a rappresentare le pluralità nazionali.

⁸ G. JACOBSON, *Constitutional Identity*, Harvard, 2010, 388. Come suggerisce Jacobson, il testo costituzionale è un buon punto di partenza per chi cerca le aspirazioni e l'impegno politico; tuttavia, esso non svela completamente il perché una politica si impegni in quei determinati valori e nell'ambiente in cui essi sono sostenuti. Mentre il testo è fissato in un tempo e in un luogo specifici, la costituzione è un documento vivo. Pertanto, il contestualismo è indispensabile per comprendere la sua fluidità rammentando che l'identità costituzionale non è fissa ma mutevole. Per questo motivo, un approccio dialogico è fondamentale per far luce sulle parti interessate che si caratterizzano come forze che operano per un cambiamento di identità.

⁹ S. GAMBINO, *Identità costituzionali nazionali e primauté euorounitaria*, in *Quaderni Costituzionali*, 3, 2012, 533-562.

Questa tensione tra centro e periferia, tra unità e frammentazione, si riflette anche nel modo in cui gli Oasis vennero percepiti nelle diverse nazioni del Regno Unito. Mentre in Inghilterra la band fu spesso vista come simbolo di un orgoglio nazionale riconciliato con le sue radici popolari, in Scozia e Galles la loro musica assunse connotazioni più ambivalenti, oscillando tra identificazione e distacco.

In particolare, in Scozia – dove il processo di devolution ha alimentato un discorso pubblico centrato sulla differenziazione culturale e giuridica¹⁰ – il successo degli Oasis fu sì accolto, ma non senza interrogativi sull'effettiva rappresentatività di una visione britannica ancora troppo inglese-centrica. È in questo scenario che il *BritPop* si rivela un campo fertile di analisi per il giurista: non solo come espressione artistica, ma come spazio di negoziazione simbolica del patto costituzionale, nella sua componente più fluida, implicita e culturale.

Ciò detto, occorre certamente far partire la disamina dal concetto di identità britannica.

Il Regno Unito è uno Stato composto da quattro Paesi (Inghilterra, Scozia, Galles e Irlanda del Nord) e quattro nazionalità (inglese, scozzese, gallese e irlandese). Esso costituisce un esempio unico di caso di studio su come l'identità nazionale viene costruita e riprodotta in uno Stato multinazionale e questo spiega forse l'enorme interesse accademico per gli studi sull'identità nazionale nel Regno Unito. Il fatto, però, che quest'ultimo sia uno Stato multinazionale rende difficile discutere di identità britannica nell'ambito del concetto tradizionale di Stato-nazione.

Nel caso del Regno Unito, esistono infatti quattro identità nazionali (inglese, gallese, scozzese e irlandese) da un lato e un'identità statale (britannica) dall'altro. Di conseguenza, sorge la domanda se l'identità britannica possa essere considerata un'identità nazionale.

¹⁰ La nazione scozzese, oltre al tratto tipico del retaggio di Stato autonomo ante Act of Union con il Regno d'Inghilterra, ha sempre goduto di un altro connotato di differenziazione con le altre nazioni del Regno ovvero quello di appartenere alla categoria dei sistemi misti. Infatti, il sistema legale scozzese oltre ad aver subito le influenze di *common law*, ha risentito delle forti pressioni della tradizione giuridica continentale di diritto romano e, in generale, della tradizione codicistica e di *civil law*. Per approfondimenti cfr. A. TORRE, *Le Corti di Scots law. Sistema giuridico e autogoverno pluralistico del suo Giudiziario*, in *Diritto Pubblico Comparato ed Europeo*, 4, 2020, 5033-5044.

Sul punto, è importante tenere a mente che mentre i termini Nazione e Stato sono spesso confusi in un concetto composito, lo “Stato-nazione”, essi non sono intercambiabili. Keating nota che le scienze sociali sono state legate a un modello di Stato-nazione dal quale si ha “difficoltà a fuggire” non essendo stato semplice trovare parimenti definizioni concise di nazione, stato o di un concetto composito¹¹.

Nell'uso quotidiano i due sostantivi sono di solito intercambiabili e usati indistintamente per indicare un Paese nel senso di un luogo fisico con confini definiti e controllati, un gruppo di persone unito politicamente, etnicamente, culturalmente o in altro modo e infine un governo specifico che controlla entrambi o qualche combinazione delle tre precedenti manifestazioni. La facile intercambiabilità dei due concetti è connessa a una diffusa ma errata presunzione che i confini dell'uno si sovrappongano perfettamente all'altro, con i concetti di Nazione e Stato in perfetta congruenza. Tale modello troverebbe il paradigma più emblematico nelle molteplici identità nazionali stratificate nel Regno Unito, le quali hanno creato un complesso e spesso indistinto senso di nazionalità, con la maggior parte degli scozzesi, ad esempio, che si identificano come più scozzesi che britannici¹².

Dall'*Act of Union* in poi, attraverso cui l'unione del Regno d'Inghilterra e del Regno di Scozia diede vita al Regno Unito di Gran Bretagna, si era effettivamente creato un chiaro senso di identità e statualità britannica, mettendo temporaneamente a tacere le molteplici istanze nazionaliste. Fu a partire dal XX secolo che quest'ultime hanno

¹¹ M. KEATING, *Plurinational Democracy: Stateless Nations in a Post-Sovereignty Era*, Oxford, 2001. L'autore sostiene che i concetti di nazione e stato devono essere separati concettualmente. La nazione dovrebbe essere intesa come un concetto normativo basato su una rivendicazione di autodeterminazione. Questo però non significa la creazione di uno Stato, ma piuttosto il diritto di negoziare il proprio status all'interno dell'ordine statale e costituzionale. La sovranità statale, un concetto sempre difficile, viene trasformata dai cambiamenti dello Stato e dall'integrazione transnazionale. Si apre così la possibilità di una sovranità condivisa e divisa come un modo per conciliare le rivendicazioni di nazionalità.

¹² Keating, per suffragare la sua tesi, propone ricerche statistiche con cui ha dimostrato che già dagli anni 2000 il popolo scozzese tra il 72% e l'80% preferisce essere identificato come Scottish e non come British; in M. KEATING, *The Independence of Scotland: Self-government and the Shifting Politics of Union*, Oxford, 2009, 61.

ripreso ad affacciarsi sul panorama politico e costituzionale del Regno, capeggiate, senza ombra di dubbio, dalla Scozia e dal partito nazionalista scozzese.

Difatti, verso la seconda metà degli anni '90 del secolo scorso si poté assistere ad una spettacolare manifestazione di forze costituzionali in cui una sovranità popolare ed un potere costituente furono all'opera nel tentativo della rinascita del costituzionalismo substatuale. A titolo esemplificativo, si possono citare alcuni tra i momenti più significativi di questa tensione costituzionale proveniente dal basso: la *Kilbrandon Commission*¹³, l'*European Community Act 1972*¹⁴, il primo referendum sulla devolution del 1979 e la *Scottish Constitutional Convention*¹⁵ fino a giungere al referendum sulla devolution del 1997.

¹³ Dopo la vittoria alle elezioni del 1967 da parte dello Scottish National Party (SNP) e del loro leader dell'epoca, Winnie Ewing, il partito laburista al Governo britannico si trovò nella posizione di dover reagire per evitare che le istanze secessioniste di cui era portatore lo Scottish National Party si diffondessero con maggiore rapidità e consenso; eppure in quel contesto e particolare momento storico anche un ulteriore conferimento di poteri amministrativi alla Scozia non sarebbe stato sufficiente per placare i nuovi rigurgiti patriottici. Il governo dell'epoca pensò di costituire una *Royal Commission on the Constitution* (la Kilbrandon Commission) al fine di progettare e indagare la possibilità di una riforma costituzionale nel Regno Unito con effetti attuabili specialmente nel contesto scozzese. Il report conclusivo della Commissione pubblicato nel 1973 ebbe come sito l'esclusione di una svolta federalista per il Regno Unito oltretutto separatista e suggerì la creazione e la reintroduzione di un'assemblea legislativa per la Scozia. Per un approfondimento del costituzionalismo scozzese nello spettro del Regno Unito v. L.M. PEPE, *Costituzionalismi senza Costituzioni. L'esperienza scozzese nel diritto comparato*, Milano, 2023, 310. Per ulteriori approfondimenti consulta A. TORRE, *Scozia: devolution, quasi-federalismo, indipendenza* in Rivista AIC, 2, 2013, 1-19; C. MARTINELLI, *La Scozia tra autonomia e secessione: riflessioni sul referendum indipendentista nel processo devolutivo* in *Federalismi.it*, 23, 2022, 208-240.

¹⁴ Non bisogna dimenticare che siamo negli anni della Comunità Europea e della sigla da parte del Parlamento britannico dell'*European Communities Act 1972*, il provvedimento legislativo con cui Westminster abdicò ad una parte della propria sovranità per cederla ad una struttura sovranazionale e alle sue istituzioni.

¹⁵ Dopo le elezioni generali del 1987, la *Campaign for a Scottish Assembly*, già istituita nel 1979 sulla scia del primo referendum sulla devoluzione, decise di dare vita ad un movimento costituzionale pro-devoluzione e pro-autogoverno, la *Scottish Constitutional Convention* in cui la reintroduzione del parlamento scozzese costituiva il perno centrale delle rivendicazioni per un significativo cambiamento.

Tutti eventi che, in qualche modo, hanno minato alla statualità e alla sovranità di Westminster mettendo oltremodo in discussione il mito della britannicità.

3. *BritPop come Narrazione Costituzionale: la voce degli Oasis nel Regno Unito in transizione*

In questo contesto storico in cui l'identità britannica sembra iniziare a vacillare sotto le tensioni interne ed esterne al Regno che, il *Brit-Pop* giunge in soccorso, contenendo quelle tensioni e rendendo la musica quale catalizzatore di un certo senso di britannicità. La musica, dunque, quale collante del Regno almeno fino ai processi di devoluzione scozzese e gallese degli anni '90.

Seppur in molti argomentarono che la *Britishness* non si identificasse altro che con la *Englishness* e che quindi questo movimento musicale non facesse altro che enfatizzare le distanze tra Londra e il resto del Regno, una band come gli Oasis, non fece altro che scardinare queste supposizioni. Non soltanto perché provenisse da Manchester bensì perché incarnava un senso di ansia, di pressione sociale e in qualche modo nichilismo giovanile, comune a tutti i giovani del Regno e in cui tutti si rispecchiavano e che tutti imputavano agli anni di duro governo della Thatcher. Sembrerebbe del tutto casuale (oppure no) che furono proprio gli anni di maggiore ascesa degli Oasis (e quindi del *Britishpop*) a narcotizzare, seppur brevemente, le istanze nazionaliste che si paventavano sempre più incalzanti specie nel Regno. Fu solo a partire dagli ultimi anni 90' (la band iniziava ad indebolirsi e perdere il suo iniziale appeal) che le riforme costituzionali sulla decentralizzazione dei poteri iniziarono ad attuarsi (*Scotland e Wales Act 1998*).

Ovviamente questa affermazione non può assurgersi a dato scientifico ma, se il diritto è mosso dai fenomeni sociali, non può negarsi che gli Oasis lo siano stato, regnando la Gran Bretagna e affascinando una intera generazione che, finalmente, aveva una voce.

Ciò detto, e lì quando l'identità britannica sembrava essere messa quasi definitivamente in discussione da cambiamenti esterni dovuti alla globalizzazione, all'americanizzazione e all'europeizzazione da un lato,

e da cambiamenti interni dovuti alle pressanti movimentazioni nazionaliste di stampo civico e politico, che giunse la band di Manchester.

Ma perché, in qualche modo, gli Oasis rafforzarono la mitologia della Britannicità?

Procediamo con ordine.

Sarà forse l'antitesi con Londra, sarà forse l'essere stata l'epicentro della rivoluzione industriale ma tutto ebbe inizio da Manchester. In qualche modo si può dire che questo grande centro metropolitano costituisca un po' la culla e la rappresentazione della classe operaia britannica¹⁶.

Gli Oasis, guidati dai fratelli Gallagher, divennero in breve tempo il volto più riconoscibile del *Britpop*, movimento musicale che rivendicava con orgoglio una sensibilità culturale tipicamente britannica in opposizione all'egemonia musicale americana¹⁷. Il loro immaginario attingeva a simboli iconici – Union Jack¹⁸, riferimenti ai Beatles, pae-

¹⁶ Non incorrendo in errori, la città di Manchester è sempre stata definita come in grado di "auto-rappresentarsi", "auto-esprimersi", dando voce alle masse, agli esclusi e agli emarginati. La rivoluzione industriale aveva importato in questa città molteplici etnie e culture tutte in grado di integrarsi e coesistere. Non è un caso che anche l'opera di Friederich Engels *"La situazione della classe operaia in Inghilterra"* del 1845, trasse ispirazione proprio da questa città, v. D. HASLAM, *Manchester, England. The Story of the Pop Cult City*, Manchester, 2000.

¹⁷ La musica Britpop è un sottogenere della musica alternativa emerso dalla scena musicale indipendente britannica all'inizio degli anni '90. Può essere definita come: "musica pop melodica indie basata sulla chitarra, "con 'un'estetica retrò anni '60" che è musicalmente e liricamente influenzata da band britanniche degli anni '60 (The Beatles/The Kinks), '70 (The Jam) e '80 (The Smiths). Le canzoni Britpop sono incentrate su temi e immagini tipicamente britannici, con un forte senso di identità di classe e regionale (accenti di classe e regionali). Il fenomeno Britpop è stato considerato "un antidoto al movimento grunge americano dall'industria musicale britannica e una rinascita critica della musica popolare britannica dalla stampa musicale britannica" a riguardo confronta A. BENNETT, R.A. PETERSON, *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Vanderbilt University Press, 2004, 272; vedi anche J. STRATTON, *Britpop and the English Music Tradition*, Londra, 2010, 6.

¹⁸ Si rammenti che la chitarra di Noel Gallagher, la Epiphone Supernova, veniva in una versione customizzata con la Union Jack, tale da divenire simbolo degli Oasis e del Britpop degli anni '90. Questa chitarra divenne un'icona per la band rafforzando il legame di quest'ultima con la cultura e identità britannica e il *BritPop* in generale.

saggi urbani del Nord Inghilterra – che costituivano un pantheon condiviso per una generazione in cerca di radici comuni.

Il gruppo, originariamente denominato *Rain*, prese il nome di Oasis su sollecitazione di Liam e in onore dei Beatles, band che sempre ispirò il gruppo. Come sempre accade, la fama e la notorietà non giunse subito. Il gruppo, come detto, non poteva far leva su famiglie benestanti, su un network musicale o su altri strumenti per introdursi nel mercato musicale britannico. La band si avvale di momenti di pura casualità e fortuna. Una volta formato il gruppo con Liam e Noel quali *frontmen*, la prima occasione giunse con la registrazione della prima demo, *Live Demonstration*, pubblicata nel 1993. Questa prima registrazione/presentazione della band, conteneva molte delle canzoni che poi sarebbero diventate le icone della loro musica ed incluse in uno dei più famosi album della band: *Definitely Maybe*.

Difatti, il primo segnale che gli Oasis sarebbero diventati un fenomeno di successo fu proprio il *realising* di un singolo tratto dalla demo *Live Demonstration* dal titolo *Columbia*. La canzone debuttò nei programmi radiofonici e riscosse decisamente molto successo tale da iniziare a stigmatizzare gli Oasis come la band della classe operaia, dei ragazzi che tornano a piedi a casa, comprano il Daily Mirror, un pacchetto di Benson, vivono del sussidio di disoccupazione e non hanno nulla da fare¹⁹.

Da quel momento in poi, il successo arrivò a cascata.

La pubblicazione dei singoli musicali *Supersonic* e *Live Forever*, consacrarono la band nella *top ten* dei singoli più ascoltati del Regno Unito e, nello stesso 1994, fece seguito il tanto atteso album *Definitely Maybe* che raccoglieva tutti questi singoli musicali e che riuscì a vendere all'incirca 86mila copie nella sola prima settimana conquistando, pertanto, il primato di album di debutto venduto più velocemente nell'industria musicale fino a quel momento. Da qui, la stampa britannica iniziò ad ergere gli Oasis a band britannica più grande dopo i Beatles²⁰.

Dopo circa un anno dall'uscita dell'album *Definitely Maybe*, l'ascesa degli Oasis verso l'eternità venne sancita all'indomani della

¹⁹ P. HEWITT, *Getting High: The Adventures of Oasis*, Salisbury, 2015, 418.

²⁰ *Ibidem*.

pubblicazione del loro secondo album (*What's the Story*) *Morning Glory*, pubblicato il 5 ottobre 1995 il quale riuscì a vendere nella sola prima settimana circa 350 mila copie²¹. Fu con questo album che la band riuscì definitivamente a penetrare il mercato musicale americano, il più grande del mondo, con le canzoni iconiche come *Wonderwall* e *Don't Look Back in Anger*.

Da questo momento in poi, la richiesta di Oasis iniziò ad essere incessante in tutto il mondo con i principali palchi ed eventi musicali a contenderseli. La notorietà della band non venne solo accostata alla loro musica “popolare” ma alla loro grandezza, eccentricità e vita sregolata. Non si può negare che, spesso, i tabloid inglesi erano più attirati dalle vicende interne della band, i litigi tra i fratelli Gallagher, i conflitti artistici, le risse e gli abusi di droga. Ma al contempo, la loro grandezza e il loro fascino, specialmente nei confronti della giovane popolazione britannica, non passò inosservato neanche agli occhi della classe politica che, ovviamente, si rese pronta a cavalcare quell'indice di popolarità. Non poche furono le occasioni di incontro tra la band e i laburisti tant'è che la stampa incoronò Tony Blair, di lì a poco Primo Ministro, quale grande *supporter* del *BritPop*²².

Le esibizioni dal vivo degli Oasis, in particolare durante i primi anni della loro attività (1994-1997), possono essere considerate veri “riti di cittadinanza culturale”, in cui le persone si riunivano attorno a simboli condivisi per affermare un'appartenenza che andasse oltre le

²¹ R. BOWES, *Some Might Say: The Definitive Story of Oasis*, in *This Day in Music Books*, 2020, 367.

²² Blair, secondo alcuni, avrebbe approfittato del Britpop per salire al potere. In quegli anni, il BritPop non costituiva solo un movimento musicale ma un vero e proprio stile di vita a cui sia la politica che l'industria potevano avvicinarsi senza “contraccolpi”; ciò significa che il BritPop seppur poteva essere rappresentato da una band sregolata come gli Oasis, non sconfinava in un'immagine specularmente legata all'uso di droghe, all'edonismo o e all'uso elevato di droghe. Rinomata è la scena di Noel Gallagher che, all'indomani della nomina di Tony Blair a Primo Ministro, partecipò ai festeggiamenti stringendo la mano a quest'ultimo. Nonostante in varie occasioni, l'artista avesse espresso opinioni favorevoli nei confronti del politico laburista, c'è chi notò senz'altro l'inizio della fine per gli Oasis; da band “antisistema”, a band che si integrava nell'establishment non costituendo più una reazione ed opposizione ad esso, cfr. A. BENNETT, R.A. PETERSON, *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, già cit. nonché J. STRATTON, *Britpop and the English Music Tradition*, cit.

affiliazioni politiche o istituzionali. Un esempio di questo fenomeno sono i due concerti di Knebworth del 1996: oltre 250.000 persone si radunarono per ascoltare una band che riuscì a rappresentare un'identità collettiva fatta di orgoglio popolare, nostalgia e rivendicazione sociale senza usare slogan politici. Il concerto non era solo un evento musicale; era più una riunione di popoli e regioni, in cui le periferie d'Inghilterra – e in misura minore anche quelle di Scozia e Galles – si sentivano rappresentate e autorizzate.

In quei momenti live, l'estetica Oasis – jeans, parka, birra in mano, accenti marcati del nord – diventava una sorta di “costume nazionale non ufficiale”, alternativo a quello veicolato dalle istituzioni centrali o dai media londinesi. I concerti erano performance della *working class*, per la *working class*, e al tempo stesso una forma di narrazione costituzionale incarnata, *live*. Le migliaia di voci che intonavano all'unisono *Don't Look Back in Anger* o *Champagne Supernova* creavano una liturgia laica in cui la comunità trovava conferma di sé, non nella *Westminster politics*, ma nella cultura popolare. Lì si giocava, in modo implicito ma potente, la rappresentazione di un Regno Unito che cercava di riarticolarsi dal basso, con Manchester al centro del palco anziché Londra.

Brani come *Live Forever* o *Cigarettes & Alcohol* vanno letti altresì come espressioni altrettanto rappresentative di una volontà di riscatto generazionale che sfocia in una forma embrionale di *coscienza costituzionale popolare*. In *Live Forever*, ad esempio, l'invocazione “*Maybe I just wanna fly / I wanna live I don't wanna die*” assume un significato profondamente politico se collocata nel contesto di un'Inghilterra post-industriale, alle prese con disoccupazione giovanile e smantellamento dei servizi pubblici. Non è una mera evasione esistenziale, ma un grido di affermazione contro un sistema che sembrava aver tradito le promesse di mobilità e dignità sociale.

Altro esempio emblematico è *Cigarettes & Alcohol*, dove la lirica “*Is it worth the aggravation / To find yourself a job when there's nothing worth working for?*” denuncia la precarietà e la perdita di fiducia nelle strutture economiche e istituzionali. Il riferimento ironico alla ricerca di “*una vita migliore attraverso sigarette e alcol*” mette in luce la condizione di una generazione disillusa, costretta a cercare forme alternative di identità e di appartenenza. Anche *Don't Look Back in Anger*, spesso interpretata come una semplice ballata nostalgi-

ca, assume nel contesto costituzionale britannico una valenza ulteriore: il “*non voltarsi indietro con rabbia*” può leggersi come l’invito a lasciarsi alle spalle un’epoca di divisioni politiche (Thatcherismo, conflitti nord-irlandesi, crisi dell’Unione) per guardare avanti verso una nuova narrazione collettiva, forse più inclusiva e partecipata. È qui che la musica degli Oasis ha agito (e forse continua a farlo) quale discorso pubblico alternativo, incarnando un ideale di diritti sociali e libertà istituzionali capace di concorrere con le narrazioni istituzionali nel definire e creare una comunità

4. Riti musicali e costruzione costituzionale: il simbolismo degli Oasis

“*The guns have fallen silent. The stars have aligned. The great wait is over. Come see. It will not be televised*”.

Fu così che il 27 agosto 2024, dopo quindici anni di separazione, che i fratelli Gallagher hanno annunciato, attraverso i loro canali, la loro *reunion*. Sarà un caso, o forse no, ma l’annuncio della *reunion* coincide con il trentesimo anniversario dal debutto dell’album *Definitely Maybe* del 1994²³.

La decisione di tornare sul palco insieme non può che essere celebrata quale un rinnovato quanto ancora autentico senso di appartenenza. Un rito identitario, un patrimonio fatto di simbolismi che sfugge all’anacronismo. I loro quindici anni di divisione non potevano che essere interpretati come una promessa di ricomposizione, promessa di far rivivere quella comunità così viva e autentica che avevano contribuito a creare. La *reunion* dei fratelli Gallagher non può e deve essere intesa come il mero ripristino di una collaborazione musicale. Due archetipi antitetici ma complementari di nuovo insieme: da un lato il ge-

²³ Si rammenti che i fratelli Gallagher, a seguito dell’ennesima lite, decisero di separare le loro strade nell’agosto del 2009. Dal 2009 fino all’annuncio della loro *reunion* nel 2024, molte vicende hanno interessato sia il Regno Unito che le loro carriere da solisti. Il processo di devolution costituzionale del Regno si è accentuato e rafforzato con molteplici atti devolutivi delle competenze adottati a favore specialmente della Scozia e del Galles (Scotland Act 2012, Scotland Act 2016, Wales Act 2017); il referendum sull’indipendenza scozzese del 2014 e, non da ultimo, il referendum sulla Brexit del 2016.

nio introverso (Noel), dall'altro il *frontman* istintivo, entrambi protagonisti di una mitologia britannica che va oltre la musica.

Questa comunità immaginata, questa narrazione para-istituzionale, questo spirito di rivalsa, questa voglia di identità che oggi è pronta a rivivere, non può che dettare o comunque conferire un imprinting istituzionale/costituzionale al messaggio degli Oasis. Non si deve escludere che la loro opera possa essere letta come una vera e propria risposta culturale alla crisi costituzionale del Regno Unito: non un rifiuto della devoluzione, ma una difesa simbolica dell'unità utilizzando il linguaggio della cultura popolare.

Seguendo tale prospettiva, si può affermare che la musica degli Oasis abbia in qualche modo agito come una sorta di "costituzione culturale non scritta" che, sulla falsariga della tradizione costituzionalistica britannica, ha rispecchiato e talvolta anticipato il sentimento popolare in un momento di profonda transizione²⁴. Laddove la costituzione materiale²⁵ del Regno Unito si andava ridefinendo lungo direttrici devolutive, identitarie e di decentramento istituzionale, la produzione musicale degli Oasis offriva uno spazio simbolico capace di catalizzare l'immaginario collettivo nazionale. Le liriche intrise di malinconia e speranza, i riferimenti a una vita quotidiana condivisa e a simboli comuni della cultura popolare britannica, operavano quasi come principi generali di un'identità collettiva. In un certo senso, la musica della

²⁴ La dimensione non testuale, spesso rituale ed estetica di un costituzionalismo può trovare sicuramente espressione e veicolo attraverso simboli, politici, artistici o popolari, idonei a rappresentare un'identità costituzionale ben formata o in corso di evoluzione. La musica rappresenta sicuramente uno dei tipici veicoli del simbolismo costituzionale in grado finanche di poter incarnare, nella loro unitarietà, i valori della sovranità popolare e del potere costituente. Sul tema del simbolismo costituzionale si consulti la migliore dottrina D. DAVID MILLER, *On Nationality*, Oxford, 1995, 220; M. BILLING, *Banal Nationalism*, Loughborough, 1995, 208. Sul punto cfr. anche M. KEATING, *Nations Against the State: The New Politics of Nationalism in Quebec, Catalonia and Scotland*, Palgrave, 1996, 260. Sulla teoria della sovranità popolare e del potere costituente, ricostruite nella loro unitarietà, vedasi il saggio di T.E. FROSINI, *Sovranità e potere costituente* in *Rassegna Parlamentare*, 1, 2016, 7-28.

²⁵ Sulla teoria della Costituzione materiale, vedasi gli studi pionieristici e quanto mai attuali di C. MORTATI, *La costituzione in senso materiale*, Milano, 1998, 45 ss. Ulteriormente vedasi C. MORTATI, *Costituzione (dottrine generali)* in *Enciclopedia del diritto*, Milano, 1962, 150 ss.

band si sovrapponeva alle dinamiche costituzionali in atto, occupando uno spazio performativo e rituale tipico delle manifestazioni di un'identità in cerca di espressione e riconoscimento.

Questa funzione, quasi costituente della musica popolare, si iscrive perfettamente nel solco della riflessione sul costituzionalismo materiale e non scritto (più precisamente non codificato) e sulla costruzione di una identità costituzionale dal basso. Gli Oasis riuscirono a riflettere e allo stesso tempo a modellare una narrazione alternativa della britannicità, basata sull'autenticità della *working class* e sulla resistenza a un'omologazione culturale guidata da narrative istituzionali e élite metropolitane. Così facendo, la band incarnò quel fenomeno che Willy Maley definisce "*devolution culturale*", in cui le periferie – geografiche, sociali e simboliche – rivendicano uno spazio proprio nella rappresentazione del sé collettivo²⁶. L'Inghilterra del Nord, e con essa Manchester, divenne centro di un contro-discorso identitario, che trovava nel *BritPop* non solo un genere musicale ma un mezzo di articolazione politica e costituzionale implicita.

Gli Oasis, forse rivelando il vero spirito del costituzionalismo britannico, capirono che il vero modo di risolvere i conflitti sociali, politici o anche costituzionali non passa attraverso l'esacerbare le divisioni bensì attraverso l'assunzione della responsabilità di far convivere e coesistere le diversità e le distinte istanze con la creazione di un sentimento unico e comune. E se durante il loro percorso la musica è pur risultata divisiva, la storia e altresì la loro *reunion* hanno dimostrato che è proprio la musica e la passione per quest'ultima ad animare la risoluzione dei conflitti.

²⁶ W. MALEY, *Cultural devolution? Representing Scotland in the 1970s*, in B. MOORE-GILBERT (a cura di), *The Arts in the 1970's: Cultural Closure?*, Londra, 1994, 78-98. L'autore, seppur riferendosi alle tensioni costituzionali in opera in Scozia negli anni '90, conia un concetto di fondamentale importanza ovvero quello della *cultural devolution*: secondo Maley, la produzione artistica e letteraria scozzese degli anni Settanta e Ottanta già tracciava una traiettoria distinta rispetto al modello culturale inglese, denunciando l'omologazione operata dal "British state culture" e rivendicando una narrazione alternativa, profondamente radicata nelle specificità storiche, linguistiche e sociali scozzesi. Dunque, un vero e proprio processo di auto-rappresentazione collettiva attraverso cui la nazione scozzese, pur priva di piena sovranità, si definisce e si manifesta in opposizione alla centralità di Westminster.

La musica, così come il diritto, può e deve assolvere ad una delle più importanti funzioni: abbattere le barriere sociali e costruire le nuove frontiere della risoluzione dei conflitti.

Abstract

During the 1990s, the United Kingdom underwent a period of profound political and constitutional transformation, marked by the emergence of the devolution process and the gradual establishment of the devolved state. Within this shifting landscape, Oasis' music evolved into a cultural phenomenon capable of transcending internal divisions and articulating a more unified vision of British identity. Through their lyrics, imagery, and symbolic references, the band fostered a shared sense of belonging rooted in common cultural markers and in the celebration of working-class heritage. This article examines the interplay between law, politics, and music, illustrating how Oasis succeeded in embodying – and in part shaping – a collective idea of Britishness at a moment when the country was redefining its constitutional and institutional structures. Their music thus becomes an emblematic lens through which to understand the function of popular culture in mediating national identities and in accompanying broader political transformations.

Keywords

Oasis – Constitutional Identity – Devolution – BritishPop – Constitutional Reforms

STATO E COSTITUZIONE POLITICA NELL'OPERA DI WAGNER. UNA LETTURA STORICO-COSTITUZIONALE

*Francesco Gallarati**

SOMMARIO: 1. Preludio. – 2. Le categorie politico-costituzionali nel pensiero e nell'opera di Wagner. – 2.1. La rivoluzione e il crepuscolo del vecchio regime. – 2.2. Il mito della nazione e il fascino del leader carismatico. – 3. L'interpretazione wagneriana dopo (e nonostante) Wagner. – 4. Finale.

1. Preludio

Richard Wagner (1813-1883) è uno dei compositori che più hanno contribuito a plasmare l'identità costituzionale del proprio Paese¹. Benché non fosse un politico né tantomeno un giurista, le sue vicende personali e artistiche si intrecciano con l'evoluzione politico-costituzionale della Germania sotto due aspetti principali.

Da un lato, Wagner è stato protagonista di alcuni momenti cruciali della storia tedesca, come i moti di Dresda del 1849 e la nascita del Secondo Reich nel 1871, e il contesto storico-politico risuona nelle sue opere, dall'ardore rivoluzionario di *Der Ring* all'afflato nazionalista di *Die Meistersinger*. Dall'altro lato, la produzione musicale wagneriana è stata adoperata strumentalmente nella prima metà del Novecento, in funzione della creazione di una mitologia nazionale, per poi essere rinnegata e infine (parzialmente) riabilitata nel processo di rielaborazione

* Ricercatore di Diritto pubblico comparato. Università degli Studi di Genova.

¹ L'espressione "identità costituzionale" è utilizzata in questo contributo non in senso strettamente giuridico, bensì in senso ampio e storico-culturale, per indicare l'insieme dei valori, dei simboli e delle tradizioni politico-istituzionali attraverso cui una comunità politica elabora la propria autocomprensione costituzionale. Essa non presuppone l'esistenza di una costituzione in senso formale, ma rinvia a un concetto dinamico alla cui formazione concorrono fattori storici, politici e culturali, inclusa la produzione artistica. Per questa prospettiva, cfr. in particolare P. HÄBERLE, *Costituzione e identità culturale. Tra Europa e Stati Nazionali*, Milano, 2006, spec. 5 ss.

identitaria intrapreso nella Germania del secondo dopoguerra². Lo studio del “caso Wagner”³ consente dunque di gettare luce sul complesso rapporto tra l’identità culturale di un popolo e la sua costituzione.

In questa prospettiva, nel presente lavoro si esaminerà il rapporto tra l’opera di Wagner e la storia costituzionale tedesca sotto due versanti. Da un lato, si analizzerà come il contesto storico-politico abbia influenzato il pensiero e la produzione artistica del compositore; dall’altro lato, si esaminerà come le sue opere abbiano a loro volta contribuito a forgiare, nel bene o nel male, l’identità culturale del popolo tedesco.

Dal punto di vista metodologico, il lavoro adotta un approccio storico-costituzionale. Esso non intende ricostruire in modo esaustivo il pensiero politico o artistico di Wagner, né stabilire nessi causali diretti tra la sua opera e specifici sviluppi istituzionali. L’analisi si colloca piuttosto sul piano della costituzione come fatto culturale e dispositivo mitico-simbolico, che riflette e al tempo stesso contribuisce a modellare l’identità collettiva di una comunità politica⁴. In questo senso, lo studio delle relazioni tra l’opera wagneriana e la storia politico-costituzionale tedesca può consentire di avanzare nella conoscenza di quest’ultima, mettendo in evidenza la cornice culturale e simbolica in

² Su questi temi, si tornerà più approfonditamente nei §§ 2 e 3, a cui si rinvia anche per i pertinenti riferimenti bibliografici.

³ Per riprendere il titolo del noto saggio di F. NIETZSCHE, *Der Fall Wagner*, 1888, trad. it. *Il caso Wagner*, oggi in *Scritti su Wagner*, Milano, 1979.

⁴ Per questa accezione, v. su tutti P. HÄBERLE, *Verfassungslehre als Kulturwissenschaft*, 1987, trad. it. *Per una dottrina della costituzione come scienza della cultura*, Roma, 2001. Secondo l’A., «per costituzione non si deve intendere soltanto un testo giuridico, “un compendio di regole” normative. La costituzione esprime anche una condizione di sviluppo culturale di un popolo, serve da strumento all’autorappresentazione culturale, da specchio del suo patrimonio culturale e da fondamento delle sue speranze» (33). Nella dottrina italiana, cfr. M. LUCIANI, *Innovazione e tradizione nelle costituzioni del Novecento. Note preliminari*, in *Specula Iuris*, n. 1, 2021, anche per un approfondimento sulla dimensione mitico-simbolica delle costituzioni, quali “luoghi di riconoscimento simbolico e di costruzione di strutture mitiche”.

cui la costituzione si è formata e che essa, a sua volta, ha contribuito a definire⁵.

Nel fare ciò, chi scrive muove dalla convinzione che il rapporto tra contesto storico-politico e opera d'arte non possa essere ricostruito in termini di causalità lineare. Se è vero, infatti, che la conoscenza di tale contesto è fondamentale per comprendere la genesi di un'opera d'arte, e in particolare l'*intentio* del suo autore, tuttavia è proprio dei capolavori trascendere la volontà dei loro creatori, per farsi portatori di messaggi universali capaci di rimanere attuali anche in tempi e luoghi profondamente diversi da quelli in cui essi sono stati originariamente concepiti⁶.

Ciò è particolarmente vero per l'opera di Wagner, in cui l'utilizzo di temi mitologici assolve alla funzione di rappresentare alcune strutture archetipiche delle società umane, astraendole dal contesto storico-politico di riferimento, ed elevandole a forme universali del pensiero⁷.

⁵ Per un'analisi storico-costituzionale dell'ordinamento tedesco, con particolare riferimento alla seconda metà dell'Ottocento, si vedano su tutti, nella dottrina italiana, M. FIORAVANTI, *Giuristi e costituzione politica nell'Ottocento tedesco*, Milano, 1979 e P. RIDOLA, *Stato e Costituzione in Germania*, Torino, 2021.

⁶ Per questo inquadramento teorico, si fa riferimento principalmente a Theodor Adorno (1903-1969), per il quale l'opera d'arte, pur essendo un fatto sociale, non si esaurisce nella mera cristallizzazione del proprio contesto storico, ma ne rende visibili le contraddizioni sottostanti in una forma autonoma, capace di proiettare il proprio significato in contesti diversi da quelli originari. Cfr. T.W. ADORNO, *Versuch über Wagner*, 1952, trad. it. *Wagner*, Torino, 2008; nonché più in generale ID., *Ästhetische Theorie*, 1970, trad. it. *Teoria estetica*, Torino, 2009. Per una ricostruzione filosofica della riflessione adorniana su Wagner, v. G. DI GIACOMO, *Richard Wagner. Una guida filosofica*, Roma, 2021, 61 ss.

⁷ Claude Lévi-Strauss (1908-2009), fondatore dell'antropologia strutturale, era un grande conoscitore e appassionato dell'opera di Wagner, cui ha dedicato alcune pagine importanti dei suoi scritti, tra cui *Il crudo e il cotto* (Milano, 2016) e *Lo sguardo da lontano* (Milano, 2020). Egli riconosceva in Wagner un precursore dell'analisi strutturale del mito, per le sue capacità di rappresentare, all'interno della sua opera, alcuni schemi universali ricorrenti nei rapporti sociali di ogni epoca e luogo. Questa capacità di trascendere la storicità, per isolare alcune strutture fondamentali delle società umane, è una delle principali qualità dell'opera di Wagner e, forse, rappresenta il principale contributo che lo studio di quest'ultima può offrire alla riflessione costituzionalistica (su quest'ultimo punto si tornerà *infra*, §4). Sui rapporti tra il pensiero di Lévi-Strauss

Questo spiega perché, a distanza di quasi centocinquant'anni dalla morte del suo autore, l'opera di Wagner abbia ancora molto da dire alla riflessione musicologica, filosofica e, perché no, anche giuridica.

2. Le categorie politico-costituzionali nel pensiero e nell'opera di Wagner

Ricostruire il pensiero giuridico-costituzionale di Richard Wagner è un'operazione difficile, per diversi motivi. In primo luogo, perché Wagner non aveva una formazione giuridica specialistica, e i riferimenti sporadici alle leggi o allo Stato contenuti nelle sue opere o nei suoi scritti non sono espressione di un pensiero giuridico autonomo, quanto il riflesso delle sue posizioni politico-filosofiche. Senonché, e questo è il secondo motivo di difficoltà, nel corso della sua vita Wagner non ha elaborato un sistema di pensiero organico e coerente, ma ha variato sensibilmente le proprie posizioni a seconda delle circostanze (e delle convenienze), essendo in ciò mosso più da considerazioni artistiche che da convinzioni propriamente politiche. La terza, e forse principale, difficoltà consiste nel fatto che le opinioni politiche di Wagner non si trovano riflesse fedelmente nelle sue opere. Queste ultime, infatti, come accennato, pur recando ovviamente tracce del pensiero del compositore, in alcuni punti se ne discostano, quasi come se l'opera d'arte avesse voluto emanciparsi dal proprio creatore, dando forma a storie e personaggi senza-tempo, i cui messaggi si estendono al di là dell'orizzonte culturale della loro epoca.

Nonostante queste difficoltà, all'interno della vasta produzione artistica e letteraria di Wagner, è possibile individuare due temi di interesse costituzionalistico che rivestono un ruolo centrale ai fini della nostra riflessione: la rivoluzione e la nazione.

2.1. La rivoluzione e il crepuscolo del vecchio regime

Quando nel marzo del 1848 si propagano in Germania i moti rivoluzionari deflagrati in Italia e in Francia, Wagner ha 34 anni ed è

e l'opera di Wagner, v. J.-J. NATTIEZ, *Lévi-Strauss musicien*, 2008, trad. it. *Lévi-Strauss musicista*, Milano, 2010, 57 e ss.

Kapellmeister a Dresda. Compositore di modesta fama ma grande ambizione, egli vede nei sommovimenti politici che stanno infiammando il continente l'occasione per una rigenerazione del panorama artistico e teatrale in senso propizio all'affermazione della sua opera. Per questo motivo, pur essendo impiegato statale, egli prende parte attivamente alla rivolta di Dresda del maggio del 1849, scoppiata a seguito del rifiuto del re di Sassonia di riconoscere la costituzione imperiale di Francoforte⁸, e repressa di lì a poco grazie all'intervento dell'esercito prussiano. Sfuggito per un soffio all'arresto e alla conseguente condanna capitale, Wagner si rifugia in Svizzera, dove vivrà in esilio per oltre dieci anni⁹.

A questo periodo risalgono alcuni dei principali scritti teorici di Wagner, quali *Arte e Rivoluzione*¹⁰ e *L'opera d'arte dell'avvenire*¹¹, nei quali egli tenta di dare forma sistematica alle proprie idee politiche e artistiche (queste due dimensioni, come detto, non sono mai nettamente distinguibili nel suo pensiero). Il concetto centrale attorno a cui ruotano le sue riflessioni, in questa fase, è quello di 'rivoluzione'.

⁸ La rivolta di Dresda del maggio 1849 si colloca nel contesto della crisi seguita al fallimento del progetto costituzionale elaborato dall'Assemblea nazionale di Francoforte (cd. Costituzione di Paulskirche). Dopo che Federico Guglielmo IV di Prussia rifiutò la corona imperiale offertagli dall'Assemblea, diversi sovrani tedeschi – tra cui il re di Sassonia Federico Augusto II – si rifiutarono di riconoscerne la validità, provocando sollevazioni popolari in diversi Stati tedeschi. A Dresda, la sollevazione assunse la forma di un'insurrezione urbana, rapidamente repressa dall'intervento congiunto delle truppe sassoni e prussiane.

⁹ Per una ricostruzione dettagliata della vita del compositore, inquadrata nel contesto delle vicende politiche dell'epoca, v. M. GREGOR-DELLIN, *Richard Wagner: Sein Leben, Sein Werk, Sein Jahrhundert*, Piper Taschenbuch, 1980, trad. it. *Richard Wagner. La vita, le opere, il suo tempo*, Cassola, 2017; R. GUTMAN, *Richard Wagner: The Man, His Mind, and His Music*, trad. it. *Wagner. L'uomo, il pensiero, la musica*, Milano, 1983; D. WATSON, *Richard Wagner. A Biography*, M. Dent & Sons Ltd, 1969, 76 ss.; C. VON WESTERNHAGEN, *Wagner. Ein Betrag zu seinem Verständnis*, trad. it. *Wagner. L'uomo, il creatore*, Milano, 1983; A. BOGHETICH, *Richard Wagner. Il cantore del mito. Vita, pensiero, opere*, Varese, 2025.

¹⁰ R. WAGNER, *Die Kunst und die Revolution*, 1849, trad. it. *L'arte e la rivoluzione*, Genova, 1902.

¹¹ R. WAGNER, *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850, trad. it., *L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano, 1963.

Chiaramente, il suo pensiero è influenzato in maniera determinante dal contesto storico-filosofico della sua epoca e deve essere inquadrato all'interno di questo. Nel 1848, quando Wagner inizia la sua fase "rivoluzionaria", esce alle stampe in Inghilterra il *Manifesto del partito comunista*. Benché non ci sia prova che Wagner avesse letto Marx, i due condividevano il medesimo sostrato filosofico e culturale¹². Sicuramente, Wagner fu influenzato dal pensiero di Michail Bakunin, che conosceva personalmente e insieme al quale partecipò ai moti di Dresda¹³. Ma soprattutto, l'autore che più di tutti ispirò il pensiero di Wagner in questa fase fu Ludwig Feuerbach¹⁴.

Con la filosofia di Feuerbach, Wagner condivide la critica della società borghese, colpevole a suo avviso di mercificare l'arte e di privare l'uomo moderno della sua autenticità e creatività. Influenzato dal pensiero utopista di Feuerbach, egli immagina una società futura non più fondata sul denaro o sul potere, ma sull'arte, sull'amore e sulla solidarietà. Nel saggio *Arte e Rivoluzione*, in particolare, egli sostiene che la rigenerazione politica e artistica della società sia una condizione necessaria per il fiorire della vera arte¹⁵. Egli sviluppa in questo contesto il concetto di *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale), intesa come sintesi armonica di musica, dramma, danza e poesia, di cui egli individua la massima espressione nella tragedia greca. Perché si possa ritornare a questo ideale artistico, per Wagner è prima necessario eliminare la struttura capitalistica della società che impedisce l'emergere di una

¹² Sui collegamenti tra Wagner e Marx, nonché sul loro comune sostrato filosofico e culturale, v. la ricostruzione dettagliata di K. BERGER, *Beyond Reason. Wagner contra Nietzsche*, Berkeley, 2016, 178 ss.

¹³ L'anarchico russo Mikhail Bakunin, dopo essere stato coinvolto nei moti di Praga del 1848, si rifugiò a Dresda, dove fu ospitato da August Röckel, discepolo e assistente musicale di Wagner, che lo presentò a quest'ultimo. I due svilupparono un rapporto di amicizia, contrassegnato da lunghe conversazioni e passeggiate. Gutman riporta che Wagner era attratto e allo stesso tempo imbarazzato dalla personalità autoritaria di Bakunin e dalla sua dottrina nichilista. Durante l'insurrezione di Dresda, Bakunin partecipò attivamente ai fatti rivoluzionari, insieme a Wagner, ma a differenza del compositore venne arrestato e condannato a morte (la pena fu però in seguito commutata). Su questi fatti, v. R. GUTMAN, *op. cit.*, 179.

¹⁴ Sull'influenza esercitata dalla filosofia di Feuerbach sul pensiero e l'opera di Wagner, v. diffusamente G. DI GIACOMO, *op. cit.*, 24 ss.

¹⁵ Cfr. ad es. R. WAGNER, *L'arte e la rivoluzione*, cit., 72.

cultura autenticamente popolare. La 'rivoluzione' auspicata da Wagner è quindi allo stesso tempo politica e artistica, perché mira a trasformare le strutture socio-economiche della società come precondizione per l'avvento dell'opera d'arte dell'avvenire¹⁶.

Queste idee trovano manifestazione nelle prime versioni di quella che diverrà in seguito la tetralogia dell'*Anello del Nibelungo*¹⁷. Wagner comincia a lavorare alla saga nel 1848, in pieno periodo rivoluzionario. A quest'epoca risalgono alcuni scritti in prosa, dai quali è possibile apprendere quale fosse l'idea iniziale dell'autore¹⁸. Nelle prime versioni, Wagner immagina che l'impresa dell'eroe Sigfrido possa rigenerare il mondo dalla corruzione rappresentata dall'anello. Questa versione iniziale riflette l'ottimistica speranza che la società tedesca, corrotta dalla brama di potere e denaro instillata dall'influenza giudaico-capitalista, possa essere salvata attraverso un rito di purificazione che ha nel teatro il suo centro spirituale e in Wagner il proprio vate¹⁹.

¹⁶ Cfr. G. DI GIACOMO, *op. cit.*, 32, il quale sottolinea che, per Wagner, lo «spirito rivoluzionario del 1849 era prima di tutto artistico: la rivoluzione politica non è mai stata concepita da lui che come una base possibile per il rinnovamento dell'arte che, sola, possiede la capacità di rivelare all'uomo il tragico del mondo».

¹⁷ Per un'accurata analisi del sostrato politico-filosofico della tetralogia, v. da ultimo L. ZOPPELLI, *Richard Wagner: l'anello del nibelungo. Il dramma, la musica, le idee*, Roma, 2025; G. PESTELLI, *L'anello di Wagner. Musica e racconto nella tetralogia dei Nibelunghi*, Donzelli, 2024; P. MISURACA, *Tutto quel che è, finisce. Guida a «L'anello del Nibelungo» di Richard Wagner*, Milano-Udine, 2017.

¹⁸ Tra gli scritti in prosa redatti dal compositore in questo periodo, si devono ricordare *I Vibelunghi*, saggio di mitologia comparata in cui Wagner traccia dei parallelismi tra leggende pagane e tradizioni cristiane; *Il mito dei Nibelunghi*, in cui il compositore comincia a delineare la trama della tetralogia, attingendo liberamente a varie fonti nordiche e germaniche; e *La morte di Sigfrido (Sigfrieds Tod)*, primo abbozzo in prosa del *Crepuscolo degli dei*.

¹⁹ Cfr. G. DI GIACOMO, *op. cit.*, 26-27, secondo cui: «Nel 1850, il *Ring* è inteso da Wagner come un'opera nella quale si esprime l'amore trionfante, principio di una religione nuova nel senso di Feuerbach: si tratta di sostituire il regno degli antichi dei con l'avvento dell'uomo libero, che fonderà il nuovo mondo sull'amore [...]. Nella prima idea del compositore si trattava di mostrare come soltanto l'amore potesse gettare le basi di un mondo futuro, fondato sulla libertà e sulla fraternità».

Se in un primo momento la forma di governo a cui Wagner sembra aspirare è la monarchia costituzionale²⁰, dopo il fallimento delle rivoluzioni liberali egli si sposta su posizioni più radicali, che si riflettono anche sulla trama dell'opera. A partire dai primi anni '50, Wagner prefigura nel finale la caduta degli dei, inscenata dall'incendio del Walhalla, allegoria del superamento del vecchio regime retto da leggi e consuetudini, in favore di un nuovo ordine fondato sull'amore e l'armonia tra uomini liberi ed eguali, senza distinzioni di classe²¹.

Tuttavia, negli anni successivi (Wagner completa la stesura del *Ring* nel 1874), l'impianto originario dell'opera viene sottoposto a profonde rivisitazioni. Ancora una volta, determinante è il mutamento del contesto storico e filosofico. Sul piano storico, di fronte alla restaurazione che seguì i moti del 1848-49, l'ardore rivoluzionario di Wagner (come di buona parte della sua generazione) andò spegnendosi per la-

²⁰ Sul punto, la letteratura wagneriana concorda nel collocare le prime posizioni politiche del compositore entro l'orizzonte di una riforma costituzionale della monarchia, piuttosto che in una prospettiva apertamente rivoluzionaria. In questo senso, è particolarmente significativo il discorso pronunciato da Wagner nel giugno del 1848 all'associazione democratica di Dresda *Vaterlandsverein*, nel quale il compositore non invoca il superamento della forma monarchica, ma immagina il ruolo del re come una sorta di monarca repubblicano. Per questa interpretazione, cfr. M. BERRY, *Treacherous Bonds and Laughing Fire: Politics and Religion in Wagner's Ring*, London-New York, 2016, 140 ss., il quale evidenzia come Wagner possa essere stato influenzato in questo dalla lettura di Rousseau e di autori come Lorenz von Stein e Benjamin Constant. Da questo punto di vista, la posizione di Wagner appare in linea con quella della corrente maggioritaria all'interno della Paulskirche. Cfr. M. FIORAVANTI, *op. cit.*, 129-130, il quale ricorda che la cultura politica dominante all'interno dell'Assemblea di Francoforte «si era caratterizzata per la sua ricerca di una dimensione alternativa rispetto allo strapotere del Monarca, che però non sconfinasse nell'affermazione dei principi 'rivoluzionari', ritenuti estranei alle tradizioni del popolo e delle istituzioni germaniche».

²¹ Questa evoluzione in senso radicale e anti-monarchico è bene ricostruita da A. ROSS, *Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music*, London, 2021, trad. it. *Wagnerismi. Arte e politica all'ombra della musica*, Bompiani, 2022, 34-36, il quale osserva come, mentre nella versione originaria del *Ring* «Wotan sopravvive alla sollevazione, come il sovrano riformato nel discorso di Wagner al *Vaterlandsverein*», nella versione finale «Wotan e gli dei, rappresentanti di un ordine monarchico fallito, vengono consumati dalle fiamme».

sciare il posto a sentimenti di disillusione e rassegnazione²². Sul piano filosofico, il punto di svolta è rappresentato dall'incontro con la filosofia di Arthur Schopenhauer.

Nel 1854 Wagner legge per la prima volta *Il mondo come volontà e rappresentazione*, rimanendone da subito profondamente colpito. Nella filosofia di Schopenhauer egli trova la conferma di alcune idee artistiche e filosofiche che aveva già cominciato a sviluppare negli anni precedenti. Centrale è l'idea della rinuncia della volontà come unica via per la redenzione individuale e collettiva²³. A partire da questo momento, lo sviluppo del *Ring* prende una nuova direzione: da un'epica rivoluzionaria e ottimista si passa a una visione tragica e disillusa, in cui il sacrificio finale di Brunhilde, che restituisce l'anello alle figlie del Reno, non prelude più a un ordine nuovo fondato sull'amore, bensì alla fine del mondo²⁴.

E tuttavia, nella versione definitiva del *Crepuscolo degli dei*, Wagner non porta alle estreme conseguenze il suo pessimismo schopenhaueriano, ma lascia aperta la speranza di un'umanità nuova in senso

²² A questo riguardo R. GUTMAN, *op. cit.*, 233, osserva: «L'ottimismo politico del 1848 aveva poco per volta ceduto il passo a un atteggiamento permeato di rassegnazione, intensificato poi dalla lettura di Schopenhauer. Il colpo di Stato di Luigi Napoleone del dicembre del 1851, che preparava il Secondo Impero francese, aveva inoltre accentuato ulteriormente la sua delusione per il futuro artistico e politico d'Europa». In prospettiva storico-costituzionale M. FIORAVANTI, *op. cit.*, 135 osserva che, a seguito del fallimento del '48, le «strutture politiche si muovono ora su un piano che non è più quello parzialmente innovatore della burocrazia prussiana dell'inizio del secolo, ma chiaramente conservatore e antiliberale, in funzione repressiva delle speranze di rinnovamento».

²³ Sull'importanza che la filosofia di Schopenhauer ha avuto sul pensiero e sull'opera Wagner, con particolare riferimento al finale del *Crepuscolo degli Dei*, v. diffusamente G. DI GIACOMO, *op. cit.*, 20 ss e 171 ss.

²⁴ Cfr. *Ivi*, 22-23: «Prima del 1854, sotto l'influenza di Feuerbach, Wagner voleva preconizzare con il *Ring* un'esistenza nella quale sarebbe abolito il dolore e preparato il mondo nuovo: la fine degli dei sta a significare che l'avvenire dell'uomo è nelle sue mani. [...] Dopo il 1854 abbiamo invece una versione dell'ultima parte del *Ring* che porta il segno di Schopenhauer: Brunnhilde è giunta alla conoscenza attraverso il dolore e si è liberata dai legami che la tenevano attaccata a questo mondo, rappresentando così l'esistenza che grida il suo bisogno di Redenzione».

feuerbachiano²⁵. L'incendio del Walhalla ha segnato la fine del dominio degli dei, ma il mondo non è distrutto. L'umanità sopravvissuta alla tragedia, orfana di dei ed eroi, si trova sola di fronte al proprio destino. Saprà edificare una società più giusta sulle rovine del vecchio regime?²⁶

2.2. *Il mito della nazione e il fascino del leader carismatico*

L'altro concetto centrale nell'opera e nel pensiero di Richard Wagner è quello di 'nazione'. Anche in questo ambito, la riflessione teorica e artistica si intreccia strettamente con la biografia dell'autore. Nel 1864 Wagner era da poco rientrato dall'esilio in Svizzera ed era alla ricerca di un protettore tedesco che potesse sostenere i suoi ambiziosi progetti artistici. Egli era ormai convinto che il rinnovamento politico-culturale da lui auspicato non potesse scaturire dal basso, ma dovesse essere guidato dall'alto da qualche spirito illuminato²⁷. Se sul piano artistico questa figura non era altri che Wagner stesso, sul piano

²⁵ Per questa interpretazione, cfr. tra gli altri K. BERGER, *op. cit.*, 176-177: «The world has not been annihilated, but only burned and washed clean of the old regime so that a new order might replace it. In short, we have witnessed an apocalyptic revolution, but not the apocalypse itself. It is true that in 1856, at the height of his new philosophical infatuation, Wagner was toying with the idea of inflecting the *Ring* in the end-of-the-world direction, but he abandoned it, allowing Wotan to play the role of the Schopenhauerian pessimist but restoring the epic as a whole to its original left-Hegelian or Feuerbachian intellectual-political universe».

²⁶ Particolarmente evocativo, da questo punto di vista, è l'allestimento curato da Patrice Chéreau, per il festival di Bayreuth del 1976, in cui nel finale il coro si volta a guardare il pubblico, come per rivolgere ai presenti (e indirettamente a tutti noi) l'interrogativo su quel che sarà il futuro dell'umanità. Secondo il musicologo francese Jean-Jacques Nattiez, questo gesto sembra dire agli spettatori: «Ora tocca a voi» («À vous de jouer»). Cfr. J.-J. NATTIEZ, *Tétralogies: Wagner, Boulez, Chéreau*, Paris, 1983, 84.

²⁷ Cfr. H. SALMI, *Imagined Germany. Richard Wagner's National Utopia*, Peter Lang, 2020, 90, il quale osserva: «The change needed in society was no longer to begin bottom-up from the barricades, but from the very summit of the hierarchy. Wagner hoped that his own thinking and art could contribute to the future unification of Germany and to the administration to be established for the newly created state».

politico egli ripose inizialmente le proprie speranze nel giovane Re di Baviera, Ludwig II.

Ludwig era un adolescente imbevuto di cultura romantica, appassionato di mitologia germanica e – quel che più conta – un fervente wagneriano. Dal canto suo, il compositore si sentì investito della missione di istruire e guidare il giovane sovrano nel sacro compito di condurre la Germania alla redenzione attraverso l'arte²⁸. Questi ideali sono espressi in alcuni saggi politici, che il compositore scrisse in quest'epoca a beneficio del giovane monarca, tra cui *Stato e Religione* (1864)²⁹. La sua visione politico-costituzionale in questa fase sembra propendere più a favore di una forma di monarchia illuminata, guidata da un re-artista, piuttosto che di una democrazia, che egli considerava anzi un elemento estraneo alla cultura tedesca³⁰. Non sono ancora presenti però quei toni nazionalistici che affioreranno soltanto negli scritti più tardi.

Ben presto l'influenza esercitata da Wagner su Ludwig gli attirò le antipatie della corte e dell'opinione pubblica bavarese, irritata anche

²⁸ Su questa fase della vita del compositore, sulle speranze riposte nel giovane sovrano e sulla missione di cui Wagner si sentiva investito, v. diffusamente R. GUTMAN, *op. cit.*, 348 ss.

²⁹ Il saggio *Stato e Religione* (*Über Staat und Religion*) del 1864, scritto da Wagner agli inizi del rapporto con Ludwig II di Baviera, prende significativamente le distanze dalle istanze rivoluzionarie del 1848-49, attribuendo al sovrano un ruolo centrale nella rigenerazione etico-politica della comunità. Destinato a orientare idealmente l'azione del giovane sovrano, il testo non delinea una teoria costituzionale sistematica, ma riflette una visione estetico-culturale del potere, coerente con l'impostazione che caratterizza l'intero pensiero politico wagneriano.

³⁰ In questo senso, R. GUTMAN, *op. cit.*, 349-350, osserva che in questa fase Wagner «era persuaso che fosse Luigi il monarca redentore descritto anni prima nella sua appassionata allocuzione al Vaterlandsverein». Al contrario, egli riteneva che la democrazia fosse estranea allo spirito tedesco, «un concetto francese appioppato alla nazione dalla stampa ebraica». Anche in questo, Wagner era in linea con la posizione prevalente nella dottrina politico-costituzionale dell'epoca. Cfr. M. FIORAVANTI, *op. cit.*, 215: «la monarchia, in quanto potere 'originario', non derivato da alcuna delega, viene privilegiata, proprio perché garante, e, nel contempo, punto più alto di realizzazione, di quella *Ordnung*, che si voleva ad ogni costo preservare. La rappresentanza popolare, al contrario, è sentita fin dall'inizio quale veicolo attraverso il quale può pericolosamente realizzarsi la presunzione di ogni individuo a contribuire, con la sua espressione di volontà, al mutamento dell'assetto esistente».

dalle ingenti somme destinate dal Re ai progetti faraonici del compositore. Nel 1866 Wagner fu quindi costretto a lasciare Monaco e a trasferirsi con la sua amante (e futura seconda moglie) Cosima a Tribschen, in Svizzera³¹. Da qui egli assistette alle tappe del convulso processo politico che avrebbe condotto, nel 1871, all'unificazione tedesca.

Inizialmente Wagner aveva immaginato che l'unificazione della Germania potesse realizzarsi attraverso una federazione di Stati indipendenti a guida bavarese³². Tuttavia, a seguito della Guerra delle Sette Settimane del 1866, in cui la Baviera aveva combattuto a fianco dell'Austria, uscendo sconfitta, egli comprese che ogni progetto d'unificazione era ora nelle mani della Prussia e in particolare del cancelliere Otto von Bismarck. Il compositore, fino ad allora fortemente critico verso il militarismo prussiano, si convertì in fervente sostenitore della causa nazionale³³.

È in questa fase che la produzione wagneriana assume un tono nazionalista. In una serie di scritti del 1867-1868, raccolti sotto il titolo *Arte tedesca e politica tedesca*³⁴, Wagner riflette sul significato dell'essere "tedesco". Come sempre, la questione è da lui affrontata in termini primariamente artistici e solo mediamente politici. Il punto di par-

³¹ Per una cronaca degli eventi, v. H. SALMI, *op. cit.*, 102 ss.

³² Sull'evoluzione del pensiero del compositore, riguardo all'unificazione tedesca e alle sue posizioni filo-federaliste, v. M. GREGOR-DELLIN, *op. cit.*, in cui si analizza il suo rapporto con il federalista tedesco Constantin Frantz. Cfr. altresì le ricostruzioni dettagliate di H. SALMI, *op. cit.*, 121 ss., e C. VON WESTERNHAGEN, *op. cit.*, 332 ss.

³³ In una lettera indirizzata al suo vecchio compagno rivoluzionario Röckel, nel giugno 1866 (nel pieno della Guerra delle Sette Settimane), Wagner scrive: «Amico, se vuoi e devi ancora far della politica, attaccati a Bismarck e alla Prussia! [...] La Germania non potrà mai diventare uno Stato centralizzato, e proprio i prussiani impareranno che in Germania è possibile solo una forma di federalismo». La vicenda è riportata da C. VON WESTERNHAGEN, *op. cit.*, 342. F.B. JOSSEAND, *Richard Wagner. Patriot and Politician*, University Press of America, 1981, 232 sostiene che tale cambio repentino di orientamento del compositore fosse dovuto ad una votazione avvenuta, lo stesso giorno, nel Landtag bavarese, che aveva espresso fiducia al primo ministro Pfordten, esponente del partito pro-austriaco. La torsione filo-prussiana del compositore sarebbe quindi attribuibile alla sua radicata antipatia nei confronti della potenza austriaca.

³⁴ R. WAGNER, *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, trad.it. *Arte e politica tedesca*, Foligno, 1925.

tenza del suo pensiero è il concetto hegeliano di *Geist*: il fondamento dell'identità nazionale è la presenza di uno "spirito tedesco", che si esprime attraverso le opere degli artisti (Wagner *in primis*, ovviamente). Lo Stato e la sua costituzione politica – Wagner parla espressamente di *Staatsverfassung* – per lui, sono una conseguenza dell'unità spirituale del popolo tedesco, e non il suo presupposto³⁵. In opposizione alla "civiltà" francese, vista come superficiale e materialista, Wagner attribuisce alla "cultura" tedesca una missione salvifica nei confronti dell'umanità intera³⁶. Questa tensione universalista, tuttavia, nel suo pensiero non è declinata in senso politico, come giustificazione di un'espansione imperialista (contrariamente alla famosa battuta di Woody Allen³⁷), bensì in prospettiva prettamente artistico-culturale³⁸.

³⁵ Nel finale di *Arte e politica tedesca*, Wagner conclude con queste parole: «Ecco l'ingegno tedesco [*der deutscher Geist*, n.d.a.], sul quale è facile chiacchierare ed estendersi in frasi che non dicono nulla; ma, riconoscibile dalla nostra intuizione e dal nostro sentimento, si ritrova ancora nello slancio ideale dei grandi intelletti creatori del rinascimento tedesco del secolo passato. Dare a quest'ingegno nell'ordine politico tedesco la base che gli risponde pienamente, di guisa che possa manifestarsi liberamente e in maniera cosciente al mondo intero, significherebbe fondare la migliore *costituzione politica*, e la sola duratura» (167, enfasi aggiunta). La locuzione utilizzata da Wagner nell'originale tedesco è *Staatsverfassung*, impiegata qui in senso ampio e non giuridico-formale, per indicare l'assetto complessivo dell'ordine politico come riflesso del *deutscher Geist*. Nella traduzione italiana del 1925, tale espressione è resa come "costituzione politica", termine che nell'Ottocento indicava l'assetto politico-istituzionale complessivo di uno Stato prima ancora di assumere il significato di "costituzione" nel senso tecnico-giuridico contemporaneo. Per questo motivo, si è ritenuto corretto riprendere tale espressione anche in questo scritto, a cominciare dal titolo, proprio a sottolineare l'uso non tecnico-giuridico che ne fa il compositore.

³⁶ Wagner utilizza il termine *Zivilisation* per indicare l'eredità politico-costituzionale della Rivoluzione francese (democrazia, parlamentarismo, libertà di stampa ecc.), che egli contrappone polemicamente a *Kultur*, espressione del vero sentimento nazionale tedesco.

³⁷ La celebre battuta di Woody Allen – «*I just can't listen to that much Wagner, you know. I start getting the urge to conquer Poland*» – è pronunciata dal personaggio di Larry Lipton nel film *Manhattan Murder Mystery* (*Misterioso omicidio a Manhattan*, 1993, regia di W. Allen). La frase allude all'associazione, comune nella cultura popolare, tra la musica di Wagner e il militarismo tedesco, causata dall'appropriazione postuma della sua opera da parte della propaganda nazista.

³⁸ Sulla missione universale della Germania, nel pensiero di Wagner, e sui suoi rapporti con l'ideologia nazista, cfr. diffusamente H. SALMI, *op.cit.*, 58 ss.

Questa concezione della nazione – in senso prima culturale che politico – trova espressione compiuta nell'opera più politica di Wagner: *I Maestri cantori di Norimberga*, scritta tra 1861 e 1867. In quest'opera a tema storico, Wagner narra le vicende di una tenzone canora tra il giovane anticonformista Walther e il vecchio tradizionalista Beckermesser, che si contendono la mano della bella Eva. La figura centrale dell'opera è però Hans Sachs, saggio e stimato maestro cantore, che riesce con l'astuzia a guidare il corso degli eventi in senso favorevole al giovane sfidante. Nel finale, tuttavia, Wagner-Sachs invita il giovane (e il pubblico) a non disprezzare la tradizione culturale, vero elemento costitutivo dell'identità nazionale, concludendo il suo discorso con la famosa frase "Finisca pure in polvere il Sacro Romano Impero, ci resterebbe sempre la sacra arte tedesca!"³⁹. Il monologo finale riflette dunque il pensiero del compositore e offre la chiave di lettura dell'intera opera: l'identità culturale della nazione esiste prima e indipendentemente dalla creazione di uno Stato nazionale, che di quella è solamente una (eventuale) manifestazione⁴⁰.

I Maestri cantori rivela però anche un altro aspetto del pensiero politico-costituzionale di Wagner: Hans Sachs non è soltanto il custode della tradizione culturale tedesca, è anche un condottiero che con il suo carisma riesce a porsi alla guida del popolo di Norimberga (impersonificato dal coro), incanalando la follia collettiva (*Wahn*) verso il lieto finale⁴¹. L'acclamazione popolare dell'artista-condottiero, capace di instaurare un rapporto diretto con il popolo e di guidarne gli istinti, è uno dei messaggi più profeticamente inquietanti dell'intera produzione wagneriana⁴².

³⁹ Nella versione originale tedesca, il libretto recita: «*zerging' in Dunst das heil'ge röm'sche Reich, uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst!*».

⁴⁰ Per un'approfondita analisi politologica de *I Maestri cantori di Norimberga*, v. K. BERGER, *op. cit.*, 242 ss.

⁴¹ La funzione carismatica di Hans Sachs è tematizzata nel Wahn-Monolog del terzo atto («*Wahn! Wahn! Überall Wahn!*»), dove la follia collettiva è descritta come forza irrazionale che attraversa la vita comunitaria e dalla quale non è possibile emanciparsi. Sachs non la condanna né pretende di eliminarla, ma se ne fa interprete e guida, orientandola verso il lieto fine (nel libretto: «*adesso vediamo come fa Hans Sachs a condurre in porto la follia, e compiere una nobile impresa*»).

⁴² Su questo punto, cfr. K. BERGER, *op. cit.*, 289-290.

L'opera ottenne uno straordinario successo, anche perché intercettava il fervore nazionalistico allora ampiamente diffuso in una Germania che procedeva a passi spediti verso l'unificazione. Messa in scena per la prima volta nel 1868, essa sembrava parlare ai contemporanei dell'imminente scontro "di civiltà" con la Francia, e in questa prospettiva contribuì ad alimentare l'immagine di Wagner come compositore nazionale⁴³. Dopo la guerra Franco-prussiana e la nascita nel 1871 dell'Impero tedesco a guida prussiana, Wagner tentò di capitalizzare questa ondata di popolarità per proporsi come artista di corte del nuovo Stato tedesco. Nel 1871 scrisse una marcia in onore dell'imperatore Guglielmo (*Kaisermarsch*), che sperava fosse utilizzata per l'incoronazione e potesse divenire l'inno nazionale del *Reich*⁴⁴. Parallelamente, cercò di stringere rapporti con il cancelliere Bismarck, nella speranza che potesse interessarsi alla causa artistica (leggasi: wagneriana) portata avanti dal compositore⁴⁵. Ben presto, tuttavia, si rese conto che le sue speranze erano vane e che nella nuova Germania la promozione dell'arte nazionale non avrebbe ricoperto il ruolo centrale da lui auspicato.

Deluse le speranze riposte nell'unificazione tedesca, Wagner dedicò dunque gli ultimi anni della sua vita a consolidare il lascito più importante e duraturo trasmesso alla cultura tedesca: il Festival di Bayreuth, realizzato a partire dal 1876, di cui egli fece in tempo a vedere soltanto le prime due edizioni⁴⁶. Wagner morì a Venezia nel 1883, la-

⁴³ Sull'accoglienza de *I Maestri cantori* v. H. SALMI, *op. cit.*, 137: «The Mastersingers spread throughout Germany after its Munich premiere, and was performed at many opera houses on the eve of the Franco-Prussian War. The words "falsche wälsche Majestät" sung by Hans Sachs seemed to refer to the decadent influence of French civilization, against which the Germans needed to be ready to fight. France was often referred to using the words "der wälsche Erbfeind". Thus Wagner's opera was of immediate contemporary significance».

⁴⁴ Su questa fase della vita del compositore, v. la dettagliata ricostruzione biografica di R. GUTMAN, *op. cit.*, 445 ss.

⁴⁵ Sulla complessa relazione tra Wagner e Bismarck, v. l'analisi accurata di H. Salmi, *op. cit.*, 159 ss. Per un resoconto dei contatti intercorsi tra i due personaggi, v. C. VON WESTERNHAGEN, *op. cit.*, 351 ss.

⁴⁶ V. su questo argomento, H. SALMI, *op. cit.*, 172 ss.

sciando dietro di sé un'eredità complessa e ingombrante, con cui la Germania e l'Europa avrebbero dovuto confrontarsi ancora a lungo.

3. *L'interpretazione wagneriana dopo (e nonostante) Wagner*

Una riflessione storico-costituzionale su Wagner non può prescindere da un esame dell'influenza che, volente o nolente, la sua opera ha esercitato sull'evoluzione successiva della storia politico-costituzionale tedesca. Non è possibile in questa sede addentrarsi nella complessa questione riguardante i rapporti tra wagnerismo e nazismo⁴⁷, né nell'analisi delle molteplici correnti politico-culturali che, in vario modo, si sono ispirate all'opera del compositore⁴⁸. Tuttavia, è possibile fissare alcuni punti che, nella letteratura wagneriana contemporanea, sembrano avere raggiunto un certo grado di consolidamento e che possono costituire le basi per ulteriori considerazioni.

Un primo punto è che la vera svolta in senso nazionalista e autoritario dell'opera di Wagner inizia dopo la morte del compositore. In particolare, è con la gestione del Festival di Bayreuth da parte di Cosima Wagner, e poi del figlio Siegfried, che si assiste a una progressiva politicizzazione del culto wagneriano, culminata con l'adesione esplicita di Winifred Wagner al nazionalsocialismo. Bayreuth divenne così, negli anni Trenta, un centro simbolico della cultura ufficiale del Terzo Reich, anche grazie al sostegno personale di Adolf Hitler⁴⁹.

⁴⁷ La letteratura sui rapporti tra Wagner, Hitler e il nazismo è vastissima. Per una ricognizione sintetica e aggiornata delle principali posizioni storiografiche, si vedano i recenti lavori di P.M. POTTER, *Twentieth-Century Reception and Anti-Semitism*, in D. TRIPPETT. (ed.), *Wagner in Context*, Cambridge, 2024, 364-372; ID. *Wagner and the Third Reich: myths and realities*, in T.S. GREY (ed.), *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge University Press, 2011, 235-245; A. ROSS, *op. cit.*, 705 ss. Nella letteratura italiana, si v. C.A. DEFANTI, *Richard Wagner. Genio e antisemitismo*, Torino, 2013.

⁴⁸ Sul "wagnerismo" come fenomeno transnazionale e ideologicamente polivalente – capace di alimentare appropriazioni tra loro antitetiche (nazionalismi, socialismi, letture ebraiche, animaliste, ecc) – v. su tutti A. ROSS, *op. cit.*

⁴⁹ Per un approfondimento del ruolo di Bayreuth quale "luogo" di costruzione del culto wagneriano e dei legami tra nazismo e la famiglia Wagner, v. F. SPOTTS, *Bay-*

In secondo luogo, se è innegabile che il nazismo abbia interpretato strumentalmente l'opera di Wagner per costruire una mitologia nazionale funzionale a legittimare un regime razzista e nazionalista, è ben più discutibile affermare che questi elementi fossero già presenti *in nuce* nel messaggio wagneriano⁵⁰. Certo, Wagner fu autore di scritti antisemiti, tra cui il famigerato *Il giudaismo nella musica* (1850, riedito nel 1869)⁵¹. Inoltre, probabilmente alcuni personaggi delle sue opere presentavano alcuni stereotipi associabili agli ebrei⁵². E tuttavia l'antisemitismo, per quanto odioso, non è una caratteristica esclusiva del nazismo, né può essere considerato in sé una dottrina politica⁵³. Per quanto riguarda poi il nazionalismo, si è già osservato che il concetto wagneriano di 'nazione' era di impronta culturale e spirituale e non implicava una visione politica espansionista o imperialista, che anzi il compositore considerava estranea alla natura tedesca.

Più in generale, come è stato condivisibilmente osservato, rappresentare Wagner come 'protofascista' (anzi, il protofascista per eccellenza)⁵⁴ significa leggere la storia tedesca come una marcia irreversibi-

reuth: A History of the Wagner Festival, New Haven-London, 1994, che ricostruisce la progressiva politicizzazione del festival fino alla "nazificazione" degli anni Trenta.

⁵⁰ Questa tesi è stata formulata per la prima volta da P. VIERECK, *Metapolitics: From Wagner and the German Romantics to Hitler*, 1941, trad. it., *Metapolitik: la filosofia politica tedesca dal Romanticismo al Nazismo*, 140 ss., e ripresa più di recente da J. KÖHLER, *Wagners Hitler: Der Prophet und sein Vollstrecker*, 1997, trad. ing. *Wagner's Hitler: The Prophet and His Disciple*, Cambridge, 2001.

⁵¹ R. WAGNER, *Das Judenthum in der Musik*, 1850-1869, trad. it. *Il giudaismo nella musica*, Milano-Udine, 2016.

⁵² La letteratura ha spesso indicato figure come Mime o Beckmesser quali esempi di una trasposizione drammaturgica di stereotipi antisemiti diffusi nella cultura europea dell'Ottocento (in particolare tratti caricaturali, linguistici o comportamentali). Sulla complessa questione riguardante la presenza di tracce antisemite nell'opera di Wagner, v. J. KATZ, *The Darker Side of Genius: Richard Wagner's Anti-Semitism*, Waltham, MA, 1986.

⁵³ Cfr. in questo senso A. ROSS, *op. cit.*, 709, secondo cui «Wagner fu un perfido antisemita, ma l'antisemitismo non rappresenta una filosofia politica. Buona parte della sua stravagante ideologia – le tendenze anarchiche, l'avversione per gli eserciti permanenti, il disprezzo per il potere organizzato – è antitetica alla forma mentis totalitaria».

⁵⁴ Secondo A. BADIOU, *Cinq leçons sur le 'cas' Wagner*, trad. it. *Cinque lezioni sul "caso" Wagner*, Trieste, 2011, 139, «il termine "protofascista" è stato praticamente in-

le, che conduce inevitabilmente dall'unificazione imperiale all'Olocausto. Però questo è un errore di prospettiva, una "distorsione a posteriori", che porta a leggere una fase storica alla luce degli eventi successivi, ricercandovi le cause che li hanno determinati⁵⁵. Più correttamente, bisognerebbe forse dire che Wagner è stato un uomo della sua epoca, il cui pensiero politico-filosofico è stato influenzato dagli eventi a cui ha assistito e dal contesto culturale in cui si è formato. Che in questo contesto ci fossero alcuni dei "germi" che hanno portato al nazismo è innegabile, ma sarebbe una semplificazione eccessiva attribuire a Wagner, o a qualunque pensatore della sua epoca, la responsabilità individuale di questo.

Quanto poi all'influenza che l'opera di Wagner ha esercitato sul nazismo, la storiografia contemporanea ha mostrato come questa sia stata spesso sopravvalutata⁵⁶. È vero che alcuni teorici del nazismo conoscevano le opere di Wagner e ne hanno tratto ispirazione per la costruzione di taluni aspetti dell'ideologia nazista. Per quanto più interessa l'analisi costituzionalistica, è importante ricordare lo scritto giovanile di Carl Schmitt, pubblicato nel 1912 sui *Bayreuther Blätter*, nel quale il giurista commentò il monologo di Hans Sachs sulla follia (*Wahn*), nel terzo atto dei *Meistersinger*, sottolineando il ruolo del mito e dell'illusione nella mobilitazione delle masse⁵⁷. Se in tale scritto

ventato per descrivere Wagner». Le lezioni del filosofo francese sono rivolte principalmente a decostruire le tesi di Lacoue-Labarthe e di Adorno, che hanno svolto un ruolo fondamentale nella diffusa condanna, da parte della filosofia contemporanea, nei confronti di Wagner e della sua musica.

⁵⁵ Cfr. M.A. BERNSTEIN, *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*, Berkeley, 1994, 9-11, il quale definisce "distorsione a posteriori" la tendenza a leggere la storia tedesca come una tendenza irreversibile verso l'abisso. La citazione è tratta da A. ROSS, *op. cit.*, 24.

⁵⁶ Si veda su tutti R.J. EVANS, *The Third Reich in power, 1933-1939*, trad. it. *Il Terzo Reich al potere. 1933-1939*, Milano, 2010, 188, il quale osserva, riferendosi a Wagner, che «si è dato quasi sempre eccessivo risalto alla sua influenza su Hitler».

⁵⁷ Il riferimento è a C. SCHMITT, *Richard Wagner und eine neue "Lehre vom Wahn"*, in *Bayreuther Blätter*, XXXV, 1912, 239-241, scritto giovanile nel quale l'autore prende spunto dal monologo di Hans Sachs sulla *Wahn* (atto III dei *Meistersinger von Nürnberg*) per riflettere sul ruolo del mito, dell'illusione e delle finzioni simboliche nella mobilitazione delle masse. Schmitt interpreta la *Wahn* come forza collettiva ambivalente, capace di distruggere l'ordine esistente ma anche di generare

alcuni autori⁵⁸ hanno intravisto un'anticipazione delle teorie schmittiane successive sul decisionismo politico e sull'importanza della simbologia politica⁵⁹, sarebbe tuttavia improprio attribuire alla figura di Sachs un ruolo determinante nella formazione del suo pensiero. Anche considerato che, in altri scritti coevi, Schmitt analizza in chiave politologica anche altre figure letterarie, come in particolare Don Chisciotte⁶⁰, ma nessuno penserebbe per questo di indicare Cervantes come ideologo del nazismo.

integrazione e unità politica. In *nuce*, sono già presenti temi che diverranno centrali nella riflessione schmittiana matura, quali il carattere decisionale del politico, il ruolo del mito nella costruzione dell'identità collettiva e la funzione simbolica della costituzione.

⁵⁸ L'accostamento tra il monologo di Hans Sachs e la filosofia politico-costituzionale di Carl Schmitt è ricorrente negli scritti wagneriani. Ad esempio, in K. BERGER, *op. cit.*, 272 si legge: «“Sovereign is he who decides on the exception” (“Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet”), Carl Schmitt, Hitler's preeminent jurist, famously opined in 1922. A modern dictator is one capable of calling a state of emergency in which the constitutional order and rule of law are suspended; the capability involves skills in crowd manipulation, in the subtle driving of its folly. Sachs is the prophet not only of a new art and a renewed national community, but also of the politics of the future, the mass politics in which the legitimate liberal bourgeois order will be undermined and overthrown by the usurping leaders of the people». V. anche A. ROSS, *op. cit.*, 710: «L'apparato politico-culturale dello stato nazista attingeva abbondantemente alla mitologia wagneriana. Il giurista e politologo Carl Schmitt, la cui razionalizzazione delle misure dittatoriali contribuì a giustificare la presa del potere di Hitler, era acutamente consapevole dell'utilità politica del mito, della sua capacità di indirizzare le emozioni contro gli avversari reali o immaginari. Schmitt conosceva a fondo Wagner, e nel 1912 scrisse un saggio per i *Bayreuther Blätter* in cui descriveva il monologo di Hans Sachs sul *Wahn* (follia, illusione, delirio) come un discorso sull'utilità della finzione e dell'illusione».

⁵⁹ Sullo sviluppo successivo di tali motivi, cfr. C. SCHMITT, *Teologia politica e il concetto del politico*, oggi in ID. *Le categorie del 'politico'*, Bologna, 2014.

⁶⁰ C. SCHMITT, *Don Quijote und das Publikum*, in *Die Rheinlande: Monatsschrift für deutsche Kunst und Dichtung*, vol. 22, 1912, 348-350, trad. it. *Don Chisciotte e il pubblico*, in *Scienza & Politica*, n. 65, 2021, 199-203. In questo breve saggio, il giovane giurista analizza in chiave ermeneutica il personaggio del romanzo di Cervantes, contrapponendo le esegesi erudite susseguitesi nel corso del tempo (che hanno proiettato sul protagonista le “pazzie” dei singoli interpreti), all'interpretazione fornita dal *Publikum*, ovvero dall'insieme indistinto di lettori comuni che ha compreso intuitivamente il senso autentico dell'opera e «sa esattamente di cosa ride». Per un'analisi di questo

Anche il rapporto tra Hitler e Wagner è più ambiguo di quanto spesso si creda. Certo, è risaputo che Hitler nutriva una venerazione quasi religiosa per l'opera wagneriana, era di casa a Bayreuth e, forse, si considerava una sorta di reincarnazione di certi suoi personaggi⁶¹. Tuttavia, come evidenziato da alcuni storici del Terzo Reich, l'influenza che l'opera di Wagner avrebbe esercitato sulla formazione politica di Hitler – enfatizzata dallo stesso dittatore⁶² – è probabilmente un'esagerazione autobiografica diretta a individuare nella propria gioventù le tracce di una futura grandezza, nonché un tentativo postumo di appropriarsi di un'icona culturale⁶³.

scritto, v. Y. NOTTURNI, *A proposito di Carl Schmitt lettore e interprete di Don Chisciotte*, *Ivi*, 204-208.

⁶¹ Cfr. J.C. FEST, *Hitler. Eine Biographie*, 1973, trad. it. *Hitler. Una biografia*, Milano, 2005, il quale osserva che «In numerose opere di Richard Wagner si celebra il classico conflitto tra l'escluso, assoggettato unicamente alle proprie leggi, e un ordine rigido, legato alla tradizione. E in tali opere – nel *Rienzi* come nel *Lohengrin* o nel *Tannhäuser* – il giovane cui era stato rifiutato l'accesso all'Accademia riconosceva, mentre se ne stava chino sulle sue scatole di colori, nella sala di lettura della Männerheim, forme sublimite del suo proprio conflitto col mondo». Lo stesso Fest riporta che «Hitler, pieno ancora delle delusioni precedenti, misconosciuto, cocciutamente fedele alla convinzione che la sua fosse una vita destinata a “sfociare nello splendore di una fama universale”, vedeva nel musicista il prototipo della propria esaltata visione dell'esistenza».

⁶² Il frequente riferimento all'opera *Rienzi* come momento fondativo dell'impegno politico hitleriano non trova in realtà un riscontro significativo nel *Mein Kampf* (dove l'influenza di Wagner appare marginale), ma deriva soprattutto da testimonianze postume, in particolare dal memoriale di August Kubizek, amico d'infanzia del dittatore e autore di *Adolf Hitler, mein Jugendfreund* (1953, trad. it. *Adolf Hitler. Il mio amico di gioventù*, Roma, 2015). Questi racconta che, dopo avere assistito insieme a un'esecuzione di *Rienzi*, Hitler lo avrebbe condotto su una collina nei pressi di Linz, dove: «Come un fiume straripa dalla diga infranta, le parole sgorgavano da lui e, in una serie di immagini grandiose, irresistibili, mi espose il proprio futuro e quello del suo popolo». Secondo il racconto di Kubizek, quando, oltre trent'anni dopo, i due amici si ritrovarono a Bayreuth, Hitler affermò: «Tutto è cominciato in quel momento».

⁶³ Sul nesso tra Wagner e Hitler, la storiografia più recente ha sottolineato come l'influenza wagneriana debba essere letta non come derivazione ideologica diretta, ma come processo di appropriazione simbolica retrospettiva. In particolare, il riferimento all'opera di Wagner è stato descritto come una strategia di *self-fashioning* del Führer, che avrebbe rielaborato *ex post* esperienze giovanili in funzione di una legittimazione

Da ultimo, occorre ricordare che, nonostante la diffusa associazione di Wagner al nazismo, che lo ha reso per lungo tempo (e in parte lo rende tuttora) “impresentabile” in alcuni contesti – si pensi al persistente divieto ufficioso di rappresentare le sue opere in Israele – l’arte wagneriana non è mai stata appannaggio esclusivo della cultura di estrema destra. Dal celebre discorso tenuto da Thomas Mann nel 1933, costatogli l’esilio dalla Germania, in cui lo scrittore definì Wagner un “bolscevico culturale” (*Kulturbolschewist*)⁶⁴, fino alla rivalutazione contemporanea da parte di filosofi marxisti come Slavoj Žižek⁶⁵ e

culturale e politica. Cfr. H.R. VAGET, *Wagnerian Self-Fashioning: The Case of Adolf Hitler*, in *New German Critique*, n. 101, 2007, spec. 106, dove l’autore osserva: «In every *Bildungsroman*, even the most wretched, aesthetic experience turns out to be decisive in the subject’s life because it has the power to enhance and transform reality, and to trigger fantasies, which in turn interact with reality. This seems particularly to apply to Hitler, who carefully cultivated the memory of his youthful Wagnerian experiences precisely because they first opened vistas of greatness and power that stayed with him to the end».

⁶⁴ T. MANN, *Leiden und Größe Richard Wagners*, 1933, trad. it. *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Milano, 1997. Questo saggio venne redatto dallo scrittore tedesco per un ciclo di conferenze tenute in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Wagner. La prima conferenza si tenne a Monaco, il 13 febbraio 1933 (Hitler era stato nominato cancelliere da appena due settimane), dopodiché lo scrittore e la moglie si recarono ad Amsterdam, Bruxelles, Parigi e infine in Svizzera per un soggiorno di vacanza. Avvertiti dai figli che la situazione in patria era divenuta tesa, a seguito della pubblicazione di una lettera di protesta firmata da artisti e intellettuali tedeschi, i due non rientrarono in Germania, ma scelsero di restare in esilio, prima in Svizzera e poi negli Stati Uniti. In questo saggio, Mann mette in evidenza le contraddizioni insite nell’opera e nel pensiero di Wagner, che difende dall’appropriazione strumentale operata dal nazismo. Nel passaggio più celebre, lo scrittore afferma: «No, a nessun reazionario timorato o violento sarà lecito reclamare per sé questo creatore impetuosamente progressivo e vitale malgrado la sua anima greve e la sua fraternità con la morte; l’esaltatore di colui che nascendo dal più libero amore infrange ogni ordine; l’audacissimo tra gli innovatori musicali che nel Tristano sta già con un piede sul terreno dell’atonalità, ed oggi sarebbe certo detto un “bolscevico della cultura”, questo uomo del *popolo*, che per tutta la vita ha negato il potere, il denaro, la violenza e la guerra e che voleva donare il suo teatro, deformato più tardi dai tempi, ad una comunità senza distinzione di classe; no, Wagner può essere invocato soltanto da ogni volontà che si rivolga all’avvenire».

⁶⁵ S. ŽIŽEK, *Variations Wagner*, 2010, trad. it. *Variazioni Wagner*, Trieste, 2012. In quest’opera il filosofo sloveno conclude: «In questi ultimi anni [...] abbiamo assistito

Alain Badiou⁶⁶, passando per le numerose riletture wagneriane in chiave progressista, ecologista e persino animalista⁶⁷, la storia delle variegate interpretazioni dell'opera di Wagner sottolinea la straordinaria politemia di un compositore che, pur essendo stato immerso nella sua epoca, ha saputo infondere nella propria arte dei messaggi universali, che continuano a interpellarci a distanza di generazioni.

4. *Finale*

A conclusione di questo studio, l'analisi del "caso Wagner" consente di formulare alcune considerazioni sul rapporto tra opera d'arte e costituzione politica.

La premessa metodologica su cui è impostato il presente lavoro è che la costituzione, come fatto culturale, è al contempo il riflesso e uno degli elementi costitutivi del contesto storico-sociale in cui anche le opere d'arte si formano e vengono interpretate⁶⁸. Assumendo questa prospettiva, l'esame della produzione wagneriana ha illustrato come le sue opere siano luoghi di sedimentazione delle vicende storico-costituzionali dell'Ottocento tedesco, senza tuttavia esaurirsi in una semplice cristallizzazione della loro epoca⁶⁹. Attraverso l'uso del mito, esse rappresentano alcuni schemi simbolici ricorrenti nei rapporti sociali, che si prestano a essere interpretati in maniera differente al variare del contesto storico-costituzionale di riferimento⁷⁰.

In questo senso, l'analisi del concetto di rivoluzione in Wagner ha mostrato che quel che egli mette in scena nel *Ring* non è un fatto stori-

a numerose discussioni sul rinnovamento dei valori europei fondamentali quale antidoto al nuovo ordine mondiale americanizzato. Se vi è un evento culturale nel quale, al giorno d'oggi, questa tradizione si condensa e si incarna, questo è Bayreuth. Così, per parafrasare Max Horkheimer, coloro che non vogliono parlare di Bayreuth dovrebbero egualmente tacere sull'Europa».

⁶⁶ Il riferimento è a A. BADIOU, *op. cit.*, su cui v. *supra* nota 54.

⁶⁷ Per un'ampia rassegna di questi diversi "wagnerismi", v. A. ROSS, *op. cit.*

⁶⁸ Si rinvia alle premesse teorico-costituzionali indicate nel §1, spec. note 1 e 4.

⁶⁹ Sulla cornice teorica relativa ai rapporti tra opera d'arte e contesto storico-sociale, si rinvia al §1, spec. nota 6.

⁷⁰ Sul ruolo del mito nell'opera di Wagner si rinvia al §1, nota 7.

co, né un modello alternativo di ordine politico, bensì la rappresentazione archetipica di conflitti che connotano strutturalmente ogni società umana e che sono destinati a riemergere, in forme diverse, all'interno di ogni comunità politica. Analogamente, ciò che Wagner rappresenta nei *Meistersinger* non è semplicemente il mito fondativo della nazione tedesca, bensì la tensione permanente tra tradizione e mutamento, nonché la tentazione di affidarsi a una guida carismatica nei momenti di crisi dell'identità collettiva.

La fortuna postuma dell'opera wagneriana conferma ulteriormente questa sua polivalenza. Le successive interpretazioni e strumentalizzazioni politiche (in chiave protofascista, marxista, ambientalista ecc.) non possono essere comprese come semplici attualizzazioni di un messaggio originario, ma come esiti di processi interpretativi che ne hanno trasformato il messaggio, riadattandolo a contesti politico-costituzionali radicalmente mutati.

In conclusione, l'analisi dell'opera di Wagner non fornisce una teoria della costituzione né un'ideologia politico-costituzionale definita. La rilevanza della sua opera per la dottrina costituzionalistica risiede piuttosto nella capacità di rendere visibili, attraverso il mito, alcune tensioni strutturali che caratterizzano tutte le comunità politiche e che nella costituzione ricercano una composizione. È in questa funzione rivelativa, piuttosto che prescrittiva, che si colloca l'interesse del "caso Wagner" per la riflessione costituzionale.

Abstract

This article develops a historical-constitutional reading of Richard Wagner's work, examining the relationship between artistic production and the formation of constitutional identity in nineteenth-century Germany. The analysis focuses on two key constitutional themes: revolution and nation. The genesis of the Ring is interpreted as a symbolic representation of the crisis of the ancien régime, while Die Meistersinger von Nürnberg expresses a cultural conception of the nation in which political unity follows, rather than precedes, a shared symbolic order. Particular attention is devoted to the role of myth as a decisive factor shaping collective identity beyond formal institutional structures. The article also addresses Wagner's posthumous reception, arguing that attempts to read his

work as a precursor of National Socialism rely on retrospective distortions and overlook the plurality of its political meanings. Wagner's œuvre is thus understood not as a source of a coherent constitutional doctrine, but as a symbolic framework that reveals the structural tensions with which constitutional orders are confronted.

Keywords

Constitutional identity – Constitutional symbolism – Nation-building – Charismatic leadership – Revolution – National Socialism

PART E IV

«TRASFORMARE IL CASO IN UN DESTINO».
GLI INNI NELLA COSTRUZIONE E RICOSTRUZIONE
DELLE IDENTITÀ NAZIONALI

*Luigi Testa**

SOMMARIO: 1. L'inno come sacramento del principio spirituale della Nazione.
– 2. Percorsi differenti per la costruzione dell'identità nazionale. – 3. Scenari post-coloniali e ricostruzione dell'identità.

1. L'inno come sacramento del principio spirituale della Nazione

Nella notte tra il 9 e il 10 agosto 1792, a Parigi si odono i rintocchi della campana a martello. All'Hôtel de Ville si instaura la comune insurrezionale; Luigi XVI è sostituito con un consiglio esecutivo provvisorio; è una seconda rivoluzione. Furet e Richet, nella loro ricostruzione, commentano: «Contro un re sospettato di tradimento, contro i generali che si rifiutano di combattere, contro i brissottini che esitano fra il potere e l'opposizione, si scatena una reazione popolare difensiva che trova finalmente il nome adatto: il patriottismo»¹.

Quella reazione popolare non trova invero soltanto “il nome adatto”, ma trova anche *la musica adatta*. Tra quelli che marciano verso l'Hôtel de Ville, ci sono i volontari che erano arrivati da Marsiglia. Il canto che hanno sulle labbra era stato composto per l'armata del Reno, ma questo conta poco².

Non è solo la *Marsigliese*, ma è l'inno nazionale modernamente inteso che nasce nel crogiuolo appassionato e incandescente di quel pas-

* Professore associato di Diritto pubblico comparato. Università degli Studi dell'Insubria.

¹ F. FURET, D. RICHET, *La Rivoluzione francese*, ed. it., Bari-Roma, ult. ed. 2020, 140.

² «L'odio contro i tiranni, i perfidi e i complici di Bouillé, e il sacro amor di patria, danno alle strofe di Rouget de l'Isle una colorazione storica particolare: quella del 10 agosto» (*Ib.*, 171).

saggio di secolo. È quello che Federico Chabod, nelle sue lezioni sull'idea di nazione, chiama «il trapasso dal “giudizio” alla “volontà”», ovvero «il trapasso dalla mentalità riformistica del '700 alla mentalità rivoluzionaria di fine secolo e dell'800»³.

«Il secolo XIX conosce quel che il Settecento ignorava: *le passioni nazionali*»⁴. E, del resto, la musica – e quindi gli inni – a questo mondo appartengono: non a quello del calcolo e dell'equilibrio, ma a quello tumultuoso e torbido delle passioni. Parlano chiare le parole della penultima strofa della *Marsigliese*: «*Amour sacré de la Patrie, / conduis, soutiens nos bras vengeurs*».

In questo crogiuolo occorre – come scrive Benedict Anderson nel suo *Comunità immaginate*, forse titolo mai più evocativo di questo – «trasformare il caso in un destino»: «Con l'indebolirsi della fede religiosa, non scomparve la sofferenza che la fede in parte leniva. Disintegrazione del paradiso: niente rende più arbitraria la fatalità. Assurdità della salvezza: niente rende un altro genere di continuità più necessario. Indispensabile era dunque una trasformazione laica di fatalità in continuità, di contingenza in significato»⁵.

In questo contesto gli inni nazionali sono una moderna musica sacra, con la stessa capacità di sollevare lo sguardo dalla contingenza al significato, dal divisivo all'unitivo, dal particolare al generale e al necessario – con la stessa capacità, quindi, di «trasformare il caso in un destino». Siamo nel pieno del vortice di quell'immensa macchina mistagogica di integrazione simbolica che mira ad offrire «una risposta efficace ai traumi della modernizzazione sociopolitica»⁶.

Le musiche e i testi che accompagnano la genesi della nazione moderna assumono «nel passato, un'eredità di gloria e di rimpianti da condividere, nell'avvenire uno stesso programma da realizzare»⁷: i due elementi che fondano il principio spirituale di una nazione, nelle parole di Ernest Renan, nella sua celebre conferenza alla Sorbona dell'11

³ F. CHABOD, *L'idea di nazione*, Bari-Roma, ult. ed. 2006, 56.

⁴ *Ib.*, 61.

⁵ B. ANDERSON, *Comunità immaginate*, ed. it., Bari-Roma, ult. ed. 2024, 15.

⁶ A. CAMPI, *Nazione*, Bologna, 2004, 125.

⁷ E. RENAN, *Che cos'è una nazione?*, ed. it., Roma, 2019, 53.

marzo 1882: «Avere comuni glorie nel passato, una volontà comune nel presente; aver fatto grandi cose insieme, volerne fare ancora, ecco le condizioni essenziali per essere un popolo»⁸.

Gli inni diventano così in qualche modo un sacramento di questo principio spirituale: da un lato *segno* e dall'altro *strumento* del «plebiscito di tutti i giorni»⁹.

Segno – lo spiega bene Agostino d'Ippona: «Una cosa che, oltre all'apparenza che si presenta ai sensi, fa venire in mente qualcosa altro da sé: [...] visto il fumo, conosciamo che sotto c'è il fuoco»¹⁰. Ascolto l'inno, e conosco che “sotto” c'è unione «d'arme, di lingua, d'altare / di memorie, di sangue e di cor»¹¹.

Ma anche strumento, che contribuisce a realizzare quest'unione nel tempo: i sacramenti «producono ciò che significano», aggiunge Tommaso d'Aquino¹²; ecco, dunque, l'inno come uno di quei meccanismi di identificazione collettiva e simbolica che, per Smend, attivano il percorso di integrazione in base ai valori necessario per l'unificazione politica.

Segno e strumento, già e non ancora, nazione che esiste e da far esistere: endiadi – «complexio oppositorum» direbbe Schmitt¹³ – che sono pensabili solo per la teologia cattolica e per il mondo delle passioni, cui appartengono le nazioni e la sua musica.

E, d'altra parte, si avvertono qui le oscillazioni nella riflessione sulle origini delle nazioni. Il primordialismo¹⁴, l'idea di un “primo ordine” della natura, esistente prima della storia, nelle sue varianti organicista, sociobiologica e culturale, che fa della nazione un *prius*; o anche

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ib.*, 54.

¹⁰ AGOSTINO D'IPPONA, *De Doctrina christiana*, Libro II, 1.

¹¹ A. MANZONI, *Marzo 1821*.

¹² TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiæ*, III, q. 62, a. 1, ad 1.

¹³ C. SCHMITT, *Cattolicesimo romano e forma politica*, ed. it. Milano, 1986.

¹⁴ Il riferimento essenziale è a C. GEERTZ, *The interpretation of cultures*, Londra, 1973, anche se l'etichetta “primordialismo” viene dalla critica: v. soprattutto J. ELLER, R. COUGLAN, *The poverty of primordialism: The demystification of ethnic attachments*, in *Ethnic and Racial Studies*, 2, 1993, 183 ss.

il perennismo¹⁵, che pur facendo della nazione un'invenzione moderna ne riconosce l'origine in un'unità ben definita ed omogenea. Siamo nel campo del 'segno': bisogna significare ciò che esiste *a priori*.

Dall'altra parte, i post-modernisti, e tra questi in particolare l'etnosimbolismo, per il quale sono i fattori socioculturali e simbolici, più che demografici e politici – il cosiddetto “complesso mito-simbolo”¹⁶ – a costruire la nazione. È questo il campo dello ‘strumento’, dunque: «*efficiunt quod significant*», realizzano ciò che stanno a significare.

La capacità dell'inno nazionale – così come di tutto l'apparato simbolico nazionale – di tenere insieme ‘segno’ e ‘strumento’ è forse un ulteriore indice di come le diverse teorie sulle origini delle nazioni siano ciascuna solo una parte dell'intero, sempre superiore ad una sua rappresentazione unidimensionale.

2. Percorsi differenti per la costruzione dell'identità nazionale

La forza “sacramentale” dell'inno non si esaurisce tutta al solo momento fondativo. Come scrive Anthony Smith, uno degli studiosi recenti più significativi sul tema, la nazione «è un'attività culturale ricorrente che deve essere rinnovata periodicamente»¹⁷.

Non è un caso che le riflessioni condivise nella sessione del III Seminario di DPCE dedicata agli inni nazionali hanno attraversato dia-cronicamente i momenti di *costruzione* dell'identità nazionale e quelli di *ricostruzione* di questa identità.

In ciascuno di questi momenti, sempre in un certo senso costituenti, le vicende degli inni nazionali costituiscono un utile criterio di lettura di quell'assestarsi dei rapporti tra autorità e libertà che condensiamo nella formula “forma di Stato”.

¹⁵ Si veda, tra tutti, A. HASTINGS, *The construction of nationhood: ethnicity, religion, and nationalism*, Cambridge, 1997.

¹⁶ J. ARMSTRONG, *Nations before nationalism*, Chapel Hill, 1982, che si pone sulla traiettoria tracciata da F. BARTH (cur.), *Ethnic groups and boundaries*, Boston, 1969 (v. soprattutto l'Introduzione).

¹⁷ A.D. SMITH, *Le origini etniche delle nazioni*, ed. it., Bologna, 1992, 422.

Così, volendo seguire un ordine diacronico, nel cuore denso della rivoluzione, l'inno francese – come nota Marco Benedetti – «non nega il carattere binomiale del rapporto autorità-libertà, ma l'enfasi ricade sull'elemento della libertà», così come d'altra parte nell'inno nazionale degli Stati Uniti, e in maniera diametralmente opposta ad un altro inno rivoluzionario – concedendoci un salto temporale utile ai nostri fini di ricerca – cioè quello russo, che – osserva Benedetti – «descrive una forma di Stato più ambigua, che dietro l'esaltazione della (sola) patria e dell'eredità degli antenati celebra invece la prevalenza dell'autorità».

Ambiguità che si rivela felice colpa, perché essa, ad uno studio più penetrante, appare essere «stat[a] in grado di anticipare le dinamiche che esprimevano l'evoluzione di quel sistema in ossequio a un crittòtipo tipico, descritto da alcuni nei termini di un paternalismo neo-zarista». Molto più di quanto si sarebbe potuto desumere dalla sola *law in the books*, dando ciò alla musica ufficiale di Stato la dignità di quasi-formante.

Di poco successivo all'inno francese e statunitense, è il *Canto degli italiani*, le cui vicende non del tutto lineari riflettono quello che Elia Aureli segnala correttamente come la sua «intrinseca tensione tra immediatezza comunicativa e dignità formale», riflesso di un'altra tensione, quella tra identità popolare e dignità della rappresentazione dello Stato, precipitato di quell'originale frattura tra l'anima sabauda e l'anima mazziniana del Risorgimento.

E non è un caso, dunque, che il *Canto degli italiani* si sia imposto come inno della Repubblica italiana più agevolmente di quanto non ci fosse riuscito nel Regno d'Italia, espressione questo di un principio costituente e di una sovranità che nulla aveva a che fare con l'animo popolare del *Canto*, che è invece finalmente in sintonia con un diverso potere costituente che fa propria la scelta di una sovranità – appunto – popolare.

Come osservava Luigi Carlo Schiavone, il *Canto degli italiani* ben si inserisce in quel progetto di “nazione culturale” che «faceva leva su tratti identificativi comuni come la lingua, principale cemento identitario del Risorgimento».

Diverse eziologie nazionali esprimono invece altri due inni indagati da Schiavone: quello turco e quello ungherese, in cui emerge con maggiore forza la rilevanza che l'omogeneità etnica assume nel percorso di costruzione dell'identità nazionale.

Lo studio degli inni permette così l'emersione del variare del carat-

tere determinante dei cosiddetti fattori della nazionalità: religione, lingua, fattori politico-istituzionali, cultura, fattore etnico (spesso legato a fattori geografico-territoriali). Si ritrovano tutti, con rilevanza variabile, negli inni indagati, come si ritrovano tutti, con rilevanza variabile, nei percorsi di costruzione dell'identità nazionale. Unico grande presente, che sempre assorbe tutto in sé, – in questi percorsi e negli inni – la storia che, come scrivono Crisafulli e Nocilla, «non è uno tra i fattori, ma “il fattore” primario, vero ed unico, della nazione, nel quale tutti gli altri confluiscono»¹⁸.

Tornando al *Canto degli italiani*, sarà forse proprio il suo animo popolare – ben rilevato da Aureli – sempre vivo sotto le ceneri della retorica monarchica e poi fascista, a far sì che esso riemergesse, ritrovata la libertà, quasi spontaneamente come inno dell'Italia repubblicana. Se infatti dovremo aspettare il 2017 per vederlo riconosciuto come inno ufficiale, è significativo che già il 22 dicembre del '47, all'approvazione definitiva della Costituzione, l'Assemblea insieme al pubblico dalle tribune intonò spontaneamente proprio il testo di Mamelì sulla musica di Novaro.

Da un punto di vista simbolico, dunque, la transizione democratica italiana è segnata da una certa discontinuità identitaria con la precedente esperienza monarchica, diversamente da quanto accaduto in altre due esperienze di transizioni democratiche indagate da Lorenzo Maspero, quali quella spagnola e tedesca.

Certo, in Germania tale continuità è temperata dalla scelta di mantenere come inno soltanto la terza strofa del *Lied der Deutschen* sulla melodia classica di Haydn – composta invero per la marcia imperiale austriaca, e, significativamente, oggi diffusa anche come melodia per l'accompagnamento di uno degli inni eucaristici cattolici più rilevanti, il *Tantum Ergo*. Ridotto all'ultima strofa – e tolto quell'ormai troppo ambiguo perché malinteso *incipit* «Germania, Germania, al di sopra di tutto» – *Lied der Deutschen* è così depurato dagli elementi di “nazione romantica”, prima solo comunità linguistico-culturale, in Fichte, che poi slitta sempre più drammaticamente verso l'omogeneità etnico-

¹⁸ V. CRISAFULLI, D. NOCILLA, *Nazione*, voce, in *Enc. Dir.*, XXVII, Milano, 1977, 802.

spirituale o etnico-naturalistica, «getta[ndo] i germi di futuri approcci razzisti»¹⁹.

Si ritrova qui traccia della differenza tra la costruzione dell'identità nazionale francese e italiana e quella invece tedesca. Il primo, un modello politico-volontaristico, che mescola appartenenza etnico-linguistica a elementi volontaristici – appunto – basati sul patto politico – e, in effetti, sia nel *Canto degli Italiani* che nella *Marsigliese* a fatica si troveranno elementi etnico-spirituali o naturalistici. Il secondo, invece, un processo che più che sulla volontà, sulla coscienza individuale o sul senso dell'avvenire, fa leva sul sentimento, sul naturalismo, sulla memoria del passato. Scrive efficacemente Chabod: «Volontà, cioè piena coscienza, in un popolo, di quel che vuole: ecco il fattore determinante la nazionalità, per gli italiani. Fattore non decisivo, rispondono i tedeschi, che creano [...] la teoria della “nazionalità inconsciente”»²⁰.

Dunque, continuità – nella scelta di mantenere *Lied der Deutschen* con la sua melodia addirittura di ascendenza imperiale – ma decisa discontinuità – nella scelta di conservare soltanto la terza strofa, marcando dunque una netta soluzione con quel nazionalismo di matrice romantica di cui son pregne le prime due strofe.

Allo stesso modo, anche in Spagna la transizione costituzionale democratica non ha comportato alcuna rottura con il passato autoritario, e in generale alcuna rottura nella fenomenologia dei rapporti tra libertà e autorità almeno dalla fine del XVIII secolo. La *Marcha Real*, infatti, è stata ininterrottamente inno nazionale dal 1770, per scelta di Carlo III, con tre sole interruzioni: il Triennio liberale (1820-23), la Prima Repubblica (1873-1874) e la Seconda Repubblica (1931-1939). Giustamente, però, Maspero nota come «la proclamazione di Juan Carlos I di Borbone come Re [nel '75] abbia segnato l'inizio di una nuova fase di ricezione di contenuti simbolici per l'inno», oggi tuttavia revocati in dubbio su molteplici fronti, primo tra tutti su quello della «guerra simbolica» legata alle tensioni regionali.

¹⁹ G.F. FERRARI, *Nazione*, voce, in *Enc. Giur.*, XX, Roma, 1990, 3.

²⁰ F. CHABOD, *op. cit.*, 75.

3. Scenari post-coloniali e ricostruzione dell'identità

Di ricostruzione dell'identità nazionale in scenari post-coloniali, hanno discusso, invece, Andrea Fiorentino insieme ad Emanuele Gabriele, e Maria Chiara Locchi.

Fiorentino e Gabriele hanno ricostruito il processo di emancipazione di Canada, Australia e Nuova Zelanda verso la piena sovranità costituzionale anche come una “transizione musicale”. Una transizione “imperfetta” in cui «[al]l'adozione di nuovi emblemi musicali nazionali si è sempre accompagnato il peculiare mantenimento del *God Save the King*», contestualmente alla «parziale riscrittura dei testi degli inni nazionali “autoctoni” [...] finalizzati a farne veicoli di fondazione di identità collettive più inclusive, attorno alle quali provare ad “armonizzare” i *cleavages* che solcano le società post-coloniali». Una carica innovatrice da un lato, dunque, volta ad affermare una distinta identità storica, culturale, ma pure giuridica, e conciliatrice dall'altro, mantenendo i legami con la vecchia madrepatria, attraverso la perdurante adozione di *God Save the King* come inno reale.

Maria Chiara Locchi, nel suo contributo, ha invece adottato come casi di studio quello nigeriano e peruviano. Locchi rileva una «circolazione di modelli e soluzioni occidentali» che «produce una realtà paradossale: laddove l'inno dovrebbe celebrare la peculiarità di ciascuna nazione, emerge invece la tendenziale uniformità degli inni nazionali, tanto nei testi quanto nella musica». E, nella «tensione tra uniformità e differenza» rintracciabile negli inni del Global South, emerge «il ricorso a formule e concetti – a partire da quello di “rinascita nazionale” – idonei a veicolare un immaginario simbolico volto al rafforzamento della comunità politica, più che a sancire un'originale rielaborazione dei caratteri concreti e particolari del processo di formazione dello Stato».

Che la forza evocativo-identitaria della musica sia capace di resistere anche ad ogni operazione politica è stato d'altra parte ben mostrato da Laura Alessandra Nocera, nella sua presentazione di *Arirang*, canzone popolare coreana, di nascita ed evoluzione per lo più ignote. Negli anni dell'occupazione giapponese, «il movimento per l'indipendenza intonò le strofe della donna che aspetta il ritorno del suo amato, come se fosse la voce del popolo stesso di Corea che attendeva il ritor-

no della propria liberazione». E il carattere identitario della canzone ne ha preservato il destino anche nella divisione tra Corea del Nord e Corea del Sud, pur finendo per incarnare due sistemi politico-giuridici differenti.

D'altra parte, quello della Corea del Nord è solo uno dei casi di appropriazione musicale strumentale a pulsioni gregarie o securitarie. Il ripudio di tali pulsioni e dei sistemi politici che li incarnano può portare con sé il ripudio o almeno il sospetto o il disagio rispetto all'intero apparato simbolico nazionale, spesso ad essi detestabilmente asservito.

Ma, come occorre recuperare una riflessione lucida sulla nazione strappandola all'appropriazione culturale che ne fanno le rappresentazioni politiche di pulsione di morte²¹, vale la pena non indulgere a svalutazioni eccessive della funzione di integrazione simbolica svolta (anche) dall'inno. Se pure un domani non esisteranno più le nazioni, esisterà sempre la necessità di un'integrazione in base ai valori; «il Moderno [...] è sì tendenza entropica, ma proprio per questo non è liquidazione del conflitto»²². E la musica – come è emerso in più momenti del Seminario comasco – si presta per naturale inclinazione a tessere trame di integrazione.

Abstract

This essay explores the role of national anthems in the construction and reconstruction of national identity. It argues that anthems function not only as symbols of collective belonging, but also as instruments capable of shaping and renewing the spiritual principle of the nation over time. Through a comparative perspective, the article examines different historical paths of nation-building, democratic transitions, and post-colonial contexts, showing how anthems reflect changing balances between authority, liberty, memory, and political community.

²¹ Sul punto, la letteratura è vastissima. Ci si limita a: M. RECALCATI, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Milano, 2019, soprattutto 43 ss.

²² C. GALLI, *Presentazione*, in C. Schmitt, *op. cit.*, 10.

Particular attention is paid to the symbolic power of music in sustaining collective integration, even across moments of institutional rupture or identity re-definition.

Keywords

*National Anthem – National Identity – Nation-building – Symbolic Integration
– Post-colonialism*

IL RUOLO DEL CANTO DEGLI ITALIANI TRA IDENTITÀ NAZIONALE E POTERE COSTITUENTE

*Elia Aureli**

SOMMARIO: 1. Oggetto e obiettivi del contributo. – 2. Sul Potere costituente e il momento costituente. – 3. Il percorso storico-istituzionale del *Canto degli Italiani*. – 3.1. Il periodo del Risorgimento e la scelta dell'Inno del Regno. – 3.2. La Prima guerra mondiale e il ventennio fascista. – 3.3. La Repubblica e il *Canto degli Italiani* come inno “provvisorio” dello Stato. – 4. Le critiche al *Canto degli Italiani*. Può una canzonetta divenire inno di una Nazione? – 5. Il tardivo riconoscimento come inno nazionale e il compimento del momento costituente. – 6. Momento Costituente e Inno d'Italia, punto d'unione tra popolo e ordinamento nascente.

1. *Oggetto e obiettivi del contributo*

Il presente contributo intende esaminare l'adozione del Canto degli Italiani come Inno d'Italia, svolgendo un breve *excursus* storico che dia conto di come un canto partigiano sia potuto divenire inno nazionale.

In particolare, si proverà a legare questo affascinante elemento storico/sociale con il concetto, altrettanto affascinante, almeno per gli studiosi del diritto pubblico, di Potere costituente. Il momento costituente, espressione viva del potere costituente, in grado di decretare la nascita di un ordinamento giuridico e di porre, dunque, le fondamenta di uno Stato, fonde inscindibilmente elementi giuridici ad aspetti politologici e sociologici che il diritto tende spesso ad accantonare, o quantomeno a non considerare parte integrante dell'ordinamento giuridico nella sua accezione più positivista.

E tra gli elementi che contribuiscono a forgiare quello *spirito di popolo*, quella *volontà Suprema* che determina il momento costituente vi sono anche gli scritti rivoluzionari e i canti intonati dalle

* Assegnista di ricerca in diritto pubblico. LUISS Guido Carli.

piazze. *Il Canto degli Italiani* ebbe successo proprio in questo senso, e la sua consacrazione (eccezionalmente tardiva, come si avrà modo di esporre) può essere intesa come un simbolo del successo del momento costituente del Risorgimento, successivamente reiterato con la nascita della Repubblica Italiana.

2. *Sul Potere costituente e il momento costituente*

Il concetto di potere costituente quale fenomeno straordinario, capace di fondare o rinnovare un ordinamento, emerge nel tardo '700 con il pensiero di Sieyès¹. Si tratta di un potere che non incontra limiti nel potere costituito², in quanto precisamente indirizzato a rivoluzionarlo, e che si esprime in circostanze eccezionali, quelle del momento costituente. È per mezzo del potere costituente che vengono poste le fondamenta del nuovo ordinamento, ed è in tale contesto che nasce la Costituzione, intesa come formalizzazione della volontà della Nazione – o del popolo – in quel particolare momento storico.

Si tratta di un concetto estremamente affascinante, i cui confini e il cui contenuto risultano tuttora vivacemente dibattuti in ambito accademico³, che mette in scacco il sistema giuspositivista, in quanto non propriamente inquadrabile all'interno di un contesto pienamente giuridico. Sul punto si è acutamente evidenziato come esso «*rappresenta*

¹ E. J. SIEYÈS, *Che cosa è il terzo stato?*, Camerano, 2016, introduzione e note di R. Martucci, trad. V. Cuccaroni e R. Martucci; ulteriori riferimenti in A. SAITTA, *Costituenti e Costituzioni della Francia rivoluzionaria e liberale*, Milano, 1975.

² M. CALAMO SPECCHIA, *La Costituzione tra potere costituente e mutamenti costituzionali*, in *Rivista AIC*, n. 1, 2020, 276.

³ Interessanti ricostruzioni delle differenti impostazioni dottrinali sull'inquadramento del concetto e dei suoi rapporti con l'ordine costituito in M. FIORAVANTI, *Stato e Costituzione. Materiali per una storia delle dottrine costituzionali*, Torino, 1993; G. SILVESTRI, *Il potere costituente come problema teorico-giuridico*, in *Scritti in onore di Leopoldo Elia*, Milano, 1999, II, 1615-1634; nello stesso Volume G. FERRARA, *L'instaurazione delle Costituzioni. Profili di storia costituzionale*, 593 ss.; M. CALAMO SPECCHIA, *op. cit.*, 267 ss.

un autentico “rompicapo” per una cultura giuridica abituata a lavorare con le due categorie complementari del legittimante e del legittimato»⁴.

In effetti, la teoria del potere costituente consente di individuare con precisione l'origine della *Grundnorm* in senso kelseniano, intesa quale vertice supremo della piramide del sistema delle fonti, punto fisso e originario dal quale discende, temporalmente ma soprattutto logicamente, l'intero complesso delle norme giuridiche di un ordinamento⁵.

Appare evidente che tra i fattori che definiscono il potere costituente, e il suo esercizio mediante il momento costituente, vi sia una profonda e inestricabile commistione tra l'ambito giuridico e quello più propriamente politologico⁶: nella fase costituente il diritto e la politica, nelle loro espressioni più elevate, tendono a sovrapporsi; così come non potrebbe sorgere un momento costituente senza la spinta del potere politico, allo stesso modo non potrebbe nascere una costituzione senza l'utilizzo delle forme e degli strumenti del diritto costituzionale⁷.

Ciò solleva importanti interrogativi in merito al suo inquadramento in termini strettamente giuridici, e mette in crisi un impianto strettamente giuspositivista, che fatica ad accettare che il diritto sia generato,

⁴ G. SILVESTRI, *Il potere costituente come problema teorico-giuridico*, cit., 1615.

⁵ H. Kelsen, *Dottrina generale dello Stato*, Milano, 2013, 569 ss.

Barile lo definisce «*fonte di produzione delle norme costituzionali*». P. BARILE, *Potere costituente*, in *Noviss. Dig. it.*, XIII, Torino, 1976, 444. Sulla problematica logica e “gerarchica” derivante dal fatto che il potere costituito, ordinato e formalizzato, discenda da un potere costituente imprescindibilmente “politico” e non formalizzato, si vedano le avute riflessioni di Silvestri, il quale afferma che «*Non é senza fondamento la preoccupazione che la persistente carica di politicit  del «superiore» potere costituente possa avere effetti di continua destabilizzazione sul «sottostante» potere costituito*», G. SILVESTRI, *Il potere costituente come problema teorico-giuridico*, cit., 1620.

⁶ G. SILVESTRI, *op. cit.*, 1619 ss.; M. FIORAVANTI, *Potere costituente e diritto pubblico*, in ID., *Stato e Costituzione. Materiali per una storia delle dottrine costituzionali*, cit., 233.

⁷ La Costituzione non   atto originario, ma «*deriva il suo diritto di validit  e la sua particolare qualit  giuridica [...] da una grandezza ad essa preesistente [...] A partire dalla Rivoluzione francese questa grandezza viene denominata potere costituente*», cos  E. W. BÖCKENFÖRDE, *Il potere costituente del popolo*, ora in ID., *Stato, costituzione, democrazia. Studi di teoria della costituzione e di diritto costituzionale*, ed. italiana a cura di M. NICOLETTI e O. BRINO, Milano, 2006, 114.

nella sua espressione più alta, proprio dal non-diritto⁸. Vi sono, infatti, autori che arrivano ad escludere il momento costituente dal novero dei concetti giuridici⁹, inquadrandolo tra i ‘meri fatti’ da cui derivano effetti giuridici (in questo caso, peraltro, gli “effetti giuridici” sarebbero rappresentati dalla stessa norma fondamentale dello Stato).

Lo studio di questo tema non può prescindere da un accenno alla fondamentale analisi schmittiana, secondo cui non è possibile definire il potere costituente in termini giuridici, e neppure di razionalismo meccanicistico¹⁰; piuttosto, si accosta lo Stato contemporaneo fondato sul *pouvoir constituant* allo Stato medievale in cui Dio è posto al centro del mondo – e dell’ordinamento. Con la potenza espressiva che lo contraddistingue, il giurista tedesco afferma, proprio nella sua *“Teologia politica”*, che «II popolo, la nazione, forza originaria di ogni entità statale, costituisce organi sempre nuovi. Dall’abisso infinito e insondabile del suo potere sorgono forme sempre nuove, che essa può infrangere quando vuole e nelle quali essa non cristallizza mai definitivamente il proprio potere. [...] Non è mai autocoostituente, ma sempre costituente altro da sé; perciò, il suo rapporto giuridico con l’organo costituito non si pone mai in termini di reciprocità»¹¹. Pertanto, la fonte del potere costituente sarebbe appunto il Potere, originario, infinito e incontenibile, che discende dal popolo/nazione. Provare a imbrigliarlo nelle forme del diritto sarebbe esercizio tanto fallace quanto inutile: fallace, in quanto non si riuscirebbe mai a darne un’appropriata descrizione; inutile, in quanto il Potere è incontenibile per sua natura, e rimane all’interno dei confini tracciati dal diritto solo fintanto che è “sopito”,

⁸ G. SILVESTRI, *op. cit.*, 523, parla di «interrogativi sempre rinascenti sulla prodigiosa nascita del diritto dal non-diritto».

⁹ Sul punto cfr. P. G. GRASSO, *Potere costituente*, in *Enc. dir.*, XXXIV, Milano, 1985, 657 ss.; P. BARILE, *op. cit.*

¹⁰ Riconosce Silvestri che «la teorizzazione schmittiana rappresenta il punto più alto dell’elaborazione teorica di stampo soggettivistico del potere costituente», G. SILVESTRI, *op. cit.*, 524.

¹¹ C. SCHMITT, *Teologia politica: quattro capitoli sulla dottrina della sovranità* (1934), in *Le categorie del «politico»*, a cura di G. MIGLIO e P. SCHIERA, Bologna, 1972, 61; Cfr. anche C. SCHMITT, *La dittatura. Dalle origini dell’idea moderna di sovranità alla lotta di classe proletaria*, trad. it. sull’ed. tedesca del 1964 a cura di B. LIVERANI, Roma-Bari, 1975, 154.

ma sempre in grado di emergere, dando vita ad un nuovo momento costituente.

Anche gli autori che hanno voluto discostarsi dalla tesi schmittiana dell'irrazionalismo del potere costituente hanno sempre dovuto confrontarsi con l'impossibilità di dare una risposta "del tutto giuridica" al quesito fondamentale relativo alla sua natura originaria. Notevoli, sul punto, le riflessioni di Mortati, ove afferma che sarebbe semplicistico ricondurre la differenziazione tra potere costituente e potere costituito alla contrapposizione tra fatto e diritto, limitando l'attenzione del giurista all'esame del diritto positivo e liquidando il potere costituente alla sfera del preesistente all'ordinamento. Con riferimento al rapporto tra potere costituente e poteri costituiti, infatti, «*il primo non potrebbe conferire agli altri la giuridicità, che loro si riconosce, se già non ne fosse esso stesso fornito, se cioè non si presentasse quale forza ordinata, accompagnata da una fondata presunzione di stabilità e di durata*»¹².

Anche senza addentrarsi all'interno delle diverse posizioni relative alla collocazione logica/sistemica del potere costituente all'interno della teoria generale del diritto, rimane indubbio che esso sia un elemento di primario rilievo nella fase di formazione degli ordinamenti. Nel contesto italiano, si può individuare questo momento costituente, in primo luogo, nel periodo risorgimentale, e in secondo luogo nel passaggio da Monarchia a Repubblica; in questo caso è possibile domandarsi se si tratti di due differenti esercizi del potere costituente, oppure, dati i numerosi elementi di continuità tra l'ordinamento vigente e il Regno d'Italia, se la nascita della Repubblica sia stata un momento costituente in qualche modo legato a quello del Risorgimento.

3. Il percorso storico-istituzionale del Canto degli Italiani

Nel presente capitolo si fornirà un'analisi dell'ampio e fortunato

¹² C. MORTATI, *La teoria del potere costituente* (1945), ora in *Raccolta di scritti*, I, *Studi sul potere costituente e sulla riforma costituzionale dello Stato*, Milano, 1972, 17; Cfr. anche T.E. FROSINI, *Potere costituente e sovranità popolare*, relazione al Convegno *Costantino Mortati: Potere costituente e limiti alla revisione costituzionale*, Roma, 14 dicembre 2015, in *Nomos*, n. 1/2016.

utilizzo del Canto degli italiani nel corso di tutto il periodo del Risorgimento, fino all'unità d'Italia, e del peculiare destino del brano nel periodo successivo alla nascita del Regno, fino alla nascita della Repubblica italiana. Come si avrà modo di evidenziare nelle pagine che seguono, le vicende legate all'inno di Mameli potranno essere accostate al parallelo esprimersi del momento costituente che ha portato alla nascita del Regno, e poi della Repubblica italiana.

3.1. *Il periodo del Risorgimento e la scelta dell'Inno del Regno*

Come noto, il Canto degli Italiani fu scritto nel settembre 1847 da Goffredo Mameli e musicato nel novembre dello stesso anno da Michele Novaro. Il suo successo fu immediato¹³, tanto all'interno degli ambienti intellettuali del risorgimento quanto nei movimenti di piazza che chiedevano con sempre maggiore insistenza la sollevazione contro l'occupante straniero nel nord Italia: intonato fin dai moti del 1948, il Canto degli italiani divenne ben presto uno dei simboli del Risorgimento. È riportato un suo ampio uso tanto durante le Cinque giornate di Milano, durante la tragica esperienza della Repubblica Romana, ove cadde lo stesso Goffredo Mameli, così come in tutte successive campagne militari che hanno portato all'Unità d'Italia, dalla seconda guerra d'indipendenza alla spedizione dei Mille. Si noti come, significativamente, esso fu intonato a più riprese anche durante i festeggiamenti per la promulgazione dello Statuto Albertino¹⁴.

Le autorità sabaude reagirono in maniera tiepida al successo del Canto degli Italiani. Sebbene la sua popolarità fosse accolta favorevolmente, in quanto indicativa di un forte sentimento popolare a sostegno della causa risorgimentale, al contempo vi era un certo scetticismo verso la sua vocazione repubblicana¹⁵.

¹³ Il 18 dicembre 1847 *L'Italia di Pisa* pubblicava «Da molte sere numerosa gioventù si raduna nel locale dell'accademia filodrammatica a cantare un inno all'Italia del cav. Mameli, posto in musica dal maestro Novaro; la poesia [...] è piena di fuoco; la musica vi corrisponde pienamente [...]».

¹⁴ Peraltro, come si vedrà, ciò avvenne anche al momento dell'approvazione finale della Costituzione repubblicana nel 1947.

¹⁵ Sebbene non ci siano richiami espliciti alla Repubblica in alcun passaggio del testo, erano note le simpatie di Mameli per i movimenti mazziniani, e il brano era am-

Con l'Unificazione si pose la questione della scelta dell'Inno nazionale. La scelta ricadde sulla Marcia reale del 1831, considerata più adatta a rappresentare il nuovo Regno rispetto alla composizione di Mameli, tanto dal punto di vista musicale che da quello politico/istituzionale. La decisione fu presa per almeno due ordini di fattori. In primo luogo, si riteneva che un componimento del genere non fosse adatto ad assurgere al rango di inno nazionale, in quanto privo della solennità e della *gravitas* richieste da tale funzione¹⁶. In secondo luogo, il *Canto degli Italiani* presentava contenuti eccessivamente rivoluzionari, ed era ritenuto essere frutto di un'ideologia repubblicana e mazziniana, per nulla in linea l'epilogo di matrice monarchica del Risorgimento. Per questi motivi, non risultò opportuno prendere in considerazione il brano come possibile inno del neonato Regno d'Italia.

Ciò nonostante, la composizione di Mameli mantenne una formidabile popolarità anche negli anni successivi all'Unità¹⁷, tanto a livello popolare quanto all'interno dei circoli intellettuali risorgimentali.

Un esempio lampante in questo senso si è registrato nell'episodio dell'inno delle nazioni di Verdi. Nel 1862, nel contesto dell'Esposizione Universale di Londra, Giuseppe Verdi fu incaricato di comporre l'Inno delle Nazioni. In tale occasione il compositore affidò significativamente al Canto degli Italiani, e non alla Marcia Reale, la funzione di rappresentare l'Italia, autorevole segnale del fatto che non fosse unanime l'identificazione della Marcia Reale quale inno che esprimesse al meglio il sentimento di unità nazionale¹⁸. In questo frangente si evidenzia, anche dal punto di vista "musicale", la frattura tra le due *anime* del Risorgimento, su cui si avrà modo di approfondire nei paragrafi conclusivi.

piamente diffuso proprio presso le formazioni repubblicane.

¹⁶ Elemento, questo, che emergerà anche successivamente (v. par. 4).

¹⁷ Con riferimento al primo aspetto, infatti, si riporta la sua amplissima diffusione durante la terza guerra d'indipendenza, nonché in occasione della presa di Roma del 20 settembre 1870, e fu eseguito anche dalla stessa fanfara dei bersaglieri (e dunque anche dai corpi ufficiali dell'esercito regio).

¹⁸ Di conseguenza, Il Canto degli Italiani, in questa occasione, fu suonato insieme a *God Save the Queen* e alla Marsigliese (peraltro, si nomi come anche la Marsigliese non era, al tempo, l'inno ufficiale dello Stato francese).

3.2. *La Prima guerra mondiale e il ventennio fascista*

Nel corso del primo conflitto mondiale, *Il Canto degli Italiani* continuò ad avere significativa diffusione, grazie ai suoi richiami al patriottismo, alla lotta armata e all'irredentismo; tuttavia, nell'ambito delle manifestazioni patriottiche, vennero progressivamente preferiti canti di tono più marcatamente militare, quali *La leggenda del Piave*, *La canzone del Grappa* e *La campana di San Giusto*.

Con riferimento al metro del brano, si noti come a partire dalla Grande Guerra, e ancor più durante il ventennio fascista, esso iniziò a essere eseguito con una solennità e una marzialità sempre più accentuate¹⁹.

Nel periodo fascista *Il Canto degli Italiani* conobbe alterne fortune: il consolidamento del regime comportò una decisa promozione di canti esplicitamente fascisti, che vennero diffusi anche mediante l'insegnamento nelle scuole e furono impiegati nelle cerimonie pubbliche; al contrario, le composizioni non direttamente riconducibili all'ideologia fascista furono scoraggiate o apertamente osteggiate. I canti risorgimentali rappresentarono una parziale eccezione, in virtù del loro valore storico e simbolico; *Il Canto degli Italiani*, pur escluso dalle cerimonie ufficiali, fu talvolta ammesso in occasioni particolari, in ragione del messaggio di unità nazionale e per la sua radicata diffusione²⁰.

¹⁹ In occasione dei festeggiamenti del 2 giugno 2002, ne è stata presentata una versione filologicamente corretta nella melodia della partitura, ad opera di Maurizio Benedetti e Michele D'Andrea, riprendendo i segni d'espressione presenti nel manoscritto di Novaro. Questa versione presenta tratti marcatamente meno solenni e marziali rispetto a quella che viene normalmente intonata nei ricevimenti ufficiali. Una riproduzione, risalente alle festività del 2 giugno 2008, è reperibile online all'indirizzo www.youtube.com/watch?v=1TMuQRTB_2Q.

²⁰ La scelta, da parte del regime fascista, di denominare il programma volto all'educazione "fisica e morale" dei giovanissimi Opera nazionale Balilla, deriva realisticamente anche dalla notorietà del testo del *Canto degli italiani*. Ciò determina, ancora oggi, delle improprie sovrapposizioni tra i termini dell'inno e il ventennio fascista (v. nota 29).

3.3. *La Repubblica e il Canto degli Italiani come inno "provvisorio" dello Stato*

A seguito dell'armistizio dell'8 settembre 1943, il governo italiano decise di sostituire la Marcia Reale come inno nazionale, optando, come inno provvisorio, non per *Il Canto degli Italiani*, bensì per *La canzone del Piave*. Tale scelta si collocava in un contesto politico e simbolico profondamente mutato: la conservazione dell'inno monarchico appariva inaccettabile, tanto per il ruolo svolto dal Re nell'affermazione e nel consolidamento del regime fascista, quanto per il vergognoso episodio della fuga del sovrano e della corte da Roma verso Brindisi, avvenuta nelle ore immediatamente successive all'armistizio. Questo atto fu diffusamente percepito come un abbandono delle istituzioni e del Paese in uno dei momenti più drammatici della sua storia, compromettendo ulteriormente la già precaria legittimazione della monarchia.

La designazione de *La canzone del Piave* come nuovo inno nazionale provvisorio si caricava, dunque, di un forte valore simbolico: essa richiamava esplicitamente la vittoria italiana nella Prima guerra mondiale, ottenuta proprio contro quelli che, nel mutato scenario del 1943, si riproponevano come nemici dell'Italia cobelligerante. La scelta dell'inno provvisorio si proponeva pertanto di rinsaldare lo spirito patriottico e di infondere coraggio alle truppe del Regio Esercito. In effetti, nella guerra di liberazione si registrò, accanto alla diffusione delle celebri canzoni partigiane, un deciso ritorno in auge anche di canti di matrice risorgimentale, primo fra tutti proprio *Il Canto degli Italiani*.

Con la conclusione della Seconda guerra mondiale e la nascita della Repubblica Italiana, si pose con urgenza il tema dell'individuazione di un nuovo inno nazionale. Era infatti evidente come, con l'assetto repubblicano emerso dopo il referendum del 2 giugno 1946, non fosse concepibile il mantenimento della Marcia Reale, legata indissolubilmente all'assetto monarchico dello Stato e già rimossa dal cerimoniale ufficiale dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943.

Nel dibattito politico e istituzionale che si sviluppò nella I legislatura furono avanzate diverse proposte in merito alla scelta del nuovo inno, tra cui, oltre alla possibile conferma de *La canzone del Piave*, già

adottata in via provvisoria, e il *Canto degli Italiani*²¹, spiccarono anche il *Va, pensiero* di Giuseppe Verdi e l'*Inno di Garibaldi*, nonché l'eventualità di commissionare un brano musicale inedito²².

Un punto di svolta fu rappresentato dalla proposta avanzata il 12 ottobre 1946, all'interno del Consiglio dei ministri, dall'allora Ministro della Guerra Cipriano Facchinetti, che suggerì di adottare *Il Canto degli Italiani* quale inno nazionale provvisorio della Repubblica. Il comunicato stampa diffuso al termine della riunione recitava: «*Su proposta del Ministro della Guerra si è stabilito che il giuramento delle Forze Armate alla Repubblica e al suo Capo si effettui il 4 novembre p.v. e che, provvisoriamente, si adotti come inno nazionale l'inno di Mameli [...]*».

Peraltro, lo stesso Facchinetti aveva già proposto, senza successo, di qualificare *Il Canto degli Italiani* come inno nazionale all'interno dello stesso testo costituzionale nel corso dei lavori dell'Assemblea costituente²³. Sebbene il tentativo di inserirlo direttamente in Costituzione quale inno d'Italia non abbia avuto successo, si può affermare che l'inno di Mameli fosse già ampiamente riconosciuto come il testo più rappresentativo della neonata Repubblica. A questo proposito, sembra opportuno ricordare come, all'approvazione definitiva della Costituzione, il 22 dicembre 1947, la stessa Assemblea costituente, insieme al pubblico che assisteva alla seduta dalle tribune, intonò spontaneamente proprio *il Canto degli Italiani*.

Sarebbe stato possibile, a questo punto, immaginare l'approvazione, negli anni immediatamente successivi, di un provvedimento volto a rimuovere la provvisorietà dell'inno nazionale, confermando l'inno di Mameli o eventualmente selezionando un componimento differente. Al contrario, invece, l'assegnazione provvisoria rimase tale²⁴

²¹ Si noti come, nel 1945, Arturo Toscanini diresse a Londra l'esecuzione dell'*Inno delle Nazioni* composto da Verdi nel 1862, ripetendo la scelta di utilizzare *Il Canto degli Italiani* a rappresentazione dell'Italia.

²² T. MAIORINO, G. MARCHETTI TRICAMO, P. GIORDANA, *Fratelli d'Italia: la vera storia dell'inno di Mameli*, Milano, 2001, 72.

²³ Come noto, la Costituzione fa menzione, all'art. 12, del Tricolore quale bandiera nazionale, senza ulteriori previsioni in merito all'inno o ad altri simboli della Repubblica (il simbolo della Repubblica fu adottato con decreto legislativo del 5 maggio 1948).

²⁴ La mancata ufficialità del *Canto degli Italiani* fu talvolta fonte di confusione nei

per un periodo straordinariamente lungo: come si vedrà nelle pagine che seguono, nonostante le numerose iniziative parlamentari volte a conferirgli uno status ufficiale, la provvisorietà del Canto degli Italiani quale inno d'Italia è venuta meno soltanto nella XVIII legislatura, con l'approvazione della legge 4 dicembre 2017, n. 181.

4. Le critiche al Canto degli Italiani. Può una canzonetta divenire inno di una Nazione?

In vigenza del Regno d'Italia, come ricordato, *Il Canto degli Italiani* godette sì di vasta popolarità, ma non poté mai essere adottato quale inno nazionale a causa della sua sostanziale incompatibilità con l'assetto monarchico. Con il suo riconoscimento come inno provvisorio, non seguì – come sarebbe stato forse prevedibile – una sua consacrazione formale quale inno della Repubblica: al contrario, una volta acquisito lo status di inno nazionale provvisorio, il brano divenne oggetto di ripetute critiche, al punto che, in più occasioni, si avanzò l'ipotesi di una sua sostituzione²⁵.

Con riguardo al presente contributo, appare opportuno soffermarsi in particolare su due principali tipologie di obiezioni sollevate in relazione all'adozione de *Il Canto degli Italiani* quale inno nazionale. Esse concernono, da un lato, il contenuto testuale del componimento e, dall'altro, la sua struttura musicale; se si vuole, le si può suddividere in critiche a Mameli e critiche a Novaro.

Con riferimento alle critiche a Mameli, si sono sviluppate su più

primi anni della Repubblica. Un esempio particolarmente noto riguarda un incontro di calcio Inghilterra-Italia del 1959, ove la banda inglese eseguì la Marcia Reale quale inno nazionale italiano. I deputati Gina Borellini e Mario Bettoli presentano un'interrogazione, sul punto, al ministro degli Esteri e al Presidente del Consiglio.

²⁵ Negli anni '50 e '60 furono promossi sondaggi e concorsi radiofonici e televisivi indirizzati ad individuare un nuovo inno nazionale, che si rivelarono inconcludenti. Analogo esito ebbe un sondaggio televisivo promosso dalla RAI nel 1960. Dalla fine degli anni '60 l'interesse politico-istituzionale per la questione si attenuò, pur permanendo critiche da parte di movimenti pacifisti, che ravvisavano nei richiami bellici dell'inno un nazionalismo obsoleto, nonché da forze autonomiste e secessioniste, come la nascente Lega Nord, critiche verso il suo messaggio unitario.

piani, e hanno coinvolto tanto il tenore lessicale quanto il portato simbolico e culturale del brano.

In primo luogo, è stato più volte osservato come il componimento di Mameli presenti tratti marcati di retorica bellica, connotata da un linguaggio enfatico e intriso di riferimenti alla lotta armata, circostanza che ha alimentato valutazioni critiche circa la sua idoneità a rappresentare i valori repubblicani.

In secondo luogo, una parte della critica ha evidenziato la scarsa immediatezza del significato storico-politico di alcuni passaggi del testo, in quanto riferiti ad eventi pre-risorgimentali non più facilmente riconoscibili o comprensibili per la cittadinanza²⁶. In tal senso, si è suggerita, talvolta, un'operazione di aggiornamento linguistico del brano²⁷.

Un ulteriore profilo critico riguarda i richiami alla romanità antica: secondo alcune interpretazioni, i versi di Mameli risulterebbero allusivi a un'ideologia di matrice imperialista²⁸, scarsamente compatibile con l'assetto repubblicano e democratico, anche in virtù della possibile sovrapposizione simbolica con il lessico politico del regime fascista²⁹.

Infine, non sono mancate osservazioni in ordine alla presunta scar-

²⁶ Recentemente: M. MAGGIANI, *L'Inno di Mameli è brutto, l'Italia ne merita uno migliore*, *Il Secolo XIX*, 13 giugno 2021, disponibile online all'indirizzo www.ilsecoloxix.it/cultura-e-spettacoli/2021/06/13/news/linno_di_mameli_e_brutto_litalia_ne_merita_uno_migliore-9638593/.

²⁷ Riferimenti sul punto, con tono critico nei confronti delle voci "riformiste" in M. CALABRESE, *Il Canto degli Italiani: genesi e peripezie di un inno*, in *Quaderni del Bobbio*, n. 3, 2011, 105-140.

²⁸ Alcuni riferimenti in M. BANTI, *L'Inno di Mameli e il buon patriottismo di Alberto*, in *Rivista il Mulino*, 2 giugno 2016, disponibile online all'indirizzo www.rivistailmulino.it/a/l-inno-di-mameli-e-il-buon-patriottismo.

²⁹ Ci si riferisce, in particolare, alla menzione del "Balilla" all'interno dell'Inno di Mameli, in ragione dell'omonimo programma fascista di inquadramento e formazione rivolto all'infanzia e alla gioventù. In questa prospettiva, il verso "*i bimbi d'Italia si chiamano Balilla*" potrebbe apparire, a un lettore contemporaneo, ambiguo o fuorviante. È tuttavia evidente che il riferimento contenuto nell'inno non rinvia all'esperienza fascista, bensì alla figura storica di Giovanni Battista Perasso, detto Balilla, il giovane genovese che, con il lancio di una pietra, diede avvio alla sollevazione popolare del 1746 contro le truppe austriache a Genova.

sa inclusività del testo³⁰, e specialmente al suo supposto messaggio implicitamente del testo, in quanto si riferisce soltanto ai “fratelli” d’Italia e glorifica soltanto esempi d’eroismo maschile.

A parere di chi scrive, le critiche sollevate appaiono in parte infondate e in parte solo marginalmente rilevanti.

Con riferimento alla dimensione retorica della violenza che, in alcuni passaggi, connota il testo de Il Canto degli Italiani, è opportuno, in primo luogo, contestualizzare il testo rispetto all’epoca storica in cui venne composto. Il lessico politico della metà del XIX secolo era sensibilmente diverso rispetto ai criteri espressivi propri delle democrazie contemporanee³¹, e in tale contesto il ricorso alla forza armata rappresentava senza dubbio uno strumento a cui poter ricorrere per la risoluzione dei conflitti, per l’autodeterminazione dei popoli o per la conquista dei diritti politici³². Pertanto, appare discutibile stigmatizzare la presenza di richiami alla rivolta o alla violenza all’interno dell’inno nazionale. Non va dimenticato, peraltro, che l’unità e l’indipendenza dell’Italia non furono affatto il frutto di una transizione pacifica o negoziale, bensì il risultato di un processo politico-militare, con il coinvolgimento diretto la stessa popolazione. In quest’ottica, menzionare tali riferimenti in un brano concepito per rappresentare simbolicamente la genesi dell’identità nazionale non solo non appare inopportuno, ma anzi risponde a un’esigenza di coerenza storica e simbolica. Del resto, non è raro che gli inni nazionali, in quanto strumenti di coe-

³⁰ Le più recenti critiche sul punto risalgono al maggio 2025. Si veda, ad esempio: Francamente e l’Inno di Mameli: «Non è inclusivo, esiste un’Italia che resiste e che disprezza omofobia e razzismo».

³¹ T. MAIORINO, G. MARCHETTI TRICAMO, P. GIORDANA, *op. cit.*, *passim*.

³² Approfondimenti sul punto, in G. GUARINO, *Autodeterminazione dei popoli e diritto internazionale*, Napoli, 1984; S. MANGIAMELI, *Autodeterminazione: diritto di spessore costituzionale*, in *Forum di Quaderni Costituzionali*, 2009. Con riferimenti più recenti: M. DISTEFANO (a cura di), *Il principio di autodeterminazione dei popoli alla prova del nuovo millennio*, Padova, 2014; N. GONZÁLEZ CAMPANÁ, *Secesión y constitucionalismo comparado*, in *Rev. de Der. Pol.*, 2019, vol. 106, 105-135. A ben vedere, ciò risulta in buona parte ancora attuale. Nonostante, infatti, la fitta rete di trattati, convenzioni e dichiarazioni che, a partire dal XX secolo, hanno solennemente proclamato il ripudio della guerra e la centralità del diritto internazionale quale strumento di composizione delle controversie, l’uso della forza armata continua – tragicamente, e in misura crescente negli ultimi anni – a ripresentarsi sullo scenario globale.

sione simbolica e identitaria, facciano ricorso a riferimenti marziali e a immagini fortemente evocative di contrapposizione con elementi esterni o forze di oppressione. Non si tratta, dunque, di una peculiarità dell'inno italiano, bensì di un tratto comune a numerosi inni ufficiali, specie quelli concepiti in contesti rivoluzionari o di liberazione nazionale³³.

Quanto alla seconda obiezione, concernente la presunta scarsa intelligibilità del testo, si riconosce che il brano presenti un lessico inattuale e una trama semantica densa di riferimenti storici e culturali, talvolta non immediatamente accessibili al pubblico contemporaneo. Tuttavia, tale difficoltà può essere agevolmente superata mediante un'adeguata trasmissione educativa, volta a mantenere vivo il significato dei passaggi storici richiamati e a promuovere, all'interno delle istituzioni scolastiche, una comprensione consapevole del contesto storico e ideale in cui il testo fu concepito³⁴. Ritenere superato un testo in ragione esclusiva della sua difficoltà interpretativa o della sua distanza cronologica dagli orizzonti culturali attuali costituisce una posizione metodologicamente fragile, e finanche pericolosa in prospettiva sistemica: se portata alle estreme conseguenze, infatti, rischia di compromettere la conservazione e la trasmissione del patrimonio letterario, artistico e simbolico nazionale, che per sua natura affonda le radici in epoche storiche e linguistiche differenti da quelle attuali.

Si ritengono scarsamente convincenti anche le critiche relative ai richiami all'imperialismo dell'antica Roma. A questo proposito, è stato opportunamente evidenziato³⁵ come il pensiero di Mameli fosse indirizzato in primo luogo alla Repubblica romana, invece che alla Roma Imperiale, e facesse riferimento, specialmente, alla difesa di Roma nel contesto della seconda Guerra Punica (da qui il riferimento a Scipione, e lo "stringersi a coorte"). Ciò si pone perfettamente in linea con un canto di resistenza contro l'invasore esterno, volto a unire il popolo

³³ Basti pensare, a titolo esemplificativo, alla *Marsigliese* o al *The Star-Spangled Banner*, l'inno degli Stati Uniti d'America.

³⁴ M. CALABRESE, *op. cit.*

³⁵ Cfr. T. MAIORINO, G. MARCHETTI TRICAMO, P. GIORDANA, *op. cit.*, 134; S. PIVATO, *Il Canto degli Italiani: l'inno di Mameli, gli inni politici e la canzone popolare*, in M. RIDOLFI (a cura di), *Almanacco della Repubblica: storia d'Italia attraverso le tradizioni, le istituzioni e le simbologie repubblicane*, Milano, 2003, 145-158.

italiano al fine di mantenere la sovranità sul territorio della penisola proprio contro gli imperialismi delle *altre* Potenze continentali³⁶.

In linea generale, appaiono fortemente discutibili quelle posizioni che pretendono di valutare testi del passato secondo parametri etici, politici o culturali maturati in epoca contemporanea. Pur riconoscendo che l'inno nazionale, a differenza di opere meramente letterarie, riveste una funzione ufficiale e rappresentativa della Repubblica *attuale*, resta comunque necessario inquadrarlo alla luce del contesto storico, sociale e politico in cui nacque e, nonché valutarlo in rapporto alla sua originaria finalità, ossia fungere da canto di mobilitazione e di ispirazione per un popolo che lottava per la propria liberazione. Sarebbe dunque illogico e, sotto il profilo storico, distorsivo, immaginare che possa essere privato dei riferimenti al combattimento armato e alla resistenza per giungere a un'Italia e unita e sovrana.

Un'eventuale revisione del testo in funzione di una maggiore aderenza ai valori etico-sociali elaborati nel nuovo millennio produrrebbe verosimilmente un effetto grottesco e snaturante. Una simile operazione risulterebbe non solo incongrua rispetto all'identità storica dell'inno, ma anche controproducente rispetto alla sua funzione originaria – e tuttora attuale – di simbolo dell'unità e del riconoscimento collettivo della Nazione sotto una comune bandiera.

Analizzate le obiezioni a Mameli, si vedrà si seguito come anche le critiche volte a Novaro, ossia alla melodia del *Canto degli Italiani*, siano, a parere di chi scrive, infondate.

Le contestazioni, in questo senso, si concentrano in particolare sulla struttura musicale del brano, ritenuta da taluni eccessivamente semplice e caratterizzata da una marcata impronta popolare. La melodia, infatti, è più affine ad una marcia, registro considerato privo di quella solennità e formalità che dovrebbero caratterizzare un inno nazionale. In questa prospettiva, dunque, l'Inno di Mameli sarebbe privo della complessità armonica e della nobiltà espressiva che, nell'immaginario dei critici, dovrebbero caratterizzare un inno ufficiale dello Stato. L'accusa, in sostanza, è che la melodia, pur efficace nel suscitare entusiasmo popolare, manchi della *gravitas* che si presume necessaria a

³⁶ Si noti come la quarta strofa del *Canto* contenga chiari riferimenti antimperialisti nei confronti non solo dell'Impero austro-ungarico, ma anche di quello russo.

rappresentare compiutamente la nazione nelle sue dimensioni istituzionali e simboliche.

Questa tensione tra immediatezza comunicativa e dignità formale riflette in ultima analisi un'altra tensione, quella tra identità popolare e dignità della rappresentazione dello Stato, che, se si vuole, può essere legata a quell'originale frattura tra l'anima sabauda e anima mazziniana del Risorgimento.

Le due *species* di critica qui analizzare, a ben vedere, sono entrambe legate al tema fondamentale di ciò che un inno nazionale dovrebbe rappresentare: se ci si pone, infatti, nell'ottica per cui dovrebbe essere un componimento solenne, formale, tecnicamente complesso, certamente riconoscibile ma non fino al punto di essere intonato quasi fosse un semplice brano popolare³⁷, allora effettivamente Il Canto degli Italiani non è adatto ad essere qualificato come inno nazionale.

Ma a parere di chi scrive, e come si avrà modo di motivare nel capitolo che segue, è proprio la mancanza di questi elementi a far sì che sia perfettamente adeguato a rappresentare la Repubblica fondata sul lavoro, a riferirsi all'ordinamento che riconosce il popolo come sovrano.

5. Il tardivo riconoscimento come inno nazionale e il compimento del momento costituente

A partire dal mandato del Presidente della Repubblica Ciampi si è registrato un aumento di interesse nei confronti del Canto degli italiani, anche in conseguenza dell'attività di promozione del brano svolta dal Capo dello Stato quale simbolo dell'identità e dell'unità nazionale. In conseguenza della maggiore attenzione al tema si sono pertanto riaccese le istanze volte a porre fine a una condizione di ormai radicata provvisorietà. Nel corso delle legislature XIV-XVI si registrarono diversi tentativi parlamentari volti al riconoscimento formale dell'inno³⁸,

³⁷ Forse proprio l'*Inno alla gioia* (*An die Freude*), adottato come inno della Comunità Europea dal 1985, potrebbe corrispondere a tale descrizione.

³⁸ Nel 2005, la Commissione affari costituzionali del Senato della Repubblica approvò un disegno di legge volto al riconoscimento formale dell'inno (AS. 1968, disponibile online all'indirizzo www.senato.it/service/PDF/PDFServer/BGT/00168947.pdf),

tanto tramite disegni di legge ordinari che costituzionali, senza tuttavia giungere a un'approvazione definitiva di alcun provvedimento, salvo per l'approvazione della legge n. 222 del 2012, che introdusse l'obbligo di insegnamento del Canto degli Italiani e degli altri simboli della Repubblica all'interno dei programmi scolastici.

Si noti come il fallimento delle iniziative parlamentari – pur presentate nel corso di legislature differenti, con maggioranze politiche diverse – evidenzia l'assenza di un sostegno politico trasversale sufficiente a promuovere una riforma costituzionale in tal senso. Tale circostanza può essere letta, da un lato, come effetto del «*bipolarismo conflittuale*»³⁹ che ha contraddistinto la cd. Seconda Repubblica, per cui nessuna forza politica di opposizione intendeva dare alla maggioranza di turno il sostegno politico per attribuirsi la paternità di questa riforma; dall'altro, come indizio della persistenza – seppur latente – di voci contrarie all'adozione ufficiale del *Canto degli Italiani* quale inno nazionale, sulla scorta delle critiche analizzate nel paragrafo precedente.

Con la presidenza Napolitano furono ulteriormente rafforzati gli sforzi istituzionali per giungere al riconoscimento del Canto degli Italiani come inno ufficiale dello Stato. In questo senso può essere inteso il particolare rilievo conferito al brano dal Presidente della Repubbli-

ma l'iniziativa non poté completare il proprio iter a causa della conclusione della XIV legislatura. Nel 2006, con l'inizio della XV legislatura, furono presentati sia un disegno di legge contenente disposizioni relative al testo, alla musica e alle modalità di esecuzione dell'inno nazionale e un disegno di legge costituzionale che proponeva la modifica dell'articolo 12 della Costituzione, mediante l'aggiunta di un comma ulteriore per cui «*L'inno della Repubblica è Fratelli d'Italia*». (AS. N. 821, www.senato.it/service/PDF/PDFServer/BGT/00219168.pdf). I provvedimenti, tuttavia, non terminarono il proprio iter a causa della fine anticipata della XV legislatura. Anche nella XVI furono avanzate ulteriori proposte in sede parlamentare, tra cui si segnala un ulteriore disegno di legge costituzionale, presentato al Senato il 16 settembre 2009, ma mai calendarizzato, volto ad aggiungere all'articolo 12 della Costituzione il seguente comma: «*L'inno della Repubblica è il Canto degli Italiani di Goffredo Mameli, musicato da Michele Novaro*». Nessuna delle iniziative proposte portò alla fine della condizione di provvisorietà dell'inno. Un resoconto di queste vicende è contenuto in A. BASSI, *Fratelli d'Italia: i grandi personaggi del Risorgimento, la musica e l'unità*, Milano, 2011, 46 ss.

³⁹ L'espressione è riferita al volume V. LIPPOLIS, G. PITRUZZELLA, *Il bipolarismo conflittuale. Il regime politico della seconda Repubblica*, Rubbettino, 2007.

ca all'interno delle celebrazioni del 150° Anniversario dell'Unità d'Italia⁴⁰.

Infine, il 15 novembre 2017, la Commissione affari costituzionali del Senato ha approvato, operando in sede legislativa, e dunque senza la necessità dell'approvazione dell'Assemblea, il disegno di legge che riconosce il Canto degli Italiani di Goffredo Mameli e Michele Novaro quale inno nazionale della Repubblica. Con la pubblicazione sulla Gazzetta Ufficiale della legge 4 dicembre 2017, n. 181, il 30 dicembre 2017, a quasi settant'anni dalla nascita della Repubblica Italiana ed esattamente 170 anni dopo la sua scrittura, finalmente il Canto degli Italiani di Goffredo Mameli è stato riconosciuto quale inno nazionale della Repubblica.

6. Momento Costituente e Inno d'Italia, punto d'unione tra popolo e ordinamento nascente

Terminata la ricostruzione storico-istituzionale del travagliato processo di riconoscimento del *Canto degli Italiani* come inno nazionale, è possibile tornare ad esaminare l'aspetto dell'esercizio del potere costituente italiano, utilizzando le vicende qui esposte come chiave interpretativa delle modalità attraverso cui esso si è manifestato nel processo di unificazione e di costruzione dell'identità nazionale.

Non vi è dubbio che l'Unità d'Italia sia stata espressione del potere costituente. Tuttavia, il momento costituente risorgimentale appare caratterizzato da alcuni aspetti singolari; tra questi, per quanto di interesse nel presente approfondimento, merita essere considerata la sua natura duale. Se da un lato la nascita del Regno d'Italia è stata il frutto delle campagne politico-militari espansioniste della monarchia sabauda, dall'altra è indubbio che alla base del sentimento d'unità nazionale vi fosse un movimento di popolo, sorto a livello intellettuale e sostenuto da ampie fasce della popolazione.

Il momento costituente risorgimentale si configurò, pertanto, quale

⁴⁰ Il Videomessaggio del Presidente Napolitano in occasione della «Giornata dell'Unità nazionale, della Costituzione, dell'Inno e della Bandiera» è disponibile all'indirizzo www.presidenti.quirinale.it/Elementi/55052.

esito della convergenza di questi due fattori, i quali, tuttavia, non giunsero mai a realizzare una piena sinergia né una compiuta comunione d'intenti. Questa latente frattura tra il movimento politico e intellettuale risorgimentale e la politica espansionista del Regno di Sardegna si palesa, ad esempio, con riferimento al trattamento ricevuto dai movimenti mazziniani, connotati dall'ideale d'unità nazionale nel senso di Unione di popolo sotto un'unica bandiera, a prescindere dal fatto che sul tricolore figurasse lo stemma dei Savoia. Gli attivisti mazziniani sono stati talvolta sostenuti, quando ritenuti utili a sollevare la popolazione dei territori italiani sottoposti alla dominazione straniera, ma dall'altra fortemente osteggiati sul territorio del Regno, in ragione della loro vocazione antimonarchica⁴¹.

Un altro esempio della particolarità del momento costituente italiano è dato dal fatto che, sebbene il Regno abbia effettivamente cambiato nome, divenendo Regno d'Italia – chiaro indice della nascita di un nuovo ordinamento –, tuttavia non solo la capitale inizialmente rimase Torino, ma soprattutto il primo Re d'Italia mantenne la denominazione di “Secondo”⁴², in continuità con la dinastia dei Savoia⁴³.

Tale esito va inevitabilmente a sfumare l'idea di una netta e radicale rottura con l'assetto precedente, propria della teoria del potere costituente, accompagnando alla proclamazione di un nuovo ordinamento statale il mantenimento di elementi di continuità dinastica e istituzionale. In questa prospettiva, la nascita del Regno d'Italia assommò elementi tipici del momento costituente integralmente innovativo e fattori più assimilabili ad un processo di graduale trasformazione dello Stato, nel quale le esigenze di legittimazione della nuova compagine statale vennero temperate con la necessità di preservare simboli e tradizioni della monarchia sabauda.

Tutto ciò consente di concludere che, tra le *due anime* del risorgimento, sia stata chiaramente quella monarchica/sabauda, almeno a li-

⁴¹ Cfr. F. DELLA PERUTA, *I democratici e la rivoluzione italiana. Dibattiti ideali e contrasti politici all'indomani del 1848*, Milano, 2004; M. SORESINA, *L'Italia unita. Istituzioni, politica, società (1861-1900)*, Pisa, 2024.

⁴² Formalmente, la legge 4671/1861 del Regno di Sardegna afferma che Vittorio Emanuele II, Re di Sardegna, assume un titolo diverso, ovvero quello di Re d'Italia.

⁴³ Ampiamente, sul punto, M. RIBERI, *La creazione giuridica del Regno d'Italia*, Torino, 2020, *passim*.

vello istituzionale, ad emergere come quella ufficialmente caratterizzante il nuovo ordinamento. Un'altra conferma di tale continuità si rinviene, del resto, nell'assetto complessivo delle istituzioni del nuovo Stato unitario: la dinastia regnante rimase immutata, la legislazione fondamentale del Regno di Sardegna fu in larga parte recepita senza modifiche sostanziali (almeno nel primissimo periodo⁴⁴), così come il funzionamento dell'apparato amministrativo si innestò quasi integralmente sulle strutture preesistenti. A differenza di quanto accadde nelle esperienze rivoluzionarie francese e americana, dove il potere costituente si espresse in forme radicali e dirompenti, nel caso italiano esso venne significativamente attenuato e incanalato entro una cornice che privilegiava la stabilità e la continuità⁴⁵. In tal senso, l'anima "popolare" del Risorgimento trovò solo una parziale traduzione sul piano istituzionale, mentre risultò prevalente l'impronta monarchica e sabauda, che finì con il caratterizzare in maniera determinante la fisionomia del nuovo ordinamento statale.

Come si è avuto modo di evidenziare, dunque, anche il travagliato destino del *Canto degli italiani* è frutto dalla scomoda convivenza tra l'anima sabauda e l'anima popolare/mazziniana del risorgimento. Essendo indissolubilmente legato a quest'ultima, in ragione della fede politica del suo Autore, il brano non è stato, e a ben vedere forse non avrebbe potuto essere, accolto all'interno dell'apparato ufficiale dei simboli del Regno.

In corrispondenza del momento costituente che ha preso piede con la fine del secondo conflitto mondiale e che ha avuto definitiva

⁴⁴ Ad avvalorare la tesi della continuità tra ordinamenti si consideri che il Regno d'Italia conserva legislazione, struttura amministrativa, bandiera, casa regnante, perfino governo in carica e numero ordinale delle legislature del Regno di Sardegna (curiosamente, la prima legislatura del Regno d'Italia porta il numero VIII). Con opinione differente U. ALLEGRETTI, *Centocinquanta anni di storia costituzionale italiana, Relazione al Convegno della Associazione italiana dei costituzionalisti*, Torino, 2011, il quale evidenzia le profonde cesure tra il periodo del Regno d'Italia, del regime fascista e infine della Repubblica. Il testo è disponibile online all'indirizzo www.associazionedeicostituzionalisti.it/sites/default/files/bandigare/Relazione%20Allegretti.pdf.

⁴⁵ Cfr. A. PACE, *Potere costituente, rigidità costituzionale, autovincoli legislativi*, Padova, 2002, 13 ss.

consacrazione il 2 giugno del 1946 con l'elezione dell'Assemblea costituente e la vittoria della Repubblica nel referendum istituzionale, allora anche *l'altra* Italia s'è desta, quella di Mazzini, Mameli e Novaro⁴⁶.

Sono molti gli studi che hanno evidenziato i numerosi elementi di continuità, anche a livello strettamente giuridico e di impostazione costituzionale, tra la Repubblica italiana e il Regno d'Italia⁴⁷; pur riconoscendo un elevato livello di continuità i due ordinamenti, largamente affini dal punto di vista territoriale, della popolazione e dell'intero impianto normativo e amministrativo, va al contempo evidenziato il profondo e significativo cambiamento nell'assetto istituzionale apicale⁴⁸, e specialmente nell'organo titolare della sovranità: non più nel Re⁴⁹, ma finalmente nel popolo.

Emerse, contestualmente, l'esigenza di individuare un simbolo identitario, quale l'inno nazionale, che non celebri la casata regnante, ma che, al contrario, sappia esaltare le virtù e la dignità del popolo quale autentico titolare della sovranità repubblicana. Come si è avuto modo di esaminare nella parentesi storica della prima parte del contributo, questo passaggio non è stato affatto semplice: sono state nume-

⁴⁶ In questo senso, si potrebbe affermare che il tardivo riconoscimento formale del Canto degli Italiani come inno d'Italia assuma, simbolicamente, il significato del successo della "seconda anima" del potere costituente risorgimentale.

⁴⁷ Cfr. M. DOGLIANI, *Un peccato originale del costituzionalismo italiano: incertezze e silenzi sulla novazione dello Statuto dopo i plebisciti*, in *Dir. pub.*, 3, 2010, 509 ss.; S. CASSESE, "Fare l'Italia per costituirla poi". *Le continuità dello stato*, in *Riv. Trim. dir. Pubbl.*, n. 2, 2011, 305 ss.; G. DE VERGOTTINI, *L'evoluzione del sistema politico istituzionale*, in *Rassegna parlamentare*, 3, 2011, 551 ss.; con opinione contraria, come già citato, U. ALLEGRETTI, *op. cit.*

⁴⁸ Con opinione condivisibile, a parere di chi scrive, C. PAVONE, *Alle origini della Repubblica*, Torino, 1995, 116, ove si afferma che "la Costituente e poi la vittoria della Repubblica spezzarono davvero [...] la continuità statutaria e costituzionale, intesa come continuità dei vertici dell'ordinamento giuridico. Non spezzarono invece la continuità dell'ordinamento giuridico statale nel suo complesso". Cfr. anche R. MARTUCCI, *Storia costituzionale italiana. Dallo Statuto albertino alla Costituzione (1848-2001)*, Roma, 2005.

⁴⁹ Tra gli A. che hanno evidenziato i tratti di continuità tra la figura del Re e quello del Presidente della Repubblica, specialmente nel corso dei primi anni della Repubblica: M. PACELLI, G. GIOVANNETTI, *Il colle più alto: Ministero della Real casa, Segretariato generale, Presidenti della Repubblica*, Torino, 2018.

rose, almeno negli ambienti istituzionali, le voci critiche verso l'adozione del *Canto degli Italiani* quale inno nazionale, sulla scorta di plurime argomentazioni, numerose delle quali riconducibili ad una supposta mancanza di dignità formale e complessità musicale del brano.

Tuttavia, a parere di chi scrive, il confronto tra inni nazionali non può essere interpretato quale una competizione in termini di solennità contenutistica o di complessità tecnica. La funzione di un inno nazionale non è infatti quella di risultare adeguato o apprezzabile all'occhio dell'esperto – o dell'aristocratico –, quantomeno non nel contesto di un ordinamento democratico. Se le premesse non sono quelle del Regno d'Italia, ma quelle della Repubblica italiana, e dunque in uno Stato in cui vige la piena sovranità popolare, allora è opportuno che l'inno nazionale sia conosciuto e apprezzato e comprensibile da ciascun cittadino, tanto musicalmente quanto con riferimento al significato del suo testo⁵⁰.

In questa prospettiva si può identificare l'inno nazionale come elemento rappresentativo del più stretto legame tra popolo e Stato determinato dal successo di un momento costituente volto alla nascita di un ordinamento democratico. In questo senso, allora, il Canto degli italiani, non adeguato a rappresentare il Regno d'Italia, si dimostra invece perfettamente appropriato ad una Repubblica democratica fondata sul lavoro⁵¹.

Abstract

The Canto degli Italiani represents an emblematic example of how music can act as a catalyst for revolutionary movements and national unification. Born as a popular song during the Risorgimento, it features an accessible musical style and

⁵⁰ Con questa tesi Michele D'Andrea (storico, araldista e studioso di onorificenze, già dirigente presso il Quirinale), con un intervento disponibile online all'indirizzo www.youtube.com/watch?v=QHlptVr3T0c.

⁵¹ Per questo motivo è stato corretto non riconoscere il canto degli italiani come inno del Regno d'Italia, perché non era il canto dei Savoia, non era il canto del Regno, ma era, ed è, il canto degli italiani. Solo nel momento in cui gli italiani sono divenuti il sovrano della Repubblica, risulta allora appropriato che sia una canzone cantata nelle piazze del risorgimento a rappresentare la Repubblica italiana.

lyrics imbued with revolutionary aspirations. This paper explores the historical and political significance of the piece, tracing its transformation from a revolutionary and divisive song of the Risorgimento period to the national anthem of the Republic. The contribution also examines the role of music in fostering a sense of collective identity, supporting the far-reaching legal and social changes characteristic of the constituent moment.

Keywords

Inno di Mameli – Risorgimento – Constituent Moment – National Anthem – Folk Song

INNI NAZIONALI E FORME DI STATO: RIFLESSIONI A PARTIRE DAGLI INNI DI STATI UNITI, FRANCIA E RUSSIA

*Marco Benedetti**

SOMMARIO: 1. Introduzione alla comparazione. – 2. L'inno degli Stati Uniti d'America. – 3. L'inno della Repubblica Francese. – 4. L'inno della Federazione Russa. – 5. Conclusioni sul rapporto tra inni nazionali e forme di stato.

1. Introduzione alla comparazione

Il presente contributo, nel tentativo di riflettere sul rapporto tra inni nazionali e forme di stato¹, insiste sulla comparazione di tre diverse esperienze, attraverso la lettura del testo e (soprattutto) del contesto di tre inni nazionali. La tesi che si vorrebbe sostenere è che questi tre inni, collegati in modo diretto o mediato a tre distinte rivoluzioni – quella americana del 1776, quella francese del 1789, quella bolscevica

* Dottorando in Scienze giuridiche. Università di Pisa.

¹ Il riferimento è C. MORTATI, *Istituzioni di diritto pubblico*, vol. 1, 10^a edizione, Padova, 1991, 138-139, il quale sottolinea come con “forma” si intenda esprimere «la sintesi di quei principi costitutivi essenziali dell'ente», in quanto struttura «assunta a significare il rapporto fra chi detiene il potere e coloro che ne rimangono assoggettati, e quindi il vario modo di realizzarsi della correlazione fra autorità e libertà». Si veda anche M. VOLPI, *Libertà e autorità. La classificazione delle forme di Stato e delle forme di governo*, 8^a edizione, Torino, 2022, 8, che definisce la forma di stato come «l'insieme dei principi e delle regole fondamentali che caratterizzano un ordinamento statale e, quindi, disciplinano i rapporti tra lo Stato, inteso non come ordinamento ma come apparato titolare del potere di usare legittimamente la coercizione, da un lato e la comunità dei cittadini, singoli o associati, dall'altro». In quest'ottica si consideri come la forma di Stato, diversamente dalla categoria forma di governo che consiste in una lettura limitata alla sola prospettiva Stato-persona, ha per oggetto la dimensione più ampia dello Stato-comunità, «comprensivo anche dell'elemento popolare che, nei regimi democratici, è titolare di una sovranità non assoluta ma esercitabile nei limiti posti dalle previsioni costituzionali ed esercita una funzione legittimante dello Stato-apparato e dei poteri di governo»: R. TARCHI, *Riflessioni in tema di forme di governo a partire dalla dottrina Mauro Volpi*, in *DPCE online*, 2021, 4, 4259, 4276-4277.

del 1917 – finiscano per esprimere almeno tre diversi modelli di forme di stato, ossia, secondo la definizione di Mortati, di diversi modi di esprimere e regolare quei rapporti che insistono tra autorità-libertà, tra governanti e governati (oppure – ribaltando il binomio – tra libertà e autorità, per citare Volpi).

Gli inni nazionali, del resto, rientrano tra quelli che sono i simboli² dello stato, tra i quali si annoverano tradizionalmente bandiere, inno, stendardi, coccarde, feste nazionali, monumenti e sigilli. Significativamente una funzione per l'appunto "simbolica" può essere svolta – come ricorda Smend – anche da un monarca, o più in generale da un Capo dello Stato³. Funzione simbolica che ha una duplice dimensione: una esterna, di distinzione, atta appunto a distinguere nell'ambito della

² Sul rapporto tra simboli e società: cfr. M. GARCÍA-PELAYO, *Mitos y símbolos políticos*, Madrid, 1964. L'autore in discorso, constatando la rilevanza dei simboli nel processo di integrazione di ogni unità politica (stati, partiti e movimenti organizzati), ritiene che «Il simbolo, quindi, penetra nella storia e accumula su di sé un significato simbolico», e argomentando sulla speciale protezione giuridica di cui godono detti simboli «essi sono beneficiari di onori a titolo proprio, benché ciò dipenda, in ultima analisi, da quello che i simboli rappresentano e, specialmente negli ultimi anni, dalla loro costituzione, dalla loro inclusione nell'ordine delle decisioni politiche fondamentali per le quali e con le quali un popolo decide di vivere, cioè dal loro vincolo sostanziale col modo di essere e di esistere del popolo e del regime in questione. In una parola, certe configurazioni simboliche sono inviolabili in conseguenza di un trasferimento della sacralità di cui i simboli erano circondati in altre epoche [...] perché se non sono inviolabili per ragioni religiose, lo sono per sanzioni giuridiche»: M. GARCÍA-PELAYO, *Miti e simboli politici* (1964), trad. it. di L. D'ARCANGELO, Torino, 1970, 148-149. Inoltre, si veda R. SMEND, *Costituzione e diritto costituzionale* (1928), trad. it. di F. FIORE e J. LUTHER, Milano, 1988, 102, il quale riflettendo sull'effetto di integrazione del contenuto materiale di una comunità statale rileva come tale dinamica «accade istituzionalmente nella forma della rappresentazione di contenuti di valore storico-attuali, in simboli politici quali bandiere, stemmi, capi di Stato (specialmente monarchi), cerimonie politiche e feste nazionali [...] processi rappresentativi, che rendono percepibile il contenuto di senso della politica di un paese».

³ Con riferimento, nel nostro ordinamento, al ruolo del Presidente della Repubblica italiano quale rappresentante dell'unità nazionale, cfr. L. TESTA, *Il Rappresentante dell'unità nazionale "a giudizio"*, in *Rassegna parlamentare*, 2015, 2, 297, 326, dove peraltro si distingue tra rappresentanza e "rappresentazione" dell'unità nazionale, giacché la seconda pare cogliere più accuratamente il carattere "artificiale" della funzione in discorso.

comunità internazionale un soggetto da un altro; una interna, o identitaria, che consente al popolo di riconoscersi quale appartenente a un ordinamento. In altre parole, i simboli finiscono per identificare una nazione⁴ con il suo stato: dunque si può parlare in questo senso di inni quali manifestazione sensibile dello stato nazionale; anche per questo, scriveva García-Pelayo, gli inni nazionali vengono a essere inclusi nell'ordine di quelle decisioni politiche fondamentali per le quali e con le quali un popolo decide di vivere, in ragione del loro vincolo sostanziale col modo di essere e di esistere del popolo e del regime in questione⁵ (ed ecco che si ritorna al cuore del concetto di forma di stato).

La lettura comparata dei tre inni *de quo* rappresenta dunque l'occasione per ricostruire e riflettere sul significato che il testo e il contesto degli inni nazionali esprimono in termini di forma di stato, tanto nel senso più generale esplicito *supra* quanto, più in particolare, con riferimento al tipo di stato⁶ (e quindi all'articolazione verticale del potere politico⁷: stato federale⁸, regionale o unitario)⁹, per verificare la

⁴ Sugli inni quale esempio del forte legame tra nazionalismo e la costruzione dei simboli dello stato nazionale, in una logica legittimante che viene peraltro ravvisata come "circolare" cfr. A. KYRIDIS et al., *Nationalism through State-Constructed Symbols: The Case of National Anthems*, in 4(6) *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences: Annual Review* 1, 1-14 (2009).

⁵ M. GARCÍA-PELAYO, *op. cit.*, 148-149; si rinvia alla nota n. 2 *supra*.

⁶ In questa sede si aderisce alla ricostruzione volta a ricondurre il tipo di stato in via di massima nella più ampia categoria di forma di stato, pur rammentando come il tipo di stato si ponga quale «altra accezione del termine "forma di stato", [...] che fa riferimento alle regole che disciplinano i rapporti tra lo Stato centrale e gli enti autonomi territoriali» e come si tratti di una nozione almeno parzialmente «trasversale» rispetto a quella di forma di stato (v. M. VOLPI, *op. cit.*, 8), «come dimostra il fatto che il decentramento territoriale è previsto in ordinamenti democratici, socialisti o in via di sviluppo, anche se esso può ritenersi effettivo e garantito solo in quelli democratici». Sul rapporto tra forma di stato e tipo di stato, v. anche F. LANCHESTER, *Forma di Stato e tipo di stato: coniugati o divisi*, in *Nomos. Le attualità nel diritto*, 2024, 1.

⁷ Sulla declinazione verticale dei poteri in senso verticale, che risulta massima nella forma di governo federale, v. J. MADISON, *Il Federalista* n. 51 (1788), in G. SACERDOTI MARIANI (cur.), *Il Federalista*, Torino, 1997, 279: «nella Repubblica composta d'America il potere, cui il popolo rinuncia, viene prima diviso tra due governi distinti [federazione; stati federati] e poi, nell'ambito di ciascuno, nuovamente ripartito tra organi distinti e separati. Di qui risulta una doppia garanzia per i diritti del popolo. I governi si controlleranno l'un l'altro e, allo stesso tempo, si autocontrolleranno».

tesi della capacità rappresentativa degli inni nazionali in quanto cartina di tornasole dei valori fondanti secondo i quali ciascun ordinamento intende strutturare il potere politico.

2. *L'inno degli Stati Uniti d'America*

Partendo dall'inno statunitense, questo si connette alla costruzione dell'identità nazionale, ovvero nel consolidamento di quell'esperienza che era nata dalla rivoluzione americana (1776) e che aveva portato all'indipendenza delle colonie dalla madrepatria inglese instaurando la prima grande democrazia repubblicana contemporanea (nonché la più longeva, risalendo la Costituzione al 1787). L'inno "*The Star-Spangled Banner*" è stato scritto nel 1814 da Francis Scott Key e si ispira a uno degli episodi più iconici della guerra anglo-americana (1812-1815), ossia al bombardamento di Fort McHenry da parte della marina britannica, vissuto dallo stesso autore in prima persona: il mattino seguente al bombardamento la bandiera americana sventolava ancora, sicché tale visione ispirò l'avvocato e poeta a scrivere un poema intitolato "*Defence of Fort M'Henry*", che divenne rapidamente un simbolo di patriottismo e resistenza. Il testo venne poi adattato prendendo a prestito la melodia di una canzone popolare e il risultato si affermò rapidamente tra le forze armate e la popolazione civile, sebbene la sanzione ufficiale arrivò solo con una legge¹⁰ approvata dal Congresso nel 1931 e firmata dal Presidente Herbert Hoover.

⁸ Cfr. B. CARAVITA DI TORITTO, *Federalismo, modelli istituzionali, sussidiarietà*, in *federalismi.it*, 2005, 5.

⁹ Le due categorie federale e regionale sono due diverse declinazioni di stato decentrato: cfr. M. VOLPI, *La distribuzione territoriale dei poteri: Stato federale e Stato regionale*, in G. MORBIDELLI et al., *Diritto costituzionale comparato*, Torino, 2020, 247 ss.; per una classificazione alternativa che considera tutte le precedenti menzionate all'interno della macrocategoria stato unitario, a sua volta suddivisa in stato unitario accentrato e stato unitario composto (detto anche decentrato, a sua volta suddiviso in federale o regionale) cfr. A. MASTROMARINO, *Organizzazione territoriale e tipi di stato*, in A. DI GIOVINE et al., *Lezioni di diritto costituzionale comparato*, Milano, 2017, 93-96.

¹⁰ Vedasi 36 U.S. Code § 301 *National anthem*, a) *Designation* (rev. Mar. 3, 1931, ch. 436, 46 Stat. 1508): «The composition consisting of the words and music known as the Star-Spangled Banner is the national anthem».

Tanto il testo quanto, con riferimento alla genesi appena descritta, il contesto confermano lo stretto rapporto che in questo caso sussiste tra inno e bandiera (i due simboli tradizionalmente più significativi), che trova ulteriore riscontro alla luce del celebre motto *e pluribus unum*. La prima strofa, del resto, insiste sul messaggio di speranza e resistenza che ha animato sin dall'inizio la nazione americana, nonché sulla narrativa della guerra di indipendenza come lotta per la difesa della libertà contro la tirannia: tale costrutto trova nell'eroica resilienza della bandiera la sua metafora («*Oh, say can you see, by the dawn's early light, / What so proudly we hailed at the twilight's last gleaming?*»).

Con particolare riferimento al tipo di stato, "*The Star-Spangled Banner*", anche tramite il riferimento diretto alla bandiera, è espressione allegorica del suddetto modello federale americano¹¹. Gli Stati Uniti si configurano notoriamente uno Stato federale connotato da una forte autonomia dei singoli membri, ma tale assetto non ha impedito di costruire nel tempo un'identità nazionale attorno a (e tramite) simboli condivisi, come appunto la bandiera e l'inno. Emerge chiara la stretta connessione tra i simboli e il modello federale americano: trattasi di un federalismo nato per aggregazione¹² dalle iniziali (ex)colonie britanniche, in un percorso che ha visto in parallelo il coinvolgimento (o la creazione *ex novo*) di altri stati, nonché in parallelo la maggiore integrazione degli stessi membri, peraltro non senza incertezze e crisi drammatiche (si pensa in particolare alla guerra civile scaturita dalla secessione degli stati confederati del sud, donde la tensione tra le due visioni organizzative del tipo di stato – federale *versus* confederale).

La lettura sulla forma di stato come scaturita dalla rivoluzione americana, che pone al centro l'individuo nato libero ed eguale, culmina con il noto verso conclusivo «*O'er the land of the free and the*

¹¹ Per una ricostruzione diacronica generale del federalismo statunitense secondo la chiave di lettura dei rapporti centro-periferia, che *inter alia* mette in luce la rilevanza del principio di separazione dei poteri realizzato anche nella sua dimensione verticale (per l'appunto federale) oltre che orizzontale, con un ruolo importante nell'evoluzione dell'ordinamento peraltro svolto dalla giurisprudenza della Corte Suprema, cfr. R. BIFULCO (cur.), *Ordinamenti federali comparati. I. Gli stati federali 'classici'*, Torino, 2010, 3-11.

¹² Sul federalismo aggregativo v. G. DE VERGOTTINI, *L'attualità del modello federale*, in *Rivista di Studi Politici Internazionali*, 1998, 1, 3, 20-22.

home of the brave», idoneo a mettere in luce il modello statunitense di libertà individuale, che ricollegandosi alla struttura federale (tesa a fornire un'ulteriore garanzia dei diritti dei cittadini tramite la citata divisione verticale del potere – secondo le note tesi de *Il Federalista* e in particolare di Madison) disegna un noto modello in cui i cittadini giocano un ruolo centrale nella legittimazione del sistema di governo. Dal punto di vista del rapporto tra governanti e governati infatti l'inno statunitense non esalta il governo federale o una leadership specifica (prassi invalsa – almeno in determinate fasi storiche – in altre esperienze, si veda *infra* §5), ma piuttosto l'idea stessa di libertà e di patria, coerentemente con la concezione americana dello Stato come un'entità al servizio del popolo e non viceversa.

Un altro aspetto interessante è il contesto bellico nel quale nasce l'inno (carattere questo condiviso anche con le altre esperienze oggetto della presente trattazione): con ciò l'inno si collega al ruolo delle guerre nella formazione e nella storia nazionale, fino alla percezione della nazione come potenza globale. Anche il fatto che i suoi versi enfatizzino la vittoria e la resistenza contro l'oppressore lo rende un inno particolarmente adatto a una nazione con una forte cultura militare come gli Stati Uniti. Non è un caso che l'inno venga eseguito con particolare enfasi durante le celebrazioni militari, oltre che nel contesto più ameno – ma comunque competitivo – degli eventi sportivi, consolidando il legame tra orgoglio nazionale e forza armata.

La capacità unificante dell'inno nazionale è stata però messa in discussione¹³ in tempi più recenti, come dimostrano alcuni episodi di cronaca in cui il suo utilizzo è stato al centro di controversie politiche. Un caso emblematico è quello delle proteste degli atleti della NFL (*National Football League*)¹⁴, avviate dal giocatore Colin Kaepernick

¹³ Quella del dibattito culturale attorno all'attualità e al valore unificante degli inni è una questione condivisa dalle varie esperienze, si pensi anche alla violenza dei toni della Marsigliese o al legame dell'inno tedesco con il passato nazionale (per il dibattito sull'inno tedesco cfr. M.M. FEINSTEIN, *Deutschland über alles?: The National Anthem Debate in the Federal Republic of Germany*, in 33(4) *Central European History* 505-531 (2000); J. HANSON, *German National Song in the Third Reich: A Tale of Two Anthems*, in 7(1) *Music & Politics* (2013).

¹⁴ Cfr. M. EDELMAN, *Standing to Kneel: Analyzing NFL Players' Freedom to Protest During the Playing of the U.S. National Anthem*, in 86(1) *Fordham Law Review*

nel 2016, il quale decise di inginocchiarsi durante l'esecuzione dell'inno per protestare contro le violenze delle forze di polizia nei confronti delle minoranze afroamericane. Questo gesto ha generato un acceso dibattito nazionale sul significato dell'inno e su chi avesse il diritto di dissentire pubblicamente durante la sua esecuzione: se alcuni hanno posto l'accento sulla sussunzione (anche) di questa forma di protesta nell'ambito della libertà di espressione garantita dal Primo Emendamento della Costituzione, altri hanno invece stigmatizzato quello che hanno considerato un atto irrispettoso verso la nazione e i suoi simboli.

In definitiva l'inno nazionale è diventato in tempi recenti anche terreno di scontro culturale e politico, dimostrando che un inno può essere non solo un simbolo di unità, ma anche oggetto di dibattito¹⁵ sulla natura stessa (e sul modo di intendere) della democrazia e del patriottismo. Donde la conferma della capacità identificativa degli inni nazionali, specie se iconici e affermati nel tempo, sicché, anche nei casi in cui questi vengono messi in discussione, il dibattito che ne scaturisce finisce per confermare indirettamente il potenziale rappresentativo di questi simboli, ivi comprese delle tensioni e delle profonde divisioni che negli anni recenti hanno attraversato la democrazia americana¹⁶.

3. L'inno della Repubblica Francese

Tra gli inni presi in esame la *Marseillaise* è l'unico menzionato di-

Online 1 (2017), che offre una ricostruzione della vicenda, ivi inclusi i connessi profili legali che discendono dalla tutela dei diritti fondamentali. Parimenti si veda MK GALLOWAY, *NFL National Anthem Protests: An Impending Labor Law Violation?*, in 29(2) *Marq. Sports L. Rev.*, 527 (2019).

¹⁵ Per un esempio del dibattito culturale che insiste sull'inno si veda M. SCARLATO, *Playing Upon the Blue Guitar: Toward Re-imaginings of the U.S. National Anthems*, in 21(2) *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 89-125 (2022).

¹⁶ Per il dibattito recente sulla salute della democrazia statunitense si rinvia a F. LANCHESTER, *La crisi delle democrazie pluraliste: il caso USA*, in *Nomos. Le attualità nel diritto*, 2022, 2; si veda inoltre G. D'IGNAZIO, *La forma di governo presidenziale negli Stati Uniti: gli effetti della Presidenza Trump*, in *DPCE online*, 2023, 1, *amplius* cfr. R. TONIATTI, *Democrazia illiberale e forma di stato costituzionale di diritto nel costituzionalismo euro-atlantico: contingenze elettorali o cambio di paradigma?*, in *DPCE online*, 2020, 3, 3945-3960.

rettamente a livello Costituzionale. Dal 1958 la Marsigliese è infatti cristallizzata nell'art. 2 della Costituzione francese¹⁷: significativamente tra le democrazie europee la Francia è la prima a fare questa scelta, che poi ispirerà gran parte delle costituzioni successive (con un effetto emulativo su gran parte delle Carte della cd. terza ondata). Quanto al merito della canzone, senza dubbio tra i tre inni esaminati quello in discorso è l'inno in cui l'afflato rivoluzionario emerge con più dirompenza: il linguaggio a tratti cruento segna la netta cesura che pone fine all'*Ancien Régime*, con ciò comportando l'approdo nell'Europa continentale del costituzionalismo, quale condensato di principi che insistono sulla garanzia dei diritti e sulla separazione dei poteri (art. 16 della Dichiarazione dei diritti dell'Uomo e del Cittadino, 1789). Nel quadro più generale della comparazione tra inni nazionali, quello francese si distingue per il suo messaggio rivoluzionario e militante, che lo differenzia da inni con una connotazione più neutra ovvero celebrativa (il contrasto più facile, segnalato in letteratura, è quello con l'inno britannico, se non altro perché altrettanto – e anzi più – longevo). Fortemente legato alla storia della Rivoluzione francese e all'affermazione della Repubblica¹⁸, l'inno venne composto nel 1792 da Claude Joseph Rouget de Lisle durante le guerre rivoluzionarie, inizialmente come canto di guerra per l'armata del Reno¹⁹. Il suo radicamento nell'esperienza francese è tanto forte che la Costituzione della Quinta Repubblica (1958) statuisce esplicitamente che «*L'hymne national est la*

¹⁷ Si riporta l'art. 2 della Costituzione francese, dedicato proprio ai simboli della Repubblica: «ARTICOLO 2. Lingua ufficiale della Repubblica è il francese./ L'emblema nazionale è la bandiera tricolore, blu, bianca e rossa. /L'inno nazionale è "La Marseillaise"./ Il motto della Repubblica è "Libertà, Eguaglianza, Fraternità". Il suo principio è: governo del popolo, dal popolo e per il popolo».

¹⁸ Durante la Restaurazione monarchica (1814-1830) e il Secondo Impero (1852-1870), l'inno venne proibito in quanto simbolo della Rivoluzione e dell'abolizione della monarchia, mentre venne ripristinato ufficialmente con la nascita della Terza Repubblica nel 1879. Questo ciclo di condanna e riabilitazione testimonia come la "Marseillaise" sia sempre stata più di un semplice inno: essa rappresenta un manifesto ideologico che esprime l'essenza della Repubblica francese e la sua lotta costante per la libertà e la democrazia.

¹⁹ L'inno venne adottato dai volontari marsigliesi in marcia verso Parigi, donde la derivazione del nome con cui è conosciuto oggi.

“Marseillaise”» (art. 2.3 CF)²⁰, rappresentando tale blindatura un *unicum* tra i tre paesi oggetto di comparazione²¹, nonché il primo caso in ordine cronologico.

Il carattere catartico della rivoluzione emerge chiaramente dal ritornello: «*Aux armes, citoyens, / Formez vos bataillons, / Marchons, marchons ! / Qu'un sang impur / Abreuve nos sillons !*». Significativo è il vocativo *citoyens*, emblematico dell'irrompere sulla scena politica di una nuova classe borghese fino ad allora protagonista dell'economia ma esclusa dal potere politico. L'irruzione sulla scena politica del Terzo stato, che pone le basi per l'emersione dello stato liberale in Europa, passa infatti dall'affermazione del cittadino quale nuovo protagonista della vita pubblica, in contrapposizione alla tirannia rappresentata dall'assolutismo monarchico («*Contre nous de la tyrannie / L'étendard sanglant est levé*»). L'assolutismo, anche includendovi la sua versione illuminata, era invero (al tempo in cui nasceva la canzone) la forma di organizzazione del potere preponderante nel vecchio continente, sicché la lotta alla tirannia finisce a identificarsi non solo come resistenza al despota in concreto, ma anche come affermazione di un modello alternativo di sovranità popolare che associa patria nazionale e libertà individuale («*Allons enfants de la Patrie*»), modello che avrebbe scosso per decenni corti e cancellerie delle altre potenze straniere. Queste ultime dopo la sconfitta di Napoleone, il cui esercito tali ideali di libertà ed uguaglianza aveva diffuso negli altri paesi, (solo) temporaneamente prevarranno in coincidenza con la fase della Restaurazione.

Il rapporto tra governanti e governati emerge chiaramente nel testo, che esorta direttamente i cittadini alla difesa della libertà, incarnando il principio fondamentale secondo cui la sovranità risiede nel

²⁰ Simbolica la collocazione nell'articolo 2 della Costituzione francese, insieme agli altri simboli (la bandiera tricolore e il motto “Libertà, Eguaglianza, Fraternità”), a sua volta ubicato molto significativamente nel titolo I della Costituzione, rubricato “Della Sovranità”.

²¹ Per approfondire sugli aspetti che concernono la costituzionalizzazione dell'inno cfr. A. ROUX, *Hymne national et Constitution*, in *Droit et Musique*, Jun 2016, www.sbs.hal.science/halsbs-01449230v1, dove peraltro si portano ad esempio numerosi paesi che fanno menzione dell'inno nazionale direttamente in Costituzione, peraltro un gran numero di stati africani (a titolo esemplificativo: Camerun, Burkina Faso, Togo, Congo, Marocco, Tunisia e Algeria).

popolo: un popolo di individui nati uguali, “figli della patria” e quindi fratelli. Esaltazione della patria che, se da un lato accomuna l’inno francese agli omologhi statunitense e russo (invero, alla stragrande maggioranza degli inni nazionali)²², dall’altro assume un significato ancora più pregnante, e in questo senso distanzia notevolmente l’esperienza francese dalle altre esaminate, nel senso dell’affermazione di una “religione” laica: in altre parole la Marsigliese è l’unico tra i tre inni esaminati che non menziona Dio né altri riferimenti religiosi (presenza peraltro ricorrente in gran parte delle esperienze)²³, elemento significativo – questo – alla luce della laicità come elemento connotante l’esperienza francese postrivoluzionaria fino ad oggi²⁴.

L’appello alla partecipazione cittadina e alla lotta per le libertà assume rilevanza anche ai giorni nostri (ovviamente oggi in senso metaforico, veicolandosi tramite gli istituti della democrazia), specialmente nei momenti di forte verticalizzazione del potere politico, come avviene quando nella dinamica del sistema si realizzi l’allineamento tra Presidente eletto dal popolo e maggioranza parlamentare, inverando il cd. *fait majoritaire*. Anche in un tale scenario, il “monarca” repubblicano²⁵ non è un despota senza vincoli (*ab solutus*), bensì trova proprio nella piazza (*rectius*, nei cittadini che si riappropriano della piazza) il contrappeso²⁶ all’attuazione dell’indirizzo presidenziale. Si pensi alla fase

²² Uno studio condotto in parallelo su più inni nazionali rileva come su 49 inni europei analizzati, i termini più ricorrenti in relazione al nazionalismo siano “patria” (oltre 50 menzioni), in gran lunga prevalente nelle menzioni, ma anche “paese”, “nazione” e “repubblica”; molto meno frequente la parola “mondo”, peraltro spesso usata per esaltare il ruolo del proprio stato: cfr. E. GONZÁLEZ-GARCÍA et al., *National anthems: voices of the past and feelings of the present*, in 15(2) *History of Education & Children’s Literature* 568 (2020).

²³ Cfr. *Ivi*, 576, dove si evidenzia come su 49 inni nazionali di paesi europei, le menzioni di parole legate a Dio o alla dimensione sacrale siano ben 119.

²⁴ Diverso il discorso per la Russia, giacché in quel caso la laicità dello stato è formalmente proclamata dall’art. 14 della Costituzione, eppure il rapporto tra potere e religione rappresenta oggi uno degli elementi che contribuiscono alla legittimazione e alla stabilità del sistema di potere.

²⁵ Cfr. R. CASELLA, *Il monarca repubblicano. La figura del capo dello Stato nell’evoluzione costituzionale francese dalla grande révolution alla quinta repubblica*, Napoli, 2009.

²⁶ In questo senso si può parlare di una funzione diffusa di sorveglianza, ossia di vigilanza del popolo-controllore secondo una delle tre dimensioni in cui si articola la

genetica del fenomeno dei *gilets jaunes* nel 2018²⁷, in contrapposizione al Presidente Emmanuel Macron, e alla partecipazione di milioni di persone agli scioperi e alle proteste caldegiate dai sindacati e dalle opposizioni nel 2023, in occasione dell'impopolare riforma del sistema previdenziale²⁸.

Con riferimento al tipo di stato, l'inno nazionale, con il suo messaggio di unità e partecipazione collettiva, si inserisce nella tradizione del modello unitario e accentrato che contraddistingue l'esperienza d'oltralpe. L'amministrazione francese, pur avendo attraversato da allora diverse fasi storiche con regimi differenti (una monarchia, due imperi, cinque repubbliche), ha sempre mantenuto un'impostazione fortemente *top-down*, in cui lo Stato centrale per il tramite dei prefetti ha un ruolo dominante nella gestione del potere, lasciando uno spazio dapprima inesistente e ad oggi ancora modesto ad autonomie regionali o istituti di decentramento che avrebbero rischiato di minarne l'integrità.

Nel contesto contemporaneo l'inno è ancora al centro di dibattiti e controversie²⁹, basti pensare ai suoi toni marziali e all'accento al "sangue impuro": caratteri da alcuni contestati come violenti e poco inclusivi. Tuttavia, la Francia ha sempre avuto un rapporto profondo con i

nota tesi della contro-democrazia volta a rafforzare l'apporto partecipativo diffuso e pluralistico, peraltro di matrice francese, e che affonda le proprie radici proprio nella Rivoluzione francese: cfr. P. ROSANVALLON, *Controdemocrazia. La politica nell'era della sfiducia* (2006), trad. it. di A. Bresolin, Roma, 2012, 16 ss.

²⁷ Sulla vicenda e, di riflesso, sulla rilevanza rispetto alla ricostruzione del ruolo del Presidente della Repubblica nel sistema di governo francese, si rinvia a R. CASELLA, *Il presidente della Quinta repubblica alla prova del macronismo*, in *DPCE online*, 2023, 1, 941, 960 ss.

²⁸ Cfr. P. PICCIACCHIA, *La riforma delle pensioni in Francia: forza (e debolezza) del parlamentarismo razionalizzato nel contesto del presidenzialismo minoritario*, in *Nomos. Le attualità nel diritto*, 1, 2023. Vedasi anche P. PICCIACCHIA, *Semipresidenzialismo francese e ruolo del Parlamento: dai tentativi di rivalutazione dell'istituzione parlamentare alle più recenti sfide nel contesto di trasformazione del sistema dei partiti*, in *DPCE online*, 1, 2023, 971, 989.

²⁹ Cfr. J. JURT, *Rappresentazione Simbolica dell'identità nazionale nella Francia rivoluzionaria*, in R. WOLFGANG, P. PRODI (cur.), *Identità collettive tra Medioevo ed Età Moderna*, Bologna, 2002, 226.

suoi simboli nazionali (fortemente legati alla Rivoluzione)³⁰, e la tutela dell'inno si inserisce in questa tradizione di rispetto per gli elementi fondanti dell'identità repubblicana, sicché il valore storico e simbolico della Marsigliese resta indiscutibile e ogni tentativo di proporre una revisione del testo ha incontrato una altrettanto forte opposizione.

4. *L'inno della Federazione Russa*

La Costituzione russa del 1993 non indica direttamente l'inno nazionale, ma demanda a una legge costituzionale federale «la descrizione e le modalità dell'uso ufficiale» di bandiera, stemma e inno (art. 70)³¹. Relativamente lunga è la parentesi che ha portato all'attuazione del dettato costituzionale, infine avvenuta con una legge costituzionale federale del 2000, che ha adottato l'attuale *Государственный гимн Российской Федерации* (traduzione italiana: *Inno di Stato della Federazione Russa*) e ne ha dettato una minuziosa disciplina (finanche previsioni – *inter alia*, l'art. 4 che sancisce l'esecuzione dell'inno nell'ambito delle trasmissioni radiotelevisive quotidiane – che risultano particolarmente dettagliate se comparate rispetto alle esperienze di altri paesi, specialmente considerato il rango costituzionale della fonte).

Il travagliato ritardo nella suddetta attuazione si spiega nella difficoltà della *Duma* di addivenire a una scelta definitiva, sicché fino alla fine degli anni Novanta rimase vigente come inno *de facto* il “*Canto patriottico*”, composto da Michail Glinka nel 1883. Questo, privo di testo, non divenne mai un simbolo particolarmente popolare³², sicché il

³⁰ Cfr. *Ivi*, 220, dove si rammenta come la quasi totalità dei simboli francesi provenga dalla Rivoluzione: Dichiarazione dei diritti, bandiera, 14 luglio, Marsigliese, motto.

³¹ Si riporta l'art. 70 della Costituzione russa, che recita: «La bandiera statale, lo stemma e l'inno della Federazione Russa, la loro descrizione e le modalità dell'uso ufficiale sono stabilite dalla Legge costituzionale federale». L'attuazione di detto rinvio è avvenuta con il riconoscimento ufficiale dell'inno tramite la legge costituzionale federale 3 del 25 dicembre 2000 “Sull'Inno Nazionale della Federazione Russa”.

³² Sulla scarsa popolarità dell'inno provvisorio, nonché per alcuni relativi aneddoti emblematici (specialmente provenienti dall'ambito sportivo, dove si riteneva che la difficoltà di identificarsi con l'inno nazionale minasse morale e performance degli at-

Presidente Vladimir Putin promosse l'adozione dell'attuale *Inno di Stato della Federazione Russa*, le cui parole sono scritte da Sergej Michalkov (proprio lo stesso autore che aveva già scritto le parole dell'inno nazionale sovietico) sulla composizione del 1939 di Aleksandr Aleksandrov. La riadozione di tale melodia, che fino al 1991 servì come base musicale dell'inno nazionale sovietico, è stata interpretata dagli osservatori per l'appunto come una riscoperta dei simboli sovietici (*rectius*, alcuni di essi) ormai quale patrimonio storico-simbolico della patria russa³³, se non addirittura – dal punto di vista degli oppositori – un indicatore di ri-sovietizzazione del già fragile sistema democratico russo. Ciò con la precisazione che con tale sostantivo non si voleva certo implicare la riscoperta dei valori socialisti, quanto piuttosto sottolineare l'asservimento di simboli e riti collettivi al nuovo sistema di potere putiniano: una metafora, dunque, dell'evoluzione della Russia di Putin verso un modello di forma di stato centralizzato e autocratico.

A ben vedere il testo attuale (a differenza della precedente versione sovietica) elimina ogni riferimento al comunismo, enfatizzando l'unità e la grandezza della Russia. Anche per questo una lettura diacronica dell'inno (o, meglio, la comparazione tra le due versioni) risulta significativa per la presente ricerca. È bene ribadire in via di premessa che l'inno dell'URSS non è coevo alla Rivoluzione d'ottobre, giacché i bolscevichi adottarono dapprima il celebre inno dei lavoratori "L'internazionale". Fu solo nel 1944 che Stalin, a seguito di un concorso bandito l'anno precedente, fece adottare l'inno di Aleksandrov (testo di Sergej Michal'jov e Gabriel El-Registan), prima a ispirare e poi a sancire il trionfo dell'Armata Rossa contro le truppe naziste. A ben vedere testo e contesto di questo solenne inno

leti), si rinvia a J. M. DAUGHTRY, *Russia's New Anthem and the Negotiation of National Identity*, in 47(1) *Ethnomusicology*, 42, 51 (2003).

³³ Cfr. E. ARSLANOVA, *La grande vittoria del 1945 come rito fondante della Patria*, in S. SCOTTI, M. ZÁRATE VIDAL (cur.), *Etica pubblica e religioni*, Firenze, 2011, 194-195 dove si evidenzia come il ricorso alla simbologia (le "risorse") di valore sovietico sia ricominciato nel periodo della presidenza di V. V. Putin: la musica dell'inno sovietico è un esempio significativo, anche in funzione della celebrazione delle parate dedicate al giorno della vittoria il 9 maggio, nella riscoperta della vittoria dell'Armata Rossa sui nazisti nel 1945 quale rito fondante della patria russa.

rappresentano compiutamente la forma di stato socialista³⁴, e con essa tutto l'armamentario retorico di un imperialismo in salsa sovietica, in maniera ben più autentica di quanto non facesse "*L'internazionale*", quale (semmai) velleitaria vestigia di un'utopia dell'uguaglianza e della fratellanza dei popoli del socialismo ideale.

All'esito di un'analisi comparativa, tra i grandi paesi la Russia si inserisce senz'altro tra quelli nei quali l'inno ufficiale ha subito il maggior numero di variazioni. Risulta evidente come l'evoluzione diacronica dello stesso³⁵, tanto nelle melodie quanto nei testi, rappresenta la storia travagliata di un paese che sembrava negli anni Novanta aver imboccato un cammino verso la democrazia, poi arretrato nel senso di un'involuzione autocratica. Tre sono le principali differenze testuali tra l'inno voluto da Putin e quello precedente dell'URSS (posto che, come si è già ricordato, la melodia è la medesima), la cui lettura diventa dunque significativa per cogliere l'essenza ideologica "materiale" che informa l'attuale ordinamento della Federazione Russa.

Innanzitutto, l'inno sovietico del 1944 si apriva enfatizzando la natura formalmente federale dell'Unione Sovietica: «*L'unione indivisibile delle repubbliche libere / La grande Russia ha concepito per sempre*», un'unione di repubbliche teoricamente autonome, dunque, al tempo stesso unite sotto la guida di Mosca e del Partito Comunista. Al contrario, l'inno attuale è introdotto da un'affermazione identitaria della Russia quale entità nazionale («*Russia – nostra sacra potenza, / Russia – nostra amata patria*»), abbandonando qualsiasi riferimento alla dimensione federale della Russia che pur sarebbe riconosciuta e tutelata formalmente dalla Costituzione

³⁴ Si rinvia a M. VOLPI, *Le forme di Stato*, in G. MORBIDELLI et al., *op. cit.*, 168 ss., dove si sottolinea l'alterità della forma di stato socialista rispetto allo stato liberale, nonché il comune denominatore con lo stato autoritario (costituito da partito unico, concentrazione e personalizzazione del potere, negazione dei diritti civili e politici: ossia il modello autocratico), ma allo stesso tempo le differenze tra questi ultimi due sul piano economico e ideologico. Tra i principi, si rammentano quello dell'unità del potere statale (opposto della separazione dei poteri), quello della doppia dipendenza, il ruolo guida del partito comunista, il centralismo democratico, principio della legalità socialista. Di "stato sovietico" e relativi derivati preferisce parlare altra dottrina: si veda G. AMATO, F. CLEMENTI, *op. cit.*, 71 ss.

³⁵ Per una ricostruzione anche diacronica degli inni nazionali adottati e rimaneggiati, che fanno della Russia un esempio di instabilità con riferimento a questo aspetto, cfr. P. PETRONIO, *Gli inni nazionali del mondo*, Varese, 2015, 139 ss.

vigente. A ben vedere, questa svolta nel testo paradossalmente riflette (o meglio, è rivelatrice di) un elemento di continuità nell'evoluzione della forma di stato in discorso, che insiste nel solco dell'affermazione di un potere altamente centralizzato sotto la guida del Cremlino, a dispetto della natura formalmente federale³⁶ tanto dell'URSS (allora) quanto della Federazione Russa (oggi).

Una seconda differenza riguarda le figure e i simboli comunisti. Già nel 1977 il testo dell'inno era stato riscritto eliminando il riferimento a Stalin³⁷, mentre venne mantenuto l'omaggio a Lenin, considerato ancora padre spirituale del comunismo russo. Così recitava la terza strofa: «*Attraverso le tempeste è traparso il sole della libertà / E Lenin ci ha illuminato un grande percorso / Sulla giusta causa ha portato i popoli / E ci ha ispirato il lavoro e l'eroismo*» Nella versione attuale scompaiono anche i riferimenti residui a Lenin e al comunismo, sostituiti dall'introduzione *ex novo* di quelli a Dio e alla religione: «*Dai mari del sud al circolo polare / Si estendono i nostri boschi e i campi. / Tu sei unica al mondo, sei inimitabile, / Terra natia protetta da Dio*».

Infine, una terza innovazione fondamentale è rivelata dall'espunzione del ruolo del Partito e del popolo nella tensione proiettiva (finalistica) della realizzazione degli ideali social-comunisti, che era celebrato dal ritornello «*Sii gloriosa, nostra Patria libera, / amicizia dei popoli, affidabile rifugio! / Il Partito di Lenin, / La forza della nazione / Ci guidano al trionfo del Comunismo*». Mentre si conferma l'incipit dedito alla celebrazione della

³⁶ Sul punto si veda C. FILIPPINI, *Autonomie e autogoverno locale in Russia. Dall'unità del potere statale all'unità del potere pubblico: ricostruzione di un modello*, Torino, 2020, 203-205, secondo la quale «in Russia la proclamazione dell'autogoverno locale e l'accoglimento di elementi caratterizzanti lo Stato federale perdono di significato a causa dell'assenza in Costituzione di una equilibrata distribuzione dei poteri tra gli organi costituzionali in linea orizzontale. Questa a sua volta favorisce una concentrazione dei medesimi nella figura del Presidente della Federazione che travalica la stessa forma di governo sino ad incidere sulla forma di Stato nella quale, tenendo ad assumere carattere autocratico, il principio unitario viene interpretato prevalentemente nel senso dell'accentramento», peraltro ravvisando come questo svuotamento del dato formale federale avvenga «in concomitanza della persistenza di alcuni lasciti della Russia zarista e della forma di Stato socialista».

³⁷ Dopo il 1953 (anno della morte di Stalin), infatti, l'inno veniva eseguito soltanto nella versione melodica, in ragione dell'aprirsi della fase della destalinizzazione, sicché così rimase per un ventennio: cfr. J. M. DAUGHTRY, *op. cit.*, 48.

libertà della patria, scompare tanto il Partito (di Lenin) quanto la dimensione teleologica della vittoria del comunismo. Alla posizione sacrale del partito succede la patria, mentre alla tensione proiettiva del trionfo del comunismo viene sostituito il richiamo a una gloria nazionale fondata sul passato e sulla tradizione secolare: «*Sii gloriosa, nostra Patria libera, / Unione eterna di popoli fratelli, / Saggezza ereditata dai nostri antenati! / Sii gloriosa, patria, siamo fieri di te!*». Significativa, peraltro, è l'assenza di qualsivoglia riferimento ai diritti e alle libertà individuali, né come esaltazione del coraggio e della libera iniziativa degli individui (come nel caso statunitense) né come resistenza al tiranno (si pensa alla Marsigliese). Tale spunto, letto in combinato disposto con la ripetuta esaltazione della patria, esprime un assetto ben preciso della relazione tra cittadino e autorità, con un'enfasi maggiore su questo secondo elemento del binomio.

5. Conclusioni sul rapporto tra inni nazionali e forme di stato

Giungendo alle conclusioni, si conferma la dimensione simbolica degli inni anche con riguardo alla loro capacità di descrivere le forme di stato dei paesi considerati, quanto meno rispetto ai loro caratteri essenziali. In altre parole, la comparazione svolta nel presente contributo conferma lo stretto rapporto tra inni nazionali e rispettive forme di stato, tanto con riferimento ai valori fondanti i singoli ordinamenti quanto con riferimento all'alternativa concentrazione *versus* articolazione del potere.

Quello che è emerso è la possibilità di contrapporre due alternative di fondo: da un lato, due esperienze di stato democratico liberale (Stati Uniti e Francia) dove, pur non negandosi il carattere binomiale del rapporto autorità-libertà e pur sussistendo differenze con riguardo all'articolazione verticale del potere (tipo di stato), l'enfasi ricade sull'elemento delle libertà; in contrapposizione si trova un'altra opzione, rappresentata dall'inno russo, che descrive una forma di stato più ambigua, giacché dietro l'esaltazione della (sola) patria e dell'eredità degli antenati si celebra invece la prevalenza dell'autorità (sempre per restare ai due termini del binomio). Il termine "ambigua" non è casuale, ma concorre a suffragare l'ipotesi che l'inno abbia la capacità di esprimere meglio l'equilibrio (o *rectius*, lo squilibrio) del sistema di potere al cui vertice è posto Putin, e ciò a dispetto di quanto non faccia formalmente il testo costituzionale, che a una lettura del (solo) testo

(scevra dal contesto) propenderebbe invece a includere la Russia a pieno titolo tra le democrazie: senza riguardo alla concentrazione di potere che si è realizzata nella prassi, si rammenti come l'art. 1 della Costituzione russa si apra proclamando la Russia quale Stato di diritto, federale e democratico. Ne risulta che l'inno russo, che segue di sette anni la Costituzione, ha una forte capacità rappresentativa, meglio di quanto non faccia la stessa carta costituzionale, essendo stato in grado di anticipare e rappresentare le dinamiche che esprimevano l'evoluzione di quel sistema in ossequio a un crittotipo tipico, descritto da alcuni nei termini di un paternalismo neo-zarista³⁸ (in ciò in continuità con i regimi precedenti che hanno retto quel paese).

In definitiva, si conferma la lettura parallela delle tre rivoluzioni

³⁸ A seconda delle voci dottrinali, in letteratura si è enfatizzata una lettura della dinamica di quel sistema, alternativamente o cumulativamente, come: autoritaria, di matrice neo-zarista, autocratica. Sulla prima interpretazione cfr. A. DI GREGORIO, *Il presidenzialismo in Russia: da un modello ibrido a un sistema apertamente autoritario*, in *DPCE online*, 2023, 1, 1101-1128. Sempre A. DI GREGORIO, *Dinamiche di contesto e caratteristiche generali della Legge di Emendamento della Costituzione della Russia del 14 marzo 2020*, in *Nuovi Autoritarismi e Democrazie: Diritto, Istituzioni, Società*, 2020, 1, 140, 174: «Giunge ancora a compimento la trasformazione della forma di Stato, rimasta in bilico dal crollo dell'URSS tra aspetti liberal-democratici e reminiscenze autocratiche dei passati regimi. Ci si incanala formalmente su di un binario neo-autoritario (ma rimanendo nelle tradizioni "paternalistiche" del paese)». Sulla dinamica neo-zarista vedasi R. TARCHI, *Le "democrazie illiberali" nella prospettiva comparata: verso una nuova forma di stato? Alcune riflessioni di sintesi*, in *DPCE online*, 2020, 3, 4155, 4172: «La recentissima revisione costituzionale del 2020 conferma e normativizza questa diversità di fondo, esplicitando principi di derivazione nazionalista ed identitaria ed una visione paternalista nella distribuzione dei poteri (che ci porta a considerare ancora di più il Presidente della Repubblica come un erede diretto dello zar)». Sul rischio autocratico vedasi G. DE VERGOTTINI, *Il futuro del costituzionalismo*, in R. TARCHI et al. (cur.), *Dinamiche delle forme di governo e sistemi elettorali*, Napoli, 2025, 60-62, dove si include la Russia in un ragionamento su quelle democrazie "illiberali" nelle quali sarebbe evidente un fenomeno di regressione o degenerazione costituzionale, e più in generale si registra come «I confini fra democrazia e autocrazia sono divenuti oggi labili e dovrebbero venire verificati caso per caso anche tenendo conto dell'incidenza del profilo temporale». Una possibile definizione di autocrazie è offerta sempre da G. DE VERGOTTINI, *Diritto costituzionale comparato*, 11^a edizione, Milano, 2022, 188, quali «forme di stato [...] caratterizzate dal principio tendenziale della concentrazione del potere e dal rifiuto del pluralismo partitico e della opposizione», includendovi anche gli stati socialisti in quanto storicamente rifiutano la logica della separazione dei poteri propria della tradizione liberale.

tramite i tre inni, tese ad affermare tre modelli diversi di forme di stato tramite la forza evocativa dei simboli. Quanto discorso permette di confermare ancora una volta i legami che esistono tra settori disciplinari tanto eterogenei quali diritto e musica: due ambiti tanto diversi che pure, anche grazie agli apporti delle scienze storiche, possono rivelare intersezioni finanche sorprendenti, come si è constatato alla luce della presente comparazione, donde il merito del presente Seminario dell'Associazione.

Abstract

The essay explores national anthems from a comparative perspective to highlight their constitutional significance in relation to different forms of state. The paper focuses on the texts and historical contexts of the anthems of the United States, France, and Russia. The central thesis is that these three anthems reflect the core values underlying the revolutions from which they emerged, each corresponding to a distinct conception of the state and of the relationship between authority and freedom, government and the governed.

Keywords

National Anthem – Constitution – United States – France – Russia

GOD NOT SAVE THE QUEEN/KING? GLI INNI NAZIONALI
DEI COMMONWEALTH REALMS TRA CONTINUITÀ
CON IL PASSATO IMPERIALE E COSTRUZIONE
DI NUOVE IDENTITÀ INCLUSIVE*

Andrea Fiorentino** - Emanuele Gabriele***

SOMMARIO: 1. Introduzione. Una proposta di “lettura musicale” degli itinerari di emancipazione dei *Commonwealth Realms* dalla madrepatria britannica. – 2. Canada: l’adozione di *O Canada/Ô Canada* sulla strada per la *patriation* della Costituzione, tra diritti linguistici, multiculturalismo e inclusione di genere. – 3. Australia: l’accidentato cammino di *Advance Australia Fair* tra peculiarità costituzionali e tentativi classici di inclusività. – 4. Nuova Zelanda: lo *status* egualitario degli inni e la perdurante componente māori in *God Defend New Zealand/Aotearoa*. – 5. Conclusioni.

1. *Introduzione. Una proposta di “lettura musicale” degli itinerari di emancipazione dei Commonwealth Realms dalla madrepatria britannica*

Come osservato da Peter Häberle, gli inni nazionali incarnano – insieme alle festività nazionali, alle bandiere nazionali e alle specifiche manifestazioni della cultura della memoria («Erinnerungskultur») – elementi dell’identità culturale dello Stato costituzionale¹. Non stupisce pertanto che numerosi ordinamenti abbiano voluto attribuire veste giuridica formale a un brano musicale patriottico, consacrandolo a “inno nazionale” con la solennità di disposizioni di rango costituziona-

* La stesura dei paragrafi 1 e 2 va attribuita ad Andrea Fiorentino, quella dei paragrafi 3 e 4 a Emanuele Gabriele, il paragrafo 5 è frutto del lavoro comune dei due Autori.

** Ricercatore in Diritto pubblico comparato. Università degli Studi di Roma UnitelmaSapienza.

*** Dottore di ricerca in Diritto pubblico, comparato e internazionale. Sapienza Università di Roma.

¹ P. HÄBERLE, *Nationalhymnen als kulturelle Identitätselemente des Verfassungsstaates*, Berlin, 2013, 1.

le, ma anche in leggi o atti normativi dei capi di Stato². Questa esigenza è stata avvertita con particolare forza nella cornice dei processi di *nation-building* storicamente intrapresi in molti contesti post-coloniali nella prospettiva di apportare legittimazione alle strutture di statualità di nuova edificazione – in stretta corrispondenza con processi costituenti e momenti costituzionali: rispettivamente, riaffermando le identità collettive preesistenti alla colonizzazione, marginalizzate o represses dalle potenze dominanti, ovvero costruendo identità comuni *ex novo*, soprattutto dove i nuovi Stati sono sorti nell’ambito di confini coloniali tracciati artificialmente, dentro i quali si sono ritrovati forzatamente a convivere gruppi umani separati da profonde differenze etniche, linguistiche, culturali o religiose³.

La fondamentale funzione di affermazione identitaria e di legittimazione ordinamentale tipicamente assolta dagli inni nazionali si carica di elementi di particolare complessità nel quadro dei più emblematici tra i *Commonwealth Realms*: il Canada, l’Australia e la Nuova Zelanda. Ordinamenti che sono stati protagonisti, anche per la loro originaria connotazione razziale di *white-ruled settler colonies*, di una decolonizzazione *sui generis*, nella misura in cui la loro indipendenza dall’ex madrepatria britannico-imperiale non è stata conquistata attraverso la singolarità di momenti bruschi di radicale rottura, ma è stata piuttosto il risultato di un processo evolutivo largamente pacifico, negoziato e graduale in direzione della conquista della sovranità legislativa e costituzionale. Un percorso messo in moto dalle aspirazioni dei coloni, «asserting the ‘right’ of ‘free born’ Englishmen to rule themselves»⁴, e iniziato intorno alla metà del XIX secolo con l’affermazione, in regime coloniale, del *responsible government*, sulla base della formula di autogoverno proposta da Lord Durham nel 1839 per l’unione di Upper e Lower Canada⁵. Un itinerario proseguito, quindi, prima con

² Cfr. M. BRUNNER, *National Anthem*, in *Max Planck Encyclopedia of Comparative Constitutional Law*, May 2018.

³ *Ivi*, 2.

⁴ A. JACKSON, *The English Empire: A Very Short Introduction*, Oxford, 2013, 21.

⁵ J.G. DURHAM, *Report on the Affairs of British North America*, London, 1839. Sul punto, cfr. ancora A. JACKSON, *The English Empire*, cit., 22, il quale evidenzia come Londra, non senza riserve, «wanted to fulfil settler aspirations to run their own affairs to the greatest extent possible and avoid a repeat of the rebellion that had led the

la trasformazione degli insediamenti coloniali, attraverso leggi del Parlamento di Londra, in *dominions* dell'Impero britannico destinatari di un esteso *self-government* (delimitato dal *Colonial Laws Validity Act* 1865)⁶, e poi con il riconoscimento agli stessi, sancito dallo *Statute of Westminster* del 1931⁷, dell'indipendenza legislativa dal Regno Unito. Una madrepatria nei confronti della quale, invero, si erano già ripositionati su un piano di eguaglianza costituzionale mediante la *Balfour Declaration*, a margine della Conferenza Imperiale di Londra del 1926: un atto nel quale i *dominions* e la Gran Bretagna si sono definiti come «*autonomous Communities within the British Empire, equal in status, in no way subordinate one to another in any aspect of their domestic or external affairs, though united by a common allegiance to the Crown, and freely associated as members of the British Commonwealth of Nations*»⁸. Il percorso di emancipazione giuridica è infine giunto a compimento solo negli Ottanta del secolo scorso: quando, attraverso i processi di cosiddetto “rimpatrio costituzionale” (*patriation*), sono stati definitivamente eliminati i poteri legislativi che ancora residuavano in capo a Westminster nei confronti degli ordinamenti delle sue tre ex colonie (particolarmente estesi nel caso del Canada, investendo una serie di atti normativi di rilievo costituzionale tra cui, *in primis*, la legge fondativa della *Confederation* – il *British North America Act* 1867⁹).

American colonies to leave the Empire and form the United States».

⁶ I *dominion* di Canada e Australia si sono costituiti, rispettivamente, in forza del *British North America Act*, 1867, e del *Commonwealth of Australia Constitution Act* 1900. La Nuova Zelanda si è vista riconoscere formalmente lo *status* di *dominion* con una *royal proclamation* del 1907, ma in realtà godeva già di ampia autonomia ai sensi del *New Zealand Constitution Act* 1852.

⁷ *Statute of Westminster* 1931, 22 Geo. 5, c. 4, Royal Assent 11 December 1931. Com'è noto, la legge ha conferito ai parlamenti dei *dominions* il pieno potere di legiferare, inclusa la possibilità di modificare o abrogare le leggi precedenti del Regno Unito (art. 2), e ha stabilito che nessuna legge successiva del Parlamento di Westminster avrebbe avuto effetto nei *dominions* senza il loro consenso esplicito (art. 4); sono però stati sottratti alla sua applicazione i *British North America Acts* canadesi (art. 7).

⁸ Imperial Conference, 1926, *Inter-Imperial Relations Committee Report*, E. 129, November 1926, 2.

⁹ V. *Canada Act* 1982 (UK), c. 11; *Australia Act* 1986 (Cth), Act No. 142, 1985; *Constitution Act* (NZ), 1986, No. 114.

In Canada, Australia e Nuova Zelanda, il progressivo venir meno dei legami giuridico-istituzionali con Londra, che tuttavia non si è spinto fino a scalfire anche il vincolo della continuità del monarca ereditario britannico nel ruolo di Capo dello Stato¹⁰, ha situato la questione dell'identificazione dei simboli della comunità politica, compreso l'inno nazionale, in un peculiare campo di tensione: quello tra, da una parte, le pressioni inerziali alla conservazione di un ancoraggio simbolico con il passato britannico-imperiale (dal quale, del resto, continuano a derivare anche i caratteri di fondo dell'assetto ordinamentale)¹¹, e dall'altra, l'esigenza di sviluppare identità nuove, incaricate del difficile compito di riconciliare, ricomponendole in un'unità superiore, le fratture etniche, linguistiche e culturali aperte dalla *British Rule*, anche, sebbene non solo, in una prospettiva di decolonizzazione interna – essendosi tali ordinamenti da tempo incamminati in percorsi di riconoscimento e garanzia delle comunità aborigene, vittime per secoli di deprecabili ingiustizie e discriminazioni¹².

Considerate tali premesse, il presente contributo si propone di offrire una “lettura musicale”, attraverso la lente delle vicende relative agli inni nazionali, del processo di emancipazione dall'ex madrepatria dei tre *Commonwealth Realms* sopra individuati. In altre parole, si intende interpretare il cammino compiuto da ciascuno di questi ordina-

¹⁰ In argomento, da ultimo, cfr. C. MARTINELLI, *La Corona britannica nelle trasformazioni costituzionali e nel quadro del Commonwealth*, in V. LIPPOLIS, R. IBRIDO (cur.), *Il Filangieri. Quaderno 2023 - Capo dello Stato e forme di governo. Vent'anni di trasformazioni*, Napoli, 2023, 55 ss., 78.

¹¹ In proposito, si ricorda la riconduzione di tali ordinamenti al c.d. modello Westminster: cfr. A. LIJPHART, *Democracies: Patterns of Majoritarian and Consensus Government in Twenty-One Countries*, New Heaven, 1984; ID., *Patterns of Democracy: Government Forms and Performance in Thirty-Six Countries*, New Heaven, 2012. Per la posizione, all'interno della dottrina politologica, che auspica l'abbandono di questo concetto, facendo leva sulla sua debole valenza descrittiva, cfr. M. RUSSELL, R. SERBAN, *The Muddle of the 'Westminster Model': A Concept Stretched Beyond Repair*, in *Government and Opposition*, 2021, 744 ss. *Contra*, nel senso di una sua perdurante utilità per la comparazione, identificando «a loose family of governments» accomunati da «history, belief systems, and inclination», cfr. R.A.W. RHODES, J. WANNA, P. WELLER, *Comparing Westminster*, Oxford, 2009, 230.

¹² Per un'ampia panoramica sull'argomento, cfr. M. MAZZA, *La protezione dei popoli indigeni nei Paesi di common law*, Padova, 2004.

menti verso la piena indipendenza come, anche, una “transizione musicale”: quella dall’utilizzo dell’iconico inno britannico, *God Save the Queen/King* (“Dio preservi la Regina/il Re”), all’adozione di inni nazionali nuovi e originali. In particolare, attraverso l’indagine si vogliono evidenziare due aspetti essenziali di questa transizione: in primo luogo, il suo carattere “imperfetto”, dovuto alla circostanza per cui all’adozione di nuovi emblemi musicali nazionali si è sempre accompagnato il peculiare mantenimento di *God Save the Queen/King*, ora nella veste di co-inno nazionale, ora come “inno reale” destinato alla riproduzione in occasioni ufficiali e cerimoniali che vedono la presenza del sovrano o di un membro della famiglia reale, e/o dei rappresentanti vicereali della Corona (i *Governor Generals* e, a livello sub-statale, i *Lieutenant Governors*); in secondo luogo, la ricorrenza di interventi di adattamento linguistico e/o di parziale riscrittura dei testi degli inni nazionali “autoctoni”, operati *ab origine* o tentati con alterni successi a seguito della loro adozione, e finalizzati a supportare la fondazione di identità più inclusive, attorno alle quali provare ad “armonizzare” i *cleavages* che solcano le società post-coloniali.

In principio era il (solo) *God Save the Queen/King*. Il canto patriottico che, irradiatosi per tutto l’orbe terracqueo lungo le rotte dell’espansione dell’Impero britannico, è stato trapiantato anche, ovviamente, nei possedimenti di Canada, Australia e Nuova Zelanda. In ciascuno, per molto tempo, ha dominato *de facto* il campo dell’espressione musicale ufficiale dell’identità della comunità politica – un *demos* inizialmente coincidente con quello dell’Impero stesso, prima di ridefinirsi all’interno dei confini delle entità statuali in cui quello si è gradualmente scomposto.

Per la sua qualità di inno nazionale originariamente comune, che solo tardivamente ha visto il suo valore simbolico conteso e diminuito da altri brani musicali, *God Save the Queen/King* merita in questa sede preliminarmente qualche breve cenno di carattere storico-costituzionale. Riconosciuto quale inno nazionale del Regno Unito almeno a partire dall’inizio del XIX secolo, in virtù di una convenzione consolidatasi in epoca vittoriana (in sorprendente sintonia con le dinamiche politiche che danno forma all’assetto costituzionale), quest’inno si compone di un testo e di una melodia di autori anonimi, con il primo che sembrerebbe essere il risultato di un processo di sedimentazione di motivi lea-

listi radicati nella tradizione religiosa, politica, militare e popolare. È interessante notare che all'origine della sua popolarità di canto patriottico e dell'usanza di riprodurlo agli eventi in presenza dei reali – alla base della sua successiva ascesa a inno nazionale – si trovi una vicenda cruciale della storia costituzionale britannica: il 28 settembre 1745, la sua prima esecuzione a conclusione di uno spettacolo al teatro Drury Lane di Londra, accolta con grande entusiasmo, fu una reazione spontanea al clima di commozione patriottica suscitato dalla notizia della sconfitta delle truppe hannoveriane a Prestonpans (21 settembre) per mano dell'esercito giacobita del pretendente Carlo Edoardo Stuart, che a quel punto aveva aperto la strada verso l'invasione dell'Inghilterra¹³. Da quel momento in avanti, il suo inarrestabile successo popolare ha rivestito il significato politico di una potente riaffermazione di fedeltà al sovrano protestante Giorgio II: garante, insieme al Parlamento, del corso monarchico-costituzionale che era scaturito dalle due rivoluzioni del XVII secolo proprio in opposizione all'assolutismo del ramo cattolico della dinastia Stuart – oltretutto, in un momento in cui si erano già imposte le premesse, passato il ventennio di Robert Walpole alla guida del *Cabinet* (1721-1742)¹⁴, per l'evoluzione della forma di governo in senso parlamentare¹⁵.

Su un piano squisitamente musicologico, merita di essere menzionato anche il successo internazionale del *God Save the Queen/King*, la cui metrica e la cui melodia sono state prese a modello al di fuori dei confini dell'Impero britannico. Nella temperie romantica del secolo dei nazionalismi, esse hanno infatti ispirato la composizione di numerosi inni nazionali: dall'*Heil dir im Sieger-kranz*, adottato da alcuni Stati tedeschi preunitari e poi dall'Impero tedesco, a quelli in uso in Russia (fino al 1833) e in Svezia (fino al 1844), fino anche al *Rufst du, mein Vaterland*, inno nazionale svizzero dal 1848 al 1961¹⁶.

¹³ Cfr. C. DIMONT, *The History of 'God Save the King'*, 3(5) History Today (1953).

¹⁴ A. TORRE, *Robert Walpole: I Earl of Oxford (1721-1742). Nascita e formazione di un Primo ministro. Una durevole governabilità whig fondata sul potere della sterlina*, in A. TORRE (cur.), *Storia costituzionale del Regno Unito attraverso i primi Ministri*, Milano, 2020, 2 ss.

¹⁵ Sull'evoluzione della forma di governo britannica, rimane imprescindibile il contributo di C. MORTATI, *Le forme di governo. Lezioni*, Padova, 1973, 95 ss.

¹⁶ Cfr. ancora C. DIMONT, *The History of 'God Save the King'*, cit.

2. *Canada: l'adozione di O Canada/Ô Canada sulla strada per la patriation della Costituzione, tra diritti linguistici, multiculturalismo e inclusione di genere*

Le origini dell'inno nazionale del Canada risalgono al 1880, quando il *Lieutenant Governor* del Quebec commissionò un canto per le celebrazioni del giorno di Saint-Jean-Baptiste (24 giugno), festività ancora oggi centrale per la distinta identità culturale della Provincia a maggioranza francofona. La musica fu composta da Calixa Lavallée, mentre il testo, ovviamente in lingua francese, e ispirato da sentimenti patriottici e religiosi (si pensi ai versi «Ô Canada! / Terre de nos aïeux, / Ton front est ceint de fleurons glorieux! / Car ton bras sait porter l'épée, / Il sait porter la croix!»), fu redatto dal giudice-poeta Adolphe-Basile Routhier.

È ai primi albori del XX secolo che il brano raggiunse un'inattesa popolarità anche nell'*English Canada*, per merito della sua ricorrente riproduzione durante il *Royal Tour* del 1901 (che ebbe come protagonisti l'erede al trono e la sua consorte – i futuri re Giorgio V e regina Maria). Oggetto, a partire dal 1906, di svariati adattamenti in inglese, ha infine trovato la sua versione canonica in questa lingua nel testo pubblicato nel 1908 da un altro giudice-poeta, Robert Stanley Weir, e lievemente revisionato nel 1913-1914: una lirica non corrispondente a quella composta decenni prima da Routhier, salvo che per l'ode di apertura al Canada («O Canada!»); eppure, parimenti intrisa di motivi patriottici («Our home and native land! / True patriot love in all thy sons command») e di invocazioni religiose («God keep our land glorious and free!»), sebbene con un accento lealista che, ovviamente, non poteva trovare riscontri nella versione in uso nell'ex colonia francese (nel verso «The True North strong and free», tratto dal poema *To the Queen* di Alfred Tennyson, dove “true” significa “loyal”)¹⁷.

Era quella una fase nella quale al desiderio di Ottawa di rafforzare il *self-government* del *dominion* corrispondeva un'intensa ricerca, nella sfera della produzione culturale, di un canto patriottico rappresentativo della “canadesità”. Lo dimostra anche la notevole diffusione che conobbe, nel Canada anglofono, *The Maple Leaf For Ever*: un brano

¹⁷ A. TENNYSON, *To the Queen*, in *Poems*, London, 1851.

che, composto nel 1867 dal poeta Alexander Muir, ha rivaleggiato a lungo con *O Canada* per lo *status* di inno *de facto* della nazione, soccombendogli infine a causa della sua fervente esaltazione delle connessioni con la Gran Bretagna, irricevibile (soprattutto) per la minoranza franco-canadese.

L'ascesa di *O Canada* a inno nazionale di fatto del Canada, all'inizio in posizione di parità con *God Save the Queen/King*, è stata scandita da tre momenti fondamentali: prima la riproduzione della versione di Weir in occasione delle cerimonie per il cinquantesimo anniversario della *Confederation* (1° luglio 1917), anche a Westminster Abbey¹⁸; quindi, la pubblicazione in forma ufficiale per il Giubileo di Diamante (1927)¹⁹; infine, ad avere un ruolo determinante, ai fini del suo riconoscimento, fu la "sanzione regia" che *O Canada* ricevette il 21 maggio 1939, allorché, durante una commemorazione al National War Museum, re Giorgio VI rimase sull'attenti durante la sua esecuzione in coda a *God Save the King* – e questo nonostante ci fosse stato un precedente in tal senso, stabilito da Edoardo VIII in Francia nel luglio 1936, al Canadian National Vimy Memorial²⁰.

Non è un caso che questa elevazione dello *status* di *O Canada* si sia prodotta in un contesto di celebrazione dei caduti nella Prima guerra mondiale: insieme al secondo conflitto mondiale, la Grande Guerra ha rappresentato una tappa fondamentale per l'indipendenza del Canada, in ragione del tributo di sangue versato dalle truppe canadesi, inquadrare in unità distinte sottoposte al comando imperiale. È forte di quel contributo che il Governo di Ottawa riuscì a conquistare i margini di manovra per partecipare con una sua distinta delegazione ai colloqui di pace, per apporre separata firma al Trattato di Versailles (1919), nonché per ottenere un'autonoma *membership* all'interno della neocostituita Società delle Nazioni. La strada verso la piena indipendenza è

¹⁸ V. Extract from *The Canada Gazette* Published by Authority Ottawa, Saturday, June 16, 1917, 4408, ora in www.canada.ca/en/canadian-heritage/services/canada-day-history/dominion-day/newspaper-extracts.html#_1917juin16.

¹⁹ V. Government of Canada, *The history of "O Canada"*, ult. mod. 2024, in <https://www.canada.ca/en/canadian-heritage/services/anthem-canada/history-o-canada.bhtml>.

²⁰ Sull'episodio, cfr. G.W. GALBRAITH, *Fiftieth Anniversary of the 1939 Royal Visit*, 12 *Canadian Parliamentary Review* 3, 7-11.

passata dunque, in larga parte, dall'asserzione di una sovranità canadese nell'esercizio del potere estero²¹, come del resto è stato confermato prima dal riconoscimento di un'autonomia negli «*external affairs*» sancito dalla *Balfour Declaration* (1926)²², e in seguito dalla dichiarazione separata di guerra rivolta dal Canada alla Germania nazista, nel 1939²³.

L'affermazione della sovranità esterna, d'altra parte, non poteva che andare di pari passo con lo sviluppo dell'altra faccia della medaglia, ossia il rafforzamento della sovranità nella sfera degli affari interni, com'è pure testimoniato dalla già ricordata *Balfour Declaration*. E in effetti, quelli tra le due guerre mondiali sono stati anni decisivi per il graduale scioglimento dei vincoli di dipendenza che ancora tenevano legato il Canada alla madrepatria. A dare determinante impulso a questo processo è stata la crisi costituzionale del 1926, nota come *King-Byng affair*: in una fase nella quale il rappresentante vicereale della Corona era ancora una personalità britannica di alto rango sociale nominata direttamente dal Governo di Londra, il rifiuto del *Governor General* Julian Byng, primo Visconte di Vimy, di accogliere la richiesta di scioglimento anticipato del Parlamento avanzata dal Primo ministro

²¹ Sul concetto di potere estero, che trova le sue radici nella nozione di «federative power» elaborata da Locke (J. LOCKE, *Two Treatises of Government*, Cambridge, 1988, 365: «the Power of War and Peace, Leagues and Alliances, and all the Transactions, with all Persons and Communities without the Commonwealth»), cfr. *ex multis* G. NEGRI, *La direzione della politica estera nelle grandi democrazie*, I, Milano, 1964, 12 ss.; F. BRUNO, *Il Parlamento italiano e i trattati internazionali. Statuto albertino e Costituzione repubblicana*, Milano, 1997, 317 ss.; V. LIPPOLIS, *Parlamento e potere estero*, in S. LABRIOLA (cur.), *Il Parlamento repubblicano (1948-1998)*, Milano, 1999, 525 ss.; R. IBRIDO, *Forma di governo parlamentare ed equilibrio di potenza nel quadro della società internazionale*, Milano, 2020, 46 ss.; A. FIORENTINO, *Itinerari e frontiere del treaty-making power dei parlamenti*, Napoli, 2025, 19 ss. Sulla recente tendenza ad ascrivere la disciplina del potere estero a un'apposita branca del diritto costituzionale, denominata «foreign relations law», cfr. C.A. BRADLEY, *What is Foreign Relation Law?*, in ID. (ed.), *The Oxford Handbook of Comparative Foreign Relations Law*, Oxford, 2019, ss. spec. 3; H.P. AUST, *Foreign Affairs*, in *Max Planck Encyclopedia of Comparative Constitutional Law*, Oxford, 2017, 4; T. GIEGERICH, *Foreign Relations Law*, in *Max Planck Encyclopedia of Public International Law*, Oxford, 2011, 2.

²² Imperial Conference, 1926, *Inter-Imperial Relations Committee Report*, cit., 2.

²³ Ricorda come «Canada's accession to independence was [...] punctuated by war» J. WEBBER, *The Constitution of Canada. A Contextual Analysis*, Oxford, 2022, 26 ss.

liberale Mackenzie King (giugno 1926), portò quest'ultimo, all'indomani della fulminea sfiducia del suo successore e dell'inevitabile indizione di elezioni, a trasformare la campagna elettorale in una "crociata" contro la presunta ingerenza dell'aristocratico inglese negli affari interni del Canada²⁴. Un fattore che, decisivo nel condurlo alla vittoria e al ritorno alla *premiership* (settembre 1926), produsse due rilevanti trasformazioni: da una parte, determinò la recisione del legame con Londra della figura del Governatore Generale, facendo sì che dal 1931 si affermasse la convenzione per cui questi debba essere nominato dal sovrano su *advice* vincolante del Primo ministro canadese – che oltretutto, dal 1952, cessò di conferire questa carica a cittadini britannici; dall'altra parte, la crisi del 1926 e il suo epilogo diedero un forte impulso al processo di decentralizzazione dell'Impero britannico, a partire dalla ricordata Conferenza imperiale dell'ottobre-novembre 1926²⁵.

È noto come nel 1931 quel processo sia culminato, proprio sulla base delle risultanze di quel vertice, e passando anche per quello dell'ottobre-novembre 1930, nell'adozione dello Statuto di Westminster. Questa legge, se da un lato sancì l'indipendenza legislativa dei *dominion* dal Regno Unito, dall'altro prevede tuttavia, su espressa richiesta canadese, un'eccezione particolarmente rilevante: in mancanza di un accordo tra governo federale e governi provinciali su una formula interna per l'emendamento della Costituzione²⁶, si stabilì infatti che il *British North America Act 1867* e altre leggi costituzionali avrebbero continuato a poter essere modificate soltanto dal Parlamento di Lon-

²⁴ Sulla vicenda, recentemente, cfr. P.H. RUSSELL, *Two Cheers for Minority Government. The Evolution of Canadian Parliamentary Democracy*, Toronto, 2023, 14 ss. Cfr. altresì M. FIRMINI, J. SMITH, *The Crown in Canada*, in P. OLIVER, P. MACKLEM, N. DES ROSIERS (eds.), *The Oxford Handbook of the Canadian Constitution*, Oxford, 2017, 129 ss., spec. 139 ss.

²⁵ Per un'utile prospettiva storica sul processo di trasformazione dell'Impero nel *Commonwealth of Nations*, cfr. J. VALKOUN, *Great Britain, the Dominions and the Transformation of the British Empire, 1907-1931: The Road to the Statute of Westminster*, New York, 2021. Sul *Commonwealth*, in generale, v. P. LOFT, *The Commonwealth*, House of Commons Library, Research Briefing, n. 9478, 7 March 2023.

²⁶ La questione fu discussa, senza tuttavia che si riuscisse a trovare un accordo, in seno alla conferenza dei primi ministri federale e provinciali, tenutasi a Ottawa nel novembre 1927.

dra, benché su richiesta e col consenso del Canada²⁷. Ad ogni modo, lo Statuto permise il conseguimento della sovranità giudiziaria: il Parlamento di Ottawa poté in effetti procedere all'abolizione della giurisdizione di appello del *Judicial Committee of the Privy Council*, sia penale, nel 1933²⁸, che civile, nel 1949²⁹ – con la conseguenza di elevare la Corte Suprema del Canada, istituita nel 1875, a unico vertice del sistema giudiziario. Si noti che il 1949 è stato anche l'anno dell'approvazione, su richiesta canadese, del *British North America (No. 2) Act 1949*³⁰: una legge di Westminster che riconobbe a Parliament Hill la competenza a emendare unilateralmente, «from time to time», la Costituzione del Canada, prevedendo però un elenco di eccezioni di estensione tale da ridurla alla mera possibilità di modificare le regole di funzionamento interno delle istituzioni federali³¹.

Pendente dunque questo vincolo costituzionale con il Regno Unito (oltre a quello, dalle ricadute sostanziali minori, e per questo meno controverso, del perdurante ruolo di Capo dello Stato dell'inquilino di Buckingham Palace), nel secondo dopoguerra il Canada ha continuato a confrontarsi con la questione dell'identificazione dei simboli della sua distinta identità nazionale – in una stagione nella quale, del resto, diveniva sempre più destinatario di sentimenti esclusivi di lealtà dei suoi abitanti (con l'eccezione di una parte della comunità francofona del Quebec), cementati dalle guerre mondiali e dalla progressiva co-

²⁷ V. l'art. 7(1): «Nothing in this Act shall be deemed to apply to the repeal, amendment or alteration of the British North America Acts 1867 to 1930 or any order, rule or regulation made thereunder».

²⁸ *Criminal Code Amendment Act*, S.C. 1932–33, c. 53, s. 17.

²⁹ *Supreme Court Amendment Act*, S.C. 1949 (2nd. session), c. 37, s. 3.

³⁰ *British North America (No. 2) Act, 1949*, 13 Geo. VI, c. 81 (U.K.).

³¹ «[M]atters coming within the classes of subjects by this Act assigned exclusively to the Legislatures of the provinces, or as regards rights or privileges by this or any other Constitutional Act granted or secured to the Legislature or the Government of a province, or to any class of persons with respect to schools or as regards the use of the English or the French language or as regards the requirements that there shall be a session of the Parliament of Canada at least once each year, and that no House of Commons shall continue for more than five years from the day of the return of the Writs for choosing the House». Sulla revisione costituzionale in Canada prima e dopo la *patriation*, cfr. B. PELLETIER, *Amending the Constitution of Canada*, in P. OLIVER, P. MACKLEM, N. DES ROSIERS (eds.), *The Oxford Handbook*, cit., 253 ss.

struzione, su impulso del governo federale, di un *welfare state* nazionale. In particolare, si è imposto stabilmente all'attenzione del legislatore di Ottawa il problema di una più certa identificazione dell'emblema musicale della nazione, a fronte una situazione nella quale il fattuale riconoscimento di *O Canada* come co-inno nazionale non trovava ancora costante e uniforme applicazione (dato il concorrente impiego di *God Save the Queen/King* e *The Maple Leaf Forever*).

Dall'inizio degli anni Sessanta, e fino al 1980, furono presentate in Parlamento una dozzina di proposte di legge volte a riconoscere in via ufficiale *O Canada* come inno nazionale. Inizialmente, fu il Primo ministro liberale Lester Pearson a porsi in prima fila nel perorare l'esigenza di cristallizzare i simboli dell'unità nazionale canadese: non solo l'inno, ma anche la bandiera – *de facto*, fino ad allora, la *Red Ensign* della marina mercantile, con la *Union Jack* nel cantone e nella patata lo stemma canadese. Nonostante le contestazioni degli ambienti conservatori, per i quali «Canada's British and imperial past were inseparable from the idea of 'the people' that English Canadians had long cherished»³², la questione del vessillo trovò soluzione nel gennaio 1965, con la formalizzazione dell'adozione della *Maple Flag* tramite una *royal proclamation* emanata da Elisabetta II sulla base di analoghe risoluzioni di Camera dei Comuni e Senato (dicembre 1965). A quel punto, restava da sciogliere solo il nodo dell'espressione musicale della sovranità del Canada.

L'attesa sarebbe durata ancora quindici anni. Una prima svolta si produsse il 31 gennaio 1966, quando la Camera approvò una mozione, presentata da Pearson, diretta ad autorizzare il Governo «to take such steps as may be necessary to provide that 'O Canada' shall be the National Anthem of Canada while 'God Save the Queen' shall be the Royal Anthem of Canada». Dando seguito a quel mandato parlamentare, nel 1967 – cavalcando la spinta simbolica derivante dalle celebrazioni per il centesimo anniversario della nascita della Confederazione – il Primo ministro rivolse al Governatore il suo *advice* per la convoca-

³² S. WARD, *The New Nationalism in Australia, Canada and New Zealand: Civic Culture in the Wake of the British World*, in K. DARIAN-SMITH, P. GRIMSHAW, S. MACINTYRE (eds.), *Britishness Abroad: Transnational Movements and Imperial Cultures*, Carlton (Vict.), 2007, 231 ss., spec. 246.

zione di uno *Special Joint Committee of the Senate and House of Commons on the National and Royal Anthems*. Riunitasi per la prima volta nel febbraio 1967, la Commissione bicamerale adottò all'unanimità, il 15 marzo, talune raccomandazioni: «that 1/the music of 'God Save the Queen' be designated the official royal anthem, 2/the music of 'O Canada' be designated the official national anthem, and 3/the Crown acquire the copyright to the music of 'O Canada'»; al contempo, l'organo suggerì anche di approfondire lo studio delle liriche dei due inni in entrambe le lingue ufficiali, raccomandando in particolare, relativamente a quello nazionale, l'adozione dell'originale di Routhier per la versione in francese, e del testo di Weir, con lievi modifiche, per la versione in inglese. Anche in considerazione dei lavori allora in corso della *Royal Commission on Bilingualism and Multiculturalism* (1963-1970), che di lì a poco avrebbero portato, con l'adozione dell'*Official Languages Act* (1969)³³, a un deciso rafforzamento, a livello federale, del bilinguismo ufficiale, si prestava quindi la dovuta attenzione all'esigenza di simboli musicali che potessero facilitare una maggiore integrazione della società francofona nella comunità politica federale.

Dopo un passaggio approvativo in seno al *plenum* della Camera (12 aprile 1967), la Commissione venne investita del compito di stabilire i testi ufficiali. Ricevute ed esaminate circa un migliaio di proposte di testi in inglese, in francese, o anche recanti una combinazione di entrambi gli idiomi, il *Committee*, nel proprio *report* del 16 febbraio 1968, raccomandò all'unanimità di adottare la prima strofa, in ciascuna delle lingue ufficiali, sia di *O Canada/Ô Canada*, come inno nazionale (assorbendo nel testo inglese le modifiche suggerite)³⁴, sia di *God Save the Queen(King)/Dieu protège la Reine(le Roi)*, come inno reale (selezionando, per la versione in francese, il testo che fu usato nel 1952

³³ Oggi *Official Languages Act*, R.S.C., 1985, c. 31 (4th Supp.). Sulla questione linguistica, nel contesto canadese, cfr. P.L. PETRILLO, *Diritti linguistici e multiculturalismo in Canada*, in *Diritto pubblico comparato ed europeo*, 2016, 4, 983 ss.; M. MAZZA, *Linguistic Rights of Minorities and Indigenous Communities*, DPCE online, 2019, 1, 775 ss.

³⁴ La sostituzione della ripetizione "stand on guard" con "from far and wide" e "God keep our land".

per la *coronation* di Elisabetta II, ripreso anche per la cerimonia di inaugurazione della bandiera nazionale, il 15 febbraio 1965)³⁵.

I lavori della Commissione non trovarono tuttavia uno sbocco legislativo immediato. Nel 1972, il *Secretary of State* Gérard Pellier presentò alla Camera un progetto di legge (C-158) volto a recepire le conclusioni dello *Special Joint Committee*, ma non venne nemmeno dibattuto. La stessa sorte toccò anche ad altri *bill* di tenore analogo, non andati oltre il *first reading* del procedimento legislativo. Non è stato di certo un “accidente della storia” che la svolta finale, a riguardo, sia avvenuta proprio all'alba di un passaggio costituzionale di eccezionale importanza per l'ordinamento. Il riferimento è all'avvio di quel processo che – iniziato dal Primo ministro Pierre Elliott Trudeau nell'ottobre 1980 e culminato nell'aprile 1982 con l'entrata in vigore del *Canada Act*, approvato da Westminster su richiesta canadese³⁶ – avrebbe sancito la conquista della piena sovranità: la cosiddetta *patriation* della Costituzione, la cui revisione fu definitivamente sottratta al Parlamento britannico mediante la previsione di una formula emendativa “domestica”³⁷.

Invero, la rescissione di quell'ultimo vincolo formale con l'ex madrepatria non esauriva le ambizioni del “*patriation package*”: con esso, infatti, l'ordinamento canadese si dotava anche della *Canadian Charter of Fundamental Rights and Freedoms*, la quale, nelle intenzioni di Trudeau, suo principale promotore, doveva costituire una «tavola di valori condivisi» sulla quale fondare un'identità nazionale nuova e inclusiva, che facesse leva sull'eguale garanzia di diritti universali per trascendere le differenti appartenenze etnico-culturali proprie di una società em-

³⁵ Joint Committees, 27th Parliament, 2nd Session: *Special Joint Committee on the National and Royal Anthems*, vol. 1, Ottawa, 1967.

³⁶ *Canada Act 1982 (UK)*, 1982, c. 11.

³⁷ Sezz. 38-49, *Constitution Act*, 1982. Sulla *patriation* della Costituzione del Canada, cfr. ex multis F. LANCHESTER, *La «Patriation» della Costituzione canadese: verso un nuovo federalismo?*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1983, 337 ss.; E. CECCHERINI (cur.), *A trent'anni dalla Patriation canadese. Riflessioni della dottrina italiana*, Genova, 2013; E. MCWHINNEY, *Canada and the Constitution 1979-1982: Patriation and the Charter of Rights*, Toronto, 1982; L. HARDER, S. PATTEN (eds.), *Patriation and Its Consequences. Constitution Making in Canada*, Vancouver, 2015.

blema del multiculturalismo³⁸. Alla carica simbolica del “rimpatrio” della Costituzione, dunque, si aggiungeva anche quella insita nell’ambizioso progetto unificante della *Charter*: due elementi che, insieme, hanno impresso a quel cruciale tornante politico-costituzionale un significato di profondo rinnovamento del *pactum societatis*.

Ecco allora che la codificazione dell’inno nazionale, avvenuta il 27 giugno 1980 con l’approvazione unanime del *National Anthem Act*³⁹ da parte di Camera e Senato (seguita da una *proclamation* del *Governor General* datata 1° luglio 1980 – giorno delle celebrazioni del *Dominion Day*, significativamente ribattezzato *Canada Day* dopo la *patriation*), ben potrebbe essere interpretata come il preludio, sul piano simbolico, di quell’atto finale di rifondazione costituzionale e identitaria. Del *Charter project*, il *National Anthem Act* anticipava, nella sua duplice componente testuale, la riaffermazione e il rafforzamento del bilinguismo ufficiale nella prospettiva della piena integrazione di tutti i cittadini alla vita istituzionale della federazione (artt. 16-22 della Carta): recependo le raccomandazioni dello *Special Joint Committee* del 1967, la legge federale, nel designare *O Canada/Ô Canada* come inno nazionale (art. 2), ne ha infatti codificato anche, in un allegato, i testi in lingua inglese e francese, iscritti sullo spartito musicale del brano, sotto ciascun pentagramma.

Per il resto, il *National Anthem Act* si limita a dichiarare di pubblico dominio musica e parole dell’inno nazionale. Diversamente da quanto suggerito dal *Committee*, la legge non si è spinta fino a ricono-

³⁸ Cfr. T. GROPPI, *Canada*, Bologna, 2006, 36, 109 ss. Cfr. altresì ID., *Il multiculturalismo come strumento per la costruzione dell'identità nazionale: l'esperienza del Canada*, in D. AMIRANTE, V. PEPE (cur.), *Stato democratico e società multiculturale. Dalla tutela delle minoranze al riconoscimento delle diversità culturali*, Torino, 2011, 17 ss.; G. ROLLA, *Protection of Cultural Identity and Citizenship in Multiethnic Legal System: The Canadian Experience*, in M. RUBBOLI (eds.), *The Canadian Charter of Rights and Freedoms: The First Twenty Years*, Genova, 2003, 21 ss. In generale, sull’iter di adozione della Carta del 1982, v. E. CECCHERINI, *Il processo di adozione della Carta dei diritti e delle libertà: un processo costituente a tappe*, in G. ROLLA (cur.), *L'apporto della Corte Suprema alla determinazione dei caratteri dell'ordinamento costituzionale canadese*, Milano, 2008, 3 ss.

³⁹ *National Anthem Act*, R.S.C., 1985, c. N-2. Il relativo *bill* era stato presentato dal Segretario di Stato Francis Fox il 18 giugno 1980 (*Bill C-36, An act respecting the national anthem of Canada/loi concernant l'hymne national du Canada*).

scere formalmente *God Save the Queen(King)/Dieu protège la Reine(le Roi)* quale *royal anthem*. Nondimeno, nei fatti, il vecchio canto patriottico ricopre questo *status*, in virtù di una convenzione che, riconosciuta già dalla mozione approvata dalla Camera del 1966, si autopropagata nell'uso cerimoniale, in presenza del sovrano o dei membri della *royal family*, o in altre occasioni legate alla monarchia – come ad esempio le cerimonie commemorative o di incoronazione⁴⁰. Un *tertium genus* di natura ibrida è invece rappresentato, nell'etichetta, dal cosiddetto *Vice-Regal Salute*: agli eventi in loro presenza, il *Governor General* e i *Lieutenant Governors* sono accolti con l'esecuzione strumentale, in successione, delle prime sei battute del *God Save the Queen/King* e di una versione abbreviata di *O Canada/Ô Canada* (composta dalle prime quattro e dalle ultime quattro battute)⁴¹ – in una sorta di riflesso musicale della caratterizzazione di Giano Bifronte della figura del rappresentante vicereale, sospesa tra una tradizione monarchica che è ormai «theoretical element of the constitution»⁴² e l'esercizio di funzioni interne tipiche di un Capo di Stato con un ruolo essenzialmente cerimoniale.

Elevato dal legislatore federale a simbolo ufficiale, accanto alla *Maple Flag*, dell'identità culturale dello Stato costituzionale canadese, nel tempo *O Canada/Ô Canada* è divenuto destinatario di svariate richieste di revisione della sua componente testuale: domande che sembrano presupporre l'idea di un canto patriottico dinamico, continuamente recettivo delle istanze di attuazione del progetto costituzionale di integrazione sociale e politica dei cittadini attraverso la garanzia dei diritti che è incarnato dalla *Charter*.

Così, con riferimento alla tutela dei diritti linguistici dei popoli indigeni (*First Nations*, *Inuit* e *Métis*)⁴³, si è posta ad esempio la questio-

⁴⁰ V. Government of Canada, *Royal Anthem*, ult. mod. 2025, in www.canada.ca/en/canadian-heritage/services/royal-symbols-titles/royal-anthem.html#a2.

⁴¹ The Governor General of Canada, *The Vice-Regal Salute*, ult. vis. 2025, in www.gg.ca/en/heraldry/royal-and-viceregal-emblems/viceregal-salute.

⁴² J. WEBBER, *The Constitution of Canada*, cit., 28.

⁴³ Sui diritti dei popoli indigeni, riconosciuti dall'art. 35 del *Constitution Act*, 1982, cfr. soprattutto M. MAZZA, *La protezione dei popoli indigeni*, cit., 63 ss.; E. CECCHERINI, *Un antico dilemma: integrazione o riconoscimento della differenza? La costituzionalizzazione dei diritti delle popolazioni aborigene*, in G. ROLLA (cur.), *Eguali*,

ne – lungo la traiettoria riparativa della “riconciliazione” tra istituzioni post-coloniali e società aborigene⁴⁴ – di andare oltre il bilinguismo, adottando traduzioni ufficiali *O Canada/Ô Canada* nelle oltre sessanta lingue parlate dalle diverse comunità native canadesi. Sullo stesso piano, è stato altresì oggetto di contestazioni, per ovvie ragioni, il verso del testo in inglese «our home and native land» – talora parodizzato dagli indigeni in «our home *on* native land»⁴⁵. In ogni caso, il dibattito sull’adeguamento dell’inno nazionale nelle lingue autoctone è rimasto finora confinato nella sfera culturale: una circostanza che riflette, pur nel contesto della recente assunzione di importanti iniziative volte a promuovere uso, rivitalizzazione, conservazione e rafforzamento degli idiomi aborigeni⁴⁶, il perdurare del loro mancato riconoscimento come lingue ufficiali ai livelli federale e provinciali (con la sola eccezione delle entità territoriali di Nunavut e Northwest Territories)⁴⁷.

È inoltre interessante notare che il verso «our home and native land» è stato attenzionato anche sul versante della preservazione e dello sviluppo del «multicultural heritage of Canadians», elevato dall’art. 27 della *Charter* del 1982 a parametro interpretativo delle sue disposizioni: è accaduto quando nel 1990 il *City Council* di Toronto approvò la richiesta al Governo federale, poi rimasta senza seguito, di sostituirlo con «our home and *cherished* land», per non far sentire esclusi dalle manifestazioni canore di appartenenza alla comunità nazionale gli immigrati naturalizzati canadesi.

ma diversi. Identità ed autonomia secondo la giurisprudenza della Corte Suprema del Canada, Milano, 2006, 58 ss.

⁴⁴ V. Truth and Reconciliation Commission of Canada, *Canada’s Residential Schools: The Final Report of the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, voll. 1-6, Montreal, 2015.

⁴⁵ V. ad esempio, di recente, B. WEBER, ‘On Native land’ version of O Canada nothing new for some Indigenous people, in *The National Post*, Feb 21, 2023.

⁴⁶ A livello federale, si pensi all’approvazione dell’*Indigenous Languages Act*, SC 2019, c. 23, attuativo delle *calls to action* formulate in materia linguistica e culturale dalla Truth and Reconciliation Commission of Canada, *Calls to Action*, Winnipeg, 2015, 2.

⁴⁷ In tema, cfr. ancora M. MAZZA, *Linguistic Rights of Minorities and Indigenous Communities*, cit., 782 ss.

Sempre il Consiglio municipale di Toronto aveva altresì proposto di sostituire «in all *thy sons* command» con «in all of us command», per rendere la versione inglese di *O Canada* neutra dal punto di vista del genere, e realizzare quindi la piena integrazione delle donne, come pure delle altre persone che non si identificano nel genere maschile, nel sentimento patriottico veicolato dall'inno nazionale – il tutto in sintonia con gli *equality rights* (art. 15 della Carta) e con lo spirito della super-garanzia costituzionale dell'eguaglianza di genere (art. 28)⁴⁸. La battaglia per conformare *O Canada* a un linguaggio *gender-inclusive* – portata per la prima volta in Parlamento nel 2002⁴⁹, affossata da un'ondata di dissenso pubblico dopo il suo accoglimento nell'agenda del Governo Harper (2010)⁵⁰, e infine patrocinata con tenacia dal liberale Mauril Bélanger – è stata finora l'unica che è riuscita ad approdare a una revisione del testo dell'inno. Dopo il rigetto di un primo *bill* di Bélanger da parte della maggioranza conservatrice della Camera, nell'aprile 2015⁵¹, una sua seconda proposta di legge, depositata nel gennaio 2016 nel nuovo Parlamento a trazione liberale, è stata approvata il 31 gennaio 2018, per poi ricevere il *royal assent* una settimana dopo⁵². Un risultato conseguito a dispetto della strenua opposizione dei parlamentari del *Conservative Party*, ostili a quello che sembra loro un deplorabile tentativo di sacrificare la memoria del martirio dei “figli” della patria caduti in battaglia sull'altare di un'eccessiva *political correctness*.

⁴⁸ «Notwithstanding anything else in this *Charter*, the rights and freedoms in it are guaranteed equally to male and female persons».

⁴⁹ S-39, *An Act to amend the National Anthem Act to include all Canadians* (di iniziativa della senatrice Vivienne Poy).

⁵⁰ V. *Speech from the Throne to open the Third Session Fortieth Parliament of Canada*, March 3, 2010, letto dalla *Governor General* Michaëlle Jean: «Our Government will also ask Parliament to examine the original gender-neutral English wording of the national anthem».

⁵¹ C-624, *An Act to amend the National Anthem Act (gender)*.

⁵² *An Act to amend the National Anthem Act (gender)*, S.C. 2018, c. 1.

3. *Australia: l'accidentato cammino di Advance Australia Fair tra peculiarità costituzionali e tentativi classici di inclusività*

Nel *Commonwealth* australiano l'adozione dell'inno nazionale (*Advance Australia Fair*) è particolarmente interessante per una serie di ragioni, che tanto accomunano l'ordinamento, quanto lo distinguono, da quelli canadese e neozelandese. Anzitutto, l'analisi è stimolante perché la scelta del brano si compie in un momento storico-politico analogo a quello vissuto negli altri sistemi, caratterizzato da un'ondata di *new nationalism*⁵³ che funge da presupposto per l'ulteriore affrancamento dalla madrepatria, realizzato (anche) attraverso la creazione di un armamentario simbolico nazionale, che però non abbandona il previgente legame musicale alla Corona. In seconda battuta, e volgendo l'attenzione alle peculiarità del caso, a rendere interessante l'esperienza australiana è la lunghezza temporale del percorso costituzionale (svoltosi nel corso di un decennio, dal 1974 al 1984) che conduce all'adozione del canto, e il *modus* in cui si è svolta la selezione, avvenuta attraverso il *plebiscite*, istituto non riconosciuto nel testo costituzionale e, anche per questo, vero e proprio strumento di "sperimentazione democratica"⁵⁴. Infine, il caso australiano stimola la comparazione con gli altri ordinamenti nel modo in cui ha cercato di rendersi, nel corso dei decenni, maggiormente inclusivo, tanto rispetto alla questione di genere, quanto verso la minoranza ancestrale aborigena, in ciò distinguendosi, come si è avuto modo di vedere, dalla prassi canadese.

Il testo di *Advance Australia Fair* ("Incedi, bella Australia"), composto da cinque strofe, e la musica del brano, venivano pubblicati nel dicembre 1878 dal compositore australiano di origine scozzese Peter Dodds McCormick⁵⁵. Il pezzo era già stato cantato da Andrew Fairfax, accompagnato da una banda da concerto diretta dallo stesso McCor-

⁵³ Sul punto, *ex multis*, si v. S. WARD, *The New Nationalism in Australia, Canada and New Zealand*, cit.

⁵⁴ Cfr. M. PSYCHARIS, *Locating Plebiscites in the Australian Constitution*, 46(1) *Melbourne University Law Review* 218 ss., 220 (2022).

⁵⁵ C. KELEN, *Hymns for and from White Australia*, in A.J. LOPEZ (ed.), *Post-colonial Whiteness. A Critical Reader on Race and Empire*, Albany (NY), 2005, 201 ss., 226, n. 3.

mick, in occasione di una funzione della *Highland Society of New South Wales*, a Sydney, il 30 novembre 1878⁵⁶. La canzone guadagnava, nel corso degli anni, un'intensa popolarità, e una versione modificata del brano (in cui veniva sostituita la terza strofa originaria) doveva essere intonata da un coro di circa 10.000 persone in occasione dell'inaugurazione del Commonwealth d'Australia il 1° gennaio 1901. La genesi del brano, stando a quanto scritto dallo stesso compositore in una lettera del 1913, va fatta risalire alla sua partecipazione a un concerto presso l'*Exhibition Building* di Sydney in cui erano stati eseguiti vari inni nazionali: «[t]his was very nicely done, but I felt very aggravated that there was not one note for Australia. On the way home in a bus, I concocted the first verse of my song & when I got home I set it to music»⁵⁷. Prima di essere adottato come inno nazionale, il brano ha avuto un uso considerevole nella società australiana. Ad esempio, l'emittente nazionale, l'*Australian Broadcasting Commission*, doveva utilizzarlo per annunciare i suoi notiziari radiofonici dal 1942 al 1952⁵⁸, ma esso era pure intonato in occasioni pubbliche, di solito insieme con il *God Save the King/Queen*.

A partire dal 1972, le sorti della composizione dovevano intrecciarsi con la nuova dinamica politica innestata dal Governo laburista di Gough Whitlam, che decideva, nell'ambito di un più generale momento nazionalista – legato anzitutto alla volontà di porre fine alla *britishness* imperiale ancora caratterizzante l'ordinamento, e che *in nuce* emergeva già a partire dalla fine degli anni Sessanta⁵⁹ – di implementare riforme volte a dotare il *Commonwealth* di un armamentario simbolico autoctono. Come si è accennato, questo *new nationalism* doveva coinvolgere tutti e tre gli ex *dominions* britannici, e le vicissitudini dell'altro ordinamento oceanico, quello neozelandese, possono in larga

⁵⁶ Cfr. A. LATHAM (ed.), *Oxford Companion to Australian Music*, Oxford, 1997, 15.

⁵⁷ P.D. MCCORMICK, *Letter to R.B. Fuller, dated 1 August 1913*, *National Library of Australia – Manuscripts*, online.

⁵⁸ Cfr. P. BYRNES, *The Majestic Fanfare (ABC radio news theme)*, in *National Film and Sound Archive of Australia*, online.

⁵⁹ Il lemma *new nationalism* appare per la prima volta in un articolo di Donald Horne del 1968 (D. HORNE, *The New Nationalism?*, in *The Bulletin*, 5 ottobre 1968, 36 ss.), dove connota l'inizio della *premiership* di John Gorton.

misura leggersi nell'ottica di questo fenomeno, non a caso accomunato dall'essere approntato, tanto a Canberra quanto a Wellington, dai partiti laburisti appena assurti al potere⁶⁰. Si è detto anche che questo nuovo nazionalismo doveva riferirsi, in prima battuta, proprio allo smantellamento di quel «realm of civic culture – the formal trappings of nationhood as manifested in official rites and rituals, public holidays, flags, anthems and so on», per giungere infine ad una ridefinizione delle «settler-colonial communities for a post-imperial era». Era, in definitiva, «a nationalism stripped of its British underpinnings – a self-conscious striving for a more self-sufficient, self-sustaining idea of the people»⁶¹.

Il fenomeno, comunque, lungi dal riguardare soltanto l'alterità simbolica nazionale, si inseriva nel più ampio dibattito sulla recisione dei legami con Londra, che in ambito giuridico veniva operato anche tramite l'eliminazione delle possibilità di appello al *Privy Council*, dapprima in modo parziale – con il *Privy Council (Limitation of Appeals) Act 1968*⁶², che vietava l'impugnazione della legislazione federale, e il *Privy Council (Appeals from the High Court) Act 1975*⁶³, che ampliava l'interdizione a tutti i casi non espressamente demandati all'organo imperiale dalla *High Court* australiana – ma, a seguito del compimento vero e proprio del rimpatrio costituzionale con il passaggio dell'*Australia Act 1986*⁶⁴ (per cui rileva l'art. 11 della legge), in maniera categorica e totale.

Nel caso australiano il processo di smantellamento della *britishness* doveva pure passare, però, per l'introduzione di un'espressione musicale della sovranità e dell'identità nazionale. È proprio a tale necessità che faceva riferimento Whitlam durante la campagna elettorale del

⁶⁰ Sul punto, si v. la ricostruzione operata da J. DOIG, *New Nationalism in Australia and New Zealand: The Construction of National Identities by Two Labo(u)r Governments in the Early 1970s*, 59(4) *Australian Journal of Politics and History* 559 ss. (2013). Sul punto, anche P. STRANGIO, *Instability, 1966-82*, in A. BASHFORD, S. MACINTYRE (eds.), *The Cambridge History of Australia*, Cambridge, 2013, 135 ss., 147.

⁶¹ S. WARD, *The New Nationalism in Australia, Canada and New Zealand*, cit., 232.

⁶² *Privy Council (Limitation of Appeals) Act 1968 (Cth)*, Act No. 36, 1968.

⁶³ *Privy Council (Appeals from the High Court) Act 1975 (Cth)*, Act No. 33, 1975.

⁶⁴ *Australia Act 1986 (Cth)*, Act No. 142, 1985.

1972, quando affermava come fosse tempo di avere «our own symbols of our nationhood. It's time [...] that we had our own national anthem [...]. The choice of the Australian people, not the musical tastes of George II, should determine Australia's national anthem»⁶⁵. Che le idee laburiste fossero indizio di un più generale risveglio nazionalistico è dimostrato dalla velocità con cui l'opinione pubblica doveva sensibilizzarsi alla questione. I sondaggi Gallup indicavano come, nel 1965, solo il 38% degli australiani fosse favorevole all'adozione di un inno nazionale distinto dal *God Save the Queen*. La percentuale saliva al 44,1% nel 1967, al 51,4% nel 1969 e al 72,3% alla vigilia della vittoria dei Laburisti nel 1972⁶⁶.

All'inizio del suo mandato, il 12 aprile 1973, Whitlam annunciava dunque l'indizione di un concorso pubblico per individuare un nuovo inno nazionale sotto l'egida dell'*Australian Council for the Arts*⁶⁷. Secondo il Primo ministro, «the anthem quest will help to stimulate a renewed sense of national pride and to meet the wish of the majority of Australians for a distinctive anthem of their own, as every other nation already has»⁶⁸. L'intento originario era quello di creare *ex novo* una composizione che potesse essere manifestazione musicale dell'identità australiana, ma gli oltre 2500 testi e le 1500 partiture presentate a tale scopo dovevano essere scartati per lo scarso valore letterario e musicale, e persino i sei finalisti infine individuati risultarono mediocri alla

⁶⁵ G. WHITLAM, *Pre-Election Speech delivered in Griffith on 19 November 1972*, Whitlam Prime Ministerial Collection, online. Citato anche in J. CURRAN, *The Power of Speech: Australian Prime Ministers Defining the National Image*, Melbourne, 2004, 79.

⁶⁶ Queste cifre venivano presentate in Parlamento dal *Minister for Immigration*, Al Grassby (*Commonwealth Parliamentary Debates, House of Representatives*, 6 December 1973, 4382).

⁶⁷ *Press Release "Australian National Anthem Quest" 12 April 1973*. *Press Statement No. 76*, Whitlam Prime Ministerial Collection, online. Le vicende sono anche esposte in J. WARHURST, *Nationalism and republicanism in Australia: The evolution of institutions, citizenship and symbols*, 28(4) *Australian Journal of Political Science* 100 ss., 113 (1993).

⁶⁸ *Commonwealth Parliamentary Debates, House of Representatives*, 15 May 1973, 2055.

stampa nazionale, attirando una congerie di critiche in capo al comitato selezionatore individuato dall'*Australian Council for the Arts*⁶⁹.

Il Governo Whitlam decideva, dunque, di far semplicemente decadere i sei finalisti, e a ottobre del 1973 veniva annunciata la conduzione di un sondaggio, su circa 60.000 elettori, per scegliere un inno tra tre alternative più familiari alla società civile australiana: *Waltzing Matilda*, *Advance Australia Fair* e *Song of Australia*⁷⁰. Nonostante le critiche dell'opposizione – che rimproverava la scarsa rappresentatività del campione e l'espunzione, dalle scelte, dello stesso *God Save the Queen*⁷¹ –, la consultazione doveva infine svolgersi nell'aprile 1974, e vedere vincere, con il 51,4% dei consensi, l'*Advance Australia Fair* su *Waltzing Matilda*, una celebre e tipica *bush ballad* scritta nel 1895 dal poeta nazionalista Banjo Paterson (19,6%), e *Song of Australia*, brano patriottico composto da Caroline Carleton nel 1859 a seguito di un concorso pubblico indetto dal *Gawler Institute* di Adelaide (13,6%)⁷². La scelta del brano da parte del campione di cittadini doveva forse ricondursi alla cadenza vittoriana della musica, in linea con l'idea che la maggioranza degli elettori aveva di come un inno nazionale avrebbe dovuto suonare, soprattutto se paragonato alla più sincera ma meno enfatica *Waltzing Matilda*⁷³.

Il risultato forniva al Governo i mezzi per porre fine alle discussioni dei dodici mesi precedenti, anche se sollevava ulteriori problemi legati al testo del brano. Delle cinque strofe dell'originale del McCormick, solo due erano davvero appropriate come inno nazionale

⁶⁹ Uno dei giudici, David Williamson, si diceva pienamente d'accordo con questa valutazione e doveva infine confessare pubblicamente «if you think these are bad, you should have seen the rest of the 2500 or so we rejected» (*Verses Are Hopelessly Bad-Critics*, *Sydney Morning Herald*, 4 July 1973).

⁷⁰ *Press Release "National Anthem Poll Plans" 24 October 1973, Press Statement No. 141, Whitlam Prime Ministerial Collection, online.* Nel dibattito parlamentare l'annuncio è contenuto in *Commonwealth Parliamentary Debates, House of Representatives*, 25 October 1973, 2768.

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² I risultati della consultazione sono riportati in *Report "National Anthem Poll" 8 April 1974, Whitlam Prime Ministerial Collection, online.*

⁷³ S. WARD, *The New Nationalism in Australia, Canada and New Zealand*, cit., 252.

nell'Australia degli anni Settanta. Le altre tre erano infarcite di dichiarazioni accorate sulla devozione all'Impero e alla *britishness*. La seconda strofa, ad esempio, faceva riferimento ad "Albion", al "British courage", alla "old England's flag", e a come "Britannia rules the waves", prima di menzionare la parola "Australia" nell'ultimo verso. E la strofa finale era praticamente impossibile da diffondere nel clima nazionalista del periodo («Britannia then shall surely know / Beyond wide ocean's roll, / Her sons in fair Australia's land / Still keep a British soul»). Questa insostenibilità doveva comportare, dunque, un'attenta revisione del testo, che portava a ridurre *Advance Australia Fair* da cinque a due strofe, riguardanti principalmente le ricchezze naturali del Continente, e aventi poco da dire sull'unità spirituale, culturale o storica degli australiani (di cui invece si trattava nelle parti del testo espunte)⁷⁴.

Operata la mutilazione testuale, l'8 aprile 1974 *Advance Australia Fair* veniva adottato come inno nazionale in via di prassi; della cosa si dava comunicazione in Parlamento⁷⁵, senza passare per l'approvazione di una legislazione in materia, e neppure tramite emanazione di un atto esecutivo. Nella medesima occasione si stabiliva che *God Save the Queen* sarebbe stato intonato «on occasions when Her Majesty is present or when it is especially important to acknowledge our links with the Queen as Queen of Australia and head of the Commonwealth»⁷⁶. Il 18 aprile il Primo ministro istruiva i membri del *Cabinet* e chiedeva loro di utilizzare, nei dipartimenti del Governo, l'*Advance Australia Fair* come *national anthem* in tutte le future occasioni e cerimonie ufficiali⁷⁷.

Il precario equilibrio su cui poggiava l'utilizzo del nuovo inno era destinato a non reggere alla tornata elettorale del dicembre 1975, che vedeva la vittoria dei Liberali, e la brusca frenata nell'affermazione di un'alterità simbolica musicale. Il 21 gennaio 1976 il Governo di Mal-

⁷⁴ Le vicende sono passate in rassegna in *ibid.*, 250-252.

⁷⁵ *Commonwealth Parliamentary Debates, House of Representatives*, 8 April 1974, 1108.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Press Statement "Australia's National Anthem"* 18 April 1974, *Press Statement No. 229*, Whitlam Prime Ministerial Collection, online.

colm Fraser ripristinava *God Save the Queen* come inno nazionale, stabilendo di utilizzarlo non soltanto in occasione di eventi in cui fosse presente la monarchia, ma anche in tutte le cerimonie che coinvolgessero personalità che operassero in sua vece, offrendo solo la possibilità di scegliere tra quest'ultimo, *Advance Australia Fair*, *Song of Australia* o *Waltzing Matilda* per le funzioni civili⁷⁸. Per dirimere definitivamente la questione, comunque, l'Esecutivo si impegnava affinché, «after some form of popular consultation, one of these compositions [could have been] selected as the appropriate National Anthem for ceremonial occasions»⁷⁹. Il 16 febbraio 1977 il Governo stabiliva, dunque, che si sarebbe svolta una consultazione a livello nazionale per decidere «on a National Song to be played on purely Australian occasions»⁸⁰. Lo *statement* si premurava di specificare come *God Save the Queen* sarebbe rimasto il *national anthem*, ma riconosceva pure come «the poll [would have enabled] Australians to choose between God Save The Queen, Advance Australia Fair, Song of Australia and the tune of Waltzing Matilda as the appropriate song on national occasions»⁸¹.

La consultazione si sarebbe svolta, infine, l'11 maggio successivo, insieme con quattro referendum confermativi di altrettante riforme costituzionali, e avrebbe assunto la forma giuridica del *plebiscite*, istituto utilizzato, prima di allora, solo in due occasioni, e non contemplato nel testo costituzionale⁸² – al contrario del referendum, normato all'art.

⁷⁸ *Press Statement "Honours, Musical Salutes and the Title 'Commonwealth'"* 21 January 1976, *Press Statement No. 15*, Department of the Prime Minister and Cabinet, online. La scelta di quattro diversi testi fu oggetto di scherno, con il *The Age* che dichiarò come il nuovo inno fosse intitolato *God Save Australia's Fair Matilda* (citato in J. CURRAN, S. WARD, *The Unknown Nation: Australia After Empire*, Carlton (Vict.), 2010, 163).

⁷⁹ *Press Statement "Honours, Musical Salutes and the Title 'Commonwealth'"* 21 January 1976, *Press Statement No. 15*, Department of the Prime Minister and Cabinet, online.

⁸⁰ *Press Statement "National Song" 16 February 1977, Press Statement No. 28*, Department of the Prime Minister and Cabinet, online.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Un'eccezione alla mancata positivizzazione dell'istituto è rappresentata dal *Flags Act 1953*, come emendato dal *Flags Amendment Act 1998*, che condiziona l'adozione di una nuova bandiera nazionale alla consultazione dei cittadini, senza però individuare esplicitamente l'istituto del *plebiscite*.

128 della Carta del 1901.

Nell'architettura ordinamentale australiana, il termine "plebiscite" è usato per descrivere un voto popolare non vincolante su una questione politica⁸³, e assume le vesti di quello che in altri ordinamenti è il referendum consultivo, con i medesimi caratteri di vincolatività sostanziale politica da questo posseduti⁸⁴. Questa interpretazione del termine non è prescritta dalla Costituzione o dalla legislazione, ma si è sviluppata nella prassi⁸⁵, dove l'istituto ha svolto quella che è stata definita «a useful constitutional function, particularly under accounts of the Constitution that emphasise political, over legal, accountability»⁸⁶. Come si è detto, il *plebiscite* era stato utilizzato due sole volte prima del 1977⁸⁷, rispettivamente nell'ottobre 1916 e nel dicembre 1917, quando ai cittadini, dopo un infiammato dibattito politico e sociale che si protraeva senza che sulla questione si trovasse una quadra, veniva chiesto se fossero favorevoli all'introduzione della coscrizione obbligatoria per il servizio militare all'estero durante la Prima guerra mondiale⁸⁸. Il Governo, diviso sulla questione, sosteneva che l'obbligo fosse necessario per rafforzare le forze australiane in servizio in Europa, ma entrambi i plebisciti fallirono – il primo con il 48,4% di voti favorevoli contro il 51,6% di voti contrari, il secondo con il 46,2%

⁸³ G. ORR, *The Conduct of Referenda and Plebiscites in Australia*, 11 *Public Law Review* 117 ss., 117 (2000).

⁸⁴ V. M. PSYCHARIS, *Locating Plebiscites in the Australian Constitution*, cit., 236, per cui «the substance of a plebiscite, in addition to its role as bare theatrics, is to create normatively robust political commitments».

⁸⁵ Cfr. P. KILDEA, *The Constitutional and Regulatory Dimensions of Plebiscites in Australia*, 27 *Public Law Review* 290 ss., 292 (2016).

⁸⁶ M. PSYCHARIS, *Locating Plebiscites in the Australian Constitution*, cit., 236.

⁸⁷ Diverso era il caso dei *plebiscites* condotti a livello statale e locale, ben più numerosi. Sul punto si v. G. ORR, *The Conduct of Referenda and Plebiscites in Australia*, cit., 120. M. PSYCHARIS, *Locating Plebiscites in the Australian Constitution*, cit., 222, conta 33 referendum consultivi svoltisi a livello statale dal 1901 al 2016.

⁸⁸ Tale obbligo di arruolamento fuori dai confini nazionali era, infatti, all'epoca vietato ai sensi dell'articolo 49 del *Defence Act 1903*, per cui «Members of the Defence Force who are members of the Military Forces shall not be required, unless they voluntarily agree to do so, to serve beyond the limits of the Commonwealth and those of any Territory under the authority of the Commonwealth».

contro il 53,8%⁸⁹ – e la riforma non venne implementata. Dopo il 1977, l'unica occasione in cui si è utilizzato nuovamente lo strumento – questa volta esclusivamente tramite voto postale – è stata la consultazione sul matrimonio egualitario svoltasi tra il settembre e il novembre 2017, che ha visto i voti favorevoli a una legislazione sul *same-sex marriage* attestarsi al 61,40% dei suffragi espressi, contro il 38,40% dei contrari⁹⁰, e che ha condotto all'approvazione del *Marriage Amendment (Definition and Religious Freedoms) Act 2017*⁹¹.

La mancata positivizzazione dell'istituto ha permesso che, nella prassi, molti aspetti del suo svolgimento si siano disciplinati in base alle necessità e all'opportunità politica, e secondo le fonti ritenute più convenienti in ciascuna contingenza. Così, il *plebiscite* dell'ottobre 1916 veniva regolato attraverso la legislazione primaria – e in particolare il *Military Service Referendum Act 1916*⁹² –, che stabiliva le modalità di attivazione della consultazione, i criteri di individuazione dell'elettorato attivo e quelli per la nomina dei funzionari elettorali, oltre che gli aspetti procedurali di svolgimento del voto e dello scrutinio dei risultati. La consultazione dell'anno successivo, invece, doveva svolgersi, con il Parlamento di Canberra in regime di *prorogation*, secondo quanto stabilito nelle *War Precautions (Military Service Referendum) Regulations 1917*⁹³ emanate dal Ministro della Difesa, a ciò delegato dalla *wartime legislation* – e in particolare dall'art. 4 del *War Precautions Act 1914*⁹⁴.

Nel 1977, ancora una volta, si decretava l'indizione del *plebiscite* per mezzo del solo Esecutivo, con l'*Attorney General* che dava ordine al *Chief Electoral Officer* di preparare, distribuire e contare le schede elettorali, sulla base di un memorandum d'intesa tra diverse agenzie

⁸⁹ I dati sono reperibili in *Parliamentary Handbook of the Commonwealth of Australia 2020*, Online, 445-446.

⁹⁰ Australian Bureau of Statistics, *Results: Australian Marriage Law Postal Survey*, 15 November 2017, Online.

⁹¹ *Marriage Amendment (Definition and Religious Freedoms) Act 2017 (Cth)*, Act No. 129, 2017.

⁹² *Military Service Referendum Act 1916 (Cth)*, Act No. 27, 1916.

⁹³ *War Precautions (Military Service Referendum) Regulations 1917 (Cth)*, Statutory Rules No. 308, 1917.

⁹⁴ *War Precautions Act 1914 (Cth)*, Act No. 10, 1914.

governative interessate dalla questione⁹⁵. Le motivazioni dell'opzione extraparlamentare nel 1977 possono rinvenirsi in un *advice* dello stesso *Attorney General* al Primo ministro Fraser, in cui spiegava come, dopo aver discusso della questione con l'*Australian Electoral Office*, fosse giunto alla conclusione «that it would be preferable not to introduce legislation for this purpose. The subject does not lend itself to a 'yes/no' argument and while an Act may serve as an extra argument against anyone still dissatisfied with the outcome, the result in any case would not be legally binding. Also, debate on a Bill in the Parliament could be protracted»⁹⁶. L'unico sostegno legislativo del *plebiscite* del 1977 si ritrova nella disposizione del *Referendum (Constitution Alteration) Modification Act 1977*⁹⁷ che consentiva, per la consultazione, di utilizzare le stesse urne e gli stessi seggi elettorali predisposti per i quattro, contemporanei, *referendum* costituzionali⁹⁸.

Nel 2017, ancora una volta, la consultazione è stata avviata con la sola propulsione del Governo. In questo caso, dopo un tentativo infruttuoso di approvare una legislazione *ad hoc*⁹⁹ – resasi necessaria dopo le sentenze *Pape* e *Williams I* e *II* della *High Court*¹⁰⁰ –, si è proce-

⁹⁵ Cfr. M. PSYCHARIS, *Locating Plebiscites in the Australian Constitution*, cit., 249.

⁹⁶ *Letter from Attorney-General's Department* (n 208) 77, citato in *ibidem*.

⁹⁷ *Referendum (Constitution Alteration) Modification Act 1977 (Cth)*, Act No. 23, 1977.

⁹⁸ Cfr. P. KILDEA, *The Constitutional and Regulatory Dimensions of Plebiscites in Australia*, cit., 300.

⁹⁹ Si tratta del *Plebiscite (Same-Sex Marriage) Bill 2016*. Gli oppositori del progetto di legge lamentavano l'eccessivo costo dell'eventuale consultazione e chiedevano la responsabilizzazione del Parlamento, che avrebbe dovuto, secondo loro, farsi carico di approvare la nuova legislazione senza ricorrere allo strumento del *plebiscite*.

¹⁰⁰ In particolare, nelle sentenze *Pape v Federal Commissioner of Taxation* (2009) 238 CLR 1, *Williams v Commonwealth* (2012) 248 CLR 156 e *Williams v Commonwealth* (No. 2) (2014) 252 CLR 416, l'Alta Corte ha ridefinito i limiti dell'Esecutivo del Commonwealth riguardo alla spesa pubblica. Nello specifico, il giudice supremo ha stabilito la necessità di un atto legislativo che giustifichi la volontà di spesa del Governo, a meno che questa non ricada in categorie eccezionali come le funzioni amministrative basilari del funzionamento dell'esecutivo, l'adempimento di obblighi internazionali o le attività rientranti nei poteri prerogativi della Corona. Certamente, senza una previa approvazione parlamentare nella forma di un atto primario non sarebbe stato possibile finanziare una consultazione plebiscitaria. Sul punto si v. A. TWOMEY, *Post-Williams Expenditure: When can the Commonwealth and*

duto con la richiesta, da parte del Ministro del Tesoro nei confronti dell'*Australian Bureau of Statistics* (ABS), di condurre quella che ufficialmente è stata definita una “raccolta di dati statistici” (*collection of statistics*) sul numero di elettori favorevoli e contrari a introdurre una disciplina legislativa sul matrimonio egualitario¹⁰¹. La richiesta è avvenuta tramite la *Census and Statistics (Statistical Information) Direction 2017*¹⁰², a sua volta emanata *ex art.* 9(1)(b) del *Census and Statistics Act 1905*¹⁰³, secondo cui lo *Statistician*, ossia il direttore dell'ABS, «shall, if the Minister so directs by legislative instrument, collect such statistical information in relation to the matters so prescribed as is specified in the instrument».

Sull'istituto plebiscitario va ricordato, inoltre, come il risultato della consultazione, anche in forza della sua natura *non-binding*, è ritenuto valido quando si raggiunga la maggioranza (assoluta o relativa, in base alla natura del quesito) dei suffragi espressi, e non richieda, a differenza di quanto previsto dall'art. 128 della Costituzione del 1901 – che, come detto, disciplina i referendum costituzionali confermativi –, anche l'espressione favorevole della maggior parte degli Stati della Federazione.

Il quesito apposto sulla scheda nel *plebiscite* del 1977 chiedeva ai cittadini di esprimersi sulla seguente questione: «Against the background that “God Save the Queen” is the national anthem to be played on Regal and Vice Regal occasions, electors may indicate their preferences as to which of the tunes of the songs listed below, they would prefer to be played on other occasions»¹⁰⁴, elencando di seguito i quattro brani proposti. Nonostante sia Fraser che l'ex Primo ministro Whitlam avessero sostenuto il voto per *Waltzing Matilda*, *Advance Australia Fair* doveva risultare la composizione più votata con il 43,29% dei voti,

States Spend Public Money without Parliamentary Authorisation?, 33(1) *University of Queensland Law Journal* 9 ss. (2014).

¹⁰¹ Una ricostruzione attenta delle vicende politiche e dei risvolti giuridici dell'intera vicenda è svolta da P. KILDEA, *Australia's same-sex marriage survey: Evaluating a unique popular vote process*, 46(2) *Monash University Law Review* 107 ss. (2020).

¹⁰² *Census and Statistics (Statistical Information) Direction 2017*, 9 August 2017.

¹⁰³ *Census and Statistics Act 1905 (Cth)*, Act No. 15, 1905.

¹⁰⁴ *Parliamentary Handbook of the Commonwealth of Australia 2020*, cit., 447.

battendo le tre alternative, *Waltzing Matilda* (28,28%), *The Song of Australia* (9,65%) e lo stesso *God Save the Queen* (18,78%)¹⁰⁵.

L'implementazione del risultato plebiscitario doveva attendere, però, ancora qualche anno e l'instaurazione di un nuovo governo laburista, quello di Bob Hawke. È nel clima della *patriation* costituzionale australiana, suggellata dagli *Australian Acts* (approvati a Westminster e a Capital Hill nel 1986), che, come già per il caso canadese, va ad ascrivere lo stabilimento ufficiale dell'identità costituzionale musicale dell'ordinamento. Con l'*Australia Act* non soltanto (si è detto) Canberra disancorava la propria giurisdizione da quella coloniale del *Privy Council*, ma ridefiniva, più in generale, l'intera parentela giuridica con l'ex madrepatria, recidendo gli ultimi fili che ancora la legavano a Londra e mantenendo, quale unico ma potente raccordo simbolico-istituzionale con il fu centro dell'Impero, il riconoscimento della Corona inglese al vertice dell'architettura ordinamentale¹⁰⁶.

Ancora prima che questo procedimento giungesse a conclusione, e a mo' di *incipit* allegorico dell'intero percorso di rimpatrio costituzionale, *Advance Australia Fair* veniva proclamato inno nazionale il 19 aprile 1984, tramite una *proclamation* del Governatore Generale Stephen, che sanciva «that the anthem “God Save The Queen” shall henceforth be known as the Royal Anthem and be used in the presence of Her Majesty The Queen or a member of the Royal Family; that the National Anthem shall consist of the tune known as “Advance Australia Fair”»¹⁰⁷. La decisione per l'adozione del doppio regime musicale nei confronti dei due brani era stata presa all'interno del Governo il 9 aprile precedente, congiuntamente all'affermazione di un altro simbolo dell'alterità culturale australiana, il verde e il giallo quali colori nazionali ufficiali¹⁰⁸.

Al contrario di quanto avvenuto nel caso canadese, dunque, l'inno australiano veniva adottato mediante un'azione pienamente endogo-

¹⁰⁵ I risultati sono raccolti in *ibidem*.

¹⁰⁶ Cfr. C. SAUNDERS, *The Constitution of Australia. A Contextual Analysis*, Oxford-Portland, 2010, 29-30.

¹⁰⁷ *Commonwealth Gazette* no. 5 142 of 19 April 1984.

¹⁰⁸ Cabinet Minute Decision No. 3069, *Without Submission - National Anthem and National Colours*, 9 April 1984, National Archives of Australia: A13979, 3069.

vernativa, cui veniva apposto un sigillo democratico mediante *plebiscite*, ma escludendosi completamente il coinvolgimento del Parlamento di Canberra. Doveva ritenersi, infatti, che la materia *nationhood* e *national unity*, di cui l'individuazione del *national anthem* è espressione, ricadesse all'interno di quel raggio d'azione dell'Esecutivo delineato dall'art. 61 della Costituzione, e dunque in quei poteri esercitabili dal rappresentante dell'unità politica, la Corona, impersonata nel Continente dal *Governor-General*¹⁰⁹.

L'evoluzione testuale del brano ha ricalcato, in qualche misura, la medesima traiettoria dell'analogo canadese, ma con esiti parzialmente diversi, soprattutto per quanto concerne l'abbandono (o per lo meno la correzione) del carattere della *whiteness*¹¹⁰ che caratterizzava i versi originali.

Il testo dell'inno doveva subire, già nella sua fase embrionale di adozione, e ad opera del *National Australia Day Council* (ente governativo *non-profit* incaricato della questione), un'importante opera di ridimensionamento testuale, e una piccola ma significativa modifica volta a garantire la parità di genere. In particolare, in vista della sua adozione come inno ufficiale, il brano veniva ridotto da cinque a due strofe: la prima veniva mantenuta in gran parte come l'originale del 1878, ma veniva apportata una modifica del primo verso da «Australia's sons let us rejoice» a «Australians all let us rejoice», per garantire l'inclusività di entrambi i generi nell'esordio¹¹¹. Le restanti strofe venivano invece abbandonate in favore di una versione modificata della terza, a partire da come fu intonata in occasione delle celebrazioni per la fondazione della Federazione nel 1901.

Un'ulteriore modifica del brano si è avuta nel 2021, ancora per mezzo di una *proclamation* del Governatore Generale¹¹². Alla vigilia del Capodanno 2020, il Primo ministro conservatore Scott Morrison annunciava che, a partire dal giorno successivo, sarebbe stata apporta-

¹⁰⁹ Sul punto si v. W. GUMMOW, *Unity*, in C. SAUNDERS, A. STONE (Eds.), *The Oxford Handbook of the Australian Constitution*, Oxford, 2018, 405 ss., 423-424.

¹¹⁰ C. KELEN, *Hymns for and from White Australia*, cit.

¹¹¹ *Ibidem*, 202.

¹¹² *Australian National Anthem Proclamation of Amended Words*, 30 December 2020.

ta una modifica al testo dell'inno, riguardante il secondo verso della canzone, «For we are young and free», che da quel momento sarebbe stato cantato come «For we are one and free». La modifica si era ritenuta necessaria per trasformare il testo da emblema dei coloni bianchi a simbolo di affermazione dell'identità nazionale, ed è in questo senso che «the change to the anthem [has to] be seen as part of an ongoing process of righting past wrongs by replacing practices of social exclusion with practices of social inclusion»¹¹³, in quello che può definirsi, pure e in sostanza, un processo di decolonizzazione interna, teso, anche sul piano della simbolicità, al raggiungimento della piena *reconciliation* tra popoli ancestrali ed ex colonizzatori.

4. Nuova Zelanda: lo status egualitario degli inni e la perdurante componente māori in God Defend New Zealand/Aotearoa

In Nuova Zelanda, l'adozione dell'inno nazionale – anch'esso redatto alla fine del XIX secolo e ufficialmente adottato negli anni Settanta del XX –, procede ancora una volta dalla volontà di affrancamento, anche simbolico, dall'antico giogo imperiale, emergente durante il periodo del *new nationalism*, e implementato dal locale Partito laburista, guidato in questi anni dai Primi ministri Kirk e Rowling (sebbene l'adozione ufficiale dell'inno si avrà sotto Robert Muldoon, del *National Party*)¹¹⁴. Il caso neozelandese è interessante soprattutto per la convivenza *ab origine* del testo māori accanto a quello in lingua inglese, ma soprattutto per la scelta di dotare il *God Defend New Zealand/Aotearoa* e il *God Save the Queen/King* di uno *status* equiordinato all'interno dell'ordinamento¹¹⁵, per cui il secondo non è considerato un semplice *royal anthem*, ma un inno nazionale a tutti gli effetti.

¹¹³ R. MANHIRE, *One and Free? Reflecting on the 2021 Change to the Words of the Australian National Anthem*, in A.A. ALEMANJI, C.M. MEIJER, M. KWAZEMA, F.E. KWABENA BENYAH (eds.), *Contemporary Discourses in Social Exclusion*, Cham, 2022, 221-242, 223.

¹¹⁴ Sul punto si rimanda nuovamente a J. DOIG, *New Nationalism in Australia and New Zealand*, cit.

¹¹⁵ A livello comparato, si tratta dell'unico esempio, insieme a quello danese, in cui due inni nazionali convivono con il medesimo rango.

Nel XIX secolo, diversi furono i neozelandesi che si cimentarono con la redazione di un testo poetico in grado di incarnare simbolicamente il sentire nazionale¹¹⁶. Il brano che, infine, assolverà alla funzione, *God Defend New Zealand* (“Dio preservi la Nuova Zelanda”), veniva scritto sotto forma di testo poetico negli anni Settanta del XIX secolo dal giornalista di origini irlandesi Thomas Bracken. Il 1° luglio 1876 il *New Zealand Saturday Advertiser* pubblicava le cinque strofe del componimento con il titolo “*National Anthem*”, e bandiva un concorso per la composizione di un’aria musicale da adattare al poema, mettendo in palio un premio di 10 ghinee. Le dodici proposte giunte al giornale venivano valutate da una giuria di tre musicisti di Melbourne, che sceglievano, all’unanimità, la partitura scritta da John Joseph Woods, un insegnante di Lawrence, nell’Otago¹¹⁷. La prima esecuzione del brano così musicato si teneva al *Queen’s Theatre* di Dunedin, il giorno di Natale del 1876. Il mese successivo il Primo ministro George Grey, durante una visita a Lawrence, veniva salutato con un coro intonante il canto e, rimastone colpito, scriveva a Bracken chiedendo il manoscritto originale del componimento. Grey doveva quindi commissionare a Thomas Henry Smith, ex giudice della *Native Land Court*, di tradurre le parole del testo in lingua māori. La traduzione di Smith, dal titolo *Aotearoa* (“terra della lunga nuvola bianca”, il modo in cui il popolo nativo chiama la Nuova Zelanda), veniva pubblicata sui giornali dell’Otago nell’ottobre 1878¹¹⁸.

God Defend New Zealand otteneva rapidamente un riconoscimento popolare, e doveva iniziare ad essere intonato in molte cerimonie pubbliche già a partire dagli anni Ottanta. Su richiesta del compositore della partitura, il Primo ministro Richard Seddon ne presentava una copia alla Regina Vittoria in occasione del suo Giubileo di diamante, nel 1897¹¹⁹.

¹¹⁶ Cfr. K. SINCLAIR, *A destiny apart. The search for New Zealand’s National Identity*, Wellington, 1986, 192-194.

¹¹⁷ La storia del componimento è in W.S. BROUGHTON, *Bracken, Thomas, Dictionary of New Zealand Biography*, 2014, online, e in A. HEENAN, *God Defend New Zealand: A History of the National Anthem*, Christchurch, 2004.

¹¹⁸ Cfr. N. SWARBRICK, *National anthems, Te Ara - The Encyclopedia of New Zealand*, online.

¹¹⁹ Cfr. A. THOMAS, “*The words stink and the music is just pathetic*”: *The Making*

Una prima elevazione del brano doveva compiersi, però, solo nel 1940. Negli anni Trenta, con l'avvicinarsi del centenario del Trattato di Waitangi, James McDermott, ingegnere capo del *Post and Telegraph Department*, iniziava una proficua attività di *lobbying* affinché *God Defend New Zealand* fosse elevato al rango di *national anthem*. McDermott doveva ottenere il sostegno del sottosegretario agli *Internal Affairs*, Joseph Heenan, e nel 1938 il *National Centennial Council*¹²⁰ raccomandava al Governo di adottare il brano come *national song*, da cantare preferibilmente subito dopo il *God Save the King*. Nel 1940 il Governo annunciava il nuovo *status*, e acquisiva i diritti d'autore delle parole e della musica¹²¹.

Le pressioni affinché *God Defend New Zealand/Aotearoa* fosse designato come inno nazionale ufficiale dovevano aumentare, dopo la Seconda guerra mondiale, con la crescente popolarità degli eventi sportivi, ma venivano pure fomentate da quel *new nationalism* di cui la classe dirigente laburista si faceva portavoce¹²². Così, alle Olimpiadi del 1972 e del 1976, il Governo decideva di far intonare *God Defend New Zealand* al posto del *God Save the Queen*. In modo analogo al caso australiano, inoltre, anche dall'altra parte del Mar di Tasman si susseguivano, per i primi anni del decennio, dibattiti pubblici e consultazioni popolari. Un sondaggio condotto nel 1973 dal quotidiano *Evening Post* domandava «Would you like the anthem changed to God Defend New Zealand?»; circa il 47% degli intervistati rispondeva affermativamente¹²³.

La svolta ufficiale presso le istituzioni avveniva nel 1976, quando 7.750 cittadini presentavano al Parlamento di Wellington una petizione per elevare *God Defend New Zealand* a inno nazionale. Ancora una

of a Popular National Anthem in New Zealand, 30(1) *Musicology Australia* 64 ss., 65 (2008).

¹²⁰ Il Consiglio, formato da dieci membri (tra cui il *Minister of Internal Affairs*, il *Minister of Industries and Commerce* e i sindaci delle città di Auckland, Wellington, Christchurch e Dunedin) veniva istituito dal *New Zealand Centennial Act 1938* (2 Geo. VI 1938 No 21) col fine di organizzare le celebrazioni dell'anniversario di fondazione della Colonia.

¹²¹ Cfr. N. SWARBRICK, *National anthems*, cit.

¹²² J. DOIG, *New Nationalism in Australia and New Zealand*, cit., 575.

¹²³ A. THOMAS, "The words stink and the music is just pathetic", cit., 66.

volta, comunque, l'adozione doveva avvenire per via governativa. Nel novembre dell'anno successivo, infatti, l'allora Ministro degli Interni Highet annunciava, nella *New Zealand Gazette*, il consenso reale, concesso da Elisabetta II, affinché il Governo disponesse che «the national anthems of New Zealand shall be the traditional anthem, "God Save the Queen" and the poem, "God Defend New Zealand", written by Thomas Bracken, as set to music by John Joseph Woods, both being of equal status as national anthems appropriate to the occasion»¹²⁴. Nel medesimo proclama si specificava l'uso protocollare del brano, ossia come, secondo il volere della sovrana, il *God Save the Queen* sarebbe stato appropriatamente suonato in ogni occasione in cui fosse stata presente la Regina, un membro della famiglia reale, o il Governatore Generale, oppure negli eventi in cui «loyalty to the Crown [was] to be stressed», mentre il *God Defend New Zealand* sarebbe stato intonato «whenever the national identity of New Zealand is to be stressed even in association with a toast to Her Majesty as Queen of New Zealand».

A differenza che nel caso australiano, comunque, gli inni nazionali neozelandesi, il loro *status* giuridico equiordinato, e pure le modalità della loro eventuale modifica o sostituzione, dovevano trovare spazio in due proposte di legge depositate, entrambe da Graeme Lee (del *National Party*), rispettivamente nel 1990¹²⁵ e nel 1994¹²⁶. I *bill* dovevano arenarsi alla seconda lettura dell'esame parlamentare, ma è interessante notare un tentativo di rafforzare lo *status* giuridico delle composizioni, codificandolo all'interno di un atto primario. La proposta di legge (sostanzialmente la medesima, dato che il testo si ripeteva identico nei due progetti) mirava a modificare il *Flags, Emblems, and Names Protection Act 1981*¹²⁷, inserendo tre disposizioni volte: la prima, a riconoscere eguale dignità ai due brani, specificando però le occasioni in cui ciascuno sarebbe stato intonato; la seconda, a salvaguardare la prerogativa regia di modificare il *God Save the Queen* a piacimento della monarchia; la terza, a disciplinare le modalità di revisione o abrogazione

¹²⁴ *Supplement to the New Zealand Gazette of Thursday, 17 November 1977, No. 317, 3029.*

¹²⁵ *Flags, Anthems, Emblems, and Names Protection Amendment 1991.*

¹²⁶ *Flags, Anthems, Emblems, and Names Protection Amendment 1994.*

¹²⁷ *Flags, Emblems, and Names Protection Act 1981 (NZ), Act No. 47, 1981.*

della prima disposizione, specificando come un'azione in tal senso sarebbe stata lecita solo qualora fosse stata approvata *a)* a maggioranza qualificata del 65% dei membri della *House of Representatives*, ovvero *b)* dalla maggioranza degli elettori (sia nel *general* che nel *māori district*) in un'apposita consultazione.

In Nuova Zelanda, dunque, l'adozione dell'inno si intreccia, sin dall'inizio della sua redazione, con la cultura indigena della Nazione, la quale ha pure comportato la non necessità di una sua revisione testuale volta a garantire l'inclusione socioculturale del popolo māori, al contrario di quanto avvenuto in Australia, dove la componente bianca ha grandemente influenzato la natura del componimento. Il testo, pur impregnato di riferimenti alla religione, è riuscito a legare insieme le visioni deistiche dei coloni con quelle animistiche aborigene, permettendo una sostanziale approvazione sociale del simbolo musicale nazionale.

In entrambi gli ordinamenti oceanici, ciò che è interessante notare è, comunque e anzitutto, il profilo della fonte giuridica con cui è stato conferito riconoscimento ufficiale agli inni nazionali, quello della *proclamation* da parte del Capo dello Stato (o del *Governor-General*). Questa scelta evidenzia un'impostazione peculiare, per cui l'inno viene trattato non come oggetto di normazione legislativa ordinaria, ma come manifestazione simbolica la cui regolazione ricade nella sfera della prerogativa regia o del potere esecutivo in senso lato. In secondo luogo, tanto in Australia quanto in Nuova Zelanda, l'individuazione dell'inno nazionale è stata il risultato di un procedimento endogovernativo articolato e graduale, ma che ha previsto, pure, forme di consultazione popolare non vincolante nella fase conclusiva del processo. In terzo luogo, l'interesse comparatistico investe il tentativo, comune a entrambi i contesti, di integrare nella rappresentazione simbolico-musicale dell'identità nazionale i popoli indigeni ancestrali, con l'obiettivo esplicito di superare una narrazione escludente della storia nazionale, e di riconoscere la continuità storica della presenza aborigena e māori. In entrambi i casi, e con i dovuti distinguo, la volontà di ricomprendere le comunità indigene nei simboli fondamentali della Nazione non si esaurisce in una dimensione retorica, ma riflette un processo di trasformazione giuridico-culturale volto a rileggere l'identità statale in chiave post-coloniale e plurale. A tutto questo fun-

ge da sostrato cultural-costituzionale la coincidenza tra l'adozione del brano musicale nazionale e il più ampio processo di emancipazione dal Regno Unito. Analogamente all'Australia e al Canada, infatti, anche in Nuova Zelanda la formalizzazione del doppio inno nazionale e la sua proclamazione ufficiale nel 1977 anticipano e accompagnano un percorso di progressiva *patriation*, che si compirà pienamente solo con il *Constitution Act 1986*¹²⁸. In questo senso, la scelta dell'inno diventa parte integrante di una più ampia strategia di costruzione di una sovranità costituzionale pienamente interna, un gesto simbolico che è anche luogo di articolazione giuridica dell'identità, di mediazione tra istituzioni e società, tra storia coloniale e rivendicazioni di riconoscimento.

5. Conclusioni

L'analisi compiuta in questo studio ha tentato di dimostrare come, nei *Commonwealth Realms* di Canada, Australia e Nuova Zelanda, il cammino verso la conquista della piena sovranità costituzionale sia passato anche attraverso una transizione musicale dal *God Save the Queen/King* all'individuazione di canti patriottici ufficiali distinti, espressione delle specificità storiche, culturali e sociali di ciascun ordinamento: un percorso lungo, impervio e nient'affatto lineare, sospinto solo da iniziative dall'alto (in Canada) o articolatosi anche in momenti di consultazione popolare (in Australia, con la celebrazione di un *plebiscite*, e in Nuova Zelanda, con il ricorso alla *petition*), e culminato nel riconoscimento dell'ufficialità dei nuovi inni nazionali per mezzo di fonti diverse (la legge del Parlamento, nel caso canadese, e le *proclamations* vicereali o reali, nei casi australiano e neozelandese). Un itinerario dagli esiti però imperfetti, se è vero che il risuonare dei simboli musicali post-coloniali non si è spinto fino a coprire l'eco del retaggio britannico: il *God Save the Queen/King* è stato infatti conservato, ora come inno reale (per convenzione, in Canada, e di diritto, in Australia), ora persino come inno co-ufficiale, sebbene di uso protocollare sostanzialmente reale (in Nuova Zelanda).

¹²⁸ *Constitution Act 1986* (NZ), Act No. 114, 1986.

Come osservato, lungo questo tragitto, e anche oltre il suo punto di arrivo, i nuovi inni nazionali hanno cercato di farsi carico di una cruciale funzione di integrazione identitaria, riflettendo le modalità con cui gli *ex dominions* hanno affrontato la questione della costruzione di un *idem sentire* inclusivo: un senso comune di appartenenza attorno al quale cercare di ricomporre le fratture delle società post-coloniali (soprattutto, ma non solo, nei rapporti con i popoli nativi) e dare appagamento simbolico alle domande di tutela dei diritti fondamentali (a partire dai diritti di eguaglianza).

In definitiva, la funzione di legittimazione ordinamentale di cui gli inni nazionali sono tipicamente investiti assume, nei casi esaminati, una carica duplice: innovatrice, da un lato, e conservatrice, dall'altro. Se con il riconoscimento e la revisione testuale degli inni autoctoni, sullo sfondo dei processi di *patriation* costituzionale, si è tentato di affermare in chiave prospettica e *rights-sensitive* identità nazionali distinte, l'uso residuale di *God Save the Queen/King* riflette una volontà retrospettiva: quella di preservare legami storico-culturali con l'ex madrepatria, seppur in uno sforzo di depurarli dei loro connotati anacronistici e inaccettabili. Di tale volontà, del resto, è emblematica la stessa scelta istituzionale di conservare, in un contesto di affermata sovranità costituzionale, la figura del sovrano inglese quale Capo dello Stato. Nella simbolistica musicale come nella realtà costituzionale, passato e presente si tengono assieme e interagiscono dialetticamente intrecciando un *continuum* in perpetua evoluzione.

Abstract

This article explores the symbolic and constitutional evolution of national anthems within the Commonwealth Realms of Canada, Australia, and New Zealand. Framed as emblematic instruments of cultural identity and post-colonial state-building, national anthems are examined through their gradual divergence from God Save the Queen/King and the adoption of autonomous musical symbols. The study traces the legal processes – both legislative and executive – that formalised these transitions, highlighting their dual function of institutional legitimisation and societal reconciliation. Ultimately, the analysis demonstrates

how anthems serve as juridical tools of identity construction, mediating between imperial legacy and inclusive nationhood.

Keywords

*National anthems – Commonwealth Realms – Post-colonial Constitutionalism
– Symbolic Decolonisation – Inclusive Identity-Building*

LA DECOLONIZZAZIONE DEGLI INNI NAZIONALI
NEL *GLOBAL SOUTH*:
ALCUNE RIFLESSIONI A PARTIRE
DAI CASI DI NIGERIA E PERÙ

*Maria Chiara Locchi**

SOMMARIO: 1. Tensioni e resistenze intorno all'inno come simbolo dell'identità costituzionale dello Stato-nazione. – 2. La storia travagliata dell'inno nazionale in Nigeria e Perù. – 2.1. Nigeria. – 2.2. Perù. – 3. Riflessioni conclusive.

1. Tensioni e resistenze intorno all'inno come simbolo dell'identità costituzionale dello Stato-nazione

L'inno nazionale – in quanto componimento peculiare nel quale testo e musica interagiscono in rapporto all'identità costituzionale dello Stato – ha da sempre rappresentato un rilevante osservatorio per gli studiosi del nesso tra diritto e musica, nell'ambito di un più ampio interesse delle scienze sociali per gli inni colti nella loro valenza multidimensionale¹.

La chiave di lettura più feconda per il discorso che si intende sviluppare in questo scritto è indubbiamente quella che guarda all'inno come simbolo della Nazione, ricollegandolo dunque ai processi di costruzione e consolidamento – e, quindi, di legittimazione – dello Stato-nazione²: nelle vicende e nei caratteri dell'inno nazionale, da questa

* Professoressa associata di Diritto pubblico comparato. Università degli Studi di Perugia.

¹ Cfr. R. LEYDI, *La nascita degli inni nazionali*, in U. ECO (a cura di), *Storia della civiltà europea. Il Settecento*, Milano, 2014 e M. CARRER, *In musica e parole: gli inni nazionali nella dottrina dello Stato moderno*, in *Amministrazione e Contabilità dello Stato e degli Enti Pubblici*, 2/09/2020.

² Tanto Benedict Anderson, nel suo *Imagined Communities*, London-New-York, 1991, 145, quanto Eric Hobsbawm, nella sua *Introduzione a The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983, 7, menzionano gli inni nazionali. Il primo sottolinea

prospettiva, si può osservare in filigrana l'intreccio che forma l'identità costituzionale dello Stato³. Tra i diversi profili di interesse nello studio degli inni sotto la lente della Nazione, in particolare, c'è il richiamo all'immaginario e alla simbologia religiosi. La doppia mitologia fondativa della Nazione come entità, al tempo stesso, divina e umana si riflette sul repertorio degli inni nazionali sotto forma di tensione tra la celebrazione di una Nazione divinizzata – presentata come necessaria, eterna, unica e singolare – e uno Stato-società in quanto realtà umana – che può essere solo contingente, storico, internamente plurale⁴.

Lo stretto collegamento tra inno nazionale e identità costituzionale dello Stato-nazione ha portato anche i costituzionalisti ad interessarsi al tema, come dimostra l'ormai classico lavoro di Peter Häberle sugli inni visti non soltanto come simboli ufficiali degli Stati, ma soprattutto come “elementi culturali” costitutivi dell'identità dello Stato, alla luce della sua concezione della “comparazione costituzionale come compa-

l'”esperienza di simultaneità” che si produce nel cantare tutti insieme l'inno nelle cerimonie nazionali, indipendentemente da quanto siano banali le parole e mediocri le melodie: tale “consonanza” (*unisonance*) rappresenta la realizzazione fisica della comunità immaginata, poiché «*nothing connects us all but imagined sound*». Il secondo si sofferma sul carattere artificiale e relativamente recente di molti simboli nazionali, tra cui gli inni, generalmente creati per promuovere l'identità nazionale e la coesione sociale piuttosto che tradizioni risalenti e spontaneamente consolidate: «*The crucial element seems to have been the invention of emotionally and symbolically charged signs of club membership rather than the statutes and objects of the club*».

³ Nell'impossibilità di restituire la ricchezza di questo filone di studi si rimanda agli interessanti contributi di E. CONTE, *Il popolo è una moltitudine che canta. Osservazioni storiche sulla funzione istituzionale della musica*, in G. RESTA (a cura di), *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Roma, 2020 e M. NAGORE-FERRER, *National Anthems in the Nineteenth Century: Honour Anthems versus Revolutionary Anthems*, in J. MORENO-LUZÒN, M. NAGORE-FERRER (eds.), *Music, Words and Nationalism. National Anthems and Songs in the Modern Era*, Cham, 2023 – e alla bibliografia *ivi* citata.

⁴ B. CASTANY PRADO, *The Voices of the Nation: Form and Content of National Anthems*, in J. MORENO-LUZÒN, M. NAGORE-FERRER (eds.), *Music, Words and Nationalism. National Anthems and Songs in the Modern Era*, Cham, 2023, 88. L'A. osserva come a ciascuna delle due declinazioni corrispondono specifiche caratteristiche degli inni sul piano contenutistico, stilistico e musicale.

razione culturale”⁵. Lungi dal rappresentare meri strumenti cerimoniali, infatti, secondo Häberle gli inni contribuirebbero alla coesione sociale e all’identificazione collettiva con lo Stato in quanto forme simboliche della cultura giuridica costituzionale – funzionando altresì, da un lato, come testimonianza storica e culturale dei valori fondamentali che hanno alimentato le aspirazioni nazionali e i processi costituenti e, dall’altro, come strumenti pedagogici e di integrazione, specialmente nelle società pluralistiche o in fase di ricostruzione (es. Germania post-bellica o Stati post-coloniali).

Le questioni a cui si è fatto cenno si caricano, in effetti, di ulteriore complessità se si volge lo sguardo oltre l’Occidente, e quindi al ruolo cruciale dei simboli nazionali – e, tra questi, degli inni come “lubrificante affettivo” – nella circolazione della forma di Stato-nazione a livello globale⁶. In contesti fortemente frammentati e non di rado conflittuali dal punto di vista etnico-culturale, religioso, linguistico e, spesso, anche giuridico, all’inno nazionale è stato chiesto di offrire un linguaggio simbolico comune, allo scopo di unificare i diversi gruppi e le molteplici identità. L’inno agirebbe infatti da “mediatore culturale” tra le tradizioni autoctone e i valori e principi incorporati nelle costituzioni liberal-democratiche, ma anche, come già segnalato da Häberle, da strumento di coesione per mezzo della narrazione storica delle vicende traumatiche (coloniali, belliche, ecc.) che hanno condotto all’indipendenza nazionale⁷.

Gli inni nazionali del *Global South*, nella loro ricchezza e diversità, diventano quindi un suggestivo osservatorio della tensione tra uniformità e differenza connaturata ai fenomeni di circolazione dei modelli

⁵ P. HÄBERLE, *Nationalhymnen als kulturelle Identitätsetzende des Verfassungsstaates*, Berlin, 2007, 9. Per una prospettiva costituzionalistica sugli inni nazionali cfr. anche M. BRUNNER, *National Anthem*, in *Max Planck Encyclopedia of Comparative Constitutional Law*, 2018, www.oxcon.oup.com/display/10.1093/law-mpeccol/law-mpeccol-e201.

⁶ Parla di «*affective lubricant*» C. KELEN, “Meet the New Boss—Same as the Old Boss”: *The Postcolonial Problem of Choosing an Anthem*, in *Postcolonial Text*, 1, 2014, 1.

⁷ Cfr. I. CUSACK, *African National Anthems: ‘Beat the Drums, the Red Lion Has Roared’*, in *Journal of African Cultural Studies*, 2, 2005, 238-239, con riferimento all’Africa, sull’importanza degli inni nazionali nelle istituzioni educative al fine di promuovere una “coscienza nazionale”.

(culturali, politici e giuridici) occidentali – e in particolare di quella peculiare “pervasività flessibile” propria delle forme quotidiane, routinarie e spesso invisibili di espressione del nazionalismo che sono state qualificate come «*banal nationalism*»⁸. Ciò che più colpisce l'osservatore, da questo punto di vista, è il paradosso per cui, laddove l'inno dovrebbe celebrare le peculiarità di ciascuno Stato(-nazione), l'analisi tanto testuale quanto musicale degli inni nazionali rivela una tendenziale uniformità, da leggersi come influenza di contenuti, stili letterari e forme musicali occidentali⁹.

È dunque alla luce di questo carattere controverso dell'inno – utile a evocare un immaginario universale e omogeneizzante, quello nazionale, silenziando le voci subalterne e resistenti per mezzo di un canto all'unisono che consolida il potere delle istituzioni statali – che saranno indagati i due casi di studio di Nigeria e Perù.

⁸ M. BILLIG, *Banal Nationalism*, London, 1995, 86, che cita, tra le altre, l'esecuzione dell'inno nazionale prima degli eventi sportivi o nelle cerimonie ufficiali come pratica che contribuisce ad alimentare la percezione della propria identità nazionale da parte dei cittadini.

⁹ Pur con importanti eccezioni, la gran parte degli inni nazionali degli Stati post-coloniali è caratterizzata dalla coesistenza, sul piano tanto del testo quanto della musica, di elementi coloniali e autoctoni, oppure dalla conservazione di forme (poetiche e melodiche) occidentali eventualmente riadattate intorno a testi che riflettono la nuova identità statal-nazionale. Il linguaggio musicale dell'inno – spesso marziale, solenne, breve, cantabile – deriva storicamente dal modello europeo (soprattutto francese e britannico), sebbene raramente possa incorporare alcuni elementi provenienti dalle tradizioni non occidentali (es. ritmi, strumenti, principi di organizzazione del materiale musicale). Sono pochi gli inni, ad esempio, a non utilizzare il temperamento equabile (si possono citare Bangladesh, Giappone, India, Nepal); anche l'inno del Bhutan, intitolato “*Druk Tsenden*”, presenta una forma musicale originale e profondamente radicata nella tradizione del paese, dal punto di vista sia melodico che della strumentazione. D'altra parte, gli stessi inni che presentano alcuni elementi formali “autoctoni” sono spesso adattati o arrangiati per essere eseguiti con strumenti accordati secondo il temperamento equabile, soprattutto durante eventi internazionali, con un effetto “omogeneizzante” delle esecuzioni.

2. La storia travagliata dell'inno nazionale in Nigeria e Perù

Le vicende che si intende analizzare di seguito si riferiscono a due paesi – Nigeria e Perù – evidentemente molto distanti tra loro non solo geograficamente, ma sotto una molteplicità di profili, tanto socio-economici quanto storici, politici e giuridici.

Proprio a partire dalla necessaria constatazione di tali differenze, e tenendo altresì conto dei limiti dimensionali dello scritto, l'analisi di questi due casi si giustifica – e, di conseguenza, sarà condotta – alla luce della specificità del problema di ricerca. Tale problema, come già anticipato, è relativo alle ragioni e alle modalità che rendono l'inno nazionale idoneo a diventare, nel *Global South*, un catalizzatore delle tensioni, contestazioni e resistenze che si producono intorno all'identità nazionale, anche e soprattutto con riferimento all'eredità coloniale.

In particolare, i casi di Nigeria e Perù risultano comparabili a partire da due elementi di convergenza direttamente ricollegabili alla domanda di ricerca.

Un primo elemento riguarda la capacità dell'inno nazionale di riflettere le implicazioni del processo di decolonizzazione – che pure si è realizzato in epoche e circostanze storiche e politiche molto diverse nei due paesi – nella costruzione (e continua ricostruzione) di un'identità costituzionale autonoma, in grado di fare i conti con lo spiccato pluralismo etnico, sociale e linguistico della società.

Un secondo elemento è relativo all'impatto delle travagliate vicende relative all'inno nazionale sui processi democratici e sulla tenuta dello Stato costituzionale di diritto nei due paesi: la carica controversa degli inni, come si vedrà, è stata tale da giustificare il coinvolgimento dei massimi organi costituzionali – il Parlamento nigeriano, la Corte costituzionale peruviana – innescando un dibattito accademico e pubblico di sicuro interesse per le riflessioni che si intendono svolgere in questo scritto.

2.1. Nigeria

Alla data del formale acquisto dell'indipendenza dal Regno Unito (1° ottobre 1960) il brano *Nigeria, We Hail Thee*, composto nel 1959,

è stato ufficialmente identificato come inno nazionale della Nigeria. La creazione dell'inno, che doveva consacrare la formazione dello Stato neo-indipendente e la fine della colonizzazione britannica¹⁰, è in realtà fortemente marcata dalla dipendenza dall'ex madrepatria¹¹: il concorso pubblico per la composizione della musica, indetto dal Governo federale (all'epoca, ancora Protettorato britannico), era stato vinto da Frances Breda, ballerina inglese, su oltre 3.600 concorrenti; qualche tempo prima un'altra cittadina britannica stabilmente residente in Nigeria, Lillian Jean Williams, si era aggiudicata il primo premio con un testo (in lingua inglese) in cui si sottolineava l'"unità nella fratellanza" delle tante e diverse "tribù e lingue", ricorrendo al classico lessico nazionalista a supporto dell'"orgoglio" per la neonata "sovrana madrepatria"¹².

L'inno del 1959 è stato oggetto fin da subito di una vigorosa campagna di protesta, che ha portato a una raccolta firme volta a chiedere al Governo la sua sostituzione. Le principali critiche, in particolare, riguardavano: da un lato, l'estraneità dello stile musicale del brano – secondo alcuni musicisti addirittura plagiato da un inno della chiesa anglicana – rispetto alla "tradizione nigeriana" e, dall'altro lato, l'inopportunità della scelta di non dare precedenza alle centinaia di proposte pervenute da compositori nigeriani.

Nonostante le polemiche, *Nigeria We Hail Thee* è rimasto l'inno ufficiale della Nigeria fino al 1978, quando il Governo militare guidato dal Generale Obasanjo ha deciso di adottare un nuovo inno nazionale, nell'ottica di consolidare l'unità dello Stato dopo gli anni della guerra civile e in vista della transizione a un regime liberal-democratico¹³. Il

¹⁰ A. G. HOPKINS, *Rethinking Decolonization*, in *Past & Present*, 200, 2008, 211.

¹¹ Cfr. E. MPHAAHLELE, *Nigeria on the Eve of Independence*, in *Africa Today*, 6, 1960, 4-6.

¹² Si consideri, ad esempio, il riferimento alla bandiera in quanto simbolo di "verità e giustizia" da trasmettere alle future generazioni e l'invocazione a Dio per la costruzione di una "nazione dove nessun uomo sia oppresso" e possano regnare "pace e abbondanza".

¹³ La Prima Repubblica nigeriana, inaugurata con la Costituzione del 1963, era stata attraversata da drammatiche tensioni interetniche, che possono essere considerate tra i principali fattori alla base dell'instabilità che ha portato, nel 1966, al golpe militare e, nel 1967, alla guerra civile nigeriana, conclusasi soltanto nel 1970

testo di *Arise, O compatriot*, risultato dalla fusione delle proposte dei primi cinque classificati alla nuova competizione indetta dal Governo, risulta caratterizzato – pur nella continuità del tradizionale immaginario nazionalista di ispirazione religiosa che richiama nuovamente il “Dio della creazione” – dall’enfasi militaristica sull’unità, il sacrificio degli “eroi passati”, l’“onestà” necessaria a “raggiungere grandi e nobili traguardi” e una “leadership giusta”. Quanto alla musica, la decisione è ricaduta su una composizione di Benedict P. Odiase, direttore della Banda della Polizia nigeriana, che si caratterizza per una soluzione eterodossa sotto forma di sintesi tra inni religiosi protestanti e marce militari.

In un contesto segnato da una mai risolta conflittualità interetnica e dalla fragilità delle istituzioni democratiche nigeriane, l’inno nazionale, seppur nella sua nuova veste voluta dal Governo militare, ha continuato a condensare aspirazioni e frustrazioni intorno al problematico processo di costruzione della comunità nazionale. Da un lato, infatti, si è dovuto constatare che – pur a fronte dell’investimento governativo sui simboli nazionali nella sfera educativa, con l’inno nazionale cantato durante le assemblee scolastiche e seguito dalla recitazione del giuramento nazionale – le politiche volte a promuovere nei ragazzi lo spirito di coscienza nazionale e patriottismo erano state sostanzialmente fallimentari¹⁴. Dall’altro lato, sul piano simbolico, l’inno *Arise, O compa-*

(con la resa dell’autoproclamatasi “Repubblica del Biafra”). Secondo A. DIRRI, *L’evoluzione del federalismo nigeriano tra conflitti etnici e transizioni democratiche*, in *federalismi.it*, 11, 2017, 25, i regimi di Murtala (1975-1976) e Obasanjo (1976-1979) si sono differenziati per l’intenzione di «porre la questione “*State creation*” non come stratagemma politico per mantenere il potere, bensì come problema da risolvere prima dell’indizione di libere elezioni e del varo della nuova Costituzione, al contrario delle giunte militari che seguirono la caduta della Seconda Repubblica, che utilizzarono la promessa della creazione di nuovi Stati per legittimare il mantenimento del potere».

¹⁴ O. E. TANGBAN, E. O. EUGENE, *Nigeria: Fifty Years After the Civil War*, in *British Journal for Military History*, 1, 2025, 151, che considerano inno e giuramento come meri «*routine rituals within the lower school system*». Tali considerazioni arrivano all’esito di interviste casuali condotte dagli Autori con 120 diplomati, di età compresa tra 18 e 20 anni, in alcune tra le più popolari istituzioni di istruzione superiore delle sei zone geo-politiche del Paese; le interviste hanno rivelato che circa il 90% dei ragazzi e delle ragazze non si identifica innanzitutto come “nigeriano”, quanto piuttosto come appartenente al proprio gruppo etnico.

triot, anche in connessione alle circostanze della sua adozione, «*reflect deeper social meanings and collective memories*»¹⁵ che rinviano al deficit democratico dei regimi autoritari istituiti dalle giunte militari, alla grave crisi socio-economica ereditata dalla Seconda Repubblica (1979-1983) e alle convulse vicende del periodo 1983-1999¹⁶.

La forte carica simbolica dell'inno nazionale (o meglio, nel caso della Nigeria, dei due inni nazionali) è osservabile guardando alle strategie di lotta e comunicazione politica dei diversi gruppi e movimenti di opposizione ai regimi militari – attivi, soprattutto nella diaspora, negli anni Novanta¹⁷: durante il regime del Presidente Abacha (1993-1998), in particolare, è stata fondata Radio Kudirat, un'emittente radiofonica internazionale clandestina che promuoveva le rivendicazioni degli attivisti pro-democrazia e che ha iniziato le sue trasmissioni il 12 giugno 1996 con l'esecuzione di *Nigeria, We Hail Thee*¹⁸; inoltre, il vecchio inno spesso risuonava, anche all'interno del paese, durante i cortei studenteschi di protesta contro la Giunta militare¹⁹.

Nel 2024 l'inno nazionale è tornato al centro della scena politica e istituzionale: il 29 maggio il Presidente nigeriano Bola Tinubu ha promulgato la legge con la quale l'Assemblea nazionale della Nigeria, nel tempo record di meno di una settimana, ha deciso di ripristinare quale

¹⁵ T. PAM, *Neither anthem will do, in Africa is a Country*, 19.06.2024, www.africasacountry.com/2024/06/neither-anthem-will-do.

¹⁶ Il riferimento, in particolare, è al ritorno dei governi militari a causa dei continui colpi di Stato, all'annullamento dell'elezione di Moshood Abiola, candidato del Partito socialdemocratico, da parte del Presidente uscente e alla brutale repressione delle più fondamentali libertà civili e politiche, anche e soprattutto delle minoranze etniche e religiose.

¹⁷ Es. *Association of Nigerians Abroad*, con sedi in tutta Europa e America, il *Nigerian Democratic Movement*, la *National Democratic Coalition Abroad* e il *National Liberation Council of Nigeria* guidato dall'intellettuale e scrittore, già Premio Nobel per la letteratura nel 1986, Wole Soyinka.

¹⁸ Cfr. *Radio Kudirat: Managing the underground, opposition radio-Fayemi*, in *Platform NewsWire*, 12.06.2011, www.platformnewswire.blogspot.com/2011/06/radio-kudirat-managing-underground.html.

¹⁹ E. E. OSAGHAE, *Exiting From The State in Nigeria*, in *African Journal of Political Science*, 1, 1999, 83-98.

inno ufficiale Nigeria, *We Hail Thee*²⁰, il componimento che, come si è visto, movimenti e attivisti politici intonavano negli anni Novanta come simbolo di resistenza contro i regimi autoritari. Alla luce di quanto detto finora, si potrebbe pensare che il ritorno all'inno composto in occasione dell'indipendenza della Nigeria sarebbe stato non problematico, anche perché ufficialmente ricollegato al dovere costituzionale di convivenza «*in unity and harmony and in the spirit of common brotherhood*» ex art. 24 della Costituzione del 1999, la carta dell'approdo alla democratizzazione²¹. Eppure, il *National Anthem Bill* si è dimostrato un provvedimento decisamente controverso che ha suscitato almeno tre ordini di considerazioni critiche.

Una prima criticità è relativa alla “qualità” del processo democratico che ha portato all'assunzione di tale decisione: in sede di audizione pubblica presso il Senato alcuni membri dello stesso Governo, che pure aveva appoggiato il provvedimento, hanno qualificato come inopportuna la scelta di arrivare all'approvazione in tempi brevissimi, e quindi in assenza di un ampio dibattito pubblico che coinvolgesse la cittadinanza intorno a un tema – quello dell'inno come simbolo nazionale – che necessariamente richiede di confrontarsi con la concezione di “nazione” e di “Stato” in un contesto fortemente frammentato quale quello nigeriano²². In assenza di una disciplina costituzionale detta-

²⁰ *National Anthem Bill*, 2024 (SB. 461). Il progetto di legge era stato presentato, in Senato, dal senatore Michael Opeyemi Bamidele, membro di spicco di uno dei due partiti politici maggioritari in Nigeria, l'*All Progressives Congress* a cui fa riferimento lo stesso Presidente Tinubu.

²¹ I principi informatori del *National Anthem Bill* sono stati esplicitati dal senatore Monguno, Presidente della Commissione per la Giustizia, i Diritti Umani e le Questioni Legali del Senato, nel Report dedicato al provvedimento, cfr. A. OGUNDAPO, *Senate ignores ministers' concerns, passes bill to revert to old national anthem*, in *Premium Times*, May 28, 2024, www.premiumtimesng.com/news/698506-senate-ignores-ministers-concerns-passes-bill-to-revert-to-old-national-anthem.html?tztc=1.

²² *Ivi*. Secondo alcuni osservatori della vicenda, «*the manner of passing the bill and the President assenting the bill within six days*» sono entrati in tensione con i principi della *Rule of Law*, nella misura in cui «*it is clear that that is great interference from the Executive arm of the government towards ensuring the speedy passage of this bill into law by the National Assembly*», cfr. I. U. IBE, KC NZEDIEGWU, R.O. ISHIGUZO, *Reversing the National Anthem of Nigeria: A Legal Analysis of the Implications on National Identity and the Rule of Law*, in *Coou Law Journal*, 1, 2024, 175. Alla luce di queste

gliata su forma e contenuto dell'inno e degli altri simboli nazionali²³, l'ampia discrezionalità di cui gode il legislatore dovrebbe comunque tener conto della vivacità e pluralità di sensibilità, memorie e punti di vista emergenti dalla società civile quando si tratta di intervenire sui contorni e le espressioni dell'identità nazionale.

Un secondo rilievo polemico ha a che fare con il carattere di “diversivo” attribuibile alla legge: per settimane i mezzi di informazione nazionali si sono diffusamente occupati della vicenda, dando ampio spazio a una retorica impregnata di patriottismo e richiamo all'unità “al di là delle divisioni”, anche politiche – che alcuni osservatori hanno interpretato come una “cortina fumogena” utile a sviare l'attenzione dell'opinione pubblica dai gravi e stringenti problemi socio-economici del paese²⁴.

Un terzo, e più radicale, argomento evoca l'insufficienza della legge del 2024 rispetto alla complessità del processo di costruzione di uno Stato democratico che possa *autenticamente* riconoscere la straordinaria varietà etnica, linguistica e religiosa della popolazione²⁵, facendo

criticità, gli Autori hanno raccomandato alle istituzioni nigeriane di: avviare ampie consultazioni con una pluralità di *stakeholders*, inclusi cittadini, organizzazioni della società civile ed esperti, per garantire che qualsiasi modifica all'inno nazionale rifletta i valori e le aspirazioni della nazione; stabilire linee-guida e procedure chiare per la modifica dei simboli nazionali, incluso l'inno nazionale, al fine di prevenire decisioni arbitrarie e promuovere la *Rule of Law*; assicurare che ogni cambiamento all'inno nazionale preservi e promuova l'identità nazionale, l'unità e la diversità della Nigeria; rafforzare le istituzioni responsabili della gestione dei simboli nazionali, garantendo che siano indipendenti, trasparenti e responsabili; prevedere un controllo giurisdizionale delle decisioni relative alla modifica dei simboli nazionali, assicurando che il potere giudiziario possa intervenire in caso di violazione delle disposizioni costituzionali o legislative, 176-177.

²³ L'art. 24 della Costituzione nigeriana si limita a sancire un dovere costituzionale di rispettare tali simboli (oltre all'inno, sono citati la bandiera e il giuramento).

²⁴ Cfr. le considerazioni dell'analista politico S. OYEWOLE, *Nigeria's national anthem change was a tactic to distract attention from the country's real problems – political analyst*, in *The Conversation*, 21.06.2024, www.theconversation.com/nigerias-national-anthem-change-was-a-tactic-to-distract-attention-from-the-countrys-real-problems-political-analyst-232415.

²⁵ Con una popolazione stimata di quasi 228 milioni di abitanti (fonte: World Bank, www.data.worldbank.org/indicator/SP.POP.TOTL?locations=NG) la Nigeria è lo stato più popoloso dell'Africa, con più di 250 gruppi etnici (i tre maggiori sono

altresì i conti con il lascito dell'esperienza coloniale. Da questa prospettiva, lo stesso ritorno all'inno del 1959, in quanto espressione di una fase storica ancora fortemente marcata dalla dipendenza coloniale, non risulta un'opzione soddisfacente²⁶. Piuttosto, ciò che sembra necessario a molti è “decolonizzare” il processo di costruzione e rappresentazione della “nazione nigeriana” come comunità necessariamente plurale, riconoscendo e tentando di comporre le profonde differenze, quando non le vere e proprie fratture, che la attraversano. Chi sostiene questa necessità auspica per la Nigeria come minimo un inno nuovo, che incarni l'identità collettiva e le aspirazioni del popolo nigeriano²⁷, arrivando, in ultima istanza, a mettere in dubbio la rilevanza degli stessi simboli nazionali per la realizzazione dell'unità nazionale – rispetto alla quale è, piuttosto, indifferibile affrontare le disuguaglianze economiche e sociali che sono alla base delle tensioni etniche²⁸.

gli Hausa, gli Yoruba e gli Igbo). Anche dopo l'indipendenza, l'inglese continua ad essere la lingua ufficiale, sebbene siano presenti oltre 500 lingue parlate e dialetti. Dal punto di vista religioso, i dati ufficiali riferiti agli anni Novanta delineavano il seguente scenario: 45% di musulmani, in prevalenza sunniti; un altro 45% rappresentato dai cristiani, di cui due terzi protestanti e un terzo appartenenti alla chiesa cattolica o ad altre congregazioni cristiane; un 10% riferibile a religioni tradizionali e a riti tribali, cfr. N. VARANI, *Etnie e Religioni nel quadro geopolitico della nuova Nigeria*, in *Geotema*, 21, 2003, 107. Il numero della componente musulmana, tuttavia, è cresciuto negli ultimi anni: secondo le stime del *Pew Research Center*, riferite al 2015, la percentuale della popolazione musulmana è salita al 50%; la Nigeria presenta oggi la quinta più grande popolazione musulmana al mondo (90 milioni di persone), cfr. J. DIAMANT, *The countries with the 10 largest Christian populations and the 10 largest Muslim populations*, in *Pew Research Center*, 1.04.2019, www.pewresearch.org/short-reads/2019/04/01/the-countries-with-the-10-largest-christian-populations-and-the-10-largest-muslim-populations/.

²⁶ L'ex Ministra dell'Istruzione Oby Ezekwesili ha ricordato alcuni termini peggiorativi presenti nell'inno, quali “*native land*” e “*tribes*”, cfr. *Nigeria's rushed reversion to old national anthem met with incredulity*, in *The Guardian*, 30.05.2024, www.theguardian.com/world/article/2024/may/29/nigerias-rushed-reversion-to-old-national-anthem-raises-heckles.

²⁷ T. PAM, *Neither anthem will do*, in *Africa is a Country*, 19.06.2024, www.africasacountry.com/2024/06/neither-anthem-will-do.

²⁸ Uno studio pubblicato nel dicembre 2024 su *Afrobarometer* si occupa di analizzare in che modo l'esperienza di discriminazione etnica da parte dei cittadini nigeriani influenzi negativamente il loro senso di identificazione nazionale a favore di

2.2. Perù

La Costituzione del Perù identifica l'inno nazionale – nei termini stabiliti dalla legge – come uno dei “simboli della Patria”, insieme alla bandiera e allo stemma (art. 49).

L'inno peruviano – intitolato *Somos libres, seámoslo siempre* – è stato scelto nel 1821, anno della proclamazione dell'indipendenza del Perù, all'esito di un concorso pubblico bandito dal Generale José de San Martín – importante *Libertador*, insieme a Simon Bolívar, dell'America meridionale dalla colonizzazione spagnola. La composizione vincitrice, originariamente chiamata *Marcha nacional* ed esplicitamente voluta dallo stesso San Martín con un andamento marziale e un tono militare, riportava il testo del poeta peruviano José de la Torre Ugarte e la musica del Maestro afro-peruviano José Bernardo Alzedo. L'assenza di fonti storiche certe riferite alla nascita dell'inno – e la stessa incongruenza delle diverse versioni nelle varie raccolte e antologie – rende particolarmente difficile ricostruire l'origine dell'inno peruviano, il cui testo richiama l'“orrore” del dominio coloniale, lo slancio eroico verso la liberazione di tutti i popoli delle Ande sotto la guida di San Martín, e l'“invidia” della Spagna sopravanzata dal nuovo Perù indipendente²⁹.

Quel che è certo è che già nel 1857, e poi ancora nel 1859, sono apparse alcune edizioni dell'inno che riportavano una strofa apocrif³⁰,

quello etnico. In particolare, i risultati dello studio mostrano che l'appartenenza etnica Igbo aumenta la probabilità che un individuo privilegi l'identità etnica rispetto a quella nazionale, mentre le etnie Yoruba e Hausa/Fulani mostrano l'effetto opposto, cfr. D. TUKI, *You're not like us! Ethnic discrimination and national belonging in Nigeria*, Afrobarometer Working Papers, Working Paper No. 206, 4.

²⁹ Quest'ultimo riferimento era contenuto nella strofa V della versione originale di Torre Ugarte, poi soppressa con la legge del 1913.

³⁰ L'impossibilità di attribuire tale strofa a José de la Torre Ugarte era stata confermata dallo stesso Alzedo in una lettera autografa indirizzata, nel 1863, all'amico don Juan D. Rivera, M. MARTÍNEZ, *Himno Nacional. Doscientos años después. Plataforma digital fonoteca bicentenario*, 2024, 15-16, www.bicentenario.gob.pe/fonoteca/pdf/Texto%20curatorial%20Himno%20Nacional%20del%20Per%C3%BA.pdf. Secondo alcune ricostruzioni storiche, il testo potrebbe essere nato spontaneamente tra i gruppi di schiavi neri nelle fasi precedenti all'indipendenza; in questo senso andrebbero letti, dunque, i riferimenti alla schiavitù,

la quale, fin dall'Ottocento e ancora oggi, è oggetto di vivaci critiche e tentativi di eliminazione. La strofa apocrifa al centro delle polemiche recita: «Per lungo tempo il peruviano oppresso trascinò la maledetta catena; condannato a una crudele servitù, gemette a lungo in silenzio. Ma non appena il sacro grido “Libertà!” risuonò sulle coste peruviane, il peruviano scosse l'indolenza da schiavo e sollevò il capo umiliato»³¹.

I governi che si sono susseguiti tra il 1895 e il 1930 hanno tentato, invano, di sostituire l'inno nazionale con un altro di maggiore attualità; nel 1913, con legge n. 1801, la strofa apocrifa del “*Largo tiempo...*” ha finito per essere ufficializzata nonostante il suo carattere eterodosso, e ai tentativi di cancellazione nei decenni successivi si sono opposti importanti intellettuali – quale lo scrittore e antropologo José María Arguedas, esponente del movimento letterario indigenista, deciso a difendere l'origine popolare e spontanea di quel passaggio³². Per la verità – tra le diverse istanze alla base delle proposte di sostituzione – era emersa anche la necessità di riscrivere l'inno al fine di esaltare la lettura dell'indipendenza del Perù come impresa realmente autonoma e indigena, in quanto avviata già nel XVIII sec. da Túpac Amaru II³³; an-

alle catene e al sentimento di oppressione. Sarebbe poco probabile, invece, l'attribuzione della strofa alle comunità indigene – in quanto non era consolidata una coscienza indipendentista e la maggior parte di loro era di lingua *quechua* – o creole – in quanto, pur avendo giocato un ruolo importante nella lotta per l'indipendenza, il loro orientamento libertario non sembrerebbe rispecchiarsi nel contenuto della strofa, cfr. K. IRRAZABAL LAOS, “Largo tiempo el peruano oprimido...”: *Una aproximación histórica sobre la inclusión de la estrofa apócrifa en el Himno Nacional del Perú, contenida en el Álbum de Ayacucho de 1862*, in ANTEC Revista Peruana de Investigación Musical, 2, 2024, 100.

³¹ Quella originale recitava invece: «Già il fragore delle catene ruggenti, / che abbiamo udito per tre secoli di orrore, / è cessato davanti al sacro grido dei liberi, / che il mondo, attonito, ascoltò. / Ovunque, San Martín, infiammato, / proclamò: Libertà, libertà. / E scuotendo le sue fondamenta, / le Ande lo proclamarono anch'esse con una sola voce».

³² A. TISSERA, *San Martín y Bolívar: los himnos nacionales de Perú*, Documento de Trabajo N.º 190, IEP Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2013, 20.

³³ Con questo nome – che richiama quello dell'imperatore Inca vissuto nel XVI sec., di cui si proclamava discendente – José Gabriel Condorcanqui si era posto a capo di un'insurrezione di *indios* contro il dominio coloniale spagnolo; a seguito della cattura, era stato ucciso nel 1781.

che questo tentativo, ad opera dello storico e senatore Raúl Porras Barrenechea, non ha però avuto esito positivo³⁴.

Nella seconda metà degli anni '70, durante il regime militare del Generale Francisco Morales Bermúdez, la *Sociedad Fundadores de la Independencia* aveva lanciato una campagna volta a ottenere la depurazione del testo dell'inno e il ripristino della versione originale, chiedendo l'autorizzazione a usare prioritariamente la sesta (e ultima) strofa³⁵. La richiesta, reiterata più volte al Governo, era stata infine accolta nel 1979, con l'invio di una circolare ministeriale che ordinava a tutte le scuole, statali e private, di fare riferimento all'inno nazionale comprensivo del coro e della sesta strofa originaria, richiamando la "dignità nazionale" e la necessità di privilegiare, nelle occasioni pubbliche, un messaggio patriottico più trionfante e meno vittimista. La modifica, tuttavia, è restata confinata alla prassi cerimoniale di quel periodo e, con la restaurazione democratica, il Presidente Fernando Belaúnde Terry ha ripristinato l'uso precedente, tornando a far cantare la prima strofa "*Largo tiempo...*" in tutte le cerimonie ufficiali – a testimonianza di come la strofa apocrifia, nonostante le controversie, fosse tornata ad essere percepita come parte integrante dell'identità nazionale dalla maggioranza della popolazione e dalle stesse istituzioni. Nel 1985, infine, il Congresso ha confermato la vigenza della legge n. 1801, appellandosi al valore della "tradizione" incarnata nella volontà nazionale nel corso di 160 anni di storia peruviana.

All'inizio del XXI sec., dunque, il testo ufficiale dell'inno peruviano, vincolato dalla legge del 1913, conteneva la strofa "*Largo tiempo el peruano oprimido*" in apertura, seguita dalle altre strofe storiche, e il coro; nelle scuole e nelle cerimonie pubbliche si cantava abitualmente

³⁴ Barrenechea aveva affidato l'incarico alla cantautrice Chabuca Granda, autrice di composizioni poetiche criolle arricchite da elementi moderni e internazionali ma con una profonda connessione identitaria peruviana. Nella strofa composta dalla cantautrice la sovranità del Perù origina dal sacrificio di Túpac Amaru II, che aveva reso possibile l'"abbraccio" tra «el criollo y el indio», cfr. C. COLOMA PORCARI, *El Himno según Chabuca*, in *Caretas*, n. 1884, 27.07.2005, 56-58.

³⁵ Questo il testo della sesta strofa: «Sulla sua cima, possano le Ande sostenere / la bandiera o lo stendardo bicolore, / che proclama nei secoli lo sforzo / che per sempre ci ha dato la libertà. / Alla sua ombra, viviamo in pace, / e mentre il sole sorge sulle sue cime, / rinnoviamo il grande giuramento / che abbiamo fatto al Dio di Giacobbe».

il coro e la prima strofa, nonostante il perdurare delle polemiche sulla sua paternità e sul suo contenuto. L'idea che la strofa apocrifa offendesse le «*luchas libertarias de miles de próceres, mártires y anónimos combatientes que inmolaron sus vidas para que hoy el Perú goce de su condición de nación libre*» ha, tuttavia, alimentato diverse proposte di legge volte a modificare la legge n. 1801, ristabilendo la versione originaria dell'inno³⁶.

Il 9 settembre 2004 un gruppo di 35 parlamentari, di minoranza, ha investito della questione il Tribunale costituzionale, promuovendo un'azione di incostituzionalità contro l'art. 4 della Legge del 1913 nella parte in cui includeva, all'interno del testo ufficiale dell'inno nazionale, la strofa «*Largo tiempo...*». La norma della Costituzione che si riteneva violata, in particolare, era innanzitutto l'art. 1 relativo alla dignità della persona come fine supremo dello Stato, con riferimento all'umiliazione che si produrrebbe all'atto di proclamare ad alta voce di essere «un popolo di servi e schiavi con antenati sottomessi, che gemettero in silenzio e che non lottarono mai per la propria indipendenza, la quale fu ottenuta grazie all'arrivo dei movimenti liberatori stranieri»³⁷. Accanto all'argomento della dignità, il ricorso sosteneva che la strofa apocrifa, non essendo opera dell'autore originale Torre Ugarte, violasse i diritti morali d'autore e il diritto alla cultura protetti dall'art. 2 c. 8 Cost., così come l'art. 21 sulla tutela del patrimonio culturale della Nazione.

³⁶ Nella Relazione illustrativa del progetto di legge n. 01806, proposto nel 2001 dal politico conservatore Fernán Altuve-Febres Lores, si contesta il riferimento alla condizione di «schiavi» sia per gli indigeni – «discendenti degli Inca e di diversi regni andini», che più correttamente dovrebbero essere visti come «popoli sottomessi a un sistema di governo coloniale: autoritario e verticale» – sia per i creoli – «che [...] desideravano autonomia politica come strategia per accrescere il proprio potere». Ancora più ingiusta, secondo Altuve-Febres Lores, è l'espressione «indolenza da schiavo», che sarebbe in contraddizione con «la tenace lotta del popolo per ottenere la propria libertà» dimostrata dalla ribellione di Túpac Amaru, decisiva al fine di «diffondere il malcontento in tutti i settori dell'amministrazione coloniale, malcontento che sfociò nelle guerre d'indipendenza che scossero i primi due decenni del XIX secolo», cfr. *Proyecto de Ley Nro: 01806, Exposición Motivos*, www2.congreso.gob.pe/sicr/tradocestproc/clproley2000.nsf/38ad1852ca4d897b05256cdf006c92c8/1b756f763f3c4a405256ce10071a077?OpenDocument.

³⁷ Cfr. Tribunal Constitucional, Pleno Jurisdiccional, Expediente N.O 0044-2004-AI/TC, 8.

Con riferimento alla presunta violazione dell'art. 2 c. 8 Cost. i giudici hanno esaminato due distinti profili: la legge del 1913 non ha incluso una strofa originale³⁸ e ha invece incluso la prima strofa con autore anonimo.

In relazione a questo secondo punto, il Tribunale ha adottato un approccio cauto e creativo al tempo stesso, riconoscendo: da un lato, che quella strofa fosse di autore anonimo e corrispondesse alla prima canzone patriottica intonata dal popolo di Lima all'entrata di San Martín, in quanto cantata persino prima della promulgazione della legge del 1913; dall'altro lato, che l'aggiunta di una strofa apocrifia costituisse anch'essa un'alterazione dell'integrità dell'opera e, di conseguenza, una violazione del diritto d'autore – nella sua dimensione di “diritto morale all'integrità dell'opera” – ex art. 2 c. 8 Cost. A questo punto, tuttavia, il Tribunale – alla luce di un'interpretazione «*previsoria*» della Costituzione – ha sviluppato un'argomentazione volta a “salvare” la strofa del “*Largo tiempo...*”, sulla base del principio della presunzione di costituzionalità delle leggi³⁹. Interpretando la legge conformemente a Costituzione, dunque, i giudici hanno dichiarato che il legislatore del 1913 avesse in effetti la competenza per includere una

³⁸ I ricorrenti avevano, infatti, contestato la mancata incorporazione, nel testo ufficiale dell'inno sancito dalla legge del 1913, dell'originaria composizione di Torre Ugarte. Il Tribunale Costituzionale ha in effetti ritenuto che l'assenza di tale strofa costituisse un'omissione del legislatore in violazione del diritto d'autore, inteso come diritto morale all'integrità dell'opera, di carattere perpetuo e nella sua dimensione oggettiva. In relazione a questo aspetto, dunque, il Tribunale ha adottato una sentenza manipolativa additiva – peraltro richiamando, a sostegno di tale tipologia di decisione, i propri omologhi di Germania, Italia e Spagna – con la quale ha aggiunto la quinta strofa originale dell'inno al testo che l'art. 4 della legge n. 1801 identifica come “Inno Nazionale”.

³⁹ Secondo il Tribunale una dichiarazione di incostituzionalità dell'art. 4 della legge n. 1801, nella parte che incorporava la prima strofa, avrebbe generato incertezza tra i cittadini peruviani; danneggiato indirettamente la musica dell'inno nazionale, poiché le partiture musicali erano state composte tenendo conto della prima strofa; compromesso il diritto alla cultura, ex art. 2 c. 8 Cost.; intaccato il patrimonio culturale della Nazione, tutelato dall'art. 21 Cost., dal momento che tale strofa veniva cantata anche in epoca antecedente alla promulgazione della legge contestata. Il Tribunale, peraltro, ha stabilito che la strofa apocrifia, fatta salva, avrebbe dovuto essere collocata come ultima strofa dell'inno nazionale.

prima strofa di autore anonimo nella versione ufficiale dell'inno e che la legge adottata fosse legittima costituzionalmente se e nella misura in cui si fosse reso di pubblico dominio che il testo dell'inno nazionale del Perù da essa stabilito comprende: la versione originale completa scritta da José de la Torre Ugarte, come reintegrata dallo stesso Tribunale; e una prima strofa di autore anonimo incorporata per volontà del popolo peruviano, rappresentato dal Congresso della Repubblica.

Quanto alla presunta violazione del principio di dignità umana ex art. 1 Cost. – dopo aver richiamato il carattere della dignità come presupposto dello Stato Costituzionale, Sociale e Democratico di Diritto peruviano, nonché «*principio-derecho constitutivo de los derechos fundamentales que la Constitución reconoce*» e di quelli nuovi che potrebbero essere configurati – il Tribunale ha escluso che il testo dell'inno nazionale avesse creato, estinto o modificato «situazioni giuridiche oggettive e generali che potrebbero eventualmente violare non solo il principio costituzionale della dignità della persona, ma anche altri diritti e libertà garantiti dalla Costituzione». A supporto di tale conclusione, i giudici hanno citato alcuni passaggi di una sentenza della Corte costituzionale colombiana che distingue tra la proclamazione legislativa di un determinato componimento come “inno ufficiale” e il contenuto dell'inno stesso: secondo i giudici di Bogotá, infatti, l'ispirazione lirica dell'inno, propria dell'epoca della sua composizione, «non assume un contenuto normativo di carattere astratto che obblighi alla sua realizzazione da parte del corpo sociale»⁴⁰. Sostenendo un approccio insieme formalista e volto a disinnescare il potenziale emancipatorio dell'inno nazionale in rapporto alla costruzione dell'identità costituzionale dello Stato, la Corte colombiana aveva negato che la portata dell'inno fosse «propriamente giuridica», risolvendosi invece nel «significato filosofico, storico e patriottico espresso nelle sue strofe».

Gli sviluppi successivi hanno segnato un ulteriore ridimensionamento della strofa apocrifia, con la conseguenza che oggi l'inno nazionale del Perù sembra aver assunto due volti: da un lato, quello formale e integrale, ovvero sette strofe totali, comprensive del “*Largo tiempo...*” mantenuta come ultima strofa; dall'altro lato, quello concreta-

⁴⁰ Corte constitucional de Colombia, Sentencia C-469/97.

mente utilizzato nelle cerimonie ufficiali e nelle scuole, limitato al coro e alla strofa finale, solenne e celebrativa⁴¹.

Il dibattito sull'inno nazionale non si è però sopito e la strofa apocrifa, con il suo carattere controverso, continua a simboleggiare il carico di sofferenze, umiliazioni e lotte patite da alcune componenti della popolazione peruviana durante l'esperienza coloniale, e ancora in seguito al processo di decolonizzazione⁴², alimentando la riflessione e la mobilitazione intorno all'idea di identità nazionale⁴³.

3. Riflessioni conclusive

L'analisi dei due casi di Nigeria e Perù – pur nella loro diversità, che non si intende qui ricostruire in termini sistematici – conferma la rilevanza degli inni nazionali come cartine di tornasole della complessi-

⁴¹ Nel 2009 l'allora Ministro della Difesa aveva disposto che nelle cerimonie militari venisse eseguita la sesta strofa dell'inno nazionale, corrispondente all'ultima strofa originale di Torre Ugarte e caratterizzata da un tono solenne e glorioso che evoca unità e prosperità. L'anno successivo anche il Ministero dell'Educazione ha promosso una campagna educativa nazionale affinché in tutte le istituzioni scolastiche si insegnasse e si cantasse il coro e la sesta strofa dell'inno nazionale, nell'ottica di infondere «*el orgullo patriótico que toda Nación necesita para lograr una verdadera cohesión social*» (cfr. la Risoluzione Ministeriale n. 0244-2010-ED).

⁴² Nel 2022, con l'obiettivo di rafforzare l'effettività del diritto di ogni persona alla propria identità etnico-culturale e all'uso della lingua originaria (ex artt. 2 c. 19 e 48 Cost.), il Presidente della Repubblica, insieme al Ministro della Cultura, hanno firmato il Decreto Supremo n. 006-2022-MC, con il quale si ufficializza l'interpretazione dell'inno nazionale in tutti gli atti civici, militari, eventi o cerimonie, in lingua castigliana, così come nella lingua indigena o originaria predominante nella zona, secondo quanto stabilito dal Registro Nazionale delle Lingue Indigene o Originarie. Il decreto dispone inoltre che gli enti pubblici e i mezzi di comunicazione statali sono tenuti a diffondere l'interpretazione dell'inno nazionale in castigliano e nella lingua indigena o originaria predominante.

⁴³ Nel 2021, in occasione del Bicentenario dell'indipendenza, lo scrittore e cineasta Gonzalo Benavente Secco, insieme ad altri creatori dell'importante documentario *La Revolución y la Tierra*, hanno promosso una raccolta firme per consentire alle peruviane e ai peruviani, mediante referendum, di scegliere quale strofa dell'inno cantare.

tà dei processi di costruzione, nel *Global South*, di Stati post-coloniali marcati da un intenso pluralismo.

Dalla prospettiva dell'inno come simbolo di un'identità costituzionale attraversata da fratture, rivendicazioni e resistenze, almeno tre elementi meritano di essere sottolineati.

Un primo dato a risaltare è relativo alla tensione che abbiamo già detto essere immanente alla fisionomia degli inni nazionali in quanto forme espressive di una concezione ambivalente della Nazione – al tempo stesso divina e umana.

Tale tensione è osservabile tanto in Nigeria quanto in Perù, con riferimento allo scarto tra: da un lato, il ricorso ad attributi che rimandano alla dimensione “eterna” e “sacra” della nazione – compresi l'invocazione a Dio e, sul piano musicale, le melodie lineari, le armonie semplici e i ritmi reiterativi; dall'altro lato, la realtà turbolenta dell'inno in quanto prodotto della contingenza e della pluralità delle circostanze concrete, degli interessi e dei rapporti di potere che sono alla base dei processi, storici, di costruzione della comunità nazionale⁴⁴.

Un secondo elemento, comune nelle due esperienze sebbene con forme e intensità differenti, è il portato controverso del passato coloniale.

In Nigeria una delle critiche mosse al ripristino dell'inno dell'indipendenza fa riferimento all'impronta coloniale di alcuni termini problematici utilizzati nel componimento, quale quello di “*tribe*” – che la letteratura africanistica ha ricondotto alla «*creation of laws drawn up by a colonial state which imposes group identities on indivi-*

⁴⁴ Si osservi, infatti, che in entrambi i paesi l'inno nazionale consiste in un componimento selezionato all'esito di un concorso pubblico indetto dalle autorità politiche, circostanza che spesso implica processi di «*negotiation, debate, interests, bribes, and other contingencies that seem to have nothing to do with the plummeting of an essence from the heaven of Platonic ideas*», B. CASTANY PRADO, *op. cit.*, 91. Insiste sul carattere “situato” dell'inno anche K. CERULO, *Sociopolitical Control and the Structure of National Symbols: An Empirical Analysis of National Anthems*, in *Social Forces*, 1, 1986, 76-99, la quale riflette che, «*since national symbols are commissioned, selected, and projected by the nation's political elites, it seems reasonable to expect that the strength of those in power should have measurable consequences for the structure of the symbols they choose to represent their nation*», 77.

dual subjects and thereby institutionalises group life»⁴⁵, anche e soprattutto allo scopo di impedire che la mobilitazione anticoloniale oltrepassasse i confini etnici. L'insufficienza dell'inno nazionale nel riflettere il travaglio della ricerca dell'unità a fronte dell'intenso pluralismo, in questo senso, si rispecchia nello stesso *legal discourse* veicolato dal Preambolo della Costituzione: il lemma "*unity*", vero e proprio filo rosso che attraversa il testo, racchiude tutti i limiti e le contraddizioni di un progetto di Stato federale che, proponendosi di «mitigare le conseguenze dei conflitti etnici e di "costruire" l'unità nazionale deve convivere con il pluralismo culturale e giuridico, ampiamente radicato soprattutto a livello locale»⁴⁶.

In Perù l'eredità coloniale, e in particolare la "questione indigena" che ha segnato l'intero sviluppo del costituzionalismo liberale nel contesto post-coloniale latinoamericano⁴⁷, ha lavorato sotto traccia alimentando le accese polemiche intorno alla "strofa apocrifia". Le reciproche accuse lanciate tra difensori e oppositori del "*Largo tiempo...*" riflettono infatti le diverse letture della storia e dell'identità costituzionale del paese, con particolare riferimento al posto da assegnare alle comunità native, *campesine* e afrodiscendenti. Al di là dei toni accesi con cui si contesta il carattere degradante di alcune espressioni della strofa

⁴⁵ M. MAMDANI, *What is a tribe?*, in *London Review of Books*, vol. 34, no. 17, 13 September 2012, che sottolinea come – nonostante l'ordine coloniale fosse fondato sull'idea «*that natives must be acknowledged first and foremost as belonging to separate tribes, with each governed by laws reflecting its own tradition*» – in realtà «*tribes were neighbours and usually spoke languages that were mutually intelligible; their histories were at times shared, at other times overlapping*». Mamdani chiarisce in che senso le tribù siano da considerarsi un'invenzione coloniale: non come «*an ethnic group with a common language*» – realtà preesistente alla colonizzazione – ma come «*administrative entity, which discriminates in favour of 'natives' against 'non-natives'*».

⁴⁶ A. DIRRI, *Federalismi africani. Pluralismo e centralismo in Sudafrica, Nigeria ed Etiopia*, Torino, 2024, 197.

⁴⁷ S. BAGNI, *Le forme di Stato in America Latina*, in S. BAGNI, S. BALDIN (a cura di), *Latinoamérica. Viaggio nel costituzionalismo comparato dalla Patagonia al Río Grande*, Torino, 2021, 41, che definisce la "questione indigena" come relativa al «tipo di relazione che si instaura tra lo Stato e la parte della società discendente dalle antiche popolazioni che vivevano nel continente prima della conquista», in grado di influire sulla forma di Stato «in quanto pone in dubbio il concetto di Stato-nazione».

apocrifa, in nome di un approccio indigenista⁴⁸ velato di retorica nazionalista, anche la vicenda dell'inno peruviano rispecchia le spinte e contropunte nell'ordinamento costituzionale. Da un lato, infatti, la Costituzione impegna lo Stato al riconoscimento del diritto all'identità etnica, culturale e linguistica, nonché di un pluralismo giuridico forte; dall'altro lato, tanto il formante giurisprudenziale quanto quello dottrinale sono sostanzialmente orientati a un approccio multiculturale, «dove il dialogo tra culture su di un piano egualitario è ancora lungi dall'essere implementato»⁴⁹.

Un terzo e ultimo profilo è legato al carattere realmente inclusivo e partecipato del processo democratico che dovrebbe sovrintendere, prima, il confronto e, poi, la decisione intorno all'inno nazionale nelle democrazie costituzionali. Rispetto a questo punto entrambi i casi analizzati si dimostrano problematici.

In Nigeria l'eccessiva rapidità e superficialità del dibattito che ha condotto alla legge del 2024 sembrano potersi ricollegare alla dimensione spesso solo formale e simbolica degli indicatori di democraticità dell'ordinamento, a partire dagli stessi principi costituzionali. A tale proposito, le considerazioni di Matteo Nicolini sulle transizioni costituzionali africane sono in grado di illuminare le vicende nigeriane che si sono ricostruite in questo scritto, sostituendo il termine “costituzione” con “inno nazionale”⁵⁰: da un lato, la valorizzazione, piuttosto che del “processo”, dell’atto”, così da produrre un testo «valutabile alla

⁴⁸ Se l’“indigenismo”, come progetto culturale e politico-istituzionale sviluppatosi nella prima metà del Novecento, era incentrato sul riconoscimento dei nativi e della loro cultura autoctona nella costruzione dell'identità nazionale, la figura di “indio” che finiva per essere valorizzata era costruita per astrazione, come incarnazione dello spirito e delle virtù dei progenitori preispanici ma lontana dai soggetti storici reali che abitavano le campagne e le periferie dei conglomerati urbani, cfr. R. EARLE, *The Return of the Native. Indians and Myth-making in Spanish America, 1810-1930*, Durham and London, 2007, 184 s.

⁴⁹ S. BAGNI, *Fluttuazioni giurisprudenziali nel riconoscimento del pluralismo giuridico egualitario in Ecuador e Perù*, in R. CAMMARATA, M. ROSTI (a cura di), *I popoli indigeni e i loro diritti in America Latina. Dinamiche continentali, scenari nazionali*, Milano, 2023, 340.

⁵⁰ Cfr. M. NICOLINI, *Le transizioni costituzionali africane come processi di reinvenzione delle tradizioni*, in *Focus Africa, federalismi.it*, 31, 2024, 8.

luce dei *benchmarks* dell'*African dream manufactured in Europe*⁵¹; dall'altro lato, l'impossibilità di «cancellare le *invented traditions* create dagli europei per le popolazioni africane» nella costruzione dell'identità nazionale, rispetto alla quale «non è più rilevante chi abbia trasmesso alle comunità africane istituti e concetti quali stati, cittadinanza, confini, appartenenza politica, quanto il punto di vista africano adottato per la loro rielaborazione e narrazione [...]».

La realtà peruviana appare comparativamente più matura nell'elaborazione dei contorni, a livello costituzionale, dell'identità della "patria" – se non altro sotto il profilo della fissazione, da parte della Corte costituzionale, dei limiti che il legislatore ordinario è tenuto a rispettare nel suo compito di determinazione dei simboli nazionali ex art. 49 Cost.⁵². Permangono, tuttavia, le forti resistenze – sul piano culturale prima ancora che politico e legislativo – a riconoscere pari dignità alle diverse componenti etniche e culturali di una società che, pur essendo marcata da «*una etnografia compleja y diversa*»⁵³, rimane costretta entro un «costituzionalismo a bassa intensità»⁵⁴.

⁵¹ L'espressione utilizzata da Nicolini richiama le riflessioni di M. CROWDER, *Whose Dream was It Anyway? Twenty-Five Years of African Independence*, in *African Affairs*, 86, 1987, 10.

⁵² Gli artt. 2, 17 e 21 Cost., in particolare, impongono al legislatore il dovere di promuovere l'integrazione nazionale, onorare il Perù, proteggere gli interessi nazionali, riconoscere e tutelare la pluralità etnica e culturale della nazione peruviana contemporanea e come eredità storica di tutte le culture di cui i peruviani sono discendenti.

⁵³ Così si è espresso lo stesso Tribunale costituzionale peruviano, Tribunal Constitucional, Pleno Jurisdiccional, Expediente N.O 0044-2004-AI/TC, 22.

⁵⁴ Così G. GONZALES MANTILLA, G. FAMIGLIETTI, *Riforma costituzionale e potere costituente in Perù. In cerca della nuova Costituzione*, in *DPCE Online*, 2, 2022, 1247, secondo i quali «i grandi squilibri che si traducono in grandi divari sociali, le disuguaglianze e le ingiustizie patite da milioni di Peruviani non sono un caso, né derivano dalle isolate debolezze della pubblica amministrazione, ma costituiscono piuttosto una conseguenza dell'ordine culturale imposto con la Costituzione attuale», 1265.

Abstract

National anthems have long provided an important field of inquiry for scholars exploring the relationship between law and music, especially in relation to the processes through which nation-states are constructed, consolidated, and ultimately legitimised.

As distinctive compositions in which text and music interact in relation to the State's constitutional identity, national anthems can thus become – particularly in the Global South – revealing indicators of the complexity of post-colonial States marked by intense pluralism. In particular, national anthems may be controversial in that they evoke a universal and homogenising national imaginary while silencing subaltern and resistant voices through “singing in unison”, that reinforces the power of state institutions.

The paper will focus on two case studies – Nigeria and Peru – that are undoubtedly far apart not only geographically, but also across a range of socio-economic, historical, political, and legal dimensions. Nevertheless, they prove to be comparable from a double perspective: first, the capacity of the national anthem to reflect the implications of the decolonisation process in the construction (and ongoing reconstruction) of an autonomous constitutional identity; second, the impact of the contested histories of national anthems on democratic processes and the rule of law.

Keywords

National anthems – Nation-State – Decolonisation – Nigeria – Peru

GLI INNI NAZIONALI NELLE TRANSIZIONI COSTITUZIONALI DEMOCRATICHE: UNA COMPARAZIONE FRA ITALIA, GERMANIA E SPAGNA

*Lorenzo Maspero**

SOMMARIO: 1. Note preliminari sull'oggetto e sulla metodologia d'indagine. – 2. *Il Canto degli Italiani*: una “discontinuità” nel segno della tradizione nazionale e della volontà popolare. – 3. *Unità, giustizia e libertà*: una “continuità” necessaria per la ricostituzione della Germania. – 4. *La Marcha Real*: una rinnovata carica simbolica. – 5. Alcune considerazioni di sintesi

1. Note preliminari sull'oggetto e sulla metodologia d'indagine

La riflessione sugli inni nazionali nelle transizioni costituzionali democratiche esige alcune precisazioni di fondo¹. È bene anzitutto chiarire la capacità dei simboli della comunità politica di incidere sulla sfera spirituale e immaginifica degli esseri umani. Tale inquadramento risulta funzionale a cogliere il diverso significato che il richiamo ai segni identitari può assumere nel momento costituente.

Come scrive Gustavo Zagrebelsky, «attraverso il simbolo, il singolo dischiude la visuale ad un mondo che è suo, ma non soltanto suo: è comune, crea e riflette comunanza di credenze e comunità d'esperienze»². L'inno nazionale sembra proprio esserne una testimonianza paradigmatica. Trattasi, invero, di un simbolo che – a giudizio di autorevoli costituzionalisti come Peter Häberle e Massimo Luciani – potendo contare sulla carica del suono musicale, riesce a trasmettere, negli eventi solenni in cui riecheggia, le saggezze e le memorie storico-

* Dottorando di ricerca in “Studi europei”. Università degli Studi di Genova.

¹ Una versione più estesa del presente lavoro è stata pubblicata nel fascicolo n. 3/2025 della Rivista *Nomos. Le attualità nel diritto*, a cui sia consentito fare rinvio per ulteriori riferimenti dottrinali, giurisprudenziali e normativi.

² G. ZAGREBELSKY, *Simboli al potere. Politica, fiducia, speranza*, Torino, 2012, 13.

culturali su cui poggia il sentimento di appartenenza alla comunità politica³.

Da questi rilievi emerge come il riconoscimento di un adeguato valore alla simbologia in sede costituente dispieghi – almeno idealmente – un’influenza non trascurabile tanto sul radicamento nella coscienza collettiva del nuovo assetto politico-istituzionale quanto sull’innovazione del tessuto sociale⁴. A venire dunque in gioco è quella concezione delle costituzioni come spazi di riconoscimento simbolico, oltre che di elaborazione di strutture mitiche, che – a seconda del giudizio politico sulla tensione psicologica sussistente con l’ordine previgente – possono registrare la continuità dell’avvenire con il passato oppure segnare da esso una chiara distanza⁵.

Volgendo lo sguardo alle esperienze di Italia, Germania e Spagna, si può osservare che l’abuso della simbologia collegata all’identità nazionale da parte dei regimi autoritari ha reso piuttosto intricata la vicenda degli inni nazionali nella stagione delle diverse successioni costituzionali democratiche attraversate da questi Paesi nel Novecento⁶.

In quest’ottica, lo scopo del presente contributo è quello di dimo-

³ Si v., su tutti, P. HÄBERLE, *Verfassungslehre als Kulturwissenschaft*, Berlin, 1998, 652; M. LUCIANI, *Costituzione italiana: art. 12*, Roma, 2018, 49. Sulla funzione di integrazione dei simboli, cfr. altresì R. SMEND, *Verfassung und Verfassungsrecht*, München-Leipzig, 1928, trad.it. *Costituzione e diritto costituzionale*, Milano, 1988, 88 ss.; M. GARCÍA PELAYO, *Ensayo de una teoría de los símbolos políticos*, in ID., *Obras completas*, Madrid, 1991, I, 987 ss. Si consideri, inoltre, che l’inno nazionale assume idealmente anche la forma di mezzo di auto-rappresentazione della comunità politica, soprattutto in sede diplomatica e sportiva, rendendone tangibile l’esistenza in modo plastico e immediato. Su tale funzione rappresentativa dell’inno nazionale, M.A. ALEGRE MARTÍNEZ, *Los símbolos políticos: una aproximación (no exclusivamente) constitucional*, in *El Cronista del estado social y democrático de derecho*, n.° 18, 2011, 64-65.

⁴ Cfr. G.M. SALERNO, *Identità nazionale e simbolismo costituzionale*, in *Percorsi costituzionali*, 2008, 2-3, 42.

⁵ Sulla dimensione mitico-simbolica delle costituzioni, vedi ovviamente M. LUCIANI, *Innovazione e tradizione nelle costituzioni del Novecento*, in *Specula Iuris*, 2021, 1, 25-26.

⁶ In riferimento al concetto di transizione costituzionale democratica, G. DE VERGOTTINI, *Le transizioni costituzionali. Sviluppi e crisi del costituzionalismo alla fine del XX secolo*, Bologna, 1998, 169. L’Autore fa riferimento ad «un processo, un succedersi di fasi il cui risultato è la democratizzazione: dal punto di vista giuridico tale processo si polarizza sulla adozione di una costituzione».

strare come nelle tre diverse esperienze la delicata scelta di mantenere o mutare l'inno nazionale sia andata di pari passo con il processo di costruzione dell'identità costituzionale dei nuovi ordinamenti democratici in rapporto alle precedenti esperienze autoritarie.

Nei paragrafi che seguono, verranno pertanto esaminati i lavori costituenti e i contestuali o (di poco) successivi dibattiti istituzionali, in quanto rivelatori delle ragioni che – pur nel diverso quadro storico-politico in cui si sono svolte le rispettive transizioni democratiche⁷ – hanno determinato, da un lato, il mantenimento del *Lied der Deutschen* (ma limitatamente alla sua terza strofa) e della *Marcha Real* (sempre priva di testo) in Germania e Spagna e, dall'altro, la sostituzione della *Marcia reale* sabauda con *Il Canto degli Italiani* in Italia⁸.

La fase storica successiva verrà invece indagata, anche attraverso la legislazione e la giurisprudenza costituzionale, al fine di verificare se la debolezza storicamente giustificata del processo costituente sulla questione dell'inno abbia avuto o meno un riflesso negativo sull'idoneità di questo simbolo a generare nel corso dei decenni un sentimento di identificazione fra i cittadini e la comunità politica di appartenenza.

⁷ Come osserva F. BIAGI, *Corti costituzionali e transizioni democratiche. Tre generazioni a confronto*, Bologna, 2016, 27, «i processi di transizione alla democrazia, così come quelli di consolidamento democratico, non sono lineari o razionali. Si tratta, al contrario, di processi estremamente complessi, caratterizzati da numerosissime variabili le quali sono rappresentate da *attori e fattori*».

⁸ Sulla relazione fra i concetti di “continuità” e “rottura” e l'inno nazionale nella dimensione spazio-temporale, J. BRAGE CAMAZANO, *El himno como símbolo del Estado: dimensión jurídico-política*, in M.A. ALEGRE MARTÍNEZ (coord.), *El himno como símbolo político*, León, 2008, 329-330. L'autore spiega come la dimensione cronologica in cui l'inno esercita le proprie funzioni di integrazione e rappresentazione consenta a tale segno identitario di operare una “rottura” simbolica rispetto alla fase storica precedente. Tuttavia, l'inno rivela, più frequentemente, l'attitudine opposta, simboleggiando la perpetuazione della nazione, dei valori di convivenza democratica perseguiti e condivisi dalla comunità politica, nonché del sentimento patriottico da veicolare alle generazioni successive.

2. Il Canto degli Italiani: una "discontinuità" nel segno della tradizione nazionale e della volontà popolare

La prima vicenda oggetto di approfondimento riguarda *Il Canto degli Italiani* nella transizione costituzionale democratica italiana.

Non è possibile, in questa sede, ricostruire l'intero processo che condusse il Paese dal fascismo all'attuale forma di Stato repubblicana⁹. Tuttavia, si può dar conto di come alcune contingenze di quella fase abbiano influenzato in misura significativa l'impostazione e i conseguenti risultati dei lavori costituenti in materia di simbologia costituzionale¹⁰.

In Italia, all'indomani della Seconda guerra mondiale, accanto alla necessità di ricostruire un'economia compromessa dal conflitto, si poneva l'esigenza, non meno impellente, di rifondare l'intero sistema istituzionale, dopo la lunga parentesi del regime fascista. La scelta dell'Assemblea costituente fu così quella di proteggere in via prioritaria «la democraticità dell'ordinamento che si andava formando»¹¹.

Nello scenario appena descritto, la trattazione dei simboli della comunità politica risultò evidentemente marginale. La dottrina giuridica, in proposito, non offre un giudizio univoco. Da un lato, vi è chi sospetta che i Costituenti non avessero realmente compreso la funzione giocata dai simboli sul piano dell'integrazione nello Stato costituzionale¹²; dall'altro, invece, vi è chi, considerati i frequenti richiami all'unità nazionale negli atti dell'Assemblea Costituente, valuta positi-

⁹ Come rileva tra gli altri A. SACCOMANNO, *La transizione italiana: le costituzioni provvisorie*, in S. GAMBINO (cur.), *Costituzionalismo europeo e transizioni democratiche*, Milano, 2003, 397 ss., «quella italiana è una transizione costituzionale che risente di avvenimenti di fondo quali, ad esempio, l'occupazione del territorio nazionale da parte di eserciti stranieri, la guerra civile di liberazione, i tentativi della monarchia di separare le proprie responsabilità, ecc. L'intreccio di tutti quegli avvenimenti porta ad un processo costituente segnato da novità che trovano la loro legittimazione formale nel precedente ordinamento statale».

¹⁰ Siffatto approccio sarà utilizzato anche nei paragrafi successivi relativi alle esperienze di Germania e Spagna.

¹¹ Cfr. F. BIAGI, *Corti costituzionali e transizioni democratiche*, cit., 78.

¹² T. GROPPI, *Art. 12*, in R. BIFULCO, A. CELOTTO, M. OLIVETTI (cur.), *Commentario alla Costituzione*, Torino, 2006, 308.

vamente l'assenza di divergenze sulla simbologia, in modo particolare sul tricolore, accolto fra i principi fondamentali all'art. 12 Cost.¹³.

Per il caso specifico dell'inno nazionale, le due diverse ricostruzioni sembrerebbero propendere nel senso di un tendenziale avvicinamento.

All'interno della Costituente ad interessarsi della questione fu il solo Francesco Saverio Nitti, il quale pose il seguente interrogativo: «Non vi è dunque tra voi, in questa gioventù, un solo poeta, un solo giovane musicista, che abbiano pensato a fare un inno che non sia banale?». A ciò costui aggiunse: «L'inno di Mameli sarebbe un bellissimo inno, se non fosse per quel ritornello che mi urta quando dice che “i figli d'Italia son tutti Balilla”. Questa è cosa che veramente io avevo sperato di non sentire tornando in Italia. Desidero che non vi siano Balilla»¹⁴.

Le parole di Nitti – sebbene isolate e perlopiù retoriche – non risultano però totalmente prive di fondamento. Esse sembrano riflettere l'intenzione dei Costituenti di adottare un approccio prudente in tema di simbolismo costituzionale, rompendo con le pratiche del regime mussoliniano, improntate ad un acceso nazionalismo¹⁵.

Il ventennio fascista aveva infatti rappresentato un vero e proprio laboratorio di costruzione di simboli, miti e celebrazioni, indirizzati a onorare la personalità del duce e a propagandare la retorica dell'Impero¹⁶. Risponde a questa logica anche la trasfigurazione subita dalla figura popolare del “Balilla” richiamata nel suo intervento da Nitti. Quando Goffredo Mameli compose *Il Canto degli Italiani* in epoca risorgimentale, il termine “Balilla” veniva associato nell'immaginario collettivo ad un mito di ribellione contro l'ingiustizia e la violenza del potere costituito. Diversamente, il regime mussoliniano si

¹³ M. LUCIANI, *Costituzione italiana: art. 12*, cit., 87.

¹⁴ Atti Assemblea Costituente, seduta del 19 aprile 1947, 3097.

¹⁵ G.M. SALERNO, *Identità nazionale e simbolismo costituzionale*, cit., 41. Cfr. sul punto E. GENTILE, *Storia del partito fascista 1919-1922. Movimento e milizia*, Roma-Bari, 1989, 499-500.

¹⁶ Cfr. I. CIOLLI, *Storia degli anniversari dello Statuto e della Costituzione (storia dei riti)*, in *Nomos. Le attualità nel diritto*, 2020, 1, 19-20. V. altresì F. LANCHESTER, *150 anni dell'Unità d'Italia: la dinamica istituzionale tra società civile e classe dirigente*, in *Quad. cost.*, 2011, 3, 565.

servì di tale figura nell'ambito della riorganizzazione del sistema di educazione della gioventù¹⁷. Emblematico, in tal senso, quanto si poteva apprendere ascoltando *Duce a noi*, una delle canzoni di propaganda del regime: «Nell'Italia dei fascisti anche i bimbi son guerrieri, siamo balilla o moschettieri del regime il baldo fior. Con il Duce qui sul petto, fa da scudo al nostro affetto e l'orgoglio accende in cuor»¹⁸.

Per completezza, occorre ricordare che il condizionamento derivante dall'abuso della simbologia in epoca fascista ha permeato l'unico oggetto di portata simbolica della Repubblica menzionato dalla Costituzione. La disciplina costituzionale della bandiera è stata interpretata come risposta non solo all'esigenza di riaffermare l'identità statale sul piano internazionale, ma anche a quella di irrigidire l'emblema della nazione, precludendo ad una maggioranza politica l'inserimento di simboli riconducibili alla propria ideologia¹⁹.

La scarsa attenzione – così giustificata – dei Costituenti verso l'inno nazionale viene attenuata da ciò che avvenne il 22 dicembre 1947: subito prima del voto finale sulla Costituzione, l'Assemblea intonò all'unisono *Il Canto degli Italiani*²⁰.

Siffatta manifestazione corale di intesa risultava indicativa del compromesso «di alto profilo»²¹ raggiunto dallo schieramento politico italiano del tempo²². In questo modo, trovava piena legittimazione la scelta già compiuta, all'indomani del referendum istituzionale del 2 giugno 1946, di sostituire la *Marcia reale* sabauda – inno ufficiale del

¹⁷ Sulla distorsione fascista del mito di Balilla, M. CASTOLDI, *L'Italia s'è desta. L'inno di Mameli: un canto di pace*, Milano, 2024, 134-135.

¹⁸ Cfr. T. MAIORINO, G. MARCHETTI TRICAMO, P. GIORDANA, *Fratelli d'Italia. La vera storia dell'inno di Mameli*, Milano, 2001, 68.

¹⁹ Vedi l'accurata osservazione di R. BIN, *Art. 12*, in V. CRISAFULLI, L. PALADIN (cur.), *Commentario breve alla Costituzione*, Padova, 1990, 77, come ripresa da F. CORTESE, *La disciplina della bandiera come principio fondamentale: appunti di studio sull'art. 12 della Costituzione italiana*, in C. CASONATO (cur.), *Lezioni sui principi fondamentali della Costituzione*, Torino, 2010, 366.

²⁰ Atti Assemblea Costituente, seduta del 22 dicembre 1947, 3593.

²¹ Sottolinea questo aspetto A. BARBERA, *I principi della Costituzione repubblicana: dal «compromesso» al radicamento progressivo*, in *Rassegna parlamentare*, 2009, 2, 314.

²² Cfr. sul punto F. BIAGI, *Corti costituzionali e transizioni democratiche*, cit., 78.

Regno d'Italia, a cui nel periodo fascista venne accostata *Giovinezza*²³ – ritenuta incompatibile con il nuovo assetto repubblicano. Era stato, infatti, il Consiglio dei Ministri del 12 ottobre 1946 a deliberare l'adozione de *Il Canto degli Italiani* come inno nazionale ufficiale (ma provvisorio) della nuova Repubblica italiana.

La “discontinuità” simbolica con il regime precedente, che aveva conosciuto la compromissione volontaria della monarchia con il fascismo, fu dunque da subito chiara²⁴.

Tuttavia, *Il Canto degli Italiani* non rompeva con la tradizione della storia nazionale, anzi enfatizzava l'appello agli ideali risorgimentali. Se così è, allora, vale per il “nuovo” inno quanto affermato a proposito della bandiera tricolore, quale «simbolo costituzionale dell'Italia repubblicana, memore della propria indipendenza ed unità nazionale ora fondata su di una Costituzione rigida, democratica e pluralista»²⁵. *Il Canto degli Italiani*, infatti, oltre a conservare un forte legame con il passato, risultava ben proiettato anche verso il presente e il futuro: le

²³ *Giovinezza* nacque, almeno secondo le intenzioni di chi la scrisse nel primo decennio del secolo, con intenti goliardici. La versione successivamente adottata dal partito nazionale fascista fu firmata da Giuseppe Blanc, paroliere di diverse canzoni di regime. Le strofe, tutt'altro che rassicuranti – si pensi, in particolare, a quel «carne da cannone» che andava ad armonizzarsi con la nota minaccia mussoliniana di muovere “otto milioni di baionette” – si concludevano con il seguente ritornello: «*Giovinezza, giovinezza, primavera di bellezza! Della vita nell'asprezza, il tuo canto squilla e va! E per Benito Mussolini: Eja, eja, alalà!*». Sul punto, T. MAIORINO, G. MARCHETTI TRICAMO, P. GIORDANA, *Fratelli d'Italia. La vera storia dell'inno di Mameli*, cit., 64.

²⁴ Come ricordato in precedenza, fra gli eventi che hanno influenzato la transizione costituzionale italiana, ci fu il tentativo della Monarchia di dissociare le proprie responsabilità politiche e istituzionali da quelle del regime fascista. In tale prospettiva, appare plausibile interpretare la decisione del Governo italiano del Regno del Sud, con a capo Vittorio Emanuele III e Badoglio, di adottare provvisoriamente come inno nazionale *La Canzone del Piave*, a seguito dell'armistizio dell'8 settembre 1943. Tuttavia, con la liberazione di Roma, avvenuta il 4 giugno 1944, si assistette al ripristino della *Marcia Reale* come inno nazionale, nonostante l'autorità dello Stato fosse stata trasferita dalla Corona al Comitato Centrale di Liberazione Nazionale con la formazione del Governo Bonomi. Si v., sul punto, A. SACCOMANNO, *La transizione italiana: le costituzioni provvisorie*, cit., 407.

²⁵ R. DICKMANN, *Tricolore e bandiere locali nella Costituzione e nella giurisprudenza costituzionale*, in *Forum di Quad. Cost.*, 2018, 2. V. altresì V. CRISAFULLI-D. NOCILLA, *Nazione* (voce), in *Enc. dir.*, vol. XXVII, Milano, 1977, 805-813.

fondamenta democratiche del nuovo ordinamento costituzionale potevano riconnettersi agevolmente a quel brano ispirato all'unione e all'amore tra i fratelli e, se vogliamo, fra i popoli²⁶.

Nella cornice del rinnovato assetto politico-istituzionale della Repubblica, *Il Canto degli Italiani* finì di lì a poco per esprimere al meglio la «nuova tavola di valori, legati al Risorgimento, alla Resistenza e all'antifascismo, che sono effettivamente i valori incarnati dalla nostra Carta costituzionale»²⁷.

Tutto ciò non stupisce affatto. *Fratelli d'Italia* era stato il titolo scelto per il primo numero del Bollettino del Comitato di Liberazione nazionale – soggetto centrale della riorganizzazione dello Stato²⁸ – in cui veniva sancito l'impegno di tutti i partiti politici antifascisti di “cacciare i tedeschi d'Italia e sterminare il fascismo”, “per la salvezza della patria”²⁹. Non solo: *Il Canto degli Italiani* aveva rappresentato un punto di riferimento identitario, insieme a *Bella ciao* e a *Fischia il vento*, per coloro che si erano trovati nelle zone di guerriglia partigiana e fuori dai confini nazionali³⁰.

Il senso di appartenenza del popolo italiano e i suoi elementi iden-

²⁶ Cfr. M. CASTOLDI, *L'Italia s'è desta. L'inno di Mameli: un canto di pace*, cit., 155, il quale osserva come la forza de *Il Canto degli Italiani* sia stata quella di apparire dotato degli anticorpi necessari contro ogni forma di deriva autoritaria.

²⁷ I. CIOLLI, *Storia degli anniversari dello Statuto e della Costituzione (storia dei riti)*, cit., 21.

²⁸ L'avvio della fase di transizione costituzionale italiana può essere ricondotto alla deliberazione assunta proprio dal CNL il 16 ottobre 1943. Data l'impossibilità di qualsiasi forma di unità nazionale attorno alle figure di Vittorio Emanuele III e Badoglio, il CNL auspicava, in primo luogo, l'immediata formazione di un governo politico, che fosse espressione dei partiti presenti nel CNL stesso. Secondariamente, veniva affermata la necessità di convocare il popolo italiano, una volta concluse le ostilità, affinché potesse pronunciarsi sulla suprema ricostruzione dello Stato. Questa presa di posizione, che configurava la messa in stato di accusa della Monarchia, di fronte al potere sovrano, condizionò la legittimazione sostanziale di diversi istituti ed organi statutari. Sul punto, ancora A. SACCOMANNO, *La transizione italiana: le costituzioni provvisorie*, cit., 405 ss. V. altresì P. CALAMANDREI, *Cenni introduttivi sulla Costituente e sui suoi lavori*, in *Commentario sistematico alla Costituzione italiana*, Firenze, 1950, 417.

²⁹ Cfr. M. CASTOLDI, *L'Italia s'è desta. L'inno di Mameli: un canto di pace*, cit., 153.

³⁰ Cfr. T. MAIORINO, G. MARCHETTI TRICAMO, P. GIORDANA, *Fratelli d'Italia. La vera storia dell'inno di Mameli*, cit., 69.

titari conobbero tuttavia un appannamento negli anni Sessanta a causa di alcune contingenze storiche, che offuscarono l'immediata ricostituzione dell'unità nazionale³¹.

Per avere una reale riscoperta dei simboli dell'unità nazionale, bisogna attendere gli anni Novanta.

Fu soprattutto l'ascesa politica della Lega Nord per l'Indipendenza della Padania, con la sua retorica secessionista e di rottura, anche sul piano simbolico, a indurre il Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi a ravvivare l'interesse per gli elementi unitari dello Stato³².

Questo deciso cambio di rotta merita di essere indagato, dal momento che si è fondato su quel patrimonio di valori storico-culturali, che avevano ispirato nel dibattito politico-istituzionale la scelta de *Il Canto degli Italiani* come simbolo identitario della nuova Repubblica. Lungo l'arco del suo settennato, il Presidente Ciampi ha, infatti, intrapreso un percorso legato alla memoria storica e alla "continuità" nel tessuto sociale tra il Risorgimento, la Resistenza e la Costituente³³. E tra i risultati di rilievo si annoverano proprio la "seconda giovinezza" de *Il Canto degli Italiani*³⁴ e il superamento della "tradizionale" antinomia fra sentimento patriottico e pregiudizio nazionalista³⁵.

Tale indirizzo, fatto proprio anche dai Presidenti della Repubblica Giorgio Napolitano e Sergio Mattarella, ha conosciuto un naturale risvolto anche a livello legislativo. Dopo un primo e indiretto riconosci-

³¹ A. CHIAPPETTI, *Cultura e identità nazionale nella Costituzione italiana*, in *Percorsi costituzionali*, 2008, 2-3, 58-59.

³² Vedi T. GROPPI, *Art. 12*, cit., 315-316; G.M. SALERNO, *Identità nazionale e simbolismo costituzionale*, cit., 43-44.

³³ Sul tema, *ex multis*, P. PELUFFO, *La riscoperta della patria. Perché il 150° dell'Unità d'Italia è stato un successo*, Milano, 2008; U. GENTILONI, *Carlo Azeglio Ciampi*, in S. CASSESE, G. GALASSO, A. MELLONI (cur.), *I Presidenti della Repubblica. Il capo dello stato e il Quirinale nella storia della democrazia italiana*, Bologna, 2018, 413-416.

³⁴ T. MAIORINO, G. MARCHETTI TRICAMO, P. GIORDANA, *Fratelli d'Italia. La vera storia dell'inno di Mameli*, cit., 117.

³⁵ V. I. CIOLLI, *Storia degli anniversari dello Statuto e della Costituzione (storia dei riti)*, cit., 25-26, la quale spiega come il patriottismo abbia rappresentato il motivo conduttore delle celebrazioni anche del Centocinquantenario dell'Unità d'Italia, menzionando in tal senso diversi passaggi del discorso alle Camere del Presidente Napolitano.

mento avvenuto con la l. n. 222/2012, recante «Norme sull'acquisizione di conoscenze e competenze in materia di *Cittadinanza e Costituzione* e sull'insegnamento dell'inno di Mameli nelle scuole», si è giunti all'ufficializzazione dell'inno con la l. n. 181/2017, rubricata «Riconoscimento del *Canto degli italiani* di Goffredo Mameli quale inno nazionale della Repubblica»³⁶. La formula impiegata dal legislatore, come è stato acutamente osservato, «testimonia la consapevolezza del *fatto*, ormai acquisito, della qualificazione del *Canto degli italiani* come inno nazionale, al di là di qualsivoglia, pur opportuno, riconoscimento nel diritto positivo»³⁷. Nondimeno, nella discussione parlamentare, sono altresì affiorate alcune delle criticità che hanno segnato, nel corso del tempo, il dibattito attorno all'inno nazionale, quali ad esempio la considerazione del Risorgimento come momento fondativo irrisolto ovvero la sottovalutazione dell'impegno e della riflessione che meriterebbero i simboli della Repubblica³⁸.

3. Unità, giustizia e libertà: una “continuità” necessaria per la ricostituzione della Germania

Il secondo caso preso in esame attiene al *Lied der Deutschen* nella transizione costituzionale democratica tedesca.

A differenza dell'esperienza italiana, in Germania la redazione della Legge fondamentale avvenne secondo i principi guida elaborati dal-

³⁶ Ai sensi dell'art. 1, co. 1 e 2, della l. n. 181/2017, si legge che: «La Repubblica riconosce il testo del *Canto degli Italiani* di Goffredo Mameli e lo spartito musicale originale di Michele Novaro quale proprio inno nazionale»; «Con decreto del Presidente della Repubblica, previa deliberazione del Consiglio dei ministri, (...), sono stabilite le modalità di esecuzione del *Canto degli Italiani* quale inno nazionale». Il 14 marzo 2025 il Presidente della Repubblica ha emanato il suddetto decreto disciplinando le «Modalità di esecuzione dell'Inno nazionale».

³⁷ M. LUCIANI, *Costituzione italiana: art. 12, cit.*, 43.

³⁸ Giunge a queste conclusioni, dopo aver ricostruito la discussione presso la I Commissione della Camera in ordine al progetto di legge di iniziativa parlamentare sul riconoscimento de *Il Canto degli Italiani* quale inno nazionale (pdl n. 3951), M. CARRER, *In musica e parole: gli inni nazionali nella dottrina dello Stato moderno*, in *Ammministrazione e Contabilità dello Stato e degli enti pubblici*, 2020, 28-29.

le forze di occupazione occidentali, in un quadro di subordinazione rispetto ad un centro decisionale politico esterno all'ordinamento costituzionale che essa stessa avrebbe dovuto fondare³⁹. Nonostante tale condizionamento, il *Grundgesetz* fu comunque accettato e riconosciuto come effettiva Costituzione del Paese, una volta raggiunta la piena affermazione della sovranità tedesca⁴⁰.

³⁹ M. BONINI, *Il potere costituente del popolo tedesco. Riunificazione della Germania e integrazione europea*, Milano, 2001, 136-137 osserva che l'anomalia del processo di adozione del *Grundgesetz* «si colloca all'interno di un quadro storico dai contorni determinati». Infatti, «dopo la cattura dei vertici del *Reich* e la destituzione di ogni autorità politica e amministrativa esistente sul territorio, ben poco rimane della potenza militare e dell'Impero la cui ascesa aveva tragicamente segnato gli anni precedenti. (...) In un breve arco di tempo la questione tedesca diventerà infatti il perno intorno al quale ruoteranno le vicende interne e le problematiche della Guerra fredda. Sarà proprio il contrasto fra le opposte sfere geopolitiche allora dominanti a segnare il punto di non ritorno sulla via della divisione territoriale e politica». Sulla concezione tedesca del potere costituente, *ex multis*, R. MÜGNUNG, *Zustandekommen des Grundgesetzes und Entstehen der Bundesrepublik Deutschland*, in J. ISENSEE-P. KIRCHHOF (eds.), *Handbuch des Staatsrechts der Bundesrepublik Deutschland*, Bd. I, Heidelberg, 1987, 220 ss. e D. MURSWIEK, *Die verfassungsgebende Gewalt nach dem Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland*, in *Schriften zum öffentlichen Recht*, Bd. 343, Berlin, 1978, 23 ss.

⁴⁰ Il riferimento qui è, ovviamente, alla autorevole ricostruzione di G. DE VERGOTTINI, *Le transizioni costituzionali*, cit., 21-22. L'Autore si sofferma sulle tappe fondamentali del processo che condusse all'approvazione (e accettazione) della Legge fondamentale del 1949. In primo luogo, viene richiamata la direttiva adottata dal Governo militare alleato nel 1945, la quale contemplava la costituzione di un ordinamento statale decentrato da ricomprendersi in uno schema di tipo federale. Successivamente, l'attenzione viene rivolta ai negoziati di Londra del 1948, i cui contenuti furono declinati nella cd. Carta di Francoforte. Tali Accordi autorizzavano i Ministri-presidenti dei Länder a convocare un'Assemblea costituente, determinando le modalità d'elezione e di convocazione dell'organo, nonché il procedimento di approvazione ed entrata in vigore della nuova costituzione. Conformemente agli indirizzi ricevuti, i Ministri-presidenti procedettero alla convocazione del Consiglio parlamentare. Il testo della Legge fondamentale elaborato dai rappresentanti dei Länder veniva poi approvato dalle assemblee dei Länder con maggioranze superiori a quelle dei due terzi fissate dalle potenze alleate.

Questa premessa storica aiuta a comprendere il legame fra l'unicità del processo di adozione della Legge fondamentale e l'introduzione di scarse disposizioni dotate di simbolismo costituzionale⁴¹.

Quanto detto non vale, in realtà, né per bandiera federale né per i suoi colori nero-rosso-oro. Per il Consiglio Parlamentare la scelta di tali colori non fu neppure oggetto di discussione, in virtù dei valori di democrazia, libertà e unità da questi rappresentati e della relativa tradizione storica risalente alle guerre di liberazione di inizio Ottocento⁴².

Ben diversa, invece, si presentava la questione dell'inno nazionale. Considerando il precedente divieto imposto dal Consiglio di controllo degli Alleati di eseguire pubblicamente canti a carattere nazionale – ivi compreso il controverso *Lied der Deutschen* – il Consiglio Parlamentare decise di non occuparsi di tale simbolo. Si temeva, infatti che una eventuale disputa politica sull'adozione dell'inno potesse rivelarsi dannosa per la genesi costituzionale della Germania occidentale⁴³.

Del resto, nella delicata fase di transizione costituzionale, il *Lied der Deutschen* aveva perso il suo carattere intrinsecamente democratici-

⁴¹ Come osserva A. CHIAPPETTI, *Cultura e identità nazionale nella Costituzione italiana*, cit., 64, la Legge Fondamentale della Repubblica Tedesca del 1949 è priva di riferimenti alla nazione e alla difesa della Patria. Un indiretto cenno allo "stato di difesa" è stato introdotto solo successivamente all'art. 12a del GG con la Diciassettesima legge integrativa del 24 giugno 1968, I 709.

⁴² Sulla trattazione della bandiera da parte del Consiglio Parlamentare, C.D. CLASSEN, *Artikel 22*, in H. MANGOLDT, F. KLEIN, C. STARK (eds.), *Kommentar zum Grundgesetz*, Bd. II: Art. 20-82, München, 2010, 420-422. Lo stesso Tribunale costituzionale federale ha avuto poi modo di affermare che, «in quanto Stato libero, la Repubblica federale si basa sulla identificazione dei suoi cittadini con i valori fondamentali espressi dalla bandiera. I valori garantiti sono quelli rappresentati dai colori cui si riferisce l'art. 22 GG. Essi esprimono un ordinamento libero e democratico (...)». Vedi BVerfGE, decisione del Primo Senato del 7 marzo 1990 – BvR 266/86 e 913/87 – *Bundesflagge*, punto 50. (La presente traduzione e le successive, salvo diversa indicazione, sono a cura dell'Autore).

⁴³ Cfr. G. KNOPP, E. KUHN, *Das Lied der Deutschen: Schicksal einer Hymne*, München, 1988, 94. Il primo divieto relativo all'esecuzione del *Lied der Deutschen* fu emanato dal Consiglio di controllo Alleato in data 14 luglio 1945. Il secondo, invece, fece seguito alla Conferenza di Potsdam. Nello specifico, nella zona di occupazione britannica, il 18 agosto 1945, venne stabilito quanto segue: «è vietato suonare o cantare l'Horst-Wessel-Lied e altri canti nazionalsocialisti. Questo divieto si estende altresì al *Deutschlandlied*».

co. Scritto nel 1841 dal poeta August Heinrich Hoffman von Fallersleben come espressione del desiderio di libertà e unità nazionale, il brano era stato poi riconosciuto come inno nazionale durante la stagione weimariana dal Presidente Friedrich Ebert⁴⁴. Tuttavia, con l'ascesa al potere del nazionalsocialismo, il Ministero del Reich per l'istruzione pubblica e la propaganda, adempiendo ai suoi compiti di influenza spirituale sulla nazione, manipolò ideologicamente la prima strofa del *Lied der Deutschen* – «Germania, Germania, al di sopra di tutto, al di sopra di tutto nel mondo» – allo scopo di giustificare l'aggressiva politica militare tedesca. Al contrario, la terza strofa «Unità, giustizia e libertà» venne abbandonata, poiché ritenuta dissonante rispetto al progetto politico del regime; lo stesso valeva per la seconda strofa – «Donne tedesche, fedeltà tedesca, vino tedesco e canto tedesco» – oggetto di condanna per l'elogio al vino, considerato dannoso per la fertilità⁴⁵.

La strumentalizzazione descritta non fu però tale da determinare un rifiuto del *Lied der Deutschen* con il cambio di regime travolto dalla storia, cosicché la Repubblica federale di Germania, come si vedrà a breve, rappresenta un tipico caso di ordinamento privo di innovazione simbolica, nella convinzione di essere i legittimi eredi di una tradizione costituzionale solo indebitamente occupata dall'ordine precedente⁴⁶.

Densa di significato appare la corrispondenza epistolare fra il Cancelliere federale Konrad Adenauer e il Presidente federale Theodor Heuss del 1952, che costituisce la prima decisione ufficiale riguardante l'inno nazionale⁴⁷. Tale scambio pose fine ad un dibattito politico durato oltre tre anni e strettamente legato alla ricostruzione dell'or-

⁴⁴ Cfr. G. SPENDEL, *Zum Deutschland-Lied als Nationalhymne*, in *JuristenZeitung*, 1988, 43, 744 ss.

⁴⁵ Cfr. G. KNOPP, E. KUHN, *Das Lied der Deutschen: Schicksal einer Hymne*, cit., 87-88, i quali aggiungono che il *Lied der Deutschen* subì profonde modifiche anche sotto il profilo melodico: il brano veniva intonato in forma marziale accanto all'*Horst-Wessel-Lied*, inno del partito di Hitler, facendo così perdere alla composizione musicale di Haydn il proprio carattere corale.

⁴⁶ Sulla "continuità" della simbologia al momento della creazione di un nuovo ordine costituzionale, M. LUCIANI, *Innovazione e tradizione nelle costituzioni del Novecento*, cit., 28-30.

⁴⁷ *Bulletin der Bundesregierung*, Nr. 51/1952 del 6 maggio 1952.

dinamento costituzionale democratico tedesco in relazione alla precedente parentesi totalitaria⁴⁸.

Fin dai suoi primi discorsi pubblici in qualità di Cancelliere federale, Adenauer aveva esortato i cittadini tedeschi ad intonare la terza strofa del *Lied der Deutschen*, ritenendola «un sacro impegno (...) per noi che vogliamo essere un popolo unito, un popolo libero e un popolo pacifico»⁴⁹. Ancor prima, in occasione delle elezioni federali del 1949, Albert Finck – già membro del *Parlamentarischer Rat* – aveva colto un suggestivo parallelismo: così come «i francesi, durante la rivoluzione, hanno fondato il loro Stato sulla triade Libertà, Uguaglianza, Fratellanza», allo stesso modo «noi fondiamo la nostra nuova Germania su “Unità, giustizia e libertà”»⁵⁰.

Per superare l'inerzia istituzionale e provocare la reazione presidenziale, il Cancelliere Adenauer avanzò per iscritto al Presidente Heuss la richiesta urgente di non rinviare nuovamente la decisione sull'inno. Nella sua lettera, Adenauer richiama le difficoltà incontrate dalle rappresentanze diplomatiche all'estero, in assenza di un simbolo identitario. D'altro canto, il Cancelliere osservava che «le riserve di politica interna relative all'uso improprio del *Lied der Deutschen* da parte dei distruttori della vecchia Germania hanno perso la loro forza»⁵¹.

⁴⁸ Al contrario, la Repubblica democratica tedesca evitò il peso del dibattito sulle tradizioni simboliche, adottando come inno nazionale il brano *Risorti dalle rovine*.

⁴⁹ Cfr. J. KOCH, *Einigkeit und Recht und Freiheit: Die Geschichte der deutschen Nationalhymne*, Stuttgart, 2021, 146. Carlo Schmid, uno dei Padri della Legge fondamentale, si opponeva invece all'adozione come inno nazionale di un canto che, per dodici anni, era stato “declassato” a prima strofa dell'*Horst-Wessel-Lied*. La presa di posizione di Schmid si collocava nel contesto della presentazione di una mozione riguardante l'inno federale all'indomani delle elezioni del settembre 1949. Nella mozione si scriveva che: «Il Governo Federale è invitato a presentare al Bundestag un disegno di legge volto al riconoscimento del “Deutschlandlied” nella sua forma originale, priva di modifiche, come inno ufficiale della Repubblica federale di Germania. Il testo di Hoffman von Fallersleben non intende sminuire altri popoli o Stati, ma è espressione di una naturale coscienza collettiva nazionale».

⁵⁰ *Ivi*, 142.

⁵¹ *Bulletin der Bundesregierung*, Nr. 51/1952 del 6 maggio 1952. Per la ragione riportata, il Governo federale rinnovava la proposta di riconoscere come inno nazionale

Ma è dalla risposta del Presidente Heuss che si possono ricavare i maggiori spunti costruttivi ai fini della presente ricerca: Heuss ammetteva di aver evitato fino a quel momento l'utilizzo del *Lied der Deutschen*, in quanto il popolo tedesco associava la melodia di Haydn all'*Horst-Wessel-Lied*, che aveva «fornito il ritmo di marcia per la rovina nazionale»⁵². A suo giudizio, la profonda cesura con il passato regime richiedeva una discontinuità anche sul piano simbolico⁵³. Tuttavia, il Presidente federale ammetteva di essersi sbagliato. Scriveva di «aver sottovalutato il tradizionalismo e il bisogno di continuità radicati nel popolo tedesco» e, per questo motivo, decideva di accogliere la richiesta del Governo federale, «riconoscendo i fatti»⁵⁴.

Diventano a questo punto necessarie due annotazioni a margine dei passaggi salienti dello scambio epistolare. In primo luogo, deve essere evidenziata la scelta politica del Presidente Heuss di rimettere al consenso popolare la forma e la portata dell'inno nazionale. Una simile impostazione segnava una profonda differenza rispetto ai regimi autoritari, caratterizzati dalla determinazione arbitraria dei simboli statali⁵⁵. Secondariamente, non sfugge all'osservatore la connessione con quell'ampio filone di pensiero secondo cui spetta al Presidente federale il compito di «sottolineare e rafforzare l'unità della collettività»⁵⁶, di

il canto di Hoffmann e Haydn, precisando che, durante gli eventi ufficiali, si sarebbe dovuta cantare la sola terza strofa.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*. Il Presidente Heuss riteneva, in particolare, che l'adozione di un nuovo inno avrebbe permesso al popolo tedesco di «poter affrontare la tragedia storica del nostro destino con un cuore puro e libero».

⁵⁴ *Ibidem*. Qui il riferimento è al radicamento del *Lied der Deutschen* nella coscienza collettiva.

⁵⁵ R. LIPPOLD, *Die Staatsymbole – ihre rechtliche Begründung und ihr strafrechtlicher Schutz*, in *Kritische Vierteljahresschrift für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft*, 1992, 75, 46. L'Autore osserva come, nel caso dei simboli della Repubblica federale di Germania, la scelta sia stata quella di valorizzare la loro derivazione da una tradizione di libertà.

⁵⁶ V. R. HERZOG, *Art. 54*, in T. MAUNZ, G. DÜRIG (eds.), *Grundgesetz. Kommentar*, München, 2009, 42.

fronte alla presenza inevitabile di forze centrifughe, avvalendosi a tal fine del cd. «potere della parola»⁵⁷.

Anche dopo il riconoscimento del *Lied der Deutschen* come inno nazionale della Repubblica federale, rimase aperta la questione della sua effettiva composizione: non era infatti chiaro se questo comprendesse l'insieme delle strofe oppure solamente la terza.

In questo discorso, si inserisce la nota sentenza del Tribunale costituzionale federale che – chiamato a pronunciarsi a seguito di ricorso costituzionale contro una condanna per vilipendio dell'inno nazionale⁵⁸ – riconobbe protezione al *Lied der Deutschen* come simbolo statale limitatamente alla sua terza strofa. A fondamento della decisione, i giudici di Karlsruhe hanno posto, ancora una volta, la prassi generale consolidatasi da decenni e corrispondente, nel caso specifico, all'utilizzo della terza strofa in occasione delle cerimonie ufficiali⁵⁹.

Tale orientamento degli organi costituzionali della Federazione appare pressoché consolidato, avendo trovato da ultimo conferma nella corrispondenza epistolare fra il Presidente federale Richard von Weizsäcker e il Cancelliere federale Helmut Kohl del 1991⁶⁰. Inoltre, il suddetto scambio ci dimostra come la terza strofa del *Lied der Deutschen* abbia sostenuto la legittima aspirazione al ricongiungimento del popolo tedesco territorialmente (e temporaneamente) diviso e, quindi,

⁵⁷ Cfr. G. DELLEDONNE, *Funzioni di Capo dello Stato e integrazione costituzionale: il ruolo del Presidente Federale tedesco, secondo la scienza giuridica e la giurisprudenza della Corte di Karlsruhe*, in *Diritto pubblico*, 2016, 1, 55.

⁵⁸ BVerfGE, decisione del Primo Senato del 7 marzo 1990 – BvR 1215/87 – *Nationalhymne*.

⁵⁹ *Ivi*, punti 35-36. Il BVerfGE ritiene che il principio di determinatezza in ambito penale sancito dall'art. 103, co. 2, del GG sia soddisfatto «solo nella misura in cui si tratta della terza strofa del *Deutschlandlied*». Dallo scambio di lettere tra il Cancelliere federale Adenauer e il Presidente federale Heuss del 1952 «non si evince espressamente che solo la terza strofa di questo inno dovesse essere dichiarata inno nazionale. È stato tuttavia stabilito in modo inequivocabile che in occasione delle cerimonie ufficiali dovesse essere cantata la terza strofa. Ciò corrisponde ormai a una prassi consolidata da decenni. Per i destinatari dell'art. 90a, co. 1, n. 2, del Codice penale tedesco, il significato letterale del termine “inno della Repubblica Federale Tedesca” non va quindi oltre la terza strofa del *Deutschlandlied*».

⁶⁰ *Bundesgesetzblatt* Nr. 63/1991 del 29 novembre 1991.

la seconda fase del processo di ricostituzione dell'ordinamento tedesco⁶¹.

Il Presidente von Weizsäcker rilevava come, a partire dallo scambio di lettere fra il Presidente Heuss e il Cancelliere Adenauer del 1952, la terza strofa del *Lied der Deutschen* si fosse affermata nella coscienza collettiva come l'inno della Repubblica federale tedesca. A ciò aggiungeva che, durante la fase della divisione, la terza strofa aveva dato espressione al «desiderio dei tedeschi per lo stato di diritto e per l'unità nella libertà»⁶². Di conseguenza, secondo il Presidente, il conseguimento pacifico di questo obiettivo da parte dei cittadini dei nuovi Länder era la prova del valore della terza strofa del *Lied der Deutschen* come simbolo. Essa, risultando «espressione vincolante dei valori a cui ci sentiamo impegnati come tedeschi, come europei e come parte della comunità delle nazioni», è riconosciuta come l'inno nazionale del popolo tedesco⁶³.

Ancor più suggestiva si rivela la posizione assunta dal Cancelliere Kohl. A suo avviso, la triade unità, giustizia e libertà ha rappresentato il fondamento su cui è stata costruita, a partire dal 1949, «la democra-

⁶¹ Emblematici furono gli eventi che fecero seguito alla caduta del muro che separava la Repubblica democratica tedesca dall'Occidente. L. MEZZETTI, *Transizioni costituzionali e procedimenti esterni di formazione delle costituzioni. L'esperienza tedesca fra corsi e ricorsi storici*, in S. GAMBINO (cur.), cit., 428-429, scrive che «da allora, con un processo quasi inarrestabile, gli eventi politici si susseguirono come un fenomeno a valanga, portando all'unificazione dei due Stati tedeschi, completatasi il 3 ottobre 1990. Tale unificazione ha rappresentato la conclusione di uno sviluppo politico che, fino ad un anno prima, anteriormente all'insurrezione pacifica della popolazione della Repubblica democratica, poteva finanche apparire illusoria». Ai fini dell'analisi oggetto del presente contributo, merita attenzione quanto scritto da J. KOCH, *Einigkeit und Recht und Freiheit*, cit., 189-190, in ordine all'esecuzione spontanea dell'inno nazionale da parte del Bundestag, in seguito alla notizia dell'apertura della frontiera interna tedesca, la sera tra il 9 e 10 novembre 1989. Il giorno successivo, a conferma di come *Unità, giustizia e libertà* dovessero diventare realtà in tutto il territorio tedesco riunificato, il Cancelliere Kohl, il suo predecessore Brandt, il Ministro degli Esteri Genscher e il sindaco di Berlino Momper si affacciarono insieme dal balcone del Municipio di Schöneberg, intonando, in un'inedita armonia tra partiti, la terza strofa del *Lied der Deutschen*.

⁶² *Bundesgesetzblatt* Nr. 63/1991 del 29 novembre 1991.

⁶³ *Ibidem*.

zia costituzionale di maggior successo della nostra storia». Per questo motivo, Kohl riteneva che, a seguito della riunificazione, la terza strofa del *Lied der Deutschen* imponesse un impegno ulteriore, vale a dire quello di «realizzare un ordine costituzionale per il popolo nei nuovi Stati federati». Secondo il Cancelliere, infatti, «la volontà dei tedeschi di unità nella libera autodeterminazione è il messaggio centrale della terza strofa del Lied der Deutschen»⁶⁴.

Questo stato delle cose sembra confermare l'affermazione del ruolo del Presidente federale come custode dei simboli, ma soprattutto il progressivo consolidamento della terza strofa del *Lied der Deutschen* come «uno degli elementi di maggior rilievo dell'identità culturale della Germania europea riunificata»⁶⁵.

4. La Marcha Real: una rinnovata carica simbolica

Passando infine alla Spagna, giova sin da ora evidenziare che la “continuità” della *Marcha Real* come simbolo musicale della comunità politica fu tra i risultati della natura negoziata della transizione costituzionale verso la democrazia⁶⁶.

Come noto, tale processo si articolò attraverso una serie di patti tra il Governo e le forze di opposizione, volti a garantire la stabilità economica e sociale, nonché la trasformazione politico-istituzionale del Paese⁶⁷. La dialettica tra il gruppo riformatore franchista e l'oppo-

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ P. HÄBERLE, *Nationalhymnen als kulturelle Identitätselemente des Verfassungsstaates*, Berlin, 2007, 14.

⁶⁶ Come si evince dal *Boletín Oficial de Las Cortes Españolas*, X Legislatura, n. 21. *Diario de las sesiones del pleno. Sesión Extraordinaria y Conjunta de las Cortes Españolas con el Consejo del Reino, para recibir juramento y proclamar Rey a S.A.R. Don Juan Carlos de Borbón y Borbón*, l'atto di proclamazione di Re Juan Carlos I di Borbone, all'indomani della morte di Franco, avvenne nelle Cortes il 22 novembre 1975 proprio sulle note della *Marcha Real*.

⁶⁷ Sulla natura negoziata della transizione costituzionale democratica spagnola, v., tra i molti, L. FROSINA, *La Costituzione spagnola compie 40 anni. Bilanci e prospettive di riforma*, in *Nomos. Le attualità nel diritto*, 2018, 3, 1 ss.; J.J. CAMPO, *Crisis política y transición al pluralismo en España (1975-1978)*, in E.

sizione moderata condusse all'approvazione della *Ley para la Reforma Política* (cd. legge ponte)⁶⁸, che pose le fondamenta del nuovo assetto democratico⁶⁹. In seguito, furono adottati ulteriori atti ritenuti essenziali dall'opposizione per assicurare lo svolgimento delle prime elezioni politiche libere⁷⁰.

Coerentemente con siffatta politica del compromesso, la Costituzione del 1978 non risultò espressione "di parte": vi era, infatti, la diffusa convinzione che «solo una costituzione di consenso avrebbe potuto essere duratura e capace di garantire stabilità»⁷¹.

Nel processo costituente che si sviluppò a seguito delle elezioni democratiche del giugno del 1977, le sessioni parlamentari in tema di simbologia statale furono piuttosto concise. Tuttavia, non mancarono momenti di tensione legati ad alcune contese storiche⁷².

La prima di queste riguardava l'assenza di "discontinuità" con la simbologia autoritaria⁷³. L'esponente del Partito Comunista Spagnolo Jordi Solé Tura rilevava che la difficoltà di riconoscere i simboli della

GARCÍA DE ENTERRÍA MARTÍNEZ CARANDE, A. PREDIERI (coords.), *La Constitución española de 1978*, Madrid, 1981, 45 ss.

⁶⁸ BOE, n. 4, del 5 gennaio 1977.

⁶⁹ F. BIAGI, *Corti costituzionali e transizioni democratiche*, cit., 139-140, scrive che «tale provvedimento (...), pur rifacendosi, sotto diversi aspetti, al passato franchista» non mancava di «importanti disposizioni di rottura». L'Autore menziona il principio della sovranità popolare, la supremazia della legge, il suffragio universale, nonché l'inviolabilità dei diritti fondamentali della persona per tutti gli organi dello Stato.

⁷⁰ Cfr. R.L. BLANCO VALDÉS, V. SANJURJO RIVO, *Per comprendere la transizione politica spagnola (un contributo)*, in S. GAMBINO (cur.), cit., 458, i quali richiamano la soppressione del Tribunale dell'Ordine Pubblico, il riconoscimento legale dei partiti, l'ampliamento dell'amnistia concessa in precedenza ai prigionieri e agli esiliati, la nuova disciplina elettorale, il riconoscimento della libertà di espressione e sindacale, nonché la soppressione della Segreteria Generale del Movimento.

⁷¹ Così M. CASTELLÀ ANDREU, *La Transizione verso la democrazia e l'origine della Costituzione spagnola del 1978*, in *Studium*, n.° 2, 2025, 259.

⁷² Sottolinea questo aspetto J. RIDAO MARTÍN, *La protección jurídica de los símbolos del estado a revisión. Una relectura acorde con la libertad de expresión y con el espíritu de tolerancia de una sociedad pluralista*, in *Parlamento y Constitución*, n.° 20, 2019, 96.

⁷³ Cfr. J.M. LUZÓN, X.M. NUÑEZ SEIXAS, *Los símbolos nacionales en la España constitucional (1978-2017): un consenso precario*, in BENIGNO PENDÁS (coord.), *La España constitucional (1978-2017). Trayectorias y perspectivas*, Madrid, 2018, I, 381-382.

Spagna fosse dovuta alla circostanza per cui «per lungo tempo i simboli di quello Stato sono stati simboli di oppressione»⁷⁴. Parimenti, Justino de Azcárate, appartenente al gruppo parlamentare *Agrupación Independiente*, nel sollecitare la rimozione dello stemma adottato dal regime franchista durante la guerra civile, si interrogava su quale fosse l'effettiva giustificazione «per continuare a usare un simbolo così rappresentativo di un regime e di un governo che il popolo spagnolo ha deciso, inequivocabilmente e in piena libertà, che non è quello che desidera e la prova migliore è che tra pochi giorni o settimane entrerà in vigore una nuova Costituzione»⁷⁵.

Considerazioni analoghe potrebbero valere indirettamente anche per la *Marcha Real*. Dopo il secondo intermezzo repubblicano, il regime franchista, nel solco di un'ampia restaurazione dell'identità nazionale in chiave autoritaria, patriottica e cattolica⁷⁶, aveva ripristinato l'inno tradizionale⁷⁷, innovandone il testo⁷⁸. Anche nel caso spagnolo, il regime insistette sull'importanza dei simboli per trasmettere alle nuove generazioni l'idea primaria della patria. Le linee pedagogiche degli anni Quaranta e Cinquanta prevedevano che, alla fine delle lezioni, al culto della bandiera spagnola e di quella del movimento falan-

⁷⁴ *Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados*, seduta del 9 maggio 1978, 2109-2110.

⁷⁵ *Diario de Sesiones del Senado*, seduta del 26 settembre 1978, 2934-2936.

⁷⁶ Cfr. Z. BOX, *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*, Madrid, 2010, 296-297.

⁷⁷ BOE, n. 202, del 21 luglio 1942.

⁷⁸ Nel testo redatto da José María Pemán su commissione del Generale Franco, i versi coniugavano l'esaltazione dell'impero ultramarino («*Gloria alla Patria che seppa seguire sopra l'azzurro del mare il cammino del sole*») e dell'idea di un nuovo inizio («*ri-torna a risorgere*») al saluto falangista («*alzate le braccia figli del popolo spagnolo*»), al lavoro e alla solidarietà, in un'impresa presieduta dalla fede («*Trionfi la Spagna, le incudini e le ruote cantano al ritmo dell'inno della fede. Insieme a loro cantiamo in piedi la vita nuova e forte del lavoro e della pace*»). Sul tema, J.M. LUZÓN, X.M. NUÑEZ SEIXAS, *Rojigualda y sin letra. Los Símbolos oficiales de la nación*, in ID. (coords.), *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, Barcelona, 2013, 71-72.

gista, si accompagnasse il canto dell'inno nazionale e di *Cara al sol*, insieme agli slogan «¡viva Franco!» e «¡Arriba España!»⁷⁹.

L'altro versante della discussione fra i Costituenti riguardava la convivenza degli emblemi dello Stato spagnolo con quelli propri dei nazionalismi periferici, riaffermatasi dopo la dittatura e riconosciuti nel quadro costituzionale attraverso la strutturazione della Spagna come «Stato autonomico»⁸⁰. Alcuni parlamentari proposero modifiche atte ad una più rigida difesa dei valori patriottici, della sovranità e dell'unità nazionale. In particolare, Fidel Carazo, esponente dell'estrema destra, chiese di aggiungere l'inciso per cui «l'esclusione della bandiera nazionale costituirebbe un reato»⁸¹. Diversamente, il nazionalista basco di sinistra Juan Maria Bandrés, richiamando la profonda venerazione del suo popolo verso la bandiera «ikurriña», rivendicava ampia libertà nella manifestazione dei simboli⁸².

In una cornice così ricca di questioni legate all'identità del nuovo ordinamento costituzionale democratico spagnolo, l'accordo costituente sui simboli – in particolare, sulla bandiera – fu espressione della generosità delle principali forze politiche di sinistra⁸³. Per il Partito Comunista Spagnolo e il Partito Socialista Operaio Spagnolo, accettare la monarchia costituzionale – a condizione che fosse democratica – significava, di fatto, accettare i simboli dello Stato ereditati dal regime franchista. Tuttavia, come osservava *Mundo Obrero*, la reale contrapposizione non era tra repubblica e monarchia, quanto piuttosto fra democrazia e dittatura⁸⁴.

Così, una volta completato il cambio di regime, la *Marcha Real*, ol-

⁷⁹ Sul ruolo dei simboli nel regime franchista, A. MAYORDOMO, J.M. FERNÁNDEZ SORIA, *Vencer es convencer. Educación y política: España, 1936-1945*, Valencia, 1993, 188-189.

⁸⁰ Cfr. J.M. LUZÓN, X.M. NUÑEZ Seixas, *Los símbolos nacionales en la España constitucional (1978-2017): un consenso precario*, cit., 381-382.

⁸¹ *Diario de Sesiones del Senado*, seduta del 22 agosto 1978, 1678.

⁸² *Diario de Sesiones del Senado*, seduta del 26 settembre 1978, 2930.

⁸³ Cfr. J.J. SOLOZÁBAL ECHAVARRÍA, *Artículo 4*, in M. RODRÍGUEZ-PIÑERO, B. FERRER, M.E. CASAS BAAMONDE (coords.), *Comentarios a la Constitución Española*, Madrid, 2018, I, 88.

⁸⁴ Vedi J.A. ANDRADE BLANCO, *El PCE y el PSOE en (la) transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*, Madrid, 2012, 70-73.

tre a conservare il suo carattere distintivo della storia della Spagna⁸⁵, ha assunto la veste di simbolo del nuovo ordinamento costituzionale democratico. Invero, la Costituzione del 1978, accogliendo le istanze storico-politiche dei partiti progressisti e repubblicani – quali la tutela dei diritti sociali e il decentramento territoriale – ha, da un lato, ridimensionato le tensioni ideologiche legate alla scelta della forma di Stato e, dall'altro, fatto venir meno la dualità fra *Marcha Real* e *Himno de Riego*⁸⁶.

La piena rilegittimazione dei simboli della comunità politica non fu però immediata. Solo l'ondata di emozione sociale prodotta in tutta la Spagna dal tentativo di colpo di Stato del 23 febbraio 1981 suscitò la volontà di sottrarre definitivamente l'identità nazionale alla egemonia dell'estrema destra⁸⁷. Da quel momento, la bandiera venne concepita come «segno di sovranità, indipendenza, unità e integrità della patria», nonché dei «valori superiori espressi nella Costituzione»⁸⁸. La regolamentazione dell'inno procedette, invece, con maggiore lentezza, sebbene nelle manifestazioni pubbliche a sostegno dell'ordine democratico di quell'anno risuonassero con forza gli accordi della *Marcha Real* alla presenza del Re, figura chiave del processo di transizione democratica⁸⁹.

⁸⁵ Dichiarata marcia d'onore nel 1770 da Carlo III, la *Marcha Real* è da allora l'inno nazionale spagnolo, ad eccezione del Triennio Liberale (1820-1823), della Prima Repubblica (1873-1874) e della Seconda Repubblica (1931-1939). In questi periodi storici fu adottato l'*Himno de Riego*, brano dedicato al tenente colonnello Rafael de Riego Núñez, in ragione della sua insurrezione a Cabezas de San Juan contro l'assolutismo di Ferdinando VII, a favore del ripristino della Costituzione di Cadice del 19 marzo 1812.

⁸⁶ Sottolinea questi aspetti A. OEHLING DE LOS REYES, *El himno nacional como símbolo jurídico- constitucional en España: cuestiones conexas, regulación y efectividad práctica*, in P. HÄBERLE, A. OEHLING DE LOS REYES (coords.), *El himno nacional como elemento de identidad cultural del Estado constitucional*, Madrid, 2012, 27-28.

⁸⁷ J. RIDAO MARTÍN, *La protección jurídica de los símbolos del estado a revisión*, cit., 97.

⁸⁸ Art. 1 della Legge n. 39/1981 (BOE, n. 271, del 12 novembre 1981).

⁸⁹ In quel clima di esaltazione patriottico-costituzionale, la bandiera e l'inno ereditati dalla storia diventavano i simboli di una comunità nazionale unita nel rispetto della pluralità territoriale, sotto la guida della Corona. Cfr. J.M. LUZÓN, X.M. NUÑEZ SEIXAS, *Los símbolos nacionales en la España constitucional (1978-2017): un consenso*

Sul finire del XX secolo, le Olimpiadi di Barcellona e l'Esposizione Universale di Siviglia contribuirono a rafforzare il sentimento di appartenenza dei cittadini spagnoli. A ciò si aggiunga l'indirizzo politico del Partito Popolare volto a promuovere la coesione sociale anche attraverso i simboli dell'identità nazionale⁹⁰. Per questo motivo, vennero stabilite la preminenza dell'inno spagnolo su quelli autonomici, così come l'obbligatorietà della sua esecuzione davanti al Re e al presidente del Governo⁹¹.

Tuttavia, questo percorso di progressiva accettazione dei simboli non fu esente da criticità. Negli anni Ottanta, in Catalogna e nei Paesi Baschi, le crescenti spinte autonomistiche portarono alla creazione di simboli e miti mobilitanti dal forte contenuto rivendicativo. Nell'ambito di tale "guerra simbolica", si registrarono diverse manifestazioni pubbliche di rifiuto dell'inno nazionale, ritenuto, al pari della bandiera bicolore, un simbolo di oppressione della libertà di autodeterminazione dei popoli catalano e basco⁹².

Polemiche simili nei confronti dell'inno sono poi riemerse anche nel nuovo secolo, in occasione della contestazione della transizione, manifestatasi a partire dalla grande crisi del 2007-2008, con l'ascesa di Podemos, la fine tumultuosa del regno di Juan Carlos I e la crisi secessionista in Catalogna. Questa visione di indubbia "rottura" ha messo

precario, cit., 385-386. Sul ruolo del Re Juan Carlos de Borbón come «pilota del cambiamento», v. C.T. POWELL, *El piloto del cambio. El rey, la monarquía y la transición a la democracia*, Barcelona, 1991. Quanto, invece, alla fondamentale posizione del Re nel fallimento del *golpe*, cfr., tra i molti, J. CERCAS, *Anatomía de un instante*, Barcelona, 2009. Diffusamente, F. BIAGI, *Corti costituzionali e transizioni democratiche*, cit., 143-146.

⁹⁰ Cfr. J. RIDAO MARTÍN, *La protección jurídica de los símbolos del estado a revisión*, cit., 113-114.

⁹¹ Real decreto n. 1560 del 10 ottobre 1997 (BOE, n. 244, del 11 ottobre 1997).

⁹² Cfr. J.M. LUZÓN, X.M. NUÑEZ SEIXAS, *Los símbolos nacionales en la España constitucional (1978-2017): un consenso precario*, cit., 386-387. L'evento più significativo si verificò nel settembre del 1989, quando diverse organizzazioni indipendentiste catalane promossero un boicottaggio nei confronti del re e della *Marcha Real* durante l'inaugurazione dello stadio di Montjuïc, nei preparativi per le Olimpiadi del 1992.

in discussione l'interpretazione storicamente dominante della transizione come fase di riconciliazione e ritrovata concordia nazionale⁹³.

Alla luce di quanto esposto, l'intento manifestato dai parlamentari costituenti nel 1978 di promuovere la coesione dei cittadini attorno ai simboli ufficiali dello Stato non sembra dunque essersi pienamente realizzato⁹⁴.

5. *Alcune considerazioni di sintesi*

Terminata la ricognizione sugli inni nazionali nelle transizioni costituzionali democratiche di Italia, Germania e Spagna, è possibile formulare alcune osservazioni di ordine generale.

Da una prospettiva di tipo diacronico, appare chiaro che la forza evocativa insita nella combinazione fra musica e parole ha determinato una profonda trasformazione dell'inno nazionale durante le esperienze autoritarie del fascismo, del nazismo e del franchismo.

In questi regimi, l'inno nazionale ha conosciuto una progressiva perdita della sua vocazione originaria come simbolo dell'unità del popolo, capace di esprimere la cultura e i sentimenti della comunità politica. Il declino, in particolare, è dipeso dalla sua stretta associazione con brani di natura propagandistica, celebrativa del partito unico, nonché discriminatoria verso l'opposizione politica.

Analizzando i dibattiti costituenti, è emerso come la suddetta manipolazione ideologica abbia condizionato la formulazione di limitate disposizioni costituzionali in materia di simbolismo e orgoglio nazionale.

Ciononostante, in questo scritto si è cercato di spiegare, anche attraverso l'ausilio degli storici, che i Costituenti italiani, tedeschi e spa-

⁹³ J.M. CASTELLÀ ANDREU, *La Transizione verso la democrazia e l'origine della Costituzione spagnola del 1978*, cit., 246.

⁹⁴ Sul punto, ancora, J.M. LUZÓN, X.M. NUÑEZ SEIXAS, *Los símbolos nacionales en la España constitucional (1978-2017): un consenso precario*, cit., 393-394. A sostegno di quanto affermato, gli Autori riportano quanto accaduto il 6 settembre 2017, in occasione della convocazione dell'assemblea per l'approvazione della legge sul referendum relativo alla secessione vietato dal governo spagnolo. Il Parlamento catalano visse una seduta di grande carica simbolica, che si concluse con metà dell'aula vuota e l'altra metà che intonava *Els Segadors*, inno catalano.

gnoli erano ben consapevoli di quella cd. «tensione integratrice di primo ordine» che appartiene all'inno⁹⁵; tanto è vero che l'adozione ufficiale di questo simbolo ha accompagnato la definizione dei principi e dei valori alla base dei nuovi ordinamenti costituzionali democratici, in chiara rottura con il precedente passato autoritario.

Tale dinamica, pur nella limitatezza delle fonti giuridiche a disposizione, è risultata significativa nel caso tedesco, dove il dibattito sulla "continuità" del *Lied der Deutschen* coinvolse i Padri fondatori del nuovo ordine costituzionale all'indomani dell'entrata in vigore della Legge Fondamentale del 1949. Costoro, consapevoli della delicatezza della questione, riconobbero in «Unità, giustizia e libertà» gli ideali su cui ancorare l'identità costituzionale democratica tedesca. Tale prospettiva fu significativamente condivisa nel tempo anche dalla popolazione della Germania orientale che vedeva nella terza strofa del *Lied der Deutschen* non già un mero ripristino della tradizione quanto piuttosto un impegno politico rivolto al futuro⁹⁶. Così, Peter Häberle è giunto a definire "commovente" l'intonazione spontanea dell'inno nazionale tedesco da parte del *Bundestag* alla notizia dell'apertura della frontiera interna il 9 novembre 1989⁹⁷.

Nell'esperienza italiana, invece, la "discontinuità" con la simbologia sabauda si manifestò contestualmente agli esiti del referendum istituzionale del 2 giugno 1946. Sebbene la scelta de *Il Canto degli Italiani* quale inno nazionale della Repubblica italiana presentasse carattere provvisorio e fosse priva di formalizzazione in una fonte normativa⁹⁸, la sua intonazione, prima dell'approvazione della Costituzione da parte dell'Assemblea Costituente, è riconducibile a quell'unità che «ha rappresentato il punto di partenza di quel nuovo patto politico nato

⁹⁵ Così M. GARCÍA PELAYO, *Ensayo de una teoría de los símbolos políticos*, cit., 996.

⁹⁶ Si v. J. KOCH, *Einigkeit und Recht und Freiheit*, cit., 146.

⁹⁷ P. HÄBERLE, *Nationalhymnen als kulturelle Identitätselemente des Verfassungsstaates*, cit., 14.

⁹⁸ M. LUCIANI, *Costituzione italiana: art. 12*, cit., 42.

nel 1948, volto a ricostituire un rinnovato senso di appartenenza alla Nazione italiana»⁹⁹.

Infine, altrettanto suggestiva per l'oggetto della ricerca si è rivelata la vicenda spagnola, caratterizzata dalla "continuità" della *Marcha Real*. In tale simbolo, con il passaggio di regime, si condensarono i principi e valori cardine della Costituzione approvata nel 1978, quali, in particolare, l'unità della patria comune insieme al riconoscimento delle sue nazionalità, dei suoi popoli e delle sue regioni, nonché la tutela dei diritti sociali, che avevano ispirato in precedenza le note dell'*Himno de Riego*¹⁰⁰.

Si può dunque concludere che l'inno nazionale negli ordinamenti esaminati costituisce la rappresentazione istituzionale di valori storici e culturali condivisi dalla comunità politica¹⁰¹. Quanto detto, soprattutto se riferito alla stagione delle transizioni costituzionali democratiche, avvalorata la tesi di chi ritiene che i simboli esprimano la speranza comune, sulla quale viene costruita la fiducia reciproca, tenendo insieme un popolo in vista di un futuro¹⁰².

Pertanto, considerata la frequenza degli episodi in cui gli inni nazionali sono stati messi in discussione a causa delle contese fra le forze politiche, in particolare nell'esperienza italiana e spagnola, non può che essere valutata positivamente l'adozione di normative pubbliche poste a favore della diffusione dei fattori costitutivi dell'identità nazionale, di cui si è cercato di dar conto, seppur brevemente, nella ricostruzione relativa al percorso dell'inno negli ordinamenti costituzionali.

⁹⁹ I. CIOLLI, *Storia degli anniversari dello Statuto e della Costituzione (storia dei riti)*, cit., 28. V. altresì A. APOSTOLI, *A proposito delle più recenti pubblicazioni sull'uso della Costituzione*, in *Costituzionalismo.it*, 2018, 73-74.

¹⁰⁰ A. OEHLING DE LOS REYES, *El himno nacional como símbolo jurídico-constitucional en España: cuestiones conexas, regulación y efectividad práctica*, cit., 27-28.

¹⁰¹ Cfr. R. SMEND, *Integrationslehre*, in ID., *Staatsrechtliche Abhandlungen und andere Aufsätze*, Berlin, 1955, 484.

¹⁰² G. ZAGREBELSKY, *Simboli al potere: politica, fiducia e speranza*, cit., 82.

Abstract

The national anthems in the constitutional transitions to democracy: a comparison between Italy, Germany and Spain. The national anthem plays a significant role in the social integration that makes it an important element of every country's constitutional identity. This aspect can be shown in an analysis of the Constitutional transitions to democracy in Italy, Germany and Spain during the 20th century, after the fall of authoritarian regimes that had used the anthem in the form of political propaganda. A detailed examination of the constituent works and the contextual or (slightly) subsequent institutional debates, as well as the legislation of implementation and the constitutional case law shows how the choice to maintain or change the national anthem has historically accompanied the debate on the constitutional identity of new democratic systems in relation to the previous authoritarian experiences.

Keywords

National Anthems – Constitutional Identity – Constitutional Symbolism – Constitutional Transitions to Democracy – Constituent Processes

ARIRANG:
UN INNO DI LIBERTÀ O UN CANTO DI IDEOLOGIA?
UNA CANZONE CHE DIVIDE E UNISCE LE DUE COREE

*Laura Alessandra Nocera**

SOMMARIO: 1. La musica come strumento di comparazione giuridica. – 2. Il canto popolare *Arirang* nella storia della penisola coreana. – 3. *Arirang* tra nazionalizzazione e ribellione in Corea del Sud. – 4. *Arirang* tra socialismo e confucianesimo in Corea del Nord. – 5. Brevi conclusioni comparate.

1. La musica come strumento di comparazione giuridica

Il fenomeno giuridico non è costituito solo da un'azione fissa in sé, quanto piuttosto dalla sua continua trasformazione ed evoluzione nel tempo e dalla sua diffusione e divulgazione nello spazio. In questo senso, si tende ad interpretare il diritto attraverso diversi criteri di comparazione, che non sono prettamente giuridici, ma che implicano alcune variazioni sul tema, ponendo in connessione il diritto con altre discipline derivanti dalle scienze umane e dalle scienze sociali, destinate non solo a completare la visione dell'ambiente entro cui si esplica il fenomeno giuridico, ma anche ad intersecarsi con quest'ultimo attraverso l'adozione di propri criteri interpretativi¹. Infatti, attraverso riflessioni interdisciplinari è possibile seguire i cambiamenti giuridici di una o più società in parallelo con i cambiamenti culturali, quasi come se questi ultimi fossero lo specchio dei primi².

La musica è sicuramente una parte importante della cultura umana, un elemento centrale di ogni società e di ogni periodo storico, tale da influire su una serie di comportamenti umani, evolvendosi nel tem-

* Docente a contratto. Università degli Studi di Milano.

¹ R. SACCO, *L'interpretazione*, in AUTORI VARI, *Le fonti non scritte e l'interpretazione*, Torino, 1999, 165 ss.

² J.M. BALKIN, S. LEVINSON, *Law and the Humanities. An Uneasy Relationship*, in 18 *Yale Journal of Law & Humanities*, 155-187 (2005). Cfr.: K. GREENWALT, *Legal Interpretation. Perspectives from Other Disciplines and Private Tests*, Oxford, 2010.

po e adattandosi rapidamente ai cambiamenti storici e sociali³. Prendendo in prestito un ragionamento che deriva dall'antropologia giuridica⁴, che individua la funzione "normativa" della ripetizione dei canti in diverse popolazioni⁵, come la musica anche il diritto costituisce una pratica sociale che si compone di testi e di una serie di attività performative⁶, dove la comprensione dei primi rappresenta un momento preliminare all'esecuzione delle seconde⁷ in una teoria dell'interpretazione giuridica che va di pari passo con l'interpretazione musicale. Infatti, sia il diritto che la musica si sviluppano in una «relazione triangolare» che si esplica tra chi crea il diritto/la musica (nel primo caso il legislatore, nel secondo caso il compositore), chi è chiamato ad interpretare e ad applicare quanto disposto (il giurista, ma anche le istituzioni che adottano le norme, così come il musicista) e i soggetti coinvolti nell'applicazione (l'*erga omnes* del diritto che si traduce nel pubblico dell'esecuzione musicale)⁸. Pertanto, obiettivo dell'interprete è «farsi tutt'uno con l'autore dell'opera», rappresentando la «legge di necessità» insita nella struttura della norma, così come della composizione artistica, e diventando intermediario con i soggetti destinatari in una re-

³ B. GROSSFIELD, J.A. HILLER, *Music and Law*, in 42(3) *The International Lawyer*, 1147-1180 (2008).

⁴ Cfr. R. SACCO, *Antropologia giuridica*, Milano, 2012.

⁵ Secondo studi etnografici, il canto ha spesso avuto una funzione sia di diffusione e di interpretazione che di memorizzazione per la legge in diverse popolazioni indigene. Cfr.: A. SEEGER, *Ethnomusicology and Music Law*, in 36(3) *Ethnomusicology*, 345-359 (1992). Tale funzione, del resto, era nota anche nel mondo antico, giacché Cicerone in *Leggi* (2, 23, 59, Primiceri editore, 2021) consigliava la ripetizione ad alta voce delle norme contenute nelle XII tavole per facilitarne la memorizzazione come di un «carmen necessarium», usando la parola «carmen», solitamente accostata ai canti. H.J. WATT, *Rule and Law in Music*, in *Music & Letters*, 3(4), 1922, 349-357. Cfr. anche: O. DILIBERTO, *Ut carmen necessarium* (Cic. leg. 2,23,59). *Apprendimento e conoscenza della legge delle XII Tavole nel I sec. a. C.*, in M. CITRONI (a cura di), *Letteratura e civitas. Transizioni dalla Repubblica all'Impero. In ricordo di E. Narducci*, Pisa, 2012, 141-162.

⁶ J.M. BALKIN, S. LEVINSON, *Law as Performance*, online al link <https://jackbalkin.yale.edu/law-performance> (ultima consultazione 31 ottobre 2025).

⁷ G. RESTA, *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: «diritto e musica»*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 2011, XLI, 2, 440. Cfr. anche: M. BRUNELLO, G. ZAGREBELSKY, *Interpretare. Un dialogo tra un musicista e un giurista*, Bologna, 2016. Infine: E. BETTI, *Teoria generale dell'interpretazione*, Milano, 1955.

⁸ G. RESTA, *Il giudice e il direttore d'orchestra*, cit., 441.

lazione di continuità tra l'idea e la sua riproduzione⁹. L'interpretazione giuridica non si esaurisce in una semplice ricognizione dell'esatto significato della formula giuridica, ma, nella sua riproduzione, deve valutare la situazione e adattarsi, come accade con il musicista quando esegue e interpreta una composizione musicale. Il giurista/interprete è responsabile nei confronti dei soggetti coinvolti nell'applicazione delle leggi, così come il musicista lo è nei confronti del pubblico¹⁰.

Un parallelismo tra le due discipline¹¹ è automatico considerando l'evolversi del contesto giuridico-politico nel tempo: come l'esecuzione di un componimento musicale, l'applicazione della norma è interpretata nella sua valenza performativa in chiave storicamente orientata, per cui si rende necessario desumere un approccio ricostruttivo storico dei sistemi giuridici coinvolti, a partire da tutti gli elementi culturali e non che concorrono a formare il quadro storico in cui esso si esplica¹². La musica come elemento culturale diventa strumento di ricostruzione storica, fungendo da vero e proprio filtro interpretativo che unisce storia e diritto, una lente d'ingrandimento performativa di come il diritto si evolve nella storia. Oltretutto, costituendo un substrato culturale diffuso, riesce a carpire l'animo stesso della popolazione, in particolare in tutti quei canti e quelle composizioni musicali considerate "popolari", appartenenti alla tradizione e alla memoria del popolo. In questo, il canto popolare assume una valenza che si identifica e supera anche quella degli inni nazionali, ricevendo un'investitura dal basso.

Nello studio del diritto comparato, la musica diventa strumento di comparazione sia diacronica (in quanto ricostruisce l'evoluzione di un sistema giuridico, trascendendo il tempo), sia sincronica (laddove, come nel caso di alcuni canti popolari divenuti quasi inni nazionali, rie-

⁹ *Idem*, 455-456.

¹⁰ *Idem*, 442.

¹¹ Sul parallelismo tra musica e altre discipline, compreso quella giuridica, anche: D. BARENBOIM, E.W. SAID, *Parallels and Paradoxes. Exploration in Music and Society*, 2002, trad. *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società*, Milano, 2008.

¹² J.M. BALKIN, S. LEVINSON, *Interpreting Law and Music: Performance Notes on 'The Banjo Serenade' and 'The luing Crowd of Jews'*, in 20 *Cardozo Law Review*, 1530-1532 (1999).

sce a superare i confini geografici e ad unire/separare due o più sistemi giuridici).

Utilizzando il filtro della musica all'interno della comparazione giuridica, il testo si pone l'obiettivo di ripercorrere l'evoluzione storica e, quindi, le trasformazioni giuridico-politiche intercorse nella penisola coreana, che oggi è costituita da due Stati: la Repubblica di Corea nel sud e la Repubblica Democratica di Corea nel nord. Il confine imposto in modo fittizio al 38° parallelo al termine della Guerra di Corea ha separato due sistemi politico-giuridici che si sono delineati in modo differente, per cui la Corea del Sud ha adottato un ordinamento di ispirazione occidentale e liberale, mentre la Corea del Nord ha adottato un sistema di stampo socialista che si è ispirato all'Unione Sovietica e alla Repubblica Popolare Cinese. Eppure, quel confine non è riuscito a separare un retroterra storico e tradizionale comune, che affonda le radici nei lontani fasti del regno di *Joseon*. Nonostante il tempo e le vicissitudini storiche accadute abbiano decostruito il mito dell'antica grandezza coreana, la musica dei canti popolari è riuscita a conservare un'identità comune¹³. In particolare, il canto tradizionale *Arirang* unifica l'identità coreana, al di là di qualsiasi barriera fisica, politica e filosofica, ma, al tempo stesso, divide proprio nella diversità di "esecuzione" e di "interpretazione" adottata dai due Paesi. Come musicisti, le istituzioni nazionali sudcoreane e nordcoreane hanno utilizzato e re-interpretato questo canto a seconda dell'evolversi del sistema giuridico.

2. Il canto popolare *Arirang* nella storia della penisola coreana

Nel 2012, l'UNESCO, prendendo atto della candidatura avanzata dalla Repubblica di Corea, ha inserito *Arirang* nella lista dei patrimoni intangibili dell'umanità, riconoscendone il valore inestimabile connesso alla sua libertà creativa, alla diffusione territoriale e alla trasmissione storica e soffermandosi sulla sua valenza come «evocative hymn» in grado di «enhance communication and unity among the Korean people, whether at home or abroad» e di marcare l'identità coreana co-

¹³ R.L. JANELLI, *The Origins of Korean Folklore Scholarship*, in 99(391) *The Journal of American Folklore*, 24-25 (1986).

mune, in grado di trascendere qualsiasi divisione politica e territoriale, attraverso la promozione di «values of solidarity and social cohesion»¹⁴.

Per comprendere l'importanza di questo canto all'interno di sistemi giuridici così contrapposti e, quindi, il valore politico che gli è stato attribuito negli anni, occorre ricorrere agli strumenti che derivano dalla musicologia¹⁵, dalla storia e da altre discipline letterarie, in grado di inquadrare sia la dimensione stilistica del canto, che il suo intrecciarsi all'interno del contesto storico e socioculturale della Corea. Visto che la sua struttura non segue una tradizione tipicamente "occidentale", è necessario richiamarsi ad una classificazione introdotta nel XIX secolo dal letterato giapponese Mori Ogai, il quale tradusse nella propria lingua diversi termini tedeschi usati dai romantici per definire generi letterari e artistici occidentali e cercò di applicarli ai generi letterari e artistici orientali. In questo modo, tradusse il termine tedesco *Volkslied*, usato per identificare quel tipico canto popolare longevo nel tempo e connesso all'animo del popolo, seppur con origini non ben identificate nella storia, con il corrispondente giapponese *min'yo* (民謡). Le forti connessioni tra Giappone e Corea, tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX secolo hanno portato all'adozione di nuovi termini di origine occidentale attraverso una traslitterazione dal giapponese (cd. *loan terms*). Così, lo studioso coreano Ko Wi-min nel 1916 tradusse letteralmente il termine giapponese in *minyo* (민요), composto dalle parole *민* *min*, popolo, e *요* *hyo*, canto, per indicare canti popolari come *Ari-rang*¹⁶, derivanti da un passato vago e di difficile collocazione temporale, ma trasmesso di generazione in generazione¹⁷, perché descrive la vi-

¹⁴ UNESCO, nomination file No. 00445, inscribed in 2012. Decision of the Intergovernmental Committee: 7.COM 11.27 (Paris, 2012).

¹⁵ Cfr.: F. GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica*, Roma, 1796.

¹⁶ KO WI-MIN, *Choson minyo eu pullyu* (조선민요유폐류), tradotto in "Classificazione dei canti popolari coreani", 1916 [ripubblicato in C. CHOI, S.Y. SOL (eds.), *Minyo ui yongu*, Seoul, 1984, 221-233]. Si precisa che, nel testo richiamato, Ko Wi-min tende ad assorbire i generi occidentali e l'influenza giapponese sui termini, per distinguere le canzoni per bambini (*tongyo*), le canzoni e le ballate popolari (*yahaengga*) e le canzoni liriche a tema patriottico (*yesuk kagok*).

¹⁷ Y.H. CHOE, *Choson minyoron*, in 33 *Tonggwang*, 82-89 (May 1932) [ristampato in 7 *Minjok umakbak*, 80-86 (1985)]. Cfr.: M.Y. HAHN, *Folksong*, in *Survey of Korean*

ta della popolazione, i suoi amori, le sue emozioni condivise e il suo stato d'animo¹⁸ (cd. *minjung culture*¹⁹). In questa logica *Arirang* assume le caratteristiche sia di un *chotong minyo* (초통민요), un canto la cui origine si perde nella storia, sia di un *tosok minyo* (토속 민요), un canto intonato dalla popolazione senza uno specifico interprete, sia di un *nongyo* (농요), un canto legato alla tradizione rurale²⁰.

Per definire le coordinate di questo canto, la sua struttura risulta molto scarna, costituita da un ritornello e da due versi codificati, mentre altre stanze sono legate a variazioni regionali (circa 3600 per una sessantina di versioni). Per quanto riguarda il contenuto, mentre il titolo è intraducibile, trattandosi di una parola formata su una cantilena musicale, il testo narra di una donna abbandonata, che, con un afflato nostalgico e malinconico, attende il ritorno del suo amante, senza mai perdere la speranza. Questa narrazione si è prestata nel tempo a diventare allegoria del sentimento del popolo coreano, che, oppresso dalla dominazione straniera, attendeva la liberazione²¹. Tuttavia, storicamente, le radici del canto sono da ricercare in epoca *Joseon* (1392-1897), pur restando vaga l'esatta collocazione temporale: nonostante dal punto di vista documentale se ne abbia traccia in un testo del 1756 dove, però, è menzionata solo una versione particolare del canto, che fa riferimento ad una tradizione orale precedente di almeno un secolo, la prima trascrizione per intero di una versione univoca risale solo al

Traditional Arts: Folk Arts, 306-318 (1974); O.S. KWON, *Minyonun minjung ui noraeida*, in 1 *Ppuri kipun namu p'alto sori*, 7-20, in particolare 12 (1984); K. HOWARD, *Minyo in Korea: Songs of the People and Songs for the People*, in 30(2) *Asian Music*, 1-37 (1999). Sulla definizione di *minyo*, si veda anche: C.H. CHONG, 'Minyo', in 6 *Han-guk minsok taegye (Survey of Korean Folk Culture)*, 261-353 (1982).

¹⁸ M.H. HAN, *Hanul ui sori, mijung ui sori*, Seoul, 1983, 61 e 63-64; ID., *Folk-songs*, in ID. (ed.) *Traditional Performing Arts of Korea*, Seoul, 1983, 15-26.

¹⁹ H.Y. CHO, *The Characteristics of Korean Minjung Culture*, in 27(11) *Korea Journal*, 4-18 (1987).

²⁰ R. MALINGKAY, *Chapter 2. Defining Korean Folksongs: Characteristics and Terminology*, in ID., *Broken Voices: Postcolonial Entanglements and the Preservation of Korea's Central Folksong Traditions*, University of Hawaii, 2017, 52-72.

²¹ Per il testo di *Arirang*, si fa riferimento alla versione desunta da Ko Un nei suoi studi e riportata da D.R. MCCAN, *Arirang, the National Folksong of Korea*, in D.R. MCCAN, J. MIDDLETON, E.J. SHULTZ (eds.), *Studies on Korea in Transition*, Honolulu, Centre for Korean Studies, 1979, 43-56.

1896 nel terzo volume del *Korea Repository*. Cercando di ricostruire la sua origine geografica, invece, sembra che il canto sia connesso alla regione coreana di *Jeongson*, anche se all'inizio del XX secolo sono apparse diverse variazioni locali che hanno fatto discutere sul luogo originario di creazione²².

La fama di questo canto è da far risalire ai primi decenni del XX secolo, quando l'impero coreano, succeduto al regno di *Joseon*, cadde sotto il dominio giapponese e la penisola coreana perse la sua autonomia²³. Le leggi giapponesi imponevano la completa assimilazione culturale e linguistica, cancellando le tradizioni locali o cercando di trasformarle secondo una nuova identità nazionale. In questo frangente, *Arirang* divenne l'ultima connessione con un passato che rischiava di essere rimosso e con un'identità di un popolo dominato. Per questo motivo, fu usato come "inno nazionale" di una Corea inesistente dal punto di vista politico, quella della dichiarazione d'indipendenza del primo marzo 1919, considerata come la prima costituzione nazionale coreana e l'unica vera carta accolta finora in tutto il territorio coreano²⁴. Tale canto rappresentava ufficialmente il governo coreano in esilio in Manciuria, vestendosi del sentimento dell'esule, ma anche dell'oppositore politico privato di patria. Infatti, il movimento per l'indipendenza intonò le strofe della donna che aspetta il ritorno del suo amato, come se fosse la voce del popolo stesso di Corea che attendeva il ritorno della propria liberazione e, come tale, divenne il canto di tutti i gruppi e le organizzazioni che si attivarono per la resistenza coreana, unendo gruppi comunisti e socialisti, gruppi conservatori e liberali e gruppi monarchici²⁵.

²² M.Y. HAHN, *The Origin of Korean Music*, in 27(2) *The World of Music*, 16-31 (1985).

²³ Già protettorato giapponese dal 1905, la penisola coreana divenne provincia dell'Impero giapponese con il Trattato di annessione del 22 agosto 1910. Il 29 agosto, l'ultimo imperatore coreano, Sunjong, abdicò. Il territorio coreano rimase sotto il dominio giapponese fino al 15 agosto 1945, data della resa incondizionata del Giappone al termine della Seconda Guerra Mondiale.

²⁴ L.A. NOCERA, *Conceptualizing Confucian Constitutionalism Between Foreign Transplant and Indigenous Tradition: The Role of Culture in Political and Legal Systems in East Asia*, in *DPCE online*, 2024, 65(3), 2096-2097.

²⁵ R. MALIANKAY, *The Masters' Voice: Korean Traditional Music SPs (Standard Play*

Per uno strano caso del destino, però, la fortuna di *Arirang* è anche connessa alla curiosità giapponese per questo canto, di cui si apprezzava la musicalità e il tono nostalgico. Tra l'altro, il canto era entrato in terra giapponese anche attraverso gli innumerevoli immigrati coreani presenti in diversi territori dell'impero. Inoltre, nell'impossibilità di censurare questo canto e, forse, anche per impedirne il suo utilizzo a fini sovversivi, i giapponesi decisero di "imperializzarlo", facendolo diventare un *yabaennga*, un canto popolare non connesso ad alcuna tradizione. RegISTRAZIONI di *Arirang* fatte dai più noti cantanti dell'epoca in lingua giapponese si diffusero in tutto l'impero, tanto che la canzone, in breve tempo, divenne la più ascoltata. Ciò diffuse la cultura coreana e la tristezza contenuta nel canto, ma depotenziò l'impronta indipendentista data dalla resistenza coreana²⁶.

Al termine della Seconda Guerra Mondiale, con la divisione della penisola coreana in zone di influenza politica e giuridica da parte degli Alleati, la Corea del Sud entrò nell'orbita statunitense, approvando nel 1948 una Carta costituzionale democratica e liberale, che garantiva il pluralismo politico, la tutela dei diritti e la separazione dei poteri, mentre la Corea del Nord adottò un sistema socialista. In un clima così diviso, il canto *Arirang* fu riesumato da entrambi gli Stati, nel tentativo di recuperare la propria identità e anche di ripulire quella memoria, che la diffusione giapponese aveva tentato di offuscare, diventando immediatamente l'inno per eccellenza di qualsiasi coreano²⁷.

Records) under Japanese Colonial Rule, in 49(3) *The World of Music*, Section "Music and Politics on the Korean Peninsula", 53-74 (2007); ID., *Colonial Foundations of Korean Cultural Policy*, in ID. *Broken Voices: Postcolonial Entanglements and the Preservation of Korea's Central Folksong Traditions*, University of Hawaii, 2017, 23-51.

²⁶ S.A. LEE, *Decolonizing Korean Popular Music: The 'Japanese Color' Dispute over Trot*, in 40(1) *Popular Music and Society*, 102-110 (2017); E. TAYLOR ATKINS, *The Dual Career of 'Arirang': The Korean Resistance Anthem that Became a Japanese Pop Hit*, in 66(3) *The Journal of Asian Studies*, 645-687 (2007).

²⁷ C.L. SUNG, *Towards One Korea: Traditional Korean Music Today in the Korean Diaspora in London*, in 11(1) *The World of Music*, Section on "Korean Traditional Music on Global Stages", 87-108 (2022).

3. Arirang tra nazionalizzazione e ribellione in Corea del Sud

In Corea del Sud, il canto *Arirang* ha seguito le vicissitudini politiche del Paese e le sue estremizzazioni. Durante la Prima Repubblica (1948-1960), il presidente sudcoreano Rhee Syng-man si richiamò ai valori di libertà alla base della lotta per l'indipendenza contro il Giappone e contro il Nord comunista e tentò di "nazionalizzare" il canto, attribuendogli il significato di inno storico e identitario. Nel tempo, questo tentativo di appropriazione culturale si rivelò vano e iniziò a ritorcersi contro la sua egemonia politica, che, di fatto, accoglieva i germi di una forte spinta autoritaria, a cominciare dalla repressione nei confronti degli oppositori politici. Per questo motivo, quando scoppiò la "Rivoluzione d'Aprile" (15/26 aprile 1960), il canto *Arirang* fu intonato dalle manifestazioni politiche e studentesche che chiedevano le dimissioni di Rhee, ricorrendo al medesimo afflato di libertà utilizzato durante l'occupazione giapponese. Gli eventi dell'aprile 1960 portarono, in effetti, alle dimissioni di Rhee e alla nascita della Seconda Repubblica sudcoreana²⁸.

Il fronte democratico, però, si dimostrò poco coeso, segnato da fratture interne e da influenze provenienti sia dall'area americana che da quella sovietica. Tale clima incentivò l'ascesa del regime civico-militare di Park Chung-hee (colpo di stato del 16 maggio 1961). La Terza Repubblica coreana nacque con la revisione costituzionale del 1962, che legittimò il potere di Park Chung-hee, eletto presidente con suffragio diretto nel 1963, e della sua giunta militare²⁹. Il suo governo iniziò un lavoro profondo di stabilizzazione delle radici attraverso un'epurazione culturale per controllare gli influssi stranieri e stabilire

²⁸ Per una ricostruzione storica del XX secolo in Corea, cfr.: B. CUMMINGS, *Korea's Place in the Sun: A Modern History*, New York, 2005; M.E. ROBINSON, *Korea's Twentieth-century Odyssey: A Short History*, University of Hawai, 2007; H. KWON, *After the Korean War*, Cambridge, 2020; V. Cha, *Korea: A New History of South and North*, Yale, 2023.

²⁹ B.K. KIM, *Introduction: The Case for Political History*, in B.K. KIM, E.F. VOGEL (eds.), *The Park Chung-hee Era: The Transformation of South Korea*, Cambridge, Massachusetts, 2013, 1-34. Cfr. anche: B.C. LEE (ed.), *Developmental Dictatorship and the Park Chung-hee Era. The Shaping of Modernity in the Republic of Korea*, Paramus – New Jersey, 2003.

una nuova identità. Quest'obiettivo si esplicò anche nella purificazione della cultura popolare, comprendente la musica popolare, in modo da evitare tutte quelle minacce che potevano derivare alla sicurezza nazionale dall'adozione cieca dei modelli provenienti dagli stili musicali stranieri e da sanare il senso della sconfitta, il tormento interiore e il dolore presente in molta musica tradizionale coreana³⁰.

Il 5 dicembre 1968 fu adottata la Carta dell'Educazione nazionale, che si proponeva di ricostruire la nazione coreana nella sua «missione storica», incentivando la «creazione di una nuova storia», in grado di essere patriottica e vittoriosa, ma anche di superare la cultura del materialismo occidentale³¹. Andando a riprendere le radici della cultura confuciana, anche attraverso il filtro interpretativo del buddismo, che da sempre aveva costituito il substrato filosofico e teorico per l'ordinamento normativo coreano, fu lanciata una campagna di ricostruzione nazionale (*kukka chegon kungmin undong* 쿠카 체곤 쿤민 운동), basata sostanzialmente sul concetto confuciano di "moralità nazionale" (*gungmindodeong* 국민도덕), inteso come un insieme di valori caratteristici del buon cittadino che si rapporta in modo sano con le istituzioni e con il resto della società. Tale insieme comprendeva la frugalità, la diligenza, la prudenza, le misure culturali per migliorare le condizioni sociali, il sentimento pubblico e comune del popolo coreano. I valori alla base di questo complesso insieme di orientamento morale atti alla sua interpretazione a livello giuridico e politico si sintetizzavano nella "ricostruzione" (*jaegeon* 체곤), da leggere in chiave patriottica e nazionalista, e nella "autosufficienza" (*jageubjajog* 자급자족), da intendersi come la fiducia in sé stessi, l'individualità, l'indipendenza, la soggettività e l'identità. Tutti questi aspetti dovevano agevolare la "purezza culturale" in modo da emancipare completamente il popolo coreano e favorire una "decolonizzazione" delle istituzioni e delle leggi³².

³⁰ J.M. LEE, *Singing Its Way to Prosperity: Shaping the Public Mind through 'Healthy Popular Music' in South Korea*, in 14(1) *Music&Politics*, 1-23 (2020).

³¹ S.M. PARK, *The Paradox of Postcolonial Korean Nationalism: State-sponsored Cultural Policy in South Korea, 1965-present*, in 15(1) *The Journal of Korean Studies*, 67-93 (2010).

³² *Idem*, 72. Per una spiegazione della terminologia usata, vd.: K.H. YI, *Chuch'esong*, in 9(8) *Kitokkyo Sasang* [*Christian Ideology*], 95 (1965).

Nel 1972, ricorrendo ai poteri straordinari affidati dalla costituzione in caso di emergenza, Park Chung-hee invocò la legge marziale per far fronte a presunte infiltrazioni comuniste nordcoreane con lo scopo di redigere una nuova Carta costituzionale. L'Assemblea nazionale fu sciolta e sostituita dal Consiglio di Stato come organo extra-costituzionale, affiancato dalla Conferenza Nazionale per la Riunificazione. Il Consiglio di Stato fu investito del potere costituente, con il quale propose una nuova revisione totale della costituzione, che, approvata da un referendum popolare, portò alla nascita della Quarta Repubblica sudcoreana. La Carta costituzionale adottata fu denominata con l'antico termine *Yushin* (유신헌법) e inaugurò una stagione di riforme politiche ancora più profonde, atte ad incidere totalmente sul sistema giuridico-politico sudcoreano a partire dalla sua cultura. Già l'utilizzo del termine *yushin* indicava una "restaurazione", nel senso del diritto, e una "purificazione", che fosse, al tempo stesso, illuminata dalla ragione dei valori liberali e dalla riscoperta delle radici etiche confuciane, anche in vista di una riunificazione territoriale basata su una comune identità culturale³³.

Il controllo dell'identità culturale fu alla base del programma di promozione e protezione delle arti e della cultura, il cd. *Munhwa Yesul Chinhungbop* (예술 진흥법), la legge sulla promozione delle arti, approvata dall'Assemblea nazionale nel 1972. Dal punto di vista musicale, tale programma si tradusse nella ricerca della "chiave eroica" tra i brani musicali, così da classificare tra musica non sana, in grado di minacciare la sicurezza nazionale, anche solo per aver adottato ciecamente lo stile musicale straniero o per contenere tematiche di sconfitta, di tormento interiore e di dolore, e musica sana o, meglio, musica che sanava il popolo nazionale, comprendente gran parte dei canti tradizionali e popolari radicati nella storia e nella cultura coreane e costruita su un afflato patriottico. La musica sana dava enfasi ai concetti di nazione (*kukka*) e di popolare/nazionale (*minchok*), con lo scopo di costruire azioni anticomuniste, impegnarsi nei trattati internazionali e nelle relazioni con il mondo libero, ricostruire la nazione, depurandola

³³ L.A. NOCERA, *Come un K-drama: un'analisi della crisi dello Stato di diritto in Corea del Sud*, cit., 454; K.R. Lee, *Bureaucratic-Mobilizational Regime: The Yushin System in South Korea, 1972-1979*, in 14(2) *Asian Persp.*, 195-230 (1990).

dalla narrazione occidentale, ricostituire l'economia nazionale sulla base del concetto confuciano di autosufficienza e fortificare l'apparato militare per preparare la riunificazione. In quest'ultimo gruppo spiccava l'inno nazionale della Repubblica di Corea e, soprattutto, il canto popolare *Arirang*, considerato unico canto valido per una futura e auspicata riunificazione³⁴.

Dopo la morte improvvisa di Park Chung-hee nel 1979, a seguito di un attentato, il potere passò nelle mani di Chun Doo-hwan, il quale si propose di inasprire gli strumenti autoritari utilizzati, facendo ricorso alla forza dei militari per arginare le presunte infiltrazioni comuniste nord-coreane ed eliminare l'opposizione politica. Giacché il nuovo regime autoritario fu legittimato dal punto di vista giuridico quasi solo dalla legge marziale del 12 dicembre 1979 e dalla legge marziale del 17 maggio 1980³⁵, fu allentato qualsiasi controllo sulla restaurazione e sulla "purificazione" culturale e valoriale dell'identità nazionale coreana, liberando il mondo della cultura e dell'arte. Mentre tra i giovani emergeva una musica rock di protesta nei confronti del regime autoritario, *Arirang* fu restituita al popolo e, quindi, anche a quell'afflato rivoluzionario che l'aveva contraddistinta durante gli anni dell'occupazione giapponese e durante la rivoluzione d'aprile del 1960³⁶. Questo ritorno originario al popolo influì nuovamente sulla "interpretazione" a livello politico e giuridico di questo canto, che assunse il ruolo di canzone di protesta e di rottura. Ponendosi in antitesi con l'inno nazionale, visto come l'inno in cui si identificava il regime, *Arirang* divenne l'inno reale della popolazione sudcoreana, che reclamava la democrazia a Gwangju nel 1980 e a Seoul nel 1987³⁷. Ciò inaugurò una nuova funzione "politica" della musica sudcoreana, che, da quel momento, divenne un pon-

³⁴ J.M. LEE, *Singing Its Way to Prosperity: Shaping the Public Mind through 'Healthy Popular Music' in South Korea*, cit., 3-4.

³⁵ L.A. NOCERA, *Come un K-drama: un'analisi della crisi dello Stato di diritto in Corea del Sud*, cit., 455; C.S. LEE, *South Korea in 1980: The Emergence of a New Authoritarian Order*, in 21(1) *Asian Surv.*, 125-143 (1981).

³⁶ M.J. SON, *An Odyssey for Korean Rock: from Subversive to Patriotic*, in 43(2) *Asian Music*, 47-70, (2012).

³⁷ I.S. HAN, *Kwangju and beyond: Coping with past State Atrocities in South Korea*, in 27(2) *Human Rights Q.*, 998-1045 (2005).

te per esprimere l'identità del popolo coreano anche a livello internazionale³⁸.

La transizione democratica sudcoreana si svolse, dunque, sulle note di *Arirang*, tanto da trovare un perfetto riflesso dell'identità coreana, della storia di sofferenza e della resilienza costante per aspirare alla democrazia nel Preambolo della Costituzione del 1988, che si richiama chiaramente alle radici storiche del popolo coreano, all'importanza della sua cultura e della sua tradizione nella società, all'esperienza della Dichiarazione di Indipendenza del primo marzo 1919, alla rivoluzione democratica di aprile 1960 e all'aspirazione a riunificare in un'unica entità territoriale e politica tutta la penisola coreana. Tuttavia, la riscoperta del meta-formante culturale di origine tradizionale e confuciana, inaugurato dall'esperienza autoritaria di Park Chung-hee come integrazione e interpretazione del parametro liberale occidentale nel contesto coreano, è rimasta una caratteristica costante anche dell'ordinamento democratico attuale e traspare sia dal concetto stesso di "armonia pubblica" richiamato dal Preambolo della Costituzione e dalla missione dello Stato nel distruggere "i vizi sociali e l'ingiustizia" e di garantire la pace e la prosperità dell'ordine sociale³⁹, sia dalla chiara impostazione confuciana ancora presente nell'apparato delle fonti normative (così, ad esempio, se si considera la disciplina del diritto di famiglia⁴⁰ o la prassi della mediazione conciliativa in alternativa al processo⁴¹) e nella giurisprudenza delle corti - su tutti, della Corte costituzionale⁴².

³⁸ S.Y. PARK, *Transnational Adoption, 'Hallyu', and the Politics of Korean Popular Culture*, in 33(1) *Biography*, Section "Personal Narrative and Political Discourse", 151-166 (2010).

³⁹ L.A. NOCERA, *Conceptualizing Confucian Constitutionalism Between Foreign Transplant and Indigenous Tradition*, cit., 2098-2099.

⁴⁰ J.S. YUNE, *Tradition and the Constitution in the Context of the Korean Family Law*, in 5(1) *Journal of Korean Law*, 199 (2005).

⁴¹ G. PAVANI, L.A. NOCERA, *ADR – Alternative Dispute Resolution*, in S. BAGNI, M.C. LOCCHI, C. PICIOCCHI, A. RINELLA (a cura di), *Interculturalismo. Lessico comparato*, Napoli, 2024, 23.

⁴² T. GINSBURG, *The Constitutional Court of Korea and the Judicialization of Korean Politics*, in A. Harding, P. Nicholson (eds), *New Courts in Asia*, New York, 2010, 145; L.A. NOCERA, *Conceptualizing Confucian Constitutionalism Between Foreign Transplant and Indigenous Culture*, cit., 2100-2102. Cfr. anche: P.C. HAHM, *Korean*

Arirang è sintesi e simbolo del nuovo ordinamento democratico sudcoreano, che trapianta elementi occidentali accanto ad elementi tradizionali.

4. *Arirang tra socialismo e confucianesimo in Corea del Nord*

È complicato inquadrare realmente l'ordinamento nordcoreano, anche perché una semplice catalogazione all'interno della forma di Stato socialista rischierebbe di sminuire l'originalità giuridica di un sistema che è riuscito a fondere comunismo, autarchia e principi derivanti sia dall'etica confuciana, che da antiche pratiche tradizionali e sciamaniche. La Corea del Nord è oggi un caso unico al mondo, aggressiva, ma isolata nel suo mito dell'autosufficienza, con una dinastia ereditaria, ma con un ordinamento autoritario d'ispirazione comunista, ma anti-sovietico, tanto che diversi studiosi, per definirla, hanno recuperato l'antica definizione di *Hermit Kingdom* che era tradizionalmente associata al Regno di *Joseon* per la sua volontà di rimanere quasi celato al mondo, restio ad intrattenere relazioni internazionali e a confrontarsi con culture differenti⁴³.

Le origini dell'ordinamento nordcoreano si richiamano alle idee marxiste-leniniste dell'Unione Sovietica, ma re-interpretate alla luce della vicina Cina socialista e delle idee di Mao Zedong e, infine, re-immaginate nella visione propria del *juche* (주체). Per inquadrare meglio questa nuova costruzione giuridica e politica, occorre capire che, dopo una prima fase di chiara ispirazione staliniana nell'immediato dopoguerra, di cui si sentivano investiti i movimenti di resistenza anti-giapponese di sinistra chiamati a governare il territorio coreano occupato dai russi, i rapporti con l'Unione Sovietica e con la Cina subirono un irrigidimento dopo la morte di Stalin, a causa anche della parziale ritrattazione delle idee staliniste da parte di Krusciov. In questo frangente, nel tentativo di trovare una nuova via al comunismo, che ne rispettasse la purezza, ma si adattasse anche al particolare caso della po-

Jurisprudence, Politics, and Culture, Seoul, 1986, 281 ss.

⁴³ J.H. KIM, *Understanding the Hermit Kingdom as it is and as it is becoming: The Past, Present and Future of North Korea*, in 46(1) *J. of Contemp. Asia*, 130-140 (2016).

polazione coreana, incominciò la teorizzazione del *juche*, un concetto filosofico di antica origine confuciana e di impronta *quasi* meta-religiosa, che è diventato l'ideologia di base della Repubblica Popolare Democratica di Corea, fondamento delle sue istituzioni nazionali⁴⁴.

Nonostante la nascita di tale idea sia collocabile intorno al 1930, quando Kim Il-sung, in esilio in Cina, pronunciò il suo discorso “*Il cammino della rivoluzione coreana*”, la sua evoluzione e la sua teorizzazione furono elaborate nel tempo, considerando la situazione del comunismo coreano, schiacciato tra la venerazione verso l'Unione sovietica e l'aspettativa di essere liberati da parte della Cina, ed iniziarono ad essere applicate a partire dal 1955/1956 con il discorso di Kim Il-sung “*Sull'eliminazione del dogmatismo e del formalismo e sull'instaurazione del Juche nel lavoro ideologico*”. Per superare queste premesse, occorreva costruire *ex novo* una forma di stato socialista che si adattasse di più alle condizioni della popolazione coreana, stremata dall'occupazione giapponese e dalla guerra, cercando un discrimine nella radicalizzazione della cultura tradizionale. Negli anni '70, le istituzioni nazionali nordcoreane presero l'intento di integrare l'ispirazione maoista derivante dalla rilettura del fenomeno comunista cinese all'interno di una struttura evolutasi sulla storia coreana e sulle sue radici culturali, comprendenti anche l'esperienza dei regni dinastici e il concetto armonico della società confuciana. Così, il *juche* si sviluppò in modo tale da diventare criterio per la trasformazione della società sulla base del “kimilsungismo”, superando l'applicazione del marxismo-leninismo e costituendo un sistema ideologico proprio e indipendente, connaturato nella caratteristica peculiare della società coreana e, quindi, anche nella sua storia, nella sua cultura e nella sua tradizione e mischiando l'idea della dittatura del popolo con quella della devozione nei confronti del sovrano, come incarnazione dell'armonia stessa, quasi investito del Mandato Celeste⁴⁵.

⁴⁴ C.K. ARMSTRONG, *Socialism, Sovereignty, and the North Korean Exception*, in S. LANG (ed.), *North Korea: Toward a Better Understanding*, Lanham, 2009, 41-55. Cfr.: H.S. LEE, *North Korea: A Strange Socialist Fortress*, Westport, 2001.

⁴⁵ S.C. CHEONG, *Stalinism and Kimilsungism: A Comparative Analysis of Ideology and Power*, in 24(1) *Asian Persp.*, 155-156 (2000); G. LEE, *The Political Philosophy of Juche*, in 3(1) *Stanford Journal of East Asian Affairs*, 110 (2003). Cfr.: S.C. KIM, *North Korea under Kim Jong Il: From Consolidation to Systemic Dissonance*, State University

L'idea del *juche* andò a recuperare una serie di concetti del confucianesimo e delle religioni locali sciamaniche coreane, secondo cui l'essere umano era caratterizzato da indipendenza (*chanjusong*), creatività (*changjusong*) e coscienza (*uisiksong*) e che poteva aspirare alla vita eterna solo se perfettamente integrato in una società⁴⁶. Visto che tali caratteristiche della natura umana sono strettamente legate nei rapporti che si sviluppano all'interno della società, esse a livello politico e giuridico erano traducibili in indipendenza politica (*chaju*), autosostentamento economico (*charip*) e autosufficienza difensiva (*chawi*), costituendo la modalità di partecipazione alla vita dello Stato⁴⁷.

Il *juche* è inserito nella Costituzione nordcoreana come principio supremo su cui si basano le fonti normative nazionali, il quale mette idealmente al centro il popolo per creare una profonda rivoluzione ideologica in grado di liberare le masse (art. 3 Cost. 1972, come revisionata nel 2016). Per questo motivo, è demandato allo Stato il compito di sviluppare una cultura artistica e letteraria rivoluzionaria e *jucheista*, che sia nazionalista nella forma e socialista nel contenuto (art. 52.1 Cost.).

Il canto *Arirang* è entrato in questa trasformazione sociale e culturale con l'obiettivo di creare una nuova impalcatura ideologicamente indipendente dello stato socialista nordcoreano, recuperando l'afflato rivoluzionario e independentista dei tempi dell'occupazione giapponese, ma rifiutando la lettura sudcoreana liberale e capitalista. Nel tentativo di riportare la cultura tradizionale e le radici nazionali in Corea del Nord, *Arirang* è diventato un inno popolare di vitale importanza, perché l'unico canto tradizionale a contenere in sé lo spirito del *juche* nella storia: nei suoi versi sono presenti l'indipendenza, la creatività e la coscienza umane e, per esteso, anche l'auto-sufficienza delle istituzioni nazionali e, quindi, l'idea stessa del *juche*. In tal modo, esso è diventato *instrumentum regni* della dinastia Kim, fonte unica e suprema

of New York Press, 2006.

⁴⁶ H.S. PARK, *North Korea: The Politics of Unconventional Wisdom*, Boulder, 2002, 43. Cfr. anche: P. FRENCH, *North Korea: The Paranoid Peninsula. A Modern History*, London, 2005.

⁴⁷ J.J. SUH, *Introduction: Making Sense of North Korea: Institutionalizing Juche at the Nexus of Self and Other*, in 12(1) *The J. of Korean Stud.*, 3-13 (2007).

per legittimare l'impostazione confuciano-comunista dell'ordinamento nordcoreano e, infine, mezzo di propaganda per glorificarne la sua diversità e la sua peculiarità residente nella ricerca di costruzione identitaria tradizionale che si congiunge con la liberazione delle masse popolari⁴⁸. Ad oggi sono tanti gli esempi dell'adozione a fine politica di questo canto, che vanno dal suo utilizzo in manifestazioni nazionali, al nome della televisione nazionale fino alla creazione di giochi sportivi denominati allo stesso modo, in una politica delle rappresentazioni visuali che ha imposto un'immagine autarchica e una narrativa unica dello Stato nordcoreano⁴⁹.

5. Brevi conclusioni comparate

Pur ravvisando una radice comune meta-nazionale, desumibile proprio nel canto *Arirang*⁵⁰, che si collega alle radici di una tradizione storica condivisa, Corea del Nord e Corea del Sud hanno piegato il meta-formante culturale seguendo le diverse caratteristiche dei propri sistemi giuridico-politici: la forma di Stato sudcoreana, ispirata al modello democratico-sociale occidentale e ai principi liberali e dello stato di diritto, e la forma di Stato nordcoreana, che ha reinterpretato il modello socialista secondo una travisata etica confuciana a legittimità di una dittatura perenne e dinastica.

Nonostante le diversità sistemiche, la funzione del canto è stata la medesima, ovvero quella di essere uno strumento di legittimazione del modello giuridico-politico prescelto (anche nei cambiamenti storici decorsi nella parte meridionale della penisola coreana) e, al tempo stesso, un mezzo di riconoscimento culturale. Nelle diversità,

⁴⁸ D. SHIM, D. NABERS, *North Korea and the Politics of Visual Representation*, research report, German Institute for Global and Area Studies, 7 (2011); D. SHIM, *Imagining North Korea: Exploring Its Visual Representations in International Politics*, in 14(3) *Int. Stud. Persp.*, 289-306 (2013).

⁴⁹ C.K. ARMSTRONG, *Trends in the Study of North Korea*, in 70(2) *The J. of Asian Stud.*, 357-371 (2011); V. GELEZEAU, *The Unresolved Korean Border, The Polarized Met-Nation and the North-Korean Problem*, in 16(1) *North Korean Rev.*, 111-120 (2020).

⁵⁰ Cfr. S.S. KIM, *The Two Koreas and the Great Powers*, Cambridge, 2006.

d'altronde, emergono altre somiglianze inaspettate, a partire dal fondamento stesso posto alla base del riconoscimento di questo canto come parte integrante del popolo. Infatti, il concetto di "autosufficienza" di chiara derivazione confuciana adottato come fonte e, al tempo stesso, aspirazione dell'ordinamento nordcoreano è anche pressoché identico alla ricerca dell'autosufficienza culturale a cui mirava il regime sudcoreano di Park Chung-hee. Lo stesso termine *juche*, utilizzato a fondamento della filosofia etica della dinastia Kim e coniugato con la purezza del comunismo in Corea del Nord, condivide la sua radice etimologica con i termini *jaegeon* e *jageubjajog*, che costituivano il perno della riforma culturale di Park Chung-hee in Corea del Sud, al fine di stabilizzare la riforma *Yushin* e, quindi, un modello di stato che cercava di coniugare i valori liberali occidentali con i valori asiatici e confuciani della morale coreana.

D'altronde, entrambi i termini affondano la loro esistenza proprio in un retroterra culturale comune, connesso all'antico regno di *Joseon*, all'impronta di confucianesimo e buddismo sulle istituzioni giuridiche e politiche dello Stato e a quei sentimenti trasfusi nella nostalgia del popolo coreano presenti nel canto *Arirang*, che, non a caso, diventa un inno nazionale dell'animo del popolo, senza la necessità di ricorrere ad un territorio delimitato da confini geografici.

Applicando il paradigma triangolare in introduzione, *Arirang* è la perfetta rappresentazione di questo parallelismo tra diritto e musica, dove siamo alla presenza di una sola radice culturale, identificata in un unico canto, ma di due modi diversi di interpretare a livello musicale, che si traducono in due sistemi giuridico-politici differenti e distanti tra loro.

Abstract

In 2012 UNESCO Intergovernmental Committee inscribed the Korean song Arirang on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. The lyrical folk song underscored the cultural identity of Korean peninsula even in the period of Japanese occupation, since it was vested with the duty to be the unofficial national anthem after the 1919 March 1st Movement and the Declaration of Independence. In South Korea, Arirang has become more

famous than the national anthem because it pursued the rebellious soul during the opposition to the authoritarian regimes, and the transition to democracy till the 1987 Constitution. Instead, in North Korea it represents the core of the Juche ideology, as it was transformed into a propaganda hymn by the regime of the Workers' Party also in mass manifestations. May the same lyrical hymn mirror two different political and legal systems?

Keywords

Arirang – Korea – Independence (Declaration of) – Constitution (Democratic Transition to) – Ideology

DIRITTO, MUSICA E PROCESSI DI UNIFICAZIONE:
I CANTI PATRIOTTICI NELL'ESPERIENZA
ITALIANA, UNGHERESE E TURCA

*Luigi Carlo Schiavone**

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. La Nazione come “fatto giuridico”. Identità nazionale e simbolismo fra canti patriottici e disciplina giuridica. – 3. Libertà ed indipendenza: dai canti patriottici alle norme. – 4. Conclusioni.

1. Introduzione

I processi di unificazione che interessarono Italia, Ungheria e Turchia fra la seconda metà dell'Ottocento e inizio Novecento, nonostante le molteplici differenze e specificità, furono caratterizzati dalla comune volontà di riscatto che portò alla nascita di ben identificati Stati nazionali. Una nascita che originava da già consolidate idee di nazione. Nel caso turco, il Kemalismo si rivolgeva alla sola nazione turca, rivendicando per quest'ultima il territorio anatolico e negando l'esistenza di minoranze. Nel caso ungherese si affermava una “specificità” culturale dopo secoli di unione forzata con l'Austria. In Italia, infine, l'unificazione fu preceduta da una idea di “nazione culturale” che faceva leva su tratti identificativi comuni come la lingua, principale cemento identitario del Risorgimento, durante cui si affermò il c.d. canone risorgimentale¹, che utilizzò i riferimenti alla produzione letteraria ‘italiana’ occorsa sin dal Rinascimento per rafforzare l'idea di una memoria comune, con comuni vincoli storici e rappresentazioni sentimentali e simboliche².

* Dottorando di ricerca in ambiente, diritto comparato e transizioni. Università L. Vanvitelli di Caserta.

¹ A. M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, 2000.

² R. BALZANI, C. M. FIORENTINO, *Risorgimento: Costituzione e Indipendenza Nazionale (1815-1849, 1849-1866). Storia dell'Italia Contemporanea*, Vol. I, Soveria Mannelli, 2022.

Come ricorda Giuseppe Mazzini nel suo *Filosofia della Musica*³, tutte le arti hanno avuto un ruolo centrale nei processi di transizione. Romanzi, novelle, versi e canti, infatti, contribuirono all'“alfabetizzazione” del popolo e gli consentirono di familiarizzare con sentimenti quali il sacrificio, l'amor di patria e l'eroismo, oltre che di riconoscersi nella storia passata. In breve, le arti permisero la comprensione, anche a chi ne era stato fino a quel momento digiuno, della necessità di combattere contro il dominio straniero e la tirannia⁴. Nella realizzazione di questi quadri sociali della memoria, importantissimo è stato il ruolo della musica che, «sola favella comune a tutte le nazioni»⁵, ha smesso di essere strumento di trastullo per «un picciol numero di scioperanti» per riacquistare la funzione che aveva nell'antichità «d'educazione religiosa e nazionale alle moltitudini che s'accostavano ad essa come a' loro sacrifici solenni»⁶. La musica si pose, dunque, come potente vettore del mutamento sociale del tempo, dei suoi nuovi equilibri e delle nuove forme di convivenza sociale. Se la vita della società è frutto dello scambio e della propensione dell'individuo ad entrare in contatto e a interagire con i suoi simili⁷, la musica ha notevolmente contribuito alla realizzazione di quelle forme in cui la realtà si manifesta. Il mutare della situazione, infatti, risulta essere una costante dell'epoca della costruzione degli Stati-nazione e della dissoluzione dei vecchi assetti imperiali. Se nel caso ungherese la costruzione della nuova identità nazionale passò, come testimoniato dai testi musicali presi in esame, dal recupero delle radici ancestrali, dalla valorizzazione del sacrificio dei martiri e

³ Scrive infatti Giuseppe Mazzini che: «Poesia, letteratura, storia, filosofia, son tutte espressioni di un solo fenomeno, ridicono tutte a chi sa e vuole intendere: “Siamo a tempi di transizione, tra l'ultima luce morente d'un sole al tramonto, e la prima incerta d'un sole che sorge”» (G. MAZZINI, *Filosofia della Musica*, prefazione di Claudio Strinati, Roma, 2019, 50).

⁴ R. BALZANI, C. M. FIORENTINO, *op. cit.*, 31-141.

⁵ G. MAZZINI, *op. cit.*, 58.

⁶ G. MAZZINI, *op. cit.*, 59.

⁷ C. SIMMEL, *Il Conflitto della Cultura Moderna*, in C. MONGARDINI (cur.), Roma, 1976. Per lo studioso tedesco, infatti, il mutamento è da considerarsi connaturato alla vita stessa e comporta la necessità di continui “aggiustamenti”. La realtà, infatti, è «un tessuto di rapporti tra la vita e le forme che essa assume» e, pertanto, la vita della società è il frutto delle interazioni reciproche fra gli individui, caratterizzati da una naturale propensione all'interazione reciproca.

dal riconoscimento delle proprie “colpe” per la situazione che si stava vivendo, nel caso turco, la transizione influenzò il pensiero di intellettuali come Mehmet Akif Ersoy, autore dell'*Istiklal Marsı*. Le opere di quest'ultimo, come quelle di Namik Kemal e Tefvik Fikret, forniranno al cittadino turco gli strumenti per vivere nel nuovo ordinamento repubblicano, favorendo la costruzione di una coscienza nazionale orientata a salvaguardare la libertà e l'indipendenza ottenute tramite il sacrificio della Guerra di Liberazione e costantemente richiamate nei testi costituzionali della Repubblica di Turchia.

Date le sue particolari caratteristiche, la musica ha quindi contribuito in misura estremamente rilevante a veicolare e alimentare sentimenti di appartenenza e di patriottismo, permettendo, quasi all'insaputa dei fruitori, il consolidamento di identità nazionali precedentemente solo accennate. L'essere sfuggente a qualsiasi tipo di controllo politico, come dimostrano gli scarsi risultati ottenuti nel tempo dalla censura, infatti, hanno reso tale strumento fondamentale per la propagazione di sentimenti e valori, e, durante i citati processi di unificazione, la musica, soprattutto di stampo popolare, ha svolto un ruolo fondamentale per la propagazione di ideali patriottici. Oltre a rafforzare lo stretto legame fra popolo e Patria, essa ha così permesso la formazione di una coscienza nazionale, oltre che l'invenzione di una tradizione⁸. Questa opera di “alfabetizzazione musicale” ha contribuito, inoltre, all'acculturamento e all'elevazione dei cittadini provenienti dai bassi strati della popolazione, altrimenti esclusi dall'accesso alle idee circolanti fra i membri delle *élite* che guidavano i processi di unificazione. La musica ottocentesca, infatti, con il suo lessico infarcito di «richiami, rimandi, allusioni, citazioni “nazionali” in grado di dare corpo a un patrimonio simbolico decisamente interpretabile, destinato a scaldare i cuori e a creare appartenenze comunitarie»⁹ ha rappresentato una «delle prime forme di “politicizzazione” per molti individui appartenenti all'universo dei lavori contadini e artigiani che attraverso il canto entravano in contatto con i grandi eventi del momento».¹⁰

⁸ Cfr. A. VOLPI, *Fare gli Italiani a loro insaputa: musica e politica dal Risorgimento al Sessantotto*, Pisa, 2017, *passim*.

⁹ *Ibidem*, 10.

¹⁰ *Ibidem*, 32.

L'utilizzo della musica con questo obiettivo ha rappresentato argomento di dibattito anche fra gli stessi compositori, come ben dimostrato dal caso italiano. Lo stesso Giuseppe Verdi, che si era mostrato sicuramente più incline alle istanze unitarie e risorgimentali di un Gioacchino Rossini fedele al vecchio corso e che, con le sue opere inneggianti ad una patria dolente ed incompiuta, aveva spinto molti ad anelare alla conquista della libertà, non aveva mancato di esternare i propri dubbi in merito al ruolo pedagogico della musica in chiave di unificazione e sensibilizzazione nazionale. Sul punto due episodi avvenuti nel 1848 sono illuminanti: nell'aprile di quell'anno, infatti, in piena contesa rivoluzionaria, egli scrisse una lettera al suo librettista, Francesco Maria Piave, invitandolo a non dilungarsi troppo nella musica visto che, in quel dato frangente, l'«unica musica possibile era quella del cannone»; nell'ottobre dello stesso anno, ad un Giuseppe Mazzini che gli chiedeva un inno «dalla musica più popolare e facile» in modo da poter essere fruibile anche alla popolazione meno colta, manifestò pieno scetticismo in merito ai possibili riscontri positivi che sarebbero potuti derivare da una simile operazione soprattutto in un frangente tanto impegnativo quali le rivoluzioni quarantottesche¹¹. Diversa la posizione di altri compositori che, oltre ad impegnarsi nella stesura di opere dal chiaro connotato nazionalista, parteciparono attivamente al processo risorgimentale anche imbracciando il fucile; è questo, ad esempio, il caso del compositore Luigi Badia che nel corso della sua esperienza nel Battaglione dei Volontari napoletani, con cui combatté a Curtatone, si produsse nella redazione delle cantate *L'Italia del 1847*, *29 gennaio 1849* e *La costituente italiana*. Infine, si ricorda il contributo di alcune riviste di settore come *L'Italia Musicale* di Francesco Lucca, che, nell'introduzione del primo numero datato 7 febbraio 1847, indicava che il fine della musica non era quello di «effeminare gli animi» bensì «discendere in mezzo al popolo» dando vita ad uno sforzo di «emancipazione e Risorgimento»¹².

Se la musica è uno degli strumenti che hanno permesso la nascita del nuovo tipo di cittadino esponendolo ai valori della nuova epoca ed educandolo politicamente, le norme giuridiche rappresentano la cri-

¹¹ A. VOLPI, *op. cit.*, 33-36.

¹² Per approfondimenti, cfr. A. VOLPI, *op. cit.*, 10 ss.

stallizzazione di questo nuovo equilibrio trasponendo, di fatto, quanto esposto dalla musica e dalle arti in generale in campo giuridico. Al pari delle arti, infatti, il diritto consolidava quei principi che ispiravano i processi di unificazione; un chiaro esempio fu il movimento costituzionalista rinvigoritosi dopo la Restaurazione, che vedeva nell'ottenimento di una nuova Costituzione la soddisfazione di esigenze divenute vitali come «garanzia, sicurezza, giustizia, libertà e partecipazione all'esercizio del potere politico»¹³.

Nelle Carte costituzionali, sia che esse siano riconducibili ad esperienze effimere come la Repubblica Romana del 1849 o ad esperienze destinate a durare nel tempo come la Repubblica di Turchia del 1923, è possibile rintracciare quanto gli effetti del mutamento sociale prodotto dai processi di unificazione e condizionato dalle arti influiscano sui nuovi contesti giuridici. Lo si nota, ad esempio, nei paragrafi II e VII dei principi fondamentali della Repubblica Romana¹⁴: il riconoscimento dell'uguaglianza fra i cittadini, l'abbattimento di tutti i privilegi di casta dovuti alla nascita, e l'affermazione che l'esercizio dei diritti civili e politici non dipenda dall'appartenenza religiosa cosa sono se non la traslitterazione in senso giuridico dei *desiderata* dei rivoluzionari che a Porta San Pancrazio difendevano la Repubblica dall'attacco delle truppe del generale Oudinot al canto de *Se il Papa è andato via?*¹⁵

¹³ Il costituzionalismo, infatti, è da considerarsi come uno dei vettori più significativi per la realizzazione dell'unità e dell'indipendenza. Al centro delle richieste dei patrioti italiani che combattevano la mazziniana guerra santa d'Italia così come degli ungheresi di Lajos Kossuth, l'ottenimento di una Costituzione come nuovo patto sociale era un'esigenza vitale e gli stessi moti rivoluzionari che si svilupparono nell'Europa ottocentesca possono considerarsi una risposta violenta al diniego dei sovrani di attuare riforme di stampo liberale. Per approfondimenti si veda: F. G. SCOCA, *Risorgimento e Costituzione*, Milano, 2021, 7.

¹⁴ I paragrafi in questione letteralmente recitavano: II) Il regime democratico ha per regola l'eguaglianza, la libertà, la fraternità, non riconosce titoli di nobiltà, né privilegi di nascita o di casta; VII) Dalla credenza religiosa non dipende l'esercizio dei diritti civili e politici. Cfr. A. AQUARONE, M. D'ADDIO, G. NEGRI, *Le Costituzioni italiane*, Milano, 1958.

¹⁵ Tale inno, attribuito a Goffredo Mameli e *leit-motiv* del film di Luigi Magni *In nome del popolo sovrano* del 1990, recitava pressappoco così: *Se il Papa è andato via buon viaggio e così sia/ Al Campidoglio! il Popolo dica la gran parola: daghe i Romani*

La nazione, intesa nella sua unità e nei suoi simboli, l'indipendenza e la libertà, divengono così elementi imprescindibili dei nuovi assetti istituzionali e, da esortazioni dei canti popolari e di rivolta, si trasformano in principi giuridici fondanti i nuovi stati che emergono dai processi di unificazione. Il presente lavoro si propone di analizzare come tale connessione sia stata possibile e quale produzione giuridica abbia generato a partire da una comparazione fra i casi italiano, ungherese e turco. L'attenzione sarà principalmente rivolta ai concetti di nazione, libertà e indipendenza, per analizzare come essi abbiano trovato posto nei testi costituzionali di riferimento, divenendo ossatura istituzionale di quelle aspirazioni rivoluzionarie declamate nei canti patriottici che, per dirla ancora una volta con Mazzini, nello svolgere la propria funzione sociale e caratterizzanti il periodo in cui nascono, rifletterono quelle «epoche storiche ch'ei assume descrivere»¹⁶.

2. La Nazione come "fatto giuridico". Identità nazionale e simbolismo fra canti patriottici e disciplina giuridica

Nel 1848, anno in cui «tutti avevano perso la testa»¹⁷, la nazione smise di essere un mero fatto "politico" per iniziare, grazie alla produ-

vogliono, non più triregno e stola! / Se il Papa è andato via buon viaggio e così sia / Non morirem d'affanno perchè fuggì un tiranno perchè si ruppe il canapo che ci legava al piè' / Se il Papa è andato via buon viaggio e così sia / Viva l'Italia e il popolo e il Papa che va via se andranno in compagnia viva anche gli altri re / Se il Papa è andato via buon viaggio e così sia / Addio, Sacra Corona Finì la Monarchia Or ch'è sovrano il Popolo Mai più ritorni un re. Esso può essere considerato come il manifesto di quell'eterogeneo gruppo di rivoluzionari, proveniente sia dalla borghesia piccola e intellettuale o grande e mercantile sia dal popolo di Trastevere o dalle campagne dell'Agro, si raccolse intorno alla Repubblica al fallimento dello Statuto fondamentale per il Governo temporale degli Stati di Santa Chiesa concesso da Pio IX nel 1848, che sancì la totale incompatibilità fra il principio liberale e il principio teocratico. Cfr. V. CRISAFULLI, *Profili Costituzionali di una rivoluzione mancata*, in *Il 1848. Raccolta di saggi e testimonianze, Quaderni di Rinascita*, n. 1, 1948, 49 ss.

¹⁶ G. MAZZINI, *op. cit.*, 77.

¹⁷ B. CROCE, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, in G. GALASSO (cur.), Milano, 1991, 173.

zione giuridica che seguì il momento rivoluzionario, ad essere anche un “fatto giuridico”.

Nel caso italiano, l'idea nazionale, sviluppatasi dal punto di vista culturale a partire dalla seconda metà del Settecento, vide la sua “sacralizzazione” politica nel pensiero mazziniano. Perseguita fin dalla Restaurazione, l'idea di un'Italia unita fu patrocinata sia da chi aveva in mente l'attuazione di una forma di stato federale in cui far convergere tutti gli Stati già esistenti sia da chi voleva la confluenza degli stessi in uno Stato centralizzato¹⁸. Alla fine, l'afflato unificatore, richiamato nella frase dell'*Inno di Garibaldi* del 1858, *Se tutto un pensier, l'Italia sarà!*, trovò nella monarchia sabauda l'unica forza in grado di completare il processo di unificazione. A fronte di un ricorrente dibattito sulla «rivoluzione mancata»¹⁹ o peggio ancora «tradita»²⁰, occorre riconoscere, infatti, che il regno piemontese fu in grado di cogliere i capovolgimenti dell'epoca e attuare le opportune contromisure per non essere travolto dal mutamento sociale e riuscire, in qualche modo, a guidarlo. Contando su un «movimento liberale efficiente», lo Stato sabauda, infatti, non ritirò la Carta concessa nel 1848 facendo sì che

¹⁸ F. G. SCOCA, *op. cit.*, 5.

¹⁹ Il concetto di Risorgimento quale “rivoluzione mancata” è ascrivibile a Piero Gobetti. Con tale affermazione, l'illustre pensatore, infatti, mira a delineare tutte le pecche di un processo “incompiuto” e fallimentare. Definito come un «*dramma*» i cui tormenti sono rinvenibili «*nella sua preparazione e della sua mancata preparazione*», il Risorgimento viene identificato da Gobetti come una “rivoluzione fallita” che, condotta dall' *élite* e non dal popolo, non è stata in grado di generare una coscienza democratica diffusa. Per approfondimenti si veda, P. GOBETTI, *Risorgimento senza eroi. Altri scritti storici*, introduzione di Franco Venturi, Torino, 1976, 13 ss.

²⁰ Di Risorgimento quale “rivoluzione tradita” parla diffusamente Antonio Gramsci nei suoi *Quaderni del Carcere*. Con tale definizione il fondatore del Partito Comunista d'Italia identificava il processo risorgimentale come qualcosa di profondamente elitario da cui, di fatto, erano state escluse le masse popolari. L'assenza di una partecipazione attiva e consapevole da parte del popolo e la conseguenziale attuazione, o imposizione, di una trasformazione sociale e politica da parte delle élite sono fattori che, secondo Gramsci, permettono di inquadrare il Risorgimento sia nell'idealtipo della “rivoluzione passiva”, incapace di perseguire una trasformazione radicale della società, che in quello della “rivoluzione tradita” visto che, per le modalità con cui esso si è sviluppato, non ha permesso il realizzarsi di una vera emancipazione democratica. Per approfondimenti si veda: A. GRAMSCI, *Il Risorgimento*, in *Quaderni del Carcere - Quaderno 25*, in V. GERRATANA (cur.), Torino, 1975, 2257 ss.

essa divenisse il simbolo della volontà unificatrice di Casa Savoia. «Emanato fra cento scogli»²¹, lo Statuto finì con il rappresentare uno di quei simboli necessari per attuare «la materializzazione della nazione», e, divenuto strumento di raccordo fra Stato e Nazione, rappresentò la vittoria del movimento costituzionalista. L'apparato simbolico per il consolidamento del processo di identificazione fra Stato e Nazione, fra Italia e monarchia sabauda, poté contare anche su altri elementi: oltre alla Corona, grande ruolo fu svolto dalla bandiera tricolore, ripresa dal passato napoleonico della Repubblica Cispadana (1796-1797)²², ed elevata, dopo i moti del 1831, da Giuseppe Mazzini a simbolo della futura Italia, del popolo e della nazione. Celebrato da Goffredo Mameli nel suo *Canto degli Italiani*, futuro inno nazionale (*Raccolgaci un'unica bandiera, una speme!*)²³, al vessillo tricolore venne dedicato nel 1848 un apposito canto, quel *La Bandiera dei Tre Colori*

²¹ G. CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna*, vol. 3, Milano 1964, 87.

²² Nelle Repubbliche giacobine sorte nell'Italia di fine '700, l'adozione di una bandiera tricolore, su ispirazione di quella francese del 1790, fu quasi un atto dovuto. Simbolo del giacobinismo francese, la bandiera della Repubblica Cispadana fu issata la prima volta il 7 gennaio 1797; questa, per volontà dei deputati di tale Repubblica, doveva rendersi «*universale*» e i tre colori «*Verde, Bianco e Rosso*» dovevano essere utilizzati anche nella Coccarda Cispadana. Non più simbolo di una dinastia, il tricolore cispadano diveniva quindi simbolo del popolo e della nazione, nonché degli ideali di indipendenza del Risorgimento. Simbolicamente, il tricolore era chiamato a rappresentare, per dirla con Giosuè Carducci, «*i colori della nostra primavera e del nostro paese, dal Ceniso all'Etna; le nevi delle alpi, l'aprile delle valli, le fiamme dei vulcani [...]: il bianco, la fede serena alle idee [...]; il verde, la perpetua rifioritura della speranza a frutto di bene nella gioventù de' poeti; il rosso, la passione ed il sangue dei martiri e degli eroi, E subito il popolo cantò alla sua bandiera ch'ella era la più bella di tutte e che sempre voleva lei e con lei la libertà*» Cfr. G. CARDUCCI, «*Per il Tricolore*». *Discorso tenuto nell'atrio del Palazzo Civico di Reggio Emilia*, Bologna, 1897.

²³ Il *Canto degli Italiani*, composto da Goffredo Mameli e musicato da Michele Novaro, fu eseguito in pubblico per la prima volta il 10 dicembre 1847 a Genova sul piazzale del Santuario di Nostra Signora di Loreto. Eseguito a margine della manifestazione popolare volta a celebrare il centenario della cacciata degli austriaci dalla città ligure, tale manifestazione si contraddistinse anche per un altro celebre gesto simbolico ovvero la consegna del tricolore da parte di Goffredo Mameli al Rettore dell'Università di Genova, elevando ancor di più tale stendardo a simbolo dell'unificazione nazionale. R. CADDEO, *Inni di guerra e Canti patriottici del popolo italiano scelti ed annotati*, Milano, 1915.

composto da Francesco Dall'Ongaro²⁴ che accompagnò in tutte le sue differenti versioni²⁵ le vicissitudini del Risorgimento italiano. L'importanza di tale stendardo come simbolo di unità e di popolo fu subitaneamente colta dal costituente sabaudo; in omaggio alle «ragioni politiche del Risorgimento»²⁶, infatti, quest'ultimo modificò l'iniziale impianto dell'articolo 77 dello Statuto, in cui si stabiliva che lo Stato mantenesse la sua bandiera e che “*la coccarda azzurra è la sola nazionale*”, adottando il Tricolore come bandiera nazionale. L'ufficializzazione della promozione a simbolo di transizione dallo Stato piemontese a quello italiano può essere dedotta dalle parole di Carlo Alberto del 23 marzo 1848. Annunciando l'inizio della Prima guerra d'indipendenza alle popolazioni del Lombardo-Veneto, primo atto volto a far sì che “*la bandiera gialla e nera*” degli Asburgo finisse di regnare come descritto da Dall'Ongaro nel testo della sua canzone, il sovrano sabaudo stabilì, infatti, che le sue truppe portassero lo Scudo dei Savoia sovrapposto alla bandiera tricolore italiana.

²⁴ Oltre a tale canzone, vale la pena di ricordare che Francesco Dall'Ongaro dedicò ai tre colori anche una poesia dal titolo *Il Brigidino*. Pubblicata nel 1847, tale poesia recitava così: *E lo mio damo se n'è no a Siena/M'ha porto il brigidin di due colori/Il bianco gli è la fé che c'incatena/Il rosso l'allegria de' nostri cuori/Ci metterò una foglia di verbena/Ch'io stessa alimentai di freschi umori/E gli dirò: che il rosso, il verde il bianco/Gli stanno bene con la spada al fianco/E gli dirò: che il bianco, il verde, il rosso/Vuol dir che Italia il suo giogo l'ha scosso/E gli dirò: che il rosso, il bianco il verde Gli è un terno che si gioca e non si perde!* Musicata in seguito da Luigi Gordigiani, tale opera ebbe una vasta eco in Europa. Per approfondimenti, si veda: V. MARUCCI, *Poesia Politica E Ballate Romantiche: da Berchet a Dall'Ongaro, e oltre* in *Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana*, vol. 43, no. 1, 2014, 107–21. JSTOR, www.jstor.org/stable/23938441.

²⁵ Oltre alla versione “corta”, generalmente attribuita a Dall'Ongaro, (*E la bandiera di tre colori/sempre è stata la più bella/noi vogliamo sempre quella/noi vogliam la libertà!/E la bandiera gialla e nera/qui ha finito di regnare/la bandiera gialla e nera/qui ha finito di regnare/Tutti uniti in un sol patto/stretti intorno alla bandiera/griderem mattina e sera/viva, viva i tre colori*) di tale inno, infatti, esistono diverse versioni, modificate e arrangiate in modo da adattarsi al meglio alle diverse vicissitudini dell'epopea risorgimentale. Cfr. R. CADDEO, *op. cit.* 5 ss.

²⁶ R. DICKMANN, *Tricolore italiano e bandiere locali nella Costituzione e nella Giurisprudenza Costituzionale* (sent. n. 183/2018), in *Forum di Quaderni Costituzionali – Rassegna*, 10 novembre 2018.

Nell'«ardua comparazione»²⁷ con l'epopea ungherese emergono tratti convergenti fra le esperienze che interessarono i due paesi nel XIX secolo e molteplici divergenze. Tra queste ultime spicca, ad esempio, la diversa concezione di nazionalismo che guidò il processo di unificazione ungherese rispetto a quello italiano. Se il nazionalismo italiano può essere considerato, per dirla con Giacomo Leopardi, «di carta e di cor» in quanto riferito ad un'identità nazionale da costruire dal punto di vista culturale, nel caso ungherese l'idea di nazione sembra legarsi maggiormente alle concezioni mitteleuropee di “sangue e suolo” e in tal senso è decantata dai principali poeti e artisti magiari. Una concezione forte, che porta spesso questi autori a ricercare “le colpe” del mancato affrancamento dalla Corona asburgica negli stessi ungheresi, incapaci negli anni di sciogliere quei legacci derivanti dalla Prammatica Sanzione del 1713. La consapevolezza di essere portatori di una precisa identità storico-politica legata a simboli che a nessuno è permesso calpestare²⁸ è deducibile anche dall'analisi dei testi di tre importanti brani della storia ungherese. Il richiamo alle origini ancestrali

²⁷ G. FRANCO FERRARI, *Italy and Hungary. An incomparable comparison* in DPCE Online, 39 (2), 2019.

²⁸ L'importanza di tali simboli emerse con chiarezza anche nei momenti fondativi della c.d. Legione Ungherese in Italia nel 1859. Nel proclama del 20 maggio 1858 che ne sanciva la nascita, infatti, i generali Klapka e Perczel rimarcarono la rilevanza del carattere nazionale di questa compagine e la sua funzione anti-austriaca, anticipando le posizioni successivamente espresse da Lajos Kossuth che evidenziò come il decreto sabauda del 24 maggio 1858 istitutivo di questo Esercito ungherese in Italia «*faisait de nos soldat une légion de mercenaires au service du Piémont pour la durée de la guerre. Pas un seul mot sur la destinée nationale. Pas même le drapeau hongrois comme symbole de notre nationalité. Rien qui indiquât notre caractère magyar!*» Proprio tali critiche indussero la Legione ad utilizzare il tricolore ungherese e una formula di giuramento da cui risaltasse il carattere ungherese della stessa. Per Kossuth, tale compagine avrebbe dovuto contribuire all'epopea dell'unificazione italiana liberando Venezia, Trieste e Fiume per poi riunirsi con l'esercito del generale Josef Bém in Croazia o in territorio austriaco per attaccare il cuore dell'Impero. La Legione, in realtà, ricevette il “battesimo del fuoco” solo verso la fine della guerra di indipendenza ungherese quando si ritrovò a coprire la ritirata delle truppe del generale Dembinsky in rotta di fronte all'avanzata delle forze austriache del generale Haynau. Per approfondimenti si veda: G. NEMETH, A. PAPO, *La Legione Ungherese nelle guerre risorgimentali italiane*, in G. NEMETH, A. PAPO, G. VOLPI, (cur.) *Unità italiana – indipendenza ungherese: dalla Primavera dei popoli alla Finis Austriae*, Assoc. Vergerio, Duino Aurisina, 2009, 47 ss.

della nazione ungherese oltre che ai sacrifici di sangue su cui essa è fondata, infatti, è rintracciabile sia nelle strofe dell'*Himnsuz* (1823)²⁹ che nel più battagliero *Szózat* (1836)³⁰. Nel primo vi è un chiaro richiamo agli eroi-condottieri Bendeguz e Arpad³¹, mentre nel secondo, più prorompente nei contenuti, l'ungherese è invitato ad avere piena consapevolezza dei sacrifici che i propri avi hanno fatto per costruire la nazione magiara. Per quella "*bandiera insanguinata della libertà (che) ha sventolato sopra la testa magiara*" e per cui "*in lotte secolari sono caduti i nostri migliori e più nobili morti*", l'ungherese contemporaneo era chiamato a far il suo dovere fino all'estremo sacrificio; se "*Il paese è ancora vivo*" grazie agli sforzi degli antenati, compito dei contemporanei era lottare per la patria e scegliere "*una morte di coraggio*". Della nazione "*lavata nel sangue dei martiri*" che otterrà il riscatto, i patrioti erano chiamati a divenire custodi della fede perché "*essa ti ha generato e alla morte consacrerà la tua polvere!*". Per far sì che la nazione tornasse a risplendere e ad essere degna del suo illustre passato, come declamato nel *Nemzeti Dal* del 1848³² (*bello sarà di nuovo il nome magiario degno della gran fama antica*), per gli ungheresi degni di questo nome si prospettava l'arduo compito di lavare "*l'onta che i secoli vi impressero*" e espiare quelle "colpe" che avevano offeso il "*Dio dei Magiari*" alienandosene la protezione. Solo con la protezione di Dio, infatti,

²⁹ Composto nel 1823 da Ferenc Kölcsey e musicato da Ferenc Erkel nel 1844, l'*Himnsuz* diviene ufficialmente inno ungherese nel 1867. Considerato come una "preghiera" visto il tono religioso in cui è redatto, questo inno è ritenuto patrimonio dell'intera popolazione ungherese e non di una sola fazione politica.

³⁰ Lo *Szózat*, scritto nel 1836 da Mihály Vörösmarty e musicato nel 1843 da Beni Egressy, è un secondo inno nazionale che tuttavia non gode dello stesso riconoscimento costituzionale dell'*Himnsuz*. Traducibile in *l'appello*, lo *Szózat* è un discorso solenne che invita al patriottismo e alla fedeltà.

³¹ Bendeguz, principe e condottiero unno (368-434 d. C.), padre di Attila, e Arpad, primo principe ungherese (845-907 d.C.), discendente di Attila e fondatore della dinastia reale che regnò fino al 1301, sono i riferimenti ancestrali alle origini del popolo magiario che compaiono all'interno dell'*Himnsuz*.

³² Il *Nezmeti Dal*, scritto da Sándor Petőfi nel 1848, può considerarsi come il canto ispiratore della rivoluzione ungherese del 1848. Congiungendo l'aspetto messianico (*Al Dio dei Magiari giuriamo che schiavi mai più saremo*) con quello più strettamente politico, esso è un costante incitamento alla volontà degli ungheresi di divenire indipendenti affrancandosi da secoli di gioco straniero.

come ci ricorda l'*Himnsuz*, sarebbe stato possibile l'arrivo di anni migliori; l'esortazione "*Sopra noi stendi tua man/ Su di un mar di dolor sorte avversa chi subì/ goda alfin anni miglior/ già il Magiar espiò della storia amato duol*" con cui si chiude l'*Himnsuz* sembra quindi essere il preludio a quanto sarebbe dovuto accadere negli anni successivi al 1867 grazie all'*Ausgleich*. L'impostazione fortemente identitaria deducibile da tali canti, infatti, permette di comprendere quali furono le cause che portarono al fallimento dell'esperimento indipendentista posto in essere da Lajos Kossuth e dai suoi democratici radicali in seguito ai moti del 1848. Potendo contare sull'appoggio delle masse popolari e sulla difficile situazione dell'Impero, i liberali ungheresi, infatti, fecero importanti pressioni per ottenere la formazione di un autonomo governo nazionale in grado di controllare gli affari interni ungheresi. Nato in seguito alla ratifica da parte di Ferdinando I delle cosiddette Leggi di Aprile, tale governo, presieduto originariamente dal conte Lajos Batthyány fedele sostenitore dell'ipotesi della monarchia costituzionale, si distinse originariamente per il riconoscimento ai propri cittadini di buona parte delle libertà rivendicate dalla Rivoluzione francese quali la libertà di stampa, di riunione, di culto oltre all'eguaglianza dei cittadini dinanzi alla legge. La nuova compagine governativa, figlia di una società impregnata di quei valori declamati nei canti patriottici esaminati, non tenne conto della multietnicità che caratterizzava la nazione e pertanto non si preoccupò di soddisfare le richieste di autonomia di croati, slovacchi e rumeni. Proseguendo imperterrita lungo la strada della "magiarizzazione" e attuando politiche quali l'obbligo della conoscenza della lingua ungherese come prerogativa indispensabile per esercitare le proprie funzioni parlamentari, il nuovo ordinamento ungherese causò non pochi malumori fra le menzionate minoranze, sfociati anche in rivolte armate³³. Minato l'impianto del nuovo Stato, ancor più destabilizzato dalla guida di Kossuth e dei suoi democratici liberali andati al potere dopo le dimissioni di Batthyány, questa 'entità ungherese' fu spazzata via nell'agosto 1849 quando, approfittando del

³³ La più eclatante in tal senso fu quella capitanata dal Conte Josip Jelačić di Bužim l'11 settembre 1848. Costui, in qualità di *bano* (governatore) di Croazia, si alleò con gli Asburgo e, forte di un esercito di 40.000 uomini, oltrepassò il confine naturale della Drava dichiarando guerra alla Repubblica di Kossuth.

malcontento imperante e in virtù di quanto stabilito dalla Santa Alleanza del 1815, l'intervento congiunto di Austria e Russia le inflisse il colpo ferale. La forza di una simile concezione nazionalistica, che i canti costantemente richiamano, non venne scalfita nemmeno dalla conclusione dell'*Ausgleich* del 1867; il Compromesso, da cui derivò una nuova struttura politico-istituzionale della Monarchia – che divenne “duplice” in quanto composta dagli Stati di Cisleitania e Transleitania – permise all'Impero d'Austria e al Regno di Ungheria di divenire due entità autonome e reciprocamente paritarie. Legate dalla figura del Sovrano e dal disbrigo dei cosiddetti “Affari Comuni”, Austria e Ungheria ebbero da quel momento leggi, istituzioni e amministrazioni proprie, senza che questo modificasse la scarsa considerazione per le minoranze slave nel Regno di Ungheria. Il tentativo di “magiarizzazione”, nonostante la realizzazione di provvedimenti come la legge sull'eguaglianza delle nazionalità del 1868³⁴, proseguì divenendo lam-

³⁴ Connesso al conflitto teorico fra “Nazioni Storiche”, come Ungheria e Croazia, e “Popoli senza storia”, il problema dei rapporti fra la maggioranza magiara e le altre etnie dello Stato che, dalla rivoluzione del 1848, chiedevano un più ampio riconoscimento della propria autonomia e dei propri diritti, divenne ancor più cocente dopo l'approvazione dell'*Ausgleich*. Il timore che il panslavismo avrebbe potuto portare ad una trasformazione federalista dell'Impero con la conseguente fine dell'egemonia austro-tedesca e magiara indusse lo Stato ungherese a nominare una commissione, guidata dal barone József Eötvös, per risolvere la questione attraverso la realizzazione di una apposita legge. I principi su cui si sarebbe dovuta redigere tale legge dovevano essere: 1) tutti i cittadini del Regno di Ungheria, indipendentemente dalla lingua, costituivano una nazione politicamente unica ed indivisibile; 2) tutte le popolazioni del regno venivano considerate come nazionalità di eguali diritti. Questo impianto originario, che non soddisfaceva né i deputati magiari né i rappresentanti delle minoranze nazionali, fu più volte modificato. La versione finale della legge, considerata tollerante e liberale, vede riconosciuti i diritti linguistici nella misura in cui ognuno poteva liberamente parlare la propria lingua madre e utilizzarla nei rapporti scritti oltre che nei processi di primo grado. Le amministrazioni comunali, inoltre, si garantivano il diritto di scegliere autonomamente la propria lingua che, seppur votata dalla maggioranza, non precludeva al singolo di utilizzare la propria lingua nelle assemblee e nei rapporti scritti con i funzionari. Con questa legge, inoltre, venivano garantiti i diritti religiosi, l'istruzione e la cultura. Il governo si impegnavo a garantire l'istruzione primaria e media nella lingua madre dello studente e veniva consentito ai cittadini, alle comunità, alle chiese e alle associazioni di fondare scuole e costituire società economiche e culturali per ottemperare ai bisogni legittimi di tutte le nazionalità. Tale legge, tuttavia, presentava un

pante in questioni cruciali come quelle della rappresentanza dove, grazie ad un suffragio censitario ristretto, i magiari riuscirono a mantenere il controllo sul 90% dei seggi del Parlamento di Budapest.

La comune matrice turanica dei due Paesi potrebbe forse spiegare la rilevanza che l'omogeneità etnica assume anche nel percorso di costruzione dell'identità nazionale e statale della Repubblica di Turchia. Sorta dalle ceneri dell'Impero ottomano e dalle crepe che si verificarono nella struttura dell'Impero alla fine del XIX secolo, la Repubblica turca eredita gli infruttuosi tentativi di avvicinamento, anche giuridico, al resto degli Stati europei che i sultani condussero attraverso le *Tanzimat* (riforme) del 1839-1876³⁵, che favorirono l'ascesa di nuove classi sociali e dei giovani capi militari e burocrati che finirono per modificare sia l'assetto amministrativo che valoriale del gigante ottomano.

Se le regole della rappresentanza vennero modificate nel *Gülhane Hatt-ı Hümayunu* (1839) e nell'*Islahat Fermanı* (1856), il concetto di nazione subì un'importante modifica con la *Kanûn-ı Esâsî* del 1876. Questa Legge Fondamentale ispirata alla Costituzione belga del 1831 e redatta grazie all'aiuto di consulenti stranieri, nel riferirsi alla "nazione ottomana" per indicare i sudditi dell'Impero, per la prima volta minò l'impianto del sistema delle *millet* che aveva permesso a tutti i popoli non facenti parte della *umma islamyya* di vivere seguendo le proprie tradizioni e leggi nei domini della Sublime Porta a fronte del corrispettivo di un'imposta. Le amputazioni territoriali subite con il Congresso di Berlino (1878), il successivo smembramento dell'Impero attuato a Sévres (1920) all'indomani della sconfitta nella Prima guerra mondiale e le coeve spinte indipendentiste di alcune *millet* furono tutti fattori che minarono definitivamente l'idea di *Devlet-i Osman* a favore del

punto debole: la non chiara connotazione della parola *magyar* utilizzata per indicare sia tutti i cittadini di Ungheria sia la comunità linguistica e culturale magiara. Agendo su tale ambiguità, contravvenendo allo spirito di Eötvös, coloro che succedettero ai fautori del "Compromesso" si adoperarono per attuare una politica forzata di "magiarizzazione" della società. Cfr. G. SQUARZONI, *L'Ausgleich del 1867. Lettura comparata delle fonti*, in G. NEMETH, A. PAPO, G. VOLPI, (cur.) *Unità italiana – indipendenza ungherese: dalla Primavera dei popoli alla Finis Austriae*, Duino Aurisina, 2009, 91-96.

³⁵ In merito ai documenti di rilevanza costituzionale approvati in questo periodo e all'influenza che su di essi ebbero i coevi percorsi europei si rinvia a: V.R. SCOTTI, *La circolazione dei modelli in Turchia*, Sant'arcangelo di Romagna, 2014, 39 ss.

concetto di “Turchia in quanto terra abitata dai turchi” che fino alla fine del XIX secolo aveva avuto scarso rilievo. Apparso durante il triumvirato dei Tre Paşa (Enver, Talat e Cemal) instaurato dopo la rivoluzione dei Giovani Turchi del 1908, tale concetto diviene centrale nell’epopea della Guerra di Liberazione che, cominciata il 19 maggio 1919 con lo sbarco del vittorioso generale della battaglia di Gallipoli, Mustafa Kemal, a Samsun, porterà alla nascita della Repubblica nel 1923.

Nel consolidamento dell’idea di nazione, non più intesa come insieme di individui identificabili nella *millet*, ma come *vatan*, ossia madrepatria in quanto «luogo acquisito con il sangue dei martiri»,³⁶ la musica svolse un ruolo importantissimo. Nei canti patriottici del tempo, infatti, si riscontra già quell’idea di nuova identità nazionale turca che, descritta abilmente da Namık Kemal alla fine del XIX secolo, fu strumento fondamentale sia per rafforzare lo spirito di gruppo fra i combattenti sia per la mobilitazione di un intero popolo. I versi della toccante *Çanakkale Türküsü*, scritta probabilmente nel 1915 e poi musicata nel 1923, ben esprimono il valore identitario del sacrificio dei martiri alla base della nazione in divenire, poi cristallizzato nelle norme costituzionali. Il ricordo dei martiri, che a Çanakkale riposano sotto file di salici, (*Çanakkale içinde sıra söğütler/Altında Yatıyor aslan yığıtlar, off, genciliğim eyyab*), e che l’anonimo autore dell’*İzmir Marşı* (1923) annota in pagine di quaderno (*Şehit olanlari deftere yazdım*) affinché non vada perso, è di fatto un mito fondante della nascente nazione turca. Quest’ultima, sotto la guida di Mustafa Kemal e del CHP (*Cumhuriyet Halk Partisi*), fu costruita a partire da una concezione organica dello Stato e in ottemperanza del motto *Tek dil, Tek kültür, Tek ülkü* (una lingua, una cultura, una idea), in evidente discontinuità con il pluralismo del passato ottomano³⁷. Il recupero della turchità e la memoria del sacrificio dei martiri per la dignità della nazione sono ri-

³⁶ H. BACANLI, *Milli Mars Olarak Istiklal Marsi* (Istiklal Marsi as the National Anthem of the Turkish Nation) in AA.VV., *Kabulunun 100. Yilinda Istiklal Marsi Ve Mehmet Akif* (Mehmet Akif and National Anthem on the 100th Anniversary of Its Adoption), Istanbul, 2022, 213-228.

³⁷ S. KATALIN, *Fear not! Turkish nationalism and the six arrows system. A state in search of a nation* in *Hungarian Journal of Legal Studies*, 57, 3, 2016, 275-288, 280.

chiamati anche nell'inno nazionale, l'*Istiklal Marşı*. Espressione della volontà della nazione turca di vivere tramite la propria lingua, l'inno, al pari delle altre opere dello stesso autore, Mehmet Akif Ersoy, fornisce una perfetta istantanea del mutamento sociale in atto nel passaggio da Impero a Repubblica. Adottato dalle forze kemaliste ancor prima della proclamazione della Repubblica (12 marzo 1921) e musicato secondo influenze occidentali più che del *makam*³⁸ turco, l'*Istiklal Marşı* descrive una nazione in movimento e diviene strumento di formazione di un popolo³⁹ che, ispirato e inorgoglito, è chiamato a costruire una nuova madrepatria.⁴⁰ La memoria del sacrificio, onorato anche in quest'opera (*Sana olmaz dökülen kanlarımız sonra helal*), diviene uno dei bastioni su cui il nuovo Stato poggia e innerva quella concezione nazionalista tipicamente turca in cui convergono elementi occidentali e orientali⁴¹ posta a guardia dell'integrità dello Stato. L'articolo 2 della Costituzione del 1924 come emendato il 5 febbraio 1937, infatti, dichiara che la Turchia è «repubblicana, nazionalista, legata al popolo, interventista, laica e rivoluzionaria», implicitamente richiamando le «frecce» del Kemalismo⁴² cui si farà riferimento anche nelle Costituzioni del 1961 e del 1982. Il Preambolo della Costituzione del 1982, in particolare, conferma la necessità di tutelare l'unità del Sublime Stato Turco in linea «con il concetto di nazionalismo introdotto dal fondatore della Repubblica di Turchia, Atatürk». La consegna al popolo turco di salvaguardare quell'«entità indivisibile» che è lo Stato di Turchia composto dal suo territorio e dalla sua nazione (comma 1, Art. 3, Cost. 1982) oltre ad essere conseguenza diretta della cd. sindrome di Sévres richiede di schierarsi «*Senza Paura!*» (*Korkma!*) dietro la bandiera rosso cremisi «*che fieramente ondeggia e mai sbiadirà*» (*Sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak*). Ufficialmente riconosciuta come standardo nazionale (comma 2, Art. 3 Cost. 1982), la bandiera con la mezzaluna e

³⁸ Con questa parola si indica il complesso sistema di regole per la produzione di melodie tipiche della musica classica e popolare turca.

³⁹ H. BACANLI, *op. cit.*, 213 ss.

⁴⁰ S. KATALIN, *op. cit.*, 276.

⁴¹ S. KATALIN, *op. cit.*, 279.

⁴² Principi fondanti del Kemalismo, le c.d. frecce (repubblicanesimo, nazionalismo, secolarismo, statalismo, populismo, rivoluzionarismo) furono enunciate da Mustafa Kemal nel lungo discorso (*Nutuk*) tenuto al Congresso del CHP del 1927.

la stella diviene, come cantato nell'*İzmir Marşı*, quel simulacro sacro, quello “scudo” che, “*posto davanti*” (*Türk'ün sancağını öne koydular*) è capace di far fuggire “*come il vento i nemici corrotti*” (*Bozulmuş düşmanlar hep yel gibi kacar*) che, in linea con la declinazione schmittiana del termine che caratterizza molte dinamiche della cultura politica turca, minano dall'interno e dall'esterno l'integrità della Patria.

3. Libertà ed indipendenza: dai canti patriottici alle norme

Sebbene il Congresso di Vienna avesse tentato di ‘restaurare’ la mappa dell'Europa, i sentimenti di indipendenza e libertà tornarono a far tremare la terra nel 1848⁴³ e poeti, letterati e compositori non esitarono a comporre lodi in loro onore. Presupposti indispensabili per la costruzione della nazione e della patria, come ebbe a dire Namik Kemal⁴⁴, indipendenza e libertà furono costantemente invocate, non ultimo attraverso l'opera di bande all'uopo costituite⁴⁵, e divennero *leit-motiv* di testi canori i cui contenuti spesso finirono per riflettersi nelle Carte Costituzionali del tempo.

Canti come *Abbasso li francesi* e *Se il Papa è andato via*, caratterizzanti l'epopea della Repubblica Romana del 1849, seppur nella loro semplicità altro non sono che manifesti trasudanti quel diritto alla resistenza teorizzato da Mario Pagano⁴⁶, che impregna l'azione dei gari-

⁴³ La pregnante citazione degli eventi che sconvolgarono il continente europeo nel 1848 è di Alexis de Tocqueville, come riportato nell'opera A. DE TOCQUEVILLE, *Souvenirs*, in C. DE TOCQUEVILLE (cur.), Parigi, 1893, 26.

⁴⁴ Considerato il primo dramma patriottico della letteratura turca moderna e strumento destinato a produrre un significativo impatto politico, *Vatan Yabut Silistre* è l'opera attraverso la quale nel 1872 Namik Kemal ribadì l'intima connessione fra i concetti di Patria, nazione e libertà. Destinata a scuotere la società ottomana, e in particolari i suoi vertici, tra gli effetti di tale opera prodotti da tale opera si registrano, inoltre, l'arresto e il conseguente esilio dell'autore dopo la messa in atto della sua prima rappresentazione tenutasi nel 1873 presso il *Gedikpaşa Tiyatrosu* di Istanbul. Per un approfondimento si veda: N. KEMAL, *Vatan Yabut Silistre*, Eskişehir, 2019.

⁴⁵ A. CARLINI, *La Banda come Strumento di Divulgazione Musicale per l'Italia dell'Ottocento*, in A. CARLINI (cur.), *Accademie e Società Filarmoniche in Italia. Studi e Ricerche*, Trento, 2008, 9-18.

⁴⁶ Secondo la teoria di Mario Pagano, il diritto alla resistenza, pur essendo ricono-

baldini “pronti a morire per la libertà” pur di salvaguardare quella Repubblica che i francesi, rompendo “il diritto”, uccidono. Disconoscendo una “figlia” della loro stessa rivoluzione, i francesi così “privano del sole e della libertà del cuore” quanti si battono “per una nuova Italia senza guerra” e non più schiava di nessuno e *Se il Papa è andato via buon viaggio e così sia*, visto che il concetto stesso su cui si regge la monarchia viene rigettato. Dal punto di vista giuridico, infatti, fra i principi fondamentali della Costituzione della Repubblica si coglie chiaramente come “*or ch’è sovrano il Popolo mai più ritorni un Re*”. Per evitare che il “*canapo che ci legava al piè*” si ripresentasse, la Repubblica, infatti, afferma nel Primo principio fondamentale che «la sovranità è per diritto eterno nel popolo» «costituito in Repubblica democratica», da cui, *ex* articolo 15, deriva ogni potere. Fondata sui principi di libertà, uguaglianza e fraternità (II principio fondamentale) la Repubblica Romana, pur propugnando la nazionalità «italiana», considera tutti gli altri popoli come «fratelli» (IV principio fondamentale) nell’attesa, forse, che insieme al Papa se ne andassero “*in compagnia viva anche gli altri re*”.

A raccogliere il «grido di dolore»⁴⁷ della Patria sofferente, tuttavia, rimase proprio una monarchia. La Corona sabauda, infatti, seppur declinandoli giuridicamente in maniera decisamente diversa, colse le speranze di indipendenza e libertà per contrapporsi opportunisticamente ad altri assolutismi, prima di tutto quello dell’aquila bicipite asburgica. Tra gli inviti, più o meno espliciti, rivolti a Vittorio Emanuele II affinché accorresse a unificare l’Italia si iscrive di diritto la canzone *La bella Gigogin* di Paolo Giorza del 1858. Scritto utilizzando diverse metafore, tale canto invita il re a muovere guerra all’Impero austriaco: l’incitazione a “*daghela avanti un passo*” per liberare la “*malada*” Lombardia si mischia alla consapevolezza che “*bisogna aver pazienza*” finché siano

sciuto ad ogni uomo «nello stato fuorsociale», può essere invocato da ogni individuo solo quando questi si trovi a combattere contro quelle autorità «perpetue, ereditarie e tiranniche»; il popolo, che è depositario della sovranità, dunque, può insorgere sia contro il potere monarchico sia contro il potere democratico ma non contro il «regolare governo», quello fondato sulla legge e sulla libertà civile. M. BATTAGLINI, *Mario Pagano e il Progetto della Costituzione della Repubblica Napoletana*, Firenze. 1994.

⁴⁷ Così Vittorio Emanuele II a proposito del compito assunto dalla propria dinastia, cit. in G. REBUFFA, *Lo Statuto Albertino*, Bologna, 33.

maturi i tempi e questa possa cessare di “mangiare la polenta” (riferimento simbolico al giallo del vessillo imperiale asburgico) cessando il suo stato di indisposizione. Divenuta famosa in poco tempo, *La bella Gigogin* rappresenta un valido esempio di come la musica possa veicolare importanti messaggi politici anche alla popolazione meno colta. Ironia della sorte, tale era l'orecchiabilità di questa canzone, che anche le bande militari austriache, ignorandone il vero significato, cominciarono ad eseguirla con frequenza.

Come per l'Italia, il 1848 fu anche per l'Ungheria l'anno della presa di coscienza⁴⁸. Il perseguimento della propria indipendenza e della propria libertà, parimenti con la volontà di evidenziare una definita specificità nazionale, furono i motivi ispiratori di buona parte dell'arte rivoluzionaria che accompagnò questo periodo. Dal punto di vista musicale, fu il *Nezmeti Dal* a ricordare la necessità di recuperare l'indipendenza perduta dopo secoli di dominio prima ottomano e poi austriaco. Questo inno si apre, infatti, con un chiaro e lapidario quesito: “*Schiavi saremo o liberi? Scegliete!*”. E se per Petöfi gli antenati che vissero liberi adesso “sono dannati” per la persistente schiavitù del proprio popolo, lo *Szózat* incoraggia alla rivolta ricordando che *La potente spada del valoroso Arpad fece sorgere la nostra terra e qui le braccia di Hunyad spezzarono le catene della schiavitù*. Da allora, come ricorda l'*Himnusz*, anche a cause di colpe autoctone “*mai sbocciò la libertà*” e la patria magiara fu lungamente oggetto di dominio straniero e il *peana d'ottoman* lungamente aveva risuonato sui resti degli sconfitti eserciti ungheresi. Per riscattare la Patria, come ricordava lo *Szózat*, l'aiuto del resto del mondo poteva essere invocato: “*A voi nazioni del mondo/invochiamo con voce appassionata/Mille anni di dolore non dovrebbero forse portare libertà o morte?*”. Sulla scia di queste invocazioni furono attuate dapprima le cd. Leggi di Aprile del 1848 e successivamente l'*Ausgleich*⁴⁹, quel com-

⁴⁸ M. LAMPLAND, *The politics of history: historical consciousness and the Hungarian revolution of 1848-49*, in *Hungarian studies*, 6, 1990, 185-194.

⁴⁹ Al di là delle diverse interpretazioni fornite della storiografia riguardo l'*Ausgleich*, si può concordare con R. A. KANN, *A History of the Habsburg Empire 1526-1918*, Berkley-Los Angeles-London, 1974, trad. it. a cura di C. AIROLDI, *Storia dell'Impero Asburgico 1526-1918*, Roma, 1998, 416, secondo cui «*il Compromesso diede ai popoli del Danubio l'occasione di vivere in pace per quasi due generazioni e di lavorare con fiducia in un accomodamento di più lunga durata. Se questa fiducia alla fine fu delusa, le deficienze del Compromesso non ne furono la causa principale*».

promesso che, seppur con tutti i suoi limiti, permise, che «sudditi medievali assumessero il rango di cittadini»⁵⁰.

Al centro di una vera e propria rivoluzione semantica, libertà e indipendenza risultano essere due concetti fondamentali anche per la realizzazione della Repubblica di Turchia. In piena *Tanzimat*, infatti, il termine *hürriyet* assunse rilevanza fondamentale e si identificò a pieno titolo con l'età delle riforme. Celebrata in diverse poesie, come quella dedicata da Sinasi a Mustafa Reşa Paşa (uno degli "architetti" delle *Tanzimat*), tale concezione di libertà finì ben presto con indicare, oltre alla tutela dei diritti umani e dell'uguaglianza fra i cittadini, un limite da porre al potere del Sultano, anticipando una concezione di *rule of law* che solo successivamente troverà spazio nell'ordinamento turco come *hukuk devleti*, sancito per la prima volta dalla Costituzione del 1961. L'idealizzazione e il diffondersi dell'ideale di *hürriyet*, ormai divenuto appannaggio del mondo intellettuale, vide nelle opere letterarie di autori del calibro di Namik Kemal, Tevfik Fikret e Mehmet Akif Ersoy i principali canali propagandistici per invocare garanzie giuridiche anche per coloro che non appartenevano all'*élite*, per quella *millet*, insomma, che rappresentava la silente e non privilegiata maggioranza. Sul finire dell'Impero ottomano, tuttavia, questa concezione finì per consentire che la multidimensionalità celata dietro alla parola *hürriyet* fosse barattata con l'autodeterminazione della nuova patria turca giacché solo con la costruzione della patria-nazione (*vatan*) si poteva procedere al riconoscimento delle libertà individuali. L'obiettivo di ogni turco degno di questo nome diveniva dunque la realizzazione di quella "patria celestiale" (*cennet Vatan*) celebrata da Ersoy nell'*Istiklal Marsi*, che avrebbe permesso ad ogni individuo di perseguire la propria libertà mentre era intento ad adoprarsi per garantire l'indipendenza e lo sviluppo della madrepatria. E, pertanto, anche il concetto di *Istiklal* (indipendenza) abbandona la vecchia declinazione legata alle sorti della dinastia regnante per assumere dei tratti del tutto nuovi. Fra gli intellettuali come Ersoy, infatti, inizia a farsi largo l'idea che l'indipendenza nel senso compiuto della parola rifiuti forme di gover-

⁵⁰ Così IMRE HAJINIK, cit. in K. EGRESI, *La storia del costituzionalismo ungherese in Nomos*, 1, 2012, 6.

no monarchiche o la guida di un solo uomo, e richieda il coinvolgimento dell'intera comunità nazionale⁵¹.

Tutte queste aspirazioni si rinvergono nell'enfasi spirituale dell'*Istiklal Marşı*⁵², in cui Ersoy evidenzia gli aspetti culturali, psicologici e storici della Guerra di Indipendenza, onorando quel popolo che, come ebbe a dire Atatürk, «ha vissuto in modo indipendente e ha considerato l'indipendenza l'unica condizione di esistenza» e quella nazione che «non ha mai vissuto senza libertà» e «non lo farà mai»⁵³. E, infatti, come ricorda la seconda strofa dell'inno, tutti gli sforzi, tutte le perdite sono state *per la libertà che è il diritto incondizionato del mio popolo che adora l'Assoluto. L'indipendenza!* (*Hakkıdır, Hakk'a tapan milletimin istiklal*).

Il complesso valoriale insito in tali parole, incentrato sul trinomio *hürriyet-vatan-millet* e sul nuovo concetto di *Istiklal*, divenuto ben presto patrimonio del Movimento Nazionale Turco (*Milli Hareket*), produsse non pochi effetti dal punto di vista giuridico. Se da un lato esso permise al Governo di Ankara di opporsi con vigoria alla «presa in giro»⁵⁴ di Sèvres, dall'altro l'inno di Ersoy sembra essere un vero e proprio *vademecum* del futuro assetto istituzionale turco. È alla nazione, implicitamente composta solo da turchi, che si ascrive la sovranità nei tre testi costituzionali (Art. 3 Cost. 1924; Art. 3 e 4 Cost. 1961; Preambolo e Art. 6 Cost. 1982) e sono i cittadini, ancora una volta turchi, a

⁵¹ Secondo F. TURAN, *Istiklal Marşı'nda yansıtılan "hürriyet" ve istiklal' kavramlarının anlam unsurlarına dair*, in *Kabulunun 100. Yilinda Istiklal Marsi Ve Mehmet Akif*, cit. 229-244, tali posizioni possono essere dedotte dalle critiche verso l'amministrazione proposte in alcuni poemi di Ersoy.

⁵² Sul punto si rinvia a M. DAYANC, *Istiklal Marşı'na Dahir dikkatler. Marşın ilk iki dörtlüğünden hareketle bütününe bakış*, in *Kabulunun 100. Yilinda Istiklal Marsi Ve Mehmet Akif*, cit., 245-260.

⁵³ Aforisma di Atatürk, www.ataturkatml.meb.k12.tr/icerikler/ataturkun-ozdeyisleri_77238.html.

⁵⁴ *"Sevr bir paçavradır, bunu hiçbir kuvvet değiştirmez!"* (letteralmente, Sèvres è una presa in giro e nessuna forza potrà mai cambiar ciò). Così İnönü al governo di Istanbul che pressava per fare accettare le condizioni poste a Sèvres. Sul punto sia consentito rinviare al mio *Dalla Guerra di Indipendenza alla Repubblica: la lunga parabola di İsmet İnönü al servizio della Turchia*, in A. RUSSO (cur.), *Riflessioni di diritto comparato alla luce delle nuove relazioni industriali*, Quaderni di Heliopolis, vol. 16, Capua, 2023, 363-387.

potere «vivere e godere della vita senza offendere o arrecare danno agli altri» (comma 2, Art. 68, Cost. 1924) e ad essere «uguali davanti alla legge» essendo gli antichi privilegi di classe aboliti (Art. 69 Cost. 1924), in linea con quella concezione particolarmente restrittiva di turcità che informa il già discusso principio di nazionalismo in nome del quale è stato costante il tentativo di assimilazione delle minoranze.

4. Conclusioni

L'analisi dei processi di unificazione italiano, ungherese e turco ha mostrato come la musica e, in particolare i canti patriottici, abbiano contribuito alla costruzione delle identità nazionali e di popolo degli ordinamenti considerati ancor prima che questi si dotassero di specifici assetti istituzionali. I canti patriottici, infatti, furono utilizzati per facilitare la coesione popolare e propagandare il sentimento nazionalista e le coeve aspirazioni alla libertà e all'indipendenza ben prima che i rappresentanti delle istituzioni fossero in grado di darvi forma. Essi, per dirla con Nietzsche, condussero i pensieri verso cose più alte, permettendo alla musica di svolgere la sua più alta funzione, ossia elevare gli animi⁵⁵. Strumento di edificazione nazionale e forma astratta che individuò popoli ancor prima del diritto⁵⁶, la musica, e i canti patriottici in particolare, si pone alla base di quei processi liturgici che rappresentano la consacrazione del nuovo potere che, conformandosi ai valori del tempo e alle aspirazioni dei popoli, si tramuta in forma dando al mutamento sociale che l'ha indotto una nuova realtà in cui vivere. Così, questa «moltitudine che canta e si fa popolo»⁵⁷ è alla base di ogni forma statale perché «non c'è alcuno Stato che possa rinunciare a tali acclamazioni» in quanto l'acclamazione «è un fenomeno eterno di ogni comunità politica»⁵⁸.

⁵⁵ Si veda F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, 1977.

⁵⁶ E. CONTE, *Il popolo è una moltitudine che canta. Osservazioni storiche sulla funzione istituzionale della musica*, in G. RESTA (cur.), *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Collana "L'Unità del diritto", n. 22, Roma Tre Press, 2020, 37.

⁵⁷ E. CONTE, *op. cit.*, 51.

⁵⁸ M. ALESIO, *Referendum e proposta di legge d'iniziativa popolare*, in C. SCHMITT,

La formazione di una connotata identità nazionale, sia essa su base culturale come quella italiana o etnica e storica come quella ungherese e turca, e la successiva trasposizione della stessa in precise disposizioni normative, passa necessariamente attraverso queste liturgie e da esse si trasforma in diritto nel momento in cui i valori cantati dal popolo nell'atto cruciale della rivolta e testimoni del nuovo corso vanno ad incunearsi nelle norme su cui i nuovi Stati si fondano. E in questo processo di trasformazione il ruolo della musica, così come delle altre arti, è centrale al punto che, quasi si trattasse di un ringraziamento per l'azione svolta, la musica diviene oggetto di riforma in modo che la sua funzione di rinnovamento possa continuare a produrre frutti che, al contempo, rafforzano la nuova identità nazionale e consolidano il consenso verso la nuova forma statale⁵⁹.

In questo *walzer* di simboli, di cerimonie e tradizioni che caratterizzano l'esistenza degli uomini come delle nazioni, diritto e musica sembrano essere due linguaggi diversi che, alla fine, tra molteplici interazioni, dirette o perlopiù indirette, raccontano la medesima storia. Cogliendo l'invito che Giuseppe Mazzini fa alla fine della sua *Filosofia della Musica*⁶⁰, e allargandolo anche ai prodotti di tale contaminazione, ci si accosti allo studio di entrambi «non per anatomizzarli e disseccar-

Democrazia e liberalismo. Referendum e iniziativa popolare – Hugo Preuss e la dottrina tedesca dello Stato, Milano, 2001, 62-63.

⁵⁹ In tale ottica può essere letta, infatti, la riforma della musica, e delle arti in generale, patrocinata da Mustafa Kemal Atatürk all'indomani della proclamazione della Repubblica di Turchia. Durata dal 1924 al 1953, tale riforma aveva il compito di far emergere con vigoria quella cultura nazionale turca che, sepolta nell'oblio del multinazionalismo ottomano, rivedeva la luce con la Repubblica. Iniziata con il recupero e la raccolta dell'intera produzione musicale dell'Anatolia e proseguita attraverso la valorizzazione delle tradizioni musicali derivanti dalla vita dei villaggi, tale riforma, che mirava anche ad eliminare le influenze arabe e persiane, non permise tuttavia l'emergere di uno stile unico e onnicomprensivo che si sostituisse al precedente canone ottomano. Vale la pena di ricordare, inoltre, che al fianco del recupero della musica popolare persiste l'esistenza di una musica colta di derivazione ottomana, che continuò a sopravvivere mixando i propri elementi con quelli di derivazione occidentale. Per approfondimenti si veda: T. BUCCINI, *La nuova musica nella Repubblica di Atatürk. Uno studio sull'occidentalizzazione musicale nelle Turchia dell'età kemaliana (1923-1938)*, Roma, 2013.

⁶⁰ G. MAZZINI, *op. cit.*, 92-93.

li» bensì per cogliere nei lavori da essi prodotti «lo spirito creatore e unitario» al fine di non «imitarli grettamente e servilmente», ma di «emularli da liberi, e connettere al loro un nuovo lavoro» riportando nel «bel mondo della creazione» guastato da «tante sozzure» gli aneliti sociali e di «morale rigenerazione» che da esse, pur con gli opportuni distinguo, traspirano.

Abstract

This paper explores the role of patriotic songs in shaping national identity during the unification processes of Italy, Hungary, and Türkiye. Through a comparative analysis, it highlights how music – especially popular and revolutionary songs – served as a vehicle for nationalist sentiment, political mobilization, and cultural cohesion. These songs anticipated and influenced constitutional developments, embedding ideals of liberty, independence, and unity into legal frameworks. The study reveals how music, as a politically elusive yet socially powerful medium, contributed to the formation of modern states by fostering collective memory and identity, often preceding formal institutional recognition

Keywords

Italy – Hungary – Türkiye – National Identity – Patriotic Songs

SEZIONE IV
Suggerimenti da un dibattito

QUALCHE RIFLESSIONE INTRODUTTIVA SU “TRADIZIONI GIURIDICHE E MUSICA”

*Miryam Iacometti**

SOMMARIO: 1. Diritto e musica: un dialogo difficile? – 2. Una prima linea di ricerca: *Law as Music*. – 3. Una seconda linea di ricerca: *Law in Music*. – 4. Una terza linea di ricerca: *Law by Music*. – 5. “Tradizioni giuridiche e musica”: un seminario dalle singolari caratteristiche.

1. Diritto e musica: un dialogo difficile?

Il tema di questo seminario, dedicato a “Tradizioni giuridiche e musica”, potrebbe apparire come un “fuor d’opera” per gli studiosi delle discipline giuridiche. Il diritto, specie pubblico, con i suoi studi sulle libertà dei cittadini e sull’organizzazione del potere, pare molto distante dal mondo variopinto ed emozionante della musica.

È noto che l’opera d’arte crea uno slancio emotivo che causa in chi la osserva un profondo coinvolgimento nei confronti di ciò che ha elaborato l’artista e che anche la musica, pur con caratteristiche diverse da quelle di letteratura, pittura o scultura, «ha in sé la capacità di tradurre con immediatezza sentimenti ed emozioni». Sarebbe, anzi, dotata di un «potere d’esaltazione o di depressione», simile, secondo Massimo Mila, a quello indotto da «sostanze eccitanti o calmanti»¹.

Ci si potrebbe chiedere, allora, in che modo sia possibile far dialogare questi due mondi in un convegno a cui partecipano giuristi (anche se, a riprova dell’interesse destato dalla musica, indipendentemente dalla professione esercitata, molti di loro sono anche musicisti e taluno, persino, costruttore di strumenti).

Significative relazioni tra diritto e musica sono state individuate in

* Professoressa ordinaria fuori ruolo di Diritto pubblico comparato. Università degli Studi di Milano.

¹ M. AINIS, *Per una storia costituzionale dell’arte*, in *Politica del diritto*, 3, 1992, 476, 482 s.

periodi storici risalenti², ma lo studio dei loro rapporti è stato oggetto, anche in tempi a noi molto più vicini, di autorevoli riflessioni³. D'altro canto, basta ricordare come il diritto sia aspetto della cultura⁴ e dell'identità di un popolo, non diversamente dalla musica. Quanto a quest'ultima, infatti, si è affermato che, sotto il profilo «storico e antropologico, pur in maniera diversa da popolo a popolo, la musica si manifesta come forma di espressione culturale normalmente integrata con le varie attività sociali (lavoro, culto, riti, danza, feste, ecc.), concorrendo al collegamento fra conoscenza ed espressione, alla coesione sociale ed etnica, nonché alla trasmissione culturale»⁵. I generi musicali, che sono certo parte delle tradizioni, delle espressioni orali e delle arti dello spettacolo, sono, in quanto tali, protetti dal diritto internazionale, in particolare, dalla Convenzione UNESCO del 2003, che tutela il patrimonio culturale immateriale⁶.

² Basti pensare a S. Tommaso, evocato in questo seminario da L. Colella, il quale ha ricordato che l'Aquinate, affermando che la musica è orientata al bello e il diritto al giusto, riteneva, entrambi, proiettati al vero ed all'esigenza di libertà.

³ Per una indicazione in tal senso, ricordando le opere di S. Pugliatti, E. Betti e, da ultimo, di G. Resta e di G. Zagrebelsky, già Rolando Tarchi nell'introduzione a questo seminario. Sulla «riflessione» «vastissima» su diritto e musica, negli ultimi anni, si cfr. O. ROSELLI, *Un problema di natura costituzionalistica: la ricerca di che cos'è diritto oltre le sole disposizioni. Il contributo di scienze ed arti*, in *Rivista AIC*, 2, 2022, 138, nota 45.

⁴ In tal senso, le affermazioni introduttive di Rolando Tarchi. Come sottolinea A. SOMMA, *Introduzione al diritto comparato*, Torino, 2019, 32, citando le parole di un'opera di J.M. Merryman (*La tradizione di civil law nell'analisi di un giurista di common law*, Milano, 1973, 7 ss.) la tradizione giuridica, cioè quel «complesso di atteggiamenti profondamente radicati, storicamente condizionati, sulla natura del diritto...collega il sistema giuridico alla cultura di cui essa è espressione parziale, lo immette in una prospettiva culturale». Sempre A. SOMMA, *op. cit.*, 37 s., ricordando L.M. Friedman (*Legal Culture and Social Development*, in *Law and Society Review*, 4, 1969, 33 ss.), ha rilevato che, per opporsi al giuspositivismo, rifiutando la prospettiva del «diritto come regola» si è utilizzata l'espressione del «diritto come cultura», rivendicando l'esistenza, nel sistema giuridico, oltre che di un aspetto strutturale e sostanziale, anche di un profilo culturale, relativo ai valori e alle «attitudini» «che determinano il posto del sistema giuridico nella cultura della società nel suo insieme».

⁵ *Musica*, in *Vocabolario della lingua italiana Treccani*, III, Roma, 1989, 347.

⁶ Come è noto, è l'art. 2 di tale Convenzione, sottoscritta a Parigi il 17 ottobre 2003, che, dopo aver definito al comma 1, cosa sia il patrimonio culturale immateriale

Se ci si dovesse chiedere, allora, perché il tema dell'interazione tra tradizioni giuridiche e musica sia evocato in un seminario promosso da un'Associazione di comparatisti e di studiosi di diritto internazionale e dell'Unione europea, si potrebbe rispondere, come ha fatto il presidente di questa Associazione, Rolando Tarchi, introducendo proprio questi lavori, che la comparazione è «scienza di frontiera». Tra le discipline giuridiche questa manifesta, infatti, una spiccata vocazione per superare le barriere, se si considera che «il comparatista si confronta con la relatività della storia, dei luoghi, delle culture, dei valori espressi nelle (o ricavabili dalle) costituzioni. Ha le sue preferenze, dovute alla *sua* cultura, ma appunto sa che la sua è *una* cultura, non l'*unica* cultura...»⁷.

Sempre analizzando lo spirito del comparatista, pur nel diverso ambito della letteratura comparata, si è affermato che questo studioso è «una figura che viola i confini: fra le tradizioni nazionali, fra la letteratura e le altre arti...La sua specificità istituzionale risiede proprio nell'inviare i campi altrui, alla ricerca di costanti che legano epoche, culture, generi e forme spesso assai distanti fra di loro»⁸.

(comprendente: prassi, rappresentazioni, espressioni, conoscenze, *know-how* e strumenti, oggetti, manufatti e spazi culturali a queste associati), al comma 2 ne individua, tra le manifestazioni, non solo le tradizioni ed espressioni orali, compreso il linguaggio, ma anche le arti dello spettacolo, le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi, tutte possibili modalità dell'espressione musicale.

⁷ Così L. PEGORARO, *Diritto costituzionale comparato. La scienza e il metodo*, Bologna, 2014, 190. Sul concetto di cultura, non facile da definire, ma «ineludibile nella comparazione», perché è «formante... trasversale, che, permeando di sé il pensiero, plasma lo stile dei soggetti giuridici, delle loro azioni e dell'interpretazione dei loro atti», dovendo anche considerarsi come l'«elemento identificativo e distintivo di una comunità giuridicamente organizzata, come tale diversa da altre per tradizione e storia», N. GRASSO, *Cultura*, in L. PEGORARO (a cura di), *Glossario di Diritto pubblico comparato*, Roma, 2009, 72. Sul fenomeno culturale come base della società politica e della Costituzione, in particolare indagato dalla dottrina tedesca, L. VIOLINI, *Cultura e culture: gli scenari, le prospettive*, in *Annuario AIC 2019, Eguaglianza e discriminazioni nell'epoca contemporanea*, Napoli, 2021, 361 ss.

⁸ Così M. FUSILLO, *Comparatistica*, in *Enciclopedia italiana, XXI secolo, Appendice VII*, Roma, 2006, 348, citato anche da F. BERTONI, *La letteratura comparata*, in G. RESTA, A. SOMMA, V. ZENO-ZENCOVICH (a cura di), *Comparare. Una riflessione tra le discipline*, Milano-Udine, 2020, 106.

Se esistessero, infine, dubbi sulla possibilità di intrecciare relazioni tra diritto e musica, questi sarebbero brillantemente fugati dagli studi dei più di cinquanta partecipanti agli otto *panels* qui presentati che hanno risposto con grande ricchezza di accenti a questo tema, utilizzandone quasi tutte le “note” possibili ed esplorandolo secondo tre diverse linee di ricerca.

A queste linee di ricerca (che i coordinatori dei *panels*, con dovizia di particolari, ricordano, citandone gli interpreti) sarà fatto ora qualche rapido cenno, senza alcuna pretesa di enumerare tutti i risultati, sempre interessanti e coinvolgenti, ottenuti da queste analisi.

2. Una prima linea di ricerca: Law as Music

La prima delle linee di ricerca qui presentate si intitola *Law as music*. In che senso, però, il diritto è come la musica? Il sottotitolo di questa sezione del seminario: “Interpretazione musicale/Interpretazione giuridica”, già consente di rispondere a tale quesito. Così come il diritto in senso oggettivo, per poter essere applicato al caso concreto, necessita di interpretazione, allo stesso modo anche la musica ne ha l'assoluta esigenza.

Se, infatti, letteratura, pittura e scultura possono essere immediatamente fruite da chi legge od osserva ed in esse la creazione e l'esecuzione sostanzialmente coincidono⁹, è di tutta evidenza come la musica, per poter essere ascoltata, necessiti di un intermediario, dotato di particolari cognizioni tecniche, sia questo il direttore d'orchestra o l'esecutore vocale o strumentale¹⁰.

Tanto i giuristi come i musicisti sanno, però, che l'interpretazione non si traduce in una semplice operazione meccanica. Non mancano insigni giuristi o giudici di grandi corti che hanno paragonato le due forme di interpretazione¹¹. D'altro canto, lungi dall'essere una bocca

⁹ Per tale considerazione, *Musica*, in *Vocabolario della lingua italiana*, cit., 347.

¹⁰ In tema, C. TOMMASI DI VIGNANO (a cura di), *Guida alla musica sinfonica*, Verona, 1968, 111 s.

¹¹ Basti pensare alla già ricordata opera di E. BETTI, *Teoria generale dell'interpretazione*, di recente citata da S. CASSESE (in *La legge come uno spartito musicale*:

della legge, secondo la nota definizione montesquiviana, il giudice, e non solo quello che opera in sistemi di *common law*, realizza, in genere, un’operazione parzialmente creativa rispetto all’opera del legislatore o del costituente¹².

Anche l’esecuzione di un brano musicale, pur dovendo essere fedele allo spartito del compositore che, «quando traduce sulla carta per mezzo di simboli grafici il suo pensiero musicale», non può individuarlo con «esattezza matematica»¹³, non è mai realizzata allo stesso modo. Ogni strumento musicale, pur dello stesso tipo, ha una differente “voce” e, anche se le indicazioni di altezza e durata di una certa nota vanno rispettate, può variare il tempo dell’esecuzione. A seconda del momento storico in cui l’opera viene eseguita e della sensibilità degli interpreti o del direttore d’orchestra, l’esecuzione può essere modificata in modo significativo. Basti pensare che direttori di «sensibilità classica» sono più attenti alla «lettera del testo musicale», mentre quelli di «sensibilità romantica», spesso eseguono con più lentezza la stessa opera, per evidenziarne le «potenzialità espressive»¹⁴.

Possono inoltre crearsi conflitti tra interpreti e direttore sul come presentare al pubblico l’opera, in modo non troppo dissimile dai con-

s’interpreta, *La Costituzione Usa*, in *Domenica, Il Sole 24 Ore*, 2 marzo 2025), recensendo l’opera dell’ex-giudice della Corte suprema statunitense, S. BREYER, *Interpréter la Constitution américaine, La lettre ou l’esprit*, Paris, 2024. Breyer in quest’opera (specie 55 ss. e 139 ss.) esamina le modalità interpretative dei giudici della Corte, con riguardo all’esegesi della legge (ispirata alla lettera del testo o all’intenzione presunta del legislatore) e della Costituzione (in cui testualismo e originalismo si contrappongono a flessibilità e pragmatismo).

¹² Secondo O. ROSELLI, *Un problema di natura costituzionalistica*, cit., 130, nota 6, 133, non solo il «‘Diritto’ è sempre più la risultante dell’intersecarsi di una pluralità di processi e di elaborazioni e sensibilità culturali», ma «muta l’epicentro del divenire giuridico con l’asse che si sposta sempre più sul versante dell’interpretazione/attuazione rispetto a quello della statuizione».

¹³ C. TOMMASI DI VIGNANO (a cura di), *Guida alla musica sinfonica*, cit., 115.

¹⁴ Così, C. TOMMASI DI VIGNANO (a cura di), *Guida alla musica sinfonica*, cit., 122, che, comparando l’esecuzione della Sesta Sinfonia di Beethoven, la Pastorale, da parte di uno dei più famosi direttori, tra quelli di «sensibilità classica», come Karajan, con l’esecuzione della stessa opera da parte di Furtwängler, dotato, invece, di «sensibilità romantica», sottolinea che, mentre il primo l’aveva diretta in 35 minuti, il secondo l’aveva eseguita in 44 minuti.

trasti sulle modalità interpretative, più o meno legate al tenore letterale del testo, che sorgono, nell'esegesi di un atto normativo, tra i componenti di un organo giurisdizionale o tra questi e il loro presidente.

Anche gli aspetti formali, tipici di qualche genere musicale, come quello della sonata, possono essere comparati con atti ben conosciuti dall'ordinamento giuridico. Basti pensare alla forma-sonata, una composizione, apparsa alla fine del XVIII secolo, che presenta due temi, organizzandoli in tre parti (l'esposizione, lo sviluppo, la ripresa¹⁵) che può essere paragonata alle tre parti della sentenza (il ritenuto in fatto, il considerato in diritto, il dispositivo). La forma-sonata può essere inoltre assimilata ad un'altra struttura ben organizzata e fondamentale per il diritto, quella del codice.

Anche il contenuto delle Costituzioni si può prestare ad una comparazione con opere musicali. Basti pensare a Costituzioni, ritenute simili ad un'opera barocca, per *l'horror vacui* che le contraddistingue, dato il loro affanno regolatorio o a Carte fondamentali così solenni, da essere assimilate a sinfonie o così aperte ai principi di uguaglianza e di libertà, da sembrare opere romantiche.

I preamboli costituzionali, in cui spesso si condensano i valori cui la *lex fundamentalis* si ispira e che perciò possono essere utilizzati per interpretarne gli articoli successivi, sono paragonabili alle *ouvertures* o ai preludi delle opere musicali, in cui si ritrovano *leitmotiv* che saranno poi ripresi, allo scopo di introdurre determinati personaggi o di illustrare particolari stati emotivi.

Né manca un aspetto significativo in diritto, ma importante anche a livello musicale: il ruolo del silenzio, specie quello omissivo del legislatore (contrastato dagli strumenti forgiati dalle Corti costituzionali e diversamente interpretato a seconda della posizione negli ordinamenti della Camera parlamentare), o quello, avente effetti diversi, dell'amministrazione. Tale silenzio è comparabile a quello inserito, come ne-

¹⁵ L' "esposizione" è la parte della forma-sonata in cui «vengono presentati successivamente i due temi, di cui il primo nella tonalità principale ed il secondo, generalmente di diverso carattere, nel tono della "dominante"», un tono «legato da un rapporto fisso alla tonalità principale». Nello "sviluppo" i due temi sono rielaborati, nella "ripresa", di nuovo presentati, ma «entrambi nel tono principale». Così C. TOMMASI DI VIGNANO (a cura di), *Guida alla musica sinfonica*, cit., 48.

cessaria pausa, nelle composizioni musicali o provocatoriamente utilizzato dal compositore, allo scopo di provare che vi è musica (che potrebbe definirsi, con un ossimoro, come non suonata), anche in assenza totale di strumenti: come a dire che la musica non muore mai, essendo creazione dello spirito, ma derivando anche dai suoni prodotti dallo stesso corpo umano o dall'ambiente.

Opere musicali possono servire a indagare le diverse modalità di esercizio del potere o essere a tal punto rivoluzionarie nella storia della musica, da essere comparate con rivoluzioni a livello costituzionale.

E, infine, essendo la musica intreccio tra ispirazione artistica e competenze tecniche, anche dalla tecnica e dai suoi profili innovativi, come quelli dell'intelligenza artificiale (con i suoi rischi e benefici) possono derivarsi utili comparazioni. Persino le modalità di accordatura utilizzate in una determinata parte del mondo possono costituire meccanismo utile a individuare le differenze tra sistemi giuridici. Basti pensare al temperamento equabile, usato per accordare gli strumenti musicali in Occidente e alle diverse relazioni armoniche invece conosciute in Oriente, in luoghi dove vigono un senso dell'armonia e un afflato comunitario, ben diversi dall'imperante individualismo occidentale.

3. Una seconda linea di ricerca: Law in Music

La seconda linea di ricerca qui presentata è invece intitolata *Law in Music* ed ha come sottotitolo: "Narrazione e percezione del giuridico nella musica". Il suo oggetto è, infatti, l'esame di una serie di usi di opere musicali, diverse per tempi di creazione e per genere.

Tali composizioni musicali possono essere specchio di gravi problemi sociali di difficile risoluzione giuridica, come l'immigrazione e il rapporto con lo straniero; illustrare controversi casi giudiziari; divenire mezzo di denuncia di una giustizia che colpisce le persone più inermi o diseredate; farsi strumento per combattere discriminazione e mancanza di solidarietà; incarnare il diritto di resistenza o lo spirito nazionalista.

E così, grazie agli interventori a questa sezione del seminario, si può scoprire che passi di canzoni di Bob Dylan sono citate da autore-

voli membri della *Supreme Court* statunitense nelle motivazioni delle loro decisioni; che Bruce Springsteen denuncia nelle sue canzoni casi in cui è piuttosto la condizione economica disperata della persona, che non la sua inclinazione alla violenza, a causare gesti criminosi e sanzioni draconiane nei suoi confronti; che le opere “giocose” di Mozart con libretto di Da Ponte, sono denuncia di giuristi compromessi con il potere e monito a gaudenti che, non pentendosi del loro operato, ottengono una terribile condanna; che le poetiche canzoni di Chico Buarque, nel Brasile della metà degli anni Sessanta, sono una requisitoria “mascherata”, contro la censura e l’afflizione popolare, causate dalla dittatura; che la Sinfonia delle Sirene, non è il canto ammaliatore delle favolose creature narrate a Ulisse da Circe, nel Libro XII dall’*Odissea*¹⁶, ma l’insieme delle sirene delle fabbriche e delle navi, espressione, come il diritto marxista, del mondo sorto dalla Rivoluzione russa dell’ottobre 1917; che il duro linguaggio del rap è opposizione al potere; che, in particolare, il rap afro-americano è veicolo di critica alla discriminazione razziale; che esistono canzoni di orgogliosa rivendicazione nazionalista come nel caso delle *Irish rebel songs*.

4. Una terza linea di ricerca: Law by Music

La terza linea di ricerca del seminario, intitolata *Law by Music*, ha come sottotitolo: “Percorsi del diritto e “accompagnamento” musicale”. Gli studi dedicati a questo tema si propongono di illustrare come la musica sia stata fattore propulsivo dello sviluppo della vita sociale, evidenziandone peculiari problemi e riflettendosi sulla conseguenziale evoluzione degli ordinamenti, manifestando così la sua utilità sotto il profilo pratico, indipendentemente dal suo essere “colta” o popolare.

Basti pensare a come il canto abbia legittimato un regime politico o incitato alla protesta popolare o alla rivolta contro un regime autoritario, traducendosi in accorata aspirazione alla libertà; abbia sostenuto l’autodeterminazione di popoli orgogliosi e desiderosi di indipendenza in diverse parti d’Europa; abbia illustrato le difficoltà dei giovani, in

¹⁶ «Il nome Sirene vuol dire probabilmente *sonore*». Così, in Omero, *Odissea* (trad. di N. FESTA), Novara, 1974, 177, nota 1.

una complessa transizione alla democrazia; sia servito a rivendicare diritti di libertà, a lottare contro la discriminazione razziale o di genere, a manifestare il profondo legame con la Madre Terra e la sovranità dei popoli nativi o le caratteristiche identitarie di un determinato popolo.

Non va dimenticato, inoltre, il richiamo in questi studi al rilievo dell'opera dei compositori nel creare una coscienza nazionale o nell'accompagnare momenti significativi della costruzione dell'identità del loro popolo. Basti pensare, per l'Italia, a Giuseppe Verdi o, per la Germania, alla potente creazione del mito, da parte di Richard Wagner.

Altrettanto significativo è il riferimento al potere identitario e di coesione sociale proprio degli inni nazionali, in taluni casi, fatti oggetto di controversia e di decisioni di giudici costituzionali ed espressione dell'aspetto forse più simbolico dell'uso della musica.

Infine, anche alcune esperienze singolari di espressione musicale sono state illustrate dai partecipanti a questa sezione del seminario: da un lato, la valorizzazione del "paesaggio sonoro", composto dai suoni diffusi nell'ambiente, sia che questi sorgano da fonti naturali o che derivino dalle attività umane; dall'altro, il rilievo dei canti dei bambini, sia come veicolo per la garanzia dei loro diritti e in favore della diffusione di una cultura della pace o della sensibilizzazione a problemi ecologici o di attualità, sia come una delle possibili espressioni del lato "oscuro" della musica, utilizzata, talora, per incitare all'odio verso il nemico.

5. "Tradizioni giuridiche e musica": un seminario dalle singolari caratteristiche

Molti sono gli aspetti per i quali questo seminario dovrebbe essere ricordato. Il primo si riconnette al fatto che il complesso intreccio di espressioni musicali e insieme giuridiche a cui si è fatto rapido cenno, sia stato esplorato da giovani studiosi e da più esperti professori, afferenti ad un novero di differenti discipline giuridiche: non solo il diritto comparato, pubblico e privato o il diritto costituzionale e privato, ma la storia del diritto, la filosofia del diritto, il diritto dei Paesi islamici, il diritto internazionale ed europeo. Ognuno di questi studiosi ha mani-

festato la sua particolare sensibilità nella ricerca dell'interazione tra le varie tradizioni giuridiche e le forme e i generi musicali più diversi. Ciò è di assoluta evidenza se si pone mente al secondo, significativo profilo di questi lavori: la grande difformità delle prospettive adottate, nell'occuparsi dei diversi generi musicali. Questi, infatti, spaziano dall'esame di peculiari parti delle opere musicali e degli atti giuridici (emblematici il già ricordato riferimento ai preludi musicali e ai preamboli delle Carte fondamentali e alla forma-sonata, centrale nella storia della musica, come lo sono, per il diritto, la forma della sentenza o del codice), sino all'analisi di una singolare forma musicale: quella, grandemente evocativa, dell'inno, composto allo scopo di richiedere giustizia in un caso giudiziario famoso in Francia (*l'affaire Dreyfus*). Vanno però ricordati anche i richiami ai *musical* di Broadway, riguardanti la storia costituzionale statunitense e la tipologia nell'esercizio del potere o la lotta contro l'emarginazione e la mancanza di solidarietà.

Tra i diversi generi musicali esaminati devono essere ricordati non solo la sinfonia, l'opera lirica tedesca e italiana (persino utile ad esaminare la disciplina dell'adulterio femminile e dell'uxoricidio), ma i canti della resistenza e quelli di protesta, gli inni nazionali e le canzoni popolari, il jazz, nelle sue varie forme e derivazioni, il rock, il punk, il rap, la musica legata alla danza (il tango, con le sue regole e le danze rituali dei nativi americani), la musica sperimentale e quella che utilizza i suoni del paesaggio, l'avanguardia musicale russa, sino alla "voce" del silenzio.

Generi musicali diversi sono stati analizzati considerandone i loro creatori, interpreti ed esecutori: dalle figure di primo piano della storia della musica alle donne musiciste del passato, dai violinisti e pianisti famosi agli altrettanto noti direttori d'orchestra, dai cantautori americani, inglesi, italiani alle *band* inglesi, irlandesi o basche sino ai cantanti "in erba" dello Zecchino d'Oro.

E, infine, come si addice al seminario di un'Associazione dedicata alla comparazione, le tradizioni giuridiche e le musiche evocate "appartengono" a luoghi molto diversi e non solo all'Europa. Se, infatti, musiche di ordinamenti come Italia, Spagna *País Vasco*, Portogallo, Germania, Francia, Scozia, Gran Bretagna, Irlanda, Ungheria sono ben rappresentate, non mancano studi che "toccano" Turchia, Russia, Stati Uniti, Canada, Australia, Nuova Zelanda, Iran, Afghanistan, *Glo-*

bal South, con Stati dell’Africa e dell’America Latina, sino al lontano Oriente e alla Corea del Nord e del Sud.

Tutto ciò ha concorso a creare non solo uno straordinario caleidoscopio di espressioni musicali e insieme giuridiche, ma un autentico patrimonio di idee e di suggestioni, destinate ad essere non solo ricordate con interesse, ma a divenire oggetto di ulteriori, ancor più significativi approfondimenti.

Abstract

The essay aims to illustrate the different lines of research presented by the participants at the conference of Associazione di Diritto pubblico comparato ed europeo at the University of Insubria in Como on June 12 and 13, 2025. The studies presented demonstrate the particular versatility with which the theme of the conference, relating to legal traditions and music, was approached.

Keywords

Law – Music – Comparison – Interpretation

MUSICA E DIRITTO COME MANIFESTAZIONI DELL'EVOLUZIONE STORICA E SOCIALE

*Elisabetta Palici di Suni**

I rapporti tra la musica e il diritto sono stati studiati da molti punti di vista: si possono confrontare l'interpretazione giuridica e quella musicale, regole giuridiche e regole musicali, relazioni all'interno degli ordinamenti giuridici e nelle orchestre, il ruolo del capo del governo e quello del direttore d'orchestra, e così via¹.

La musica è però anche il riflesso di un certo periodo storico, di una certa società, di trasformazioni sociali e politiche, di un certo ordinamento costituzionale.

Questo appare con particolare evidenza nel passaggio dall'*ancien régime* al costituzionalismo.

La musica dell'*ancien régime* registra numerose e profonde trasformazioni. Si passa dal canto gregoriano, monodico, destinato alla liturgia, che aveva dominato per molti secoli², alla polifonia che si afferma nel Rinascimento sia nella musica sacra, che accompagna funzioni religiose come messe o funerali, che nella musica profana, attraverso madrigali o danze, quali pavane e gagliarde. Con la polifonia più voci o più strumenti (come viole da gamba o cornetti o cornamuti torti – detti anche cromorni – o flauti dolci) di diversa altezza (soprani, contralti, tenori, bassi) suonano o cantano insieme secondo la regola del contrappunto³. Protagonisti del Rinascimento musicale sono composi-

* Professoressa ordinaria di Diritto pubblico comparato. Università degli Studi di Torino.

¹ Per tutti v. E. ARBAN, "Seeing law in terms of music". A short essay on affinities between music and law, in *Cahiers de Droit*, vol. 58 (2017), n. 1-2; G. RESTA, *Itinerari per una ricerca su diritto e musica*, in ID. (a cura di), *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Roma, 2020, 13 ss.

² Cfr. A. BARICCO, *Breve storia eretica della Musica Classica*, Milano, 2025, Cap. 2 La Prima Musica, 2 ss.

³ L'origine della polifonia sembra risalire addirittura al 1198 quando nella notte di

tori quali Giovanni Pierluigi da Palestrina in Italia, Josquin Desprez in Francia, Orlando di Lasso nelle Fiandre. Molto spesso questi musicisti si spostano da un Paese all'altro, favorendo lo scambio di stili musicali. Orlando di Lasso, ad esempio, nasce in Belgio, ma vive tra Italia, Belgio e Germania. Nella metà del secolo XVI, per sfuggire al clima oppressivo della Controriforma e dell'Inquisizione, molti musicisti e strumentisti italiani, come Ferrabosco e i fratelli Bassano, si trasferiscono in Inghilterra alla corte di Enrico VIII⁴, anch'egli strumentista e compositore⁵. Con l'affermazione degli stati nazionali, dell'assolutismo, della monarchia assoluta si afferma il barocco, che in musica conduce al virtuosismo e all'emergere dello strumento solista accompagnato dal basso continuo, normalmente realizzato da un clavicembalo insieme al violoncello o alla viola da gamba basso⁶.

C'è tuttavia un aspetto che accomuna un periodo storico così lungo e così ricco di trasformazioni: si tratta sempre di musica di corte, presso un principe, o di chiesa, presso un'autorità ecclesiastica. Compito del musicista è intrattenere il principe e la sua corte o accompagnare una celebrazione religiosa.

Il romanticismo, periodo fondamentale in musica, coincide con il superamento dell'*ancien régime*, con l'affermazione del costituzionalismo, e quindi dei diritti di libertà, e il superamento dei privilegi. Il romanticismo vede la trasformazione del musicista, che non è più il musicista di corte, ma un compositore le cui musiche vengono eseguite per il pubblico a pagamento nei teatri e nelle sale da concerto.

Natale il coro di Notre-Dame, guidato da Léonin, introdusse una seconda voce, aprendo così una nuova tecnica che si sarebbe sviluppata gradualmente nei secoli successivi: cfr. S. Baricco, *Breve storia eretica* cit., Cap. 2 La Prima Musica, 4 ss.

⁴ Cfr. *La musica italiana e la musica britannica dal XVI al XVIII secolo*, Accademia Nazionale dei Lincei, 1978; A. RUFFATTI, *Una migrazione di strumentisti italiani in Inghilterra e la presunta identità ebraica dei Bassano*, in *Il Saggiatore musicale*, 6 (1999), n. 1/2, 23-37; D. PASSERA, *Gli italiani in Inghilterra. Migrazione di saperi artigianali dello spettacolo al tempo dei Tudor (1485-1603)*, tesi di dottorato, 2013, specie 31 (flore.unifi.it/retrieve/e398c378-e3db-179a-e0533705fe0a4cff/04_Gli_italiani_in_Inghilterra.pdf).

⁵ Di Enrico VIII è celebre una composizione a tre voci *Pastime with good company*, nota come La Ballata del Re.

⁶ Sull'origine del basso continuo v. A. BARICCO, *Breve storia eretica* cit., Cap. 3 L'età del disordine, 4 e 12.

Anche la composizione è più libera, meno vincolata a canoni fissi: ciò che conta è l'ispirazione che guida il musicista e che lo porta ad esprimersi con profondità e con la massima libertà. Se una sinfonia o un concerto duravano in media un quarto d'ora-venti minuti, ora possono durare anche 45 minuti, un'ora. Beethoven ha composto 9 sinfonie: Mozart ne aveva composte 41 e Haydn 107!

Tra settecento e ottocento si ha inoltre una profonda trasformazione degli strumenti musicali. Alla modifica del flauto traverso, che originariamente era di legno, contribuì soprattutto il flautista e compositore bavarese Theobald Böhm (1794-1881): egli dapprima introdusse il meccanismo delle chiavi, per facilitare la chiusura e apertura dei fori, e più tardi realizzò un flauto interamente in metallo, conformandolo così a quella che è la sua struttura attuale⁷. Il flautista Severino Gazzelloni, vissuto tra il 1919 e il 1992, era noto anche per il suo flauto d'oro! Al clarinetto e all'oboe fu in seguito applicato il sistema delle chiavi, come al flauto traverso. Alle trombe fu aggiunto il meccanismo delle valvole a pistone. I violini acquistarono più volume innalzando il ponticello dove si collocano le corde tese e piegando la curvatura del manico.

L'innovazione più importante nella costruzione degli strumenti musicali fu comunque forse il pianoforte, inventato da Bartolomeo Cristofori all'inizio del 1700, che prese gradatamente il posto del clavicembalo e si affermò pienamente tra fine '700 e '800. Con il pianoforte la tastiera diventa a percussione, e non più a corde pizzicate, e si aggiungono i pedali per aumentare ulteriormente il suono.

La trasformazione degli strumenti porta dunque in generale ad un aumento del loro volume e della loro sonorità, oltre che ad una maggiore facilità per la loro intonazione: si possono così ottenere suoni più forti e brillanti. Non è un fatto solo tecnico: significa il passaggio da una musica misurata e raccolta, finalizzata ad intrattenere un principe o ad accompagnare un particolare avvenimento⁸, ad una musica più libera, trionfante e talvolta tragica. Anche gli strumenti, perciò, si modificano per meglio esprimere questo *Sturm und Drang*. Le opere liri-

⁷ <https://ilteatrodellamemoria.com/wp-content/uploads/2022/02/flauti-Boehm.jpg>.

⁸ Basti pensare a opere di Händel come la magnifica Ode per il compleanno della Regina Anna del 1713 o alla musica per i Reali fuochi d'artificio (*Royal Fireworks Music*) del 1749.

che del '700 e dei primi dell'800 (quelle del belcanto) sono solitamente a lieto fine, mentre le opere romantiche hanno spesso finali tragici (basti pensare al Rigoletto di Verdi o a *Madama Butterfly* di Puccini).

Fine '700 e primi '800 sono un periodo di passaggio tra l'*ancien régime* e l'affermazione del costituzionalismo: in musica vi è la cosiddetta età classica, che si pone tra barocco e romanticismo. In diverso modo sia Mozart che Rossini manifestano, soprattutto nelle loro opere, una vicinanza alle profonde trasformazioni giuridiche e sociali del loro tempo. Mozart si muove tra Austria e Italia e muore nel 1791, all'inizio del periodo rivoluzionario. Rossini vive invece nel periodo della restaurazione: nasce a Pesaro nel 1792 e muore a Parigi nel 1868, avendo tuttavia concluso quasi tutta la sua produzione musicale nel 1829–1830, quando inizia il suo lungo “silenzio”⁹. Alcune loro opere, come *La Clemenza di Tito* di Mozart e *Zelmira* di Rossini, si ispirano all'ideologia pre-rivoluzionaria del sovrano illuminato o spodestato ingiustamente, espressa particolarmente da Metastasio¹⁰. Nella *Clemenza* Tito viene tradito da uno dei suoi migliori amici, Sesto, che è stato spinto ad attentare alla sua vita da Vitellia di cui egli è innamorato, ma che in realtà aspirava a divenire la moglie di Tito: sia Sesto che Vitellia si pentono e Tito perdona entrambi. Analogamente, in una delle prime opere di Mozart, *Lucio Silla*, il crudele dittatore alla fine si pente: «Più Dittator non son. Son vostro uguale». È interessante notare che sia Tito che Lucio Silla sono voci di tenori, mentre tutti gli altri personaggi, uomini e donne, sono voci femminili, con l'eccezione di due personaggi legati al sovrano, che sono, nella *Clemenza di Tito*, Publio, prefetto del pretorio, con voce di basso e, in *Lucio Silla*, Aufidio, tribuno, con voce di tenore: il sovrano si distingue così dai suoi sudditi, mantenendo una posizione di superiorità. Con Rossini *Zelmira* nasconde e protegge con grande coraggio suo padre Polidoro, re di Lesbo, da Ante-

⁹ Cfr. V. EMILIANI, *Il furore e il silenzio. Vite di Gioachino Rossini*, Bologna, 2007; G. Servadio, *Gioachino Rossini. Una vita*, Milano, 2015.

¹⁰ Cfr. S. LAMACCHIA, *La Zelmira di Gioachino Rossini*, Taranto, 2002, 99 s.; B. PIERI, *La legge come sopraffazione della giustizia. Presenze del diritto nell'opera in musica*, in V. GIGLIOTTI, M. RIBERI, M. TRAVERSO (a cura di), *La sentenza è pronunziata. Rappresentazioni della giustizia nell'opera lirica*, Milano, 2019, 53-54.

nore e Leucippo, che lo credono morto e che mirano a prenderne il posto.

In altre opere, tuttavia, sembra emergere l'ideologia rivoluzionaria e il superamento dell'*ancien régime*. Nelle opere musicate da Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte, come *Le Nozze di Figaro* e il *Don Giovanni*¹¹, o in opere di Rossini, come *La Gazza ladra* e il *Guglielmo Tell*, emergono le classi inferiori, che svolgono un ruolo di primo piano e finiscono per prevalere nei confronti dei potenti o degli esponenti delle classi più elevate¹². Come è stato notato¹³, nelle *Nozze di Figaro* (1786) il sentimento decisamente anti-nobiliare presente nell'opera di Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro* (1778), da cui è tratto il libretto, è molto attenuato: anche musicalmente la prima aria in cui Figaro si contrappone al conte (*Se vuol ballare, signor contino*) è un minuetto che mette in risalto un tono scherzoso, e non di vendetta. Sia Mozart che Da Ponte riducono dunque la portata rivoluzionaria che poteva avere l'opera, per superare le resistenze della corte imperiale. Mi sembra però importante osservare che sia nelle *Nozze di Figaro* che nel *Don Giovanni* si crea una forte intesa fra esponenti di classi sociali diverse: nelle *Nozze di Figaro* quest'ultimo e Susanna, "servi" del conte, si alleano con la contessa per smascherare le intenzioni del conte, mentre nel *Don Giovanni* Don Ottavio, Donna Anna e Donna Elvira si contrappongono a Don Giovanni insieme ai "popolani" Zerlina e Masetto. Nella scena finale di entrambe le opere tutti insieme celebrano la ritrovata armonia. Questo contribuisce ad attenuare – mi pare – la differenza tra le classi. Lo stesso avviene nelle due opere di Rossini appena richiamate. Nella *Gazza ladra* la cameriera Ninetta, ingiustamente accusata di furto, viene liberata insieme al padre, che è un povero disertore, tra la gioia generale, cui partecipano anche i suoi "padroni", che acconsentono alle sue nozze con il loro figlio, Giannetto, che di lei è innamorato, mentre nel *Guglielmo Tell* il protagonista sconfig-

¹¹ Cfr. G. MAGRI, *Tra diritto, giustizia e regole sociali. La trilogia Mozart-Da Ponte*, in *ISLL Papers*, 2015, vol. 8.

¹² Mi sia permesso rinviare a E. PALICI DI SUNI, *Processi e condanne nelle opere di Rossini*, in I. FERRERO, M. RIBERI, M. TRAVERSO (a cura di), *Diritto e Opera. Itinerari di Ricerca*, Roma, 2022, 163 ss.

¹³ A. PENNINI, *Opera in musica e la società dei Lumi. Suggerimenti storico-giuridico-istituzionali ripercorrendo le Nozze di Figaro*, in *La sentenza è pronunziata*, cit., 67 ss.

ge il governatore austriaco Gessler con l'aiuto del suo amico Arnold e di Mathilde, una principessa asburgica che vive alla corte di Gessler, di cui Arnold è innamorato e che nel momento del pericolo ha protetto Jemmy, il figlio di Guglielmo Tell.

La trasformazione musicale che si ha nell'800 con il romanticismo corrisponde in Italia al risorgimento politico e costituzionale. La musica partecipa in modo attivo all'aspirazione risorgimentale verso la sconfitta degli oppressori e la piena affermazione delle libertà. È noto a tutti lo slogan W Verdi, che significava viva Vittorio Emanuele Re d'Italia¹⁴. Alcune arie, come "Suoni la tromba, e intrepido"¹⁵ nei *Puritani* di Bellini, "Guerra, guerra"¹⁶, inno di battaglia dei Galli nei confronti dei Romani nella *Norma* dello stesso Bellini o "Va pensiero" nel *Nabucco* di Verdi, cantata dagli ebrei prigionieri in Babilonia¹⁷, hanno assunto un forte significato risorgimentale, come inni di richiamo alla libertà dall'oppressione nemica, e ciò a volte anche al di là di quelle che erano le effettive intenzioni del compositore¹⁸.

La musica esprime allora questo slancio verso l'affermazione delle libertà individuali, ma anche di quelle collettive dei popoli oppressi, il superamento dei privilegi e dell'*ancien régime*, l'esaltazione dell'eroi-

¹⁴ Cfr. A. ODDENINO, "O mia Patria". *Note di un internazionalista su Verdi, Mancini e l'arcano della nascita degli stati*, in *Diritto e Opera*, cit., 433 ss.

¹⁵ "Suoni la tromba, e intrepido Io pugnerò da forte Bello è affrontar la morte Gridando: libertà! Amor di patria impavido Mieta i sanguigni allori Poi terga i bei sudori E i pianti la pietà All'alba! Bello è affrontar la morte Gridando: libertà! Suoni la tromba, e intrepido Io pugnerò da forte Bello è affrontar la morte Gridando: libertà! Sia voce di terror Patria, vittoria, onor".

¹⁶ "Guerra, guerra! Le galliche selve. Quante han querce producon guerrier: Qual sul gregge fameliche belve, Sui Romani van essi a cader! Sangue, sangue! Le galliche scuri Fino al tronco bagnate ne son! Sovra il flutti dei Ligeri impuri Ei gorgoglia con funebre suon! Strage, strage, sterminio, vendetta! Già comincia, si compie, s'affretta. Come biade da falci mietute Son di Roma le schiere cadute! Tronchi i vanni, recisi gli artigli. Abbattuta ecco l'aquila al suol! A mirare il trionfo de' figli Ecco il Dio sovra un raggio di sol!"

¹⁷ La prima frase del brano, molto noto, è "Va, pensiero, sull'ali dorate Va, ti posa sui clivi, sui colli Ove olezzano tepide e molli L'aure dolci del suolo natal".

¹⁸ A. ODDENINO, "O mia Patria" cit., 431; A. MATTIOLI, *Alla Scala torna "Norma" dopo quasi 50 anni, così la politica utilizza il teatro*, *La Stampa*, 26 giugno 2025; ID., *Meno grigi, più Verdi*, Milano, 2018.

smo: tutti sentimenti forti, che musicalmente si manifestano con la massima libertà espressiva, con potenza di suono, con canti individuali e corali.

La musica è dunque un riflesso dell'evoluzione storica e sociale di un certo periodo e dei suoi protagonisti, ma anche delle contrapposizioni che si realizzano all'interno della società.

Abstract

Music and law are expressions of historical, social, cultural and constitutional evolution. After the ancien régime, in the century marked by constitutionalism and civil liberties, musicians were no more Court musicians: during Romanticism, they began to compose and perform music in front of a paying audience in theatres and concert halls. During the Italian unification music became a way to express the desire of freedom from the oppressors.

Keywords

Music – Ancien régime – Baroque – Constitutionalism – Romanticism

LE RELAZIONI FRA MUSICA E DIRITTO. STORIA, SOCIETÀ E VITA PRIVATA

*Eugenio Picozza**

SOMMARIO: 1. Il mio legame con la musica. – 1.1. Il collegamento tra musica e diritto. – 2. La funzione “profetica” della musica nei confronti dei mutamenti politici, economici, sociali (e anche giuridici). – 2.1. La funzione “di accompagnamento” della Musica fino all’epoca contemporanea. – 2.2. La funzione profetica della musica nell’età contemporanea. – 3. Musica, Diritto e Tecnologia. – 4. Musica e politica.

1. Il mio legame con la musica

Nella mia ormai lunga vita la musica si è presentata molto prima degli studi giuridici. Infatti nel palazzo dove abitavo a Roma, viveva una professoressa di pianoforte che era stata allieva di Giovanni Sgambati, primo Direttore del Liceo Musicale (poi Conservatorio) di Santa Cecilia, e di Alfonso Rendano, pianista virtuoso cui è dedicato il Teatro Comunale di Cosenza. Da Lei ho cominciato a prendere lezioni di pianoforte all’età di 4 anni ed essendomi accorta che avevo il c.d. “orecchio assoluto”¹ – cioè la capacità di riconoscere singole note, melodie ed armonie – mi dette lezioni settimanali gratuite fino alla sua morte, avvenuta quando avevo 19 anni. Nel frattempo avevo conseguito il diploma di solfeggio e teoria musicale e quello di 5° anno di pianoforte, c.d. livello inferiore del vecchio ordinamento dei Conservatori. Avrei voluto fare psicanalisi e direzione d’orchestra (come il compianto Sinopoli), ma mio padre (all’epoca la maggiore età si conseguiva a 21 anni) mi impose di studiare Giurisprudenza. Mi iscrissi dunque alla Facoltà presso la Sapienza avendo come professori Maestri del calibro di M.S. Giannini, V. Crisafulli, A.M. Sandulli, L. Elia, G. Guarino, S. Satta ed altri. Studiare Giurisprudenza mi piacque molto, però

* Professore emerito di Diritto amministrativo. Università di Roma Tor Vergata.

¹ Cfr. tra gli altri E. WILLEMS, *L’orecchio musicale*, vol. I e II, Padova, 1997.

rallentò decisamente il conseguimento del diploma superiore di pianoforte (c.d. decimo anno). Riuscii solamente a dare gli esami biennali di Armonia e di Storia della Musica. Fortunatamente dopo la Laurea e sotto la spinta della mia fidanzata Karin, ripresi gli studi con un'altra bravissima professoressa di pianoforte, Rina Rossi, da poco posta in quiescenza dal Conservatorio di Santa Cecilia, dove teneva la cattedra di pianoforte principale, ed allieva di Alfredo Casella per il pianoforte e di Ottorino Respighi per la composizione². In due anni conseguii il diploma di compimento medio (c.d. 8° anno) e l'agognato diploma di compimento superiore (c.d. 10° anno). Da allora non ho più permesso a me stesso di trascurare lo studio della musica ed anzi ho compiuto studi approfonditi di clavicembalo e accompagnamento strumentale (c.d. basso continuo) e di organo. Ho avuto occasione di incidere due *compact disc* di musiche barocche con il rinomato violinista Renato Riccardo Bonaccini, allievo di Corrado Romano e di Uto Ughi e titolare della cattedra di violino al Conservatorio di Latina. Con lui suono da 33 anni, anche in sedi giuridiche, quali la Corte dei Conti Europea, il Consiglio di Stato, l'Avvocatura Generale dello Stato, il Consiglio dell'Ordine degli Avvocati di Roma etc.

1.1. *Il collegamento tra musica e diritto*

Posso affermare che ho avuto sempre grande interesse per la disciplina giuridica della musica e dello spettacolo³, sia in generale sia in ordine alla riforma dell'AFAM alta formazione artistica e musicale, sulla quale ho scritto numerosi articoli. Ma il vero punto di intersezione è costituito dal concetto di "interpretazione", oggetto del resto di numerosi studi comparativi fin dai tempi di Betti, Pugliatti; e più re-

² Ambedue le professoressa sono ricordate espressamente in D. CARBONI, *Storia del Conservatorio di Santa Cecilia*, Varese, 1997.

³ V. ad esempio E. PICOZZA, *Per una riforma delle attività musicali in Italia*, in *Scritti in onore di M.S. Giannini*, Milano, 1988. Per la trattazione della materia dal punto di vista giuridico, v. per tutti M. IMMORDINO, A. CONTIERI, *La disciplina giuridica dello spettacolo*, Torino, 2023. Più in generale S. OGGIANU, *Disciplina pubblica delle attività artistiche e culturali*, Torino, 2004 e ID., *La disciplina pubblica delle attività artistiche e culturali nella prospettiva del federalismo*, Torino, 2012.

centemente di Judica e Zagrebelsky⁴. Ho avuto occasione di redigere alcuni contributi sul tema specifico⁵. Il collegamento peraltro ha coinvolto anche la mia vita professionale come consulente per molti anni dell'AGIS; e più recentemente come consulente della LUB (Libera Università di Bolzano) su un progetto di accorpamento a tale Università del Conservatorio di Musica Claudio Monteverdi voluto dalla legge 205/2017 ma ancora non realizzato⁶. Infine ho avuto modo di costituire un gruppo di giuristi-musicisti tutti laureati e diplomati con il quale ci siamo esibiti per oltre 30 anni presso la Sala Vanvitelli della Avvocatura Generale dello Stato in Via dei Portoghesi 12 a Roma. I programmi dei Concerti sono consultabili sul sito della S.I.A.A. Società Italiana degli Avvocati Amministrativisti.

Tornando all'appassionante tema della "interpretazione" si notano numerose convergenze tra musica e diritto⁷ sia per quanto riguarda i criteri ermeneutici tradizionali (letterale, grammaticale e sintattico, storico-genetico e storico-evolutivo, teleologico); sia per quanto riguarda lo stesso delicato problema della "crisi della interpretazione" che sta al centro di entrambe le discipline. Ma non è tutto: entrambe le discipline sono state profondamente "incise" dai criteri della analisi economica, dal fenomeno dei *social* (in particolare attraverso il canale *YouTube*, ma anche *Spotify* etc.).

Non mancano peraltro profonde divergenze tra i due settori, sempre in questo ambito: ad esempio, mentre è molto chiaro il concetto, le fonti di legittimazione e la portata dell'"interpretazione autentica" nel

⁴ Tra gli altri E. BETTI, *Teoria generale della interpretazione*, Milano, 1990, ult. ed.; S. PUGLIATTI, *L'interpretazione musicale*, Messina, 1941, G. IUDICA, *Interpretazione giuridica e interpretazione musicale*, in *Rivista di Diritto Civile*, 2004, II, 468 ss.; M. BRUNELLO, G. ZAGREBELSKY, *Interpretare. Dialogo tra un musicista e un giurista*, Bologna, 2016.

⁵ I saggi sono ora tutti raccolti nel volume E. PICOZZA, *Scritti vari su Musica e Diritto*, a cura di D. SICLARI, Napoli, 2023; cfr. anche AA. VV., *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, a cura di G. RESTA, Roma 2020; F. ANNUNZIATA, G. COLOMBO, *Law and Opera*, Berlin, 2018; E. PICOZZA, *op.cit.*, in nota n. 3.

⁶ Da ultimo AA. VV., *La riforma dell'AFAM fra tradizione e innovazione*, a cura di E. DONISI ed E. PICOZZA, Torino, 2026.

⁷ V. E. PICOZZA, *L'arte della interpretazione tra musica e diritto*, in *Diritto e Processo Amministrativo*, n. 1/2026, ove accurata bibliografia in appendice.

diritto, soprattutto a proposito della legge, non è così nel mondo della musica. Basti pensare alla non sopita *querelle* tra “modernisti” e “barocchisti”, cioè (tra gli esperti o anche semplici musicofili) alla pretesa autenticità della scelta tra strumenti moderni o strumenti dell’epoca (o loro copie fedeli) per la esecuzione delle musiche nella storia a partire dal medioevo per arrivare addirittura ai primi cinquanta anni del 900 (Debussy, Ravel ed altri)⁸.

Un altro fondamentale collegamento tra musica e diritto è costituito dalla struttura e funzione del linguaggio, rispettivamente giuridico e musicale. È noto infatti che anche la musica ha un proprio linguaggio, almeno durante un determinato periodo storico, composto di incisi, semi-frasi, frasi e periodi. Ed ancora, la musica è anche una narrazione e questo aspetto interessa molto (anche in questo Convegno) i giuristi che studiano i rapporti tra “Diritto e Letteratura”. Posso quindi concludere sul punto affermando, con ragionevole fondamento, che il Diritto è una delle Discipline Umanistiche più vicine alla Musica: questo è provato storicamente dai numerosi musicisti che hanno ricevuto una formazione giuridica, o che hanno preteso che i loro figli e nipoti studiassero giurisprudenza. Secondo una tesi musicologica alquanto audace anche l’Offerta Musicale di Bach (BWV 1079) sarebbe ispirata alle *Institutiones Oratoriae* di Quintiliano con la loro divisione retorica del discorso giuridico (*Ingressio, Expositio, Confutatio, Peroratio, Exitus*) non proprio il *plane English*⁹.

⁸ Ad esempio, difende l’autenticità delle performances di musiche barocche, classiche, romantiche e del primo novecento con strumenti originali J. BUTT, *Playing with History. The Historical Approach to Musicals Performance*, Cambridge, 2002; molto scettico, viceversa R. TARUSKIN, *Text and Act. Essay on Music and Performance*, New York and Oxford, 1993. Un approccio epistemico in P. KIVY, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca, 1995.

⁹ U. KIRKENDALE, *The Source for Bach’s Musical Offering: The Institutio oratoria of Quintilian*, in *Journal of the American Musicological Society*, num. 33, Richmond.

2. La funzione “profetica” della musica nei confronti dei mutamenti politici, economici, sociali (e anche giuridici)

2.1. La funzione “di accompagnamento” della Musica fino all’epoca contemporanea

Esiste un libro di un’economista – già consigliere del Presidente Mitterrand – che analizza in modo insuperato questi temi e del quale consiglio caldamente la lettura¹⁰. Sintetizzando al massimo il Suo pensiero, nell’Antichità la Musica vocale e strumentale non ha avuto una funzione autonoma, ma piuttosto servente dei fenomeni sociali: in particolare una funzione ludica (accompagnando gare di poesia, giochi sportivi, banchetti e cerimonie di vario genere); sia di stimolazione al combattimento come si può notare dai bassorilievi dell’arte romana e dai mosaici; funzione che peraltro si è protratta fino all’ottocento come è noto attraverso le figure mitiche dei tamburini, dei suonatori di cornamusa, e perfino presso i Vichinghi dei potenti Lur. Durante il Medioevo e il Rinascimento – dopo il periodo del “solo” canto gregoriano – la musica strumentale e vocale ha rivestito soprattutto una funzione celebrativa: sia dei riti religiosi nelle Chiese (si conta un infinito numero di Messe, Mottetti, Lied, Cantate, Oratori etc.); sia dei trionfi e dei giochi delle Corti (attraverso le Musiche dei Trovatori, Trovieri, Minnesanger e più tardi con complessi spettacoli musicali (oratori, intermedi, cantate e finalmente con la creazione dell’Opera). Nel frattempo è nata la musica “solo” strumentale che ha finalità multiple, ma sempre legate alla fruizione ludica di committenti ricchi e potenti, spesso anche essi valenti musicisti (ad esempio Enrico VIII) per i quali la Musica era un’arte “necessaria”, come insegna il Trattato di Baldassar Castiglione “il Cortegiano”.

Tuttavia molto presto si innesta anche una funzione “anticipatrice” delle evoluzioni politiche, economiche e sociali che diventa “profetica” almeno dal primo Novecento. La trattazione di questo tema richiederebbe un apposito convegno. Procedendo per “spigolature”, basti citare la funzione profetica della musica di Mozart che preannuncia con le opere “italiane” la Rivoluzione Francese, la Psicoanalisi e perfino la

¹⁰ J. ATTALI, *Essai sur l’économie politique de la Musique*, Paris, 2001.

infedeltà nei rapporti di coppia (rispettivamente “Le Nozze di Figaro”, “Il Don Giovanni” e “Così fan tutte”); di Beethoven che anticipa le Rivoluzioni dell’Ottocento; di Wagner che anticipa il Superuomo e tragicamente il Nazismo. Ma la funzione anticipatrice riguarda anche l’evoluzione dei sistemi economici: nasce l’epoca della Rappresentazione, cioè il Concerto a pagamento; e già alla fine dell’Ottocento, attraverso gli strumenti automatici, i cilindri di cera e il disco di gommalacca, la funzione “ripetitiva” cioè il trionfo della società di massa.

2.2. La funzione profetica della musica nell’età contemporanea

Sembra di poter affermare con ragionevole fondamento che nel Novecento questa funzione “anticipatrice” ha accelerato il suo corso. Oltre al caso di Wagner, basti citare la musica decadente di Mahler che annuncia il disagio dell’uomo contemporaneo; la musica di Prokofiev, rappresentativa del “realismo” della dittatura comunista, ma anche della primazia del ritmo (percussivo e incombente) sulla delicatezza della melodia e delle armonie pregresse: quindi i ritmi frenetici della società industriale, sia essa democratica o dittatoriale. Inoltre si pensi alla funzione di “decostruzione” del linguaggio musicale (che preannuncia la frammentazione del linguaggio giuridico) presente nella musica dodecafonica, fino alla musica del secondo Novecento che – nel suo ermetismo e difficoltà di comprensione universale – preannuncia, se non la fine, una crisi probabilmente irreversibile della c.d. musica classica.

Per quanto riguarda più propriamente l’aspetto giuridico, già la musica di Mozart preannuncia la fine dell’assolutismo, mentre quella di Beethoven anticipa il concetto di eguaglianza e solidarietà (come non ricordare la parte finale della “IX Sinfonia”), già anticipati da Immanuel Kant nel saggio sulla pace universale. La musica di Chopin esprime la lotta e la ribellione alle invasioni totalitarie (con particolare riferimento alle sfortunate vicende del popolo polacco oppresso dalla Russia). La musica di Brahms venata di malinconia rimpiange i tempi de “*La Belle Epoque*”. Mi sento però di affermare che nessuna di queste preannuncia una vera e propria “Costituzione”. L’ordinamento costituzionale è piuttosto insito nelle regole fondamentali della composizione musicale di tipo classico, con la costante ricerca di un difficile

equilibrio tra le sue principali componenti, melodia, armonia e ritmo. Sotto questo profilo l'esempio insuperabile, come avviene per i grandi "genii" della storia, è costituito – secondo il pensiero di gran parte di musicisti, musicologi e musicofili – dalle composizioni di J. S. Bach. Pur vissuto al confine tra il periodo barocco e quello classico (1685/1750), esprime un ideale di equilibrio tra istinti, emozioni e pensiero razionale senza tempo e senza spazio. Non a caso nella sonda Woyager lanciata molti anni or sono fuori dei confini del sistema solare, è contenuto il disco delle Variazioni Goldberg (BWV 988) di Johann Sebastian Bach eseguito dal formidabile pianista e specialista di Bach, Glenn Gould. Tuttavia già la musica di Wagner insieme agli scritti di Nietzsche preannunciano la nascita del superuomo o comunque dell'uomo solo al comando, e quindi la disgregazione sia delle democrazie liberali che del c.d. Stato di diritto ottocentesco. Nel secondo dopoguerra la musica classica, soprattutto attraverso la "nuova musica" (generazione di Darmstadt etc.) si ripiega su sé stessa e il testimone delle rivoluzioni e delle riforme passa alla musica c.d. non colta, il jazz, il blues, il rock fino alla esplosione degli anni '60 con i leggendari complessi che profetizzano la rivoluzione politica e sociale del '68, lo yuppismo, le droghe psichedeliche e la progressiva liquidazione della coesione sociale. Ma anche questa funzione viene rapidamente soppiantata dalla musica "banale" o muzak, quella dei treni, degli aeroporti, delle navi, dei ristoranti e dei bar. La musica non ha più un ruolo autonomo ma diventa un comprimario da sottofondo. Viene sempre più esaltata la componente del ritmo (segnale della angoscia e dello stress proprio dell'epoca occidentale attuale). L'illusione di estendere il godimento e l'acculturazione della musica classica allo stato pluriclasse ben presto si spegne. Gli auditori della musica classica (come il parco della musica di Santa Cecilia a Roma) diventano contenitori multidisciplinari: non si va più a sentire un concerto, ma a partecipare ad un evento. Nella sua epoca di crisi totale la musica classica dal vivo tenta vanamente di imitare gli spettacoli da stadio. Non a caso illustri musicologi scrivono del "museo immaginario" delle composizioni di musica classica¹¹. Tuttavia, dapprima attraverso i cd e poi in rete soprattutto attraverso canali specializzati come *YouTube* la musica

¹¹ L. GOEHR, *Le musée imaginaire des œuvres musicales*, Paris, 2018.

diventa bene di consumo universale. Ma senza un'educazione non si è in grado di valutare la qualità delle *performance*.

3. *Musica, Diritto e Tecnologia*

Occorre, perlomeno a mio avviso, valutare con cautela i rapporti tra musica “e diritto” da una parte “e tecnologia” dall'altro. Sia la musica sia il diritto dispongono fin da tempi antichissimi di supporti cartacei e più recentemente digitali (cd. *data base*). La loro funzione è stata però parzialmente diversa: nella musica, la creazione del disco ha segnato – come ben sottolineato da Jacques Attali – il passaggio dalla funzione rappresentativa (esecuzioni e improvvisazioni dal vivo) a quella riproduttiva (all'inizio del '900 e fino alla creazione di internet) e poi puramente ripetitiva (ma tale connotazione riguarda più la musica di consumo che quella classica). Per il diritto i repertori hanno avuto e hanno ancora attualmente una funzione prevalentemente ancillare anche in epoca di intelligenza artificiale “debole”. Il quadro inizia a cambiare con la nascita della intelligenza artificiale “forte” ma tocca più il mondo dei giochi tradizionali (es. gli scacchi) o dei videogame che quello artistico e musicale in senso stretto. Solo molto recentemente l'intelligenza artificiale “creativa” (“Chatgpt” ed altri) comincia a insidiare alcuni settori dei fenomeni artistici, quali le sceneggiature, la resa e alterazione dei filmati, e in misura modesta la musica con creazione di semplici formule musicali¹². Viceversa nel campo delle c.d. scienze umanistiche l'impatto sta diventando importante e potrebbe essere in un prossimo futuro addirittura “devastante”, come sta succedendo anche alle c.d. scienze naturali (in particolare alla medicina diagnostica)¹³. Ciò che la musica può insegnare alle scienze umane e in

¹² Sulla intelligenza artificiale o A.I. (*Artificial Intelligence*) la letteratura è ovviamente sterminata. Limitando al minimo i riferimenti bibliografici segnalo J. KAPLAN, *Intelligenza artificiale (guida al prossimo futuro)*, nuova edizione, Roma, 2018; ID., *Le persone non servono (lavoro e ricchezza nell'epoca della intelligenza artificiale)*, Roma, 2018; S. PARRA e M. TORRENS, *Intelligenza Artificiale (la strada verso la superintelligenza)*, in *National Geographic*, n. 2/2018; F. SARZANA di S. IPPOLITO, M. NICOTRA, *Diritto della Blockchain, Intelligenza Artificiale e IoT.*, Milano, 2018.

¹³ Tra le analisi più acute dei rischi ma anche delle enormi possibilità aperte dai

particolar modo al diritto lo rivela qualunque analisi delle composizioni, soprattutto del periodo barocco e classico. In una parola, la necessità di una pluralità di componenti ciascuna con un proprio ruolo autonomo ma solidale con le altre componenti. E dunque l'abbandono dell'attaccamento uni-disciplinare e la scelta irreversibile di un lavoro di ricerca, ma anche professionale, multidisciplinare. La necessità che la melodia non soffochi l'armonia (e quindi l'abbandono definitivo del sistema c.d. baronale e dello studio legale da "padrone") e infine l'estrema importanza del dosaggio del ritmo che non deve mirare solo alla produttività (quanti studenti si iscrivono, quanti si laureano, quanti affari si realizzano in un anno) ma privilegiarne la qualità. Solo così potrà forse essere vinta la sfida con l'intelligenza artificiale, altrimenti le stesse università e gli studi legali sceglieranno la strada del multiverso con le debite conseguenze¹⁴.

4. *Musica e politica*

Da sempre il rapporto tra musica e politica è stato strettissimo, come anche quello tra musica e cultura, musica e sport, musica e divertimento. Come spiega efficacemente Attali, almeno fino all'età moderna il ruolo della musica è quello della celebrazione del potere in tutte le sue forme: religioso, laico, corporativo. Solo con le Rivoluzioni Industriali la musica entra al servizio prima della Borghesia e poi del Proletariato. Ma come si è visto nei paragrafi precedenti, la vera differenza almeno in Occidente la porta l'Età dell'Illuminismo, in cui soprattutto nelle opere liriche si denota una funzione di denuncia dei vizi e dei costumi delle classi superiori; denuncia che nel secondo ottocento si allarga allo stile di vita borghese¹⁵. Mi sento però di dover affer-

progressi della A.I., segnalo N. BOSTROM, *Superintelligenza (Tendenze, pericoli, strategie)*, Torino, 2018.

¹⁴ Per una descrizione di possibili scenari futuri, anche apocalittici, v. per tutti R. KURZWEIL, *La singolarità è più vicina. Quando l'umanità si unisce con l'AI*, Milano, 2024.

¹⁵ Forse la migliore prospettiva da cui analizzare questi fenomeni è proprio la sociologia della musica. Oltre al classico T. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, 1962, v. anche M.S. KELLER, *Musica e sociologia*, Milano, 1996; L. SA-

mare che il principale ruolo di denuncia e di pressione – almeno a partire dal primo ‘900 – spetta alla musica extra-colta, termine ormai fuori moda dopo la Convenzione Unesco di Parigi del 2003 e la conseguente ridefinizione del concetto di patrimonio culturale immateriale¹⁶. Basti considerare il ruolo del ragtime, del gospel, del blues e dei vari tipi di jazz nella contestazione delle discriminazioni razziali. Oppure la funzione della musica dei grandi complessi degli anni ‘60 contro le politiche guerrafondaie. Ma anche in Italia non mancano esempi di musica popolare di grande pressione politica e sociale: cantautori come Fabrizio De Andrè, Giorgio Gaber e Enzo Jannacci ne hanno fatto la storia, tra gli altri. Tuttavia anche la musica “leggera” non sfugge ad un ruolo di placebo rispetto alle pressioni politiche e sociali: per l’Italia basterebbe citare il Festival di Sanremo¹⁷.

Azzardando qualche conclusione finale, in primo luogo per la sua stessa sopravvivenza in Italia, la musica classica deve espandersi nelle scuole di ogni ordine e grado e nelle Università. Proprio nel quadro della c.d. ricomposizione dei saperi¹⁸ è indispensabile una fusione delle istituzioni artistiche e musicali con quelle scientifiche. La musica leg-

VONARDO, *Sociologia della musica. La costruzione sociale del suono, dalle tribù al digitale*, Torino, 2010.

¹⁶ Articolo 2, “Definizioni”: “Ai fini della presente Convenzione, per patrimonio culturale immateriale s’intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d’identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile.” V. in argomento tra gli altri E. PICOZZA, D. SICLARI, *Per una (ri)costruzione dei patrimoni culturali immateriali* in *Federalismi*, n. 21/2019.

¹⁷ V. per tutti in argomento U. ECO, *Diario Minimo* (1963), Milano, 2022.

¹⁸ In argomento tra gli altri E. MORIN, *I sette saperi necessari all’educazione del futuro*, trad. it., Milano, 2001; G. BATESON, *Mente e natura. Una unità necessaria*, trad. it., Milano, 1984; Aa.Vv., *La sfida della complessità*, a cura di G. BOCCHI e M. CERUTI, Milano, 1985; E.O. WILSON, *Consilience: The Unity of Knowledge*, New York, 1998.

gera ha indubbiamente oggi una fase di arresto del formidabile impatto creativo da lei realizzato nella seconda metà del secolo scorso. Potrebbe essere più facile preda dei meccanismi imitativi della intelligenza artificiale. Per quanto riguarda il diritto, la scelta è quella di sempre: certezza o giustizia? L'innesto della Intelligenza artificiale "forte" può incrementare assolutamente la "certezza" e soprattutto "l'efficienza" del diritto; non sono sicuro che ciò vada a vantaggio della giustizia, soprattutto di quella non solo "procedurale", ma anche "sostanziale", cioè della equità. Forse, ma potrei sbagliarmi, il diritto può arrivare a forme eccellenti di "artigianato" ma non di "arte".

Più in generale, come ci ricorda Umberto Galimberti, già anticipato molti decenni or sono da uno scritto di Carl Schmitt¹⁹, la tecnica non ha un fine: il fine è sé stessa, cioè evolversi sempre di più, indipendentemente da concezioni etiche, politiche, sociali. La rapida evoluzione della intelligenza artificiale, come anche degli strumenti di guerra, sembra dare ragione a questa pessimistica tesi²⁰. Nel 1968 lo slogan era "la fantasia al potere". A distanza di più di 50 anni si potrebbe adeguare con "arte e musica salveranno il mondo". Ma non ci credo.

Abstract

In this article, the author recounts his almost esoteric encounter between music and law; the discovery of significant links between the two disciplines, both in terms of language and, above all, the function of interpretation; he briefly outlines the role played by music in society—a role that was truly prophetic as early as the twentieth century; and he explores the connections between music, politics and technology, particularly in relation to artificial intelligence.

Keywords

Music, Law – Connections – Language – Interpretation – History – Politics – Technology – Artificial Intelligence – Future

¹⁹ *Il concetto del politico*, trad. it., Bologna, 1972.

²⁰ *L'etica del viandante*, Milano, 2023.

NOTAZIONI MINIME SULLA RELAZIONE FRA DIRITTO E MUSICA

*Emanuele Rossi**

1. Ringrazio in primo luogo gli organizzatori del Convegno, e in particolare gli amici Rolando Tarchi e Giorgio Grasso, per avermi voluto in questa bella occasione.

La ragione per cui hanno pensato a me attiene, ritengo, alle vicende di vita che mi hanno visto coinvolto nei due ambiti oggetto di studio nell'incontro comasco: con il diritto ho svolto la mia attività professionale; la musica ha accompagnato dapprima gli anni della mia formazione con lo studio in un istituto musicale e, più recentemente, il mio servizio come presidente di un conservatorio statale. Questa doppia frequentazione mi induce a riflettere su alcune delle molte relazioni che queste due espressioni dell'attività umana sviluppano, e a cercare di comprendere come dal confronto tra le stesse possa emergere qualche prospettiva di un qualche interesse.

Un primo punto riguarda il valore del diritto per la musica: un tema che viene dato per scontato, ma che invece non deve essere sottovalutato.

L'espressione musicale, come quella artistica in generale, presuppone libertà: del compositore, dell'interprete, di chi ne fruisce. E nondimeno quella libertà può essere oggetto di limiti da parte di chi detiene il potere: ad esempio, si possono vietare alcune espressioni artistiche, come è avvenuto nella storia; si può impedire di eseguire alcune opere specifiche, come pure è avvenuto; si può stabilire il divieto di rappresentazioni pubbliche, e così via. Certamente, tuttavia, il potere costituito non può impedire in termini assoluti l'esercizio della volontà né del compositore né quello dell'interprete: caso mai lo può condi-

* Professore ordinario di Diritto costituzionale e pubblico. Scuola superiore Sant'Anna.

zionare (ma ogni libertà è di per sé condizionata da fattori esterni, e su questo il diritto può relativamente).

Tuttavia la musica, per essere fattore di innovazione (e di libertà), ha bisogno a sua volta di libertà: chi compone, in particolare, deve essere libero di esprimere la propria creatività senza limiti (pur nell'ovvio rispetto dei diritti altrui e degli interessi costituzionali), anche nella consapevolezza di comporre opere che non incontreranno i favori del pubblico o della critica. Chi compone, infatti, sa che non sempre i propri contemporanei sono gli unici destinatari della propria opera, e talvolta neppure lo pretende: pur non essendo comprese da essi, le opere artistiche possono essere apprezzate e valorizzate in tempi successivi, e rimanere nella storia della musica e della cultura.

Questo vale non solo per chi compone, ma anche per chi esegue. L'esecuzione di un'opera musicale ha bisogno di libertà e di creatività: per trarne significati nuovi e prima non esplorati, come anche per interpretarla alla luce dell'evoluzione del costume e della storia (molti registi di opere fanno questo, come noto¹). È bensì vero che vi sono regole dell'interpretazione musicale che possono limitare la libertà dell'esecutore: nella sua relazione al presente convegno Elettra Stradella parla al riguardo di *norme musicali* (che non sono le varie versioni dell'opera belliniana...), “che possono essere ricavate dalla produzione musicale, in tutte le epoche e le fasi storiche”². Peraltro è evidente che ogni interpretazione, e non solo musicale, è in parte libera e in parte condizionata da regole date: regole che, tuttavia, l'esecutore può – in certa misura almeno – a sua volta interpretare e adattare secondo la propria autonomia.

Come diceva Brendel: “È dovere morale dell'interprete fare musica nel modo più visionario, commovente, misterioso, raccolto, gradevole e grazioso possibile”, liberando “fra le molteplici energie che formano un capolavoro, quelle che oggi ci toccano in modo nobile ed essenziale”: ove significativo è il richiamo all'*oggi*, ovvero alla necessità che

¹ Talvolta anche in modo da suscitare ricorrenti critiche: ad es. D. LIGUORI, *L'opera fatta strana*, in *Succedeoggi*, 19 gennaio 2026, <https://www.succedeoggi.it/2020/05/opera-fatta-strana/>.

² E. STRADELLA, *Interpretazione musicale e interpretazione giuridica: relazioni e sfi-de tra civil law e common law*, in questo Volume.

l'interprete esegua l'opera con una specifica attenzione al momento storico e culturale in cui detta esecuzione avviene.

In ogni caso, e per concludere questa parte, possiamo dire che la musica ha bisogno *di libertà*, e quindi ha bisogno *di diritto* che garantisca quella libertà. Non del diritto in sé, dunque (sappiamo bene che il diritto è servito anche a porre limiti e divieti, a ridurre se non eliminare le sfere di libertà), ma di quel diritto che sappiamo essere riferito al costituzionalismo: ovvero il diritto come presidio della libertà e limite al potere. In definitiva, la musica – come quasi tutte le attività della vita – ha bisogno delle costituzioni.

2. Se è vero che i problemi di interpretazione di regole giuridiche hanno molte caratteristiche comuni con i problemi che sorgono in relazione all'interpretazione di altri tipi di regole³, un tema (direi *il* tema) che riguarda sia l'interpretazione musicale che quella giuridica riguarda il margine che deve essere riconosciuto all'interprete rispetto al testo come concepito dall'autore.

Su questo punto occorre soffermarsi un momento, e riflettere sul concetto di testo da interpretare.

Nella musica – perlomeno in quella che definiamo “classica”, per come si è sviluppata nella seconda parte del Settecento – è il testo che il musicista ha elaborato mediante il linguaggio musicale⁴, ovvero “un insieme di grafemi ordinati secondo un programma intelligente da un compositore”⁵: un testo – tra l'altro – che nessuno può sapere quanto effettivamente corrispondente alla reale volontà o intenzione del compositore, in quanto l'intenzione creativa viene trasmessa mediante un codice che è quello – di necessità limitato – dato dalla semiografia musicale. Per fare un esempio, a cosa pensasse e volesse trasmettere effet-

³ W. TWINING - D. MERSI, *Come far cose con regole*, Milano, 1990, in part. 162.

⁴ Discorso in parte diverso andrebbe condotto in relazione alle opere musicali scritte in epoche lontane allorché la semiologia musicale ancora non si era affermata compiutamente, e nelle quali dunque il vincolo per l'interprete era indubitabilmente minore.

⁵ G. RESTA, *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: diritto e musica*, in *Materiali per uno studio della cultura giuridica*, n. 2/2011, 439.

tivamente Beethoven quando ha scritto la Nona sinfonia nessuno può saperlo: a noi resta soltanto quello che egli ha scritto su fogli di carta⁶.

Analogamente può dirsi per le norme giuridiche e la loro interpretazione: l'interprete (almeno quelli di *civil law*, e di fronte a una disposizione di diritto scritto) si confronta con un enunciato, e di esso deve determinare, mediante l'interpretazione, il significato per trarne un prodotto. Ma con un paio di differenze che possiamo segnalare. La prima: che nell'ovvio presupposto che ogni attività interpretativa è ontologicamente valutativa, il testo delle norme giuridiche è almeno tendenzialmente più preciso (pur nell'inevitabile ambiguità di ogni espressione linguistica⁷) rispetto a quello musicale, per una serie di ragioni che non è il caso di approfondire; la seconda: che mentre il compositore dell'opera musicale è uno, quello della norma giuridica può essere (e spesso è) un soggetto collettivo, e "non è affatto certo che gli organi collegiali abbiano una qualsivoglia intenzione, e che questa sia conoscibile"⁸. Entrambi questi aspetti incidono ovviamente sulla ricostruzione della *voluntas* originale.

Malgrado questo, il confronto tra le due tipologie di interpretazione merita di essere analizzato, nella ricerca di analogie e differenze tra le stesse.

In primo luogo, occorre rilevare – in termini generali – come risulti assai difficile individuare posizioni univoche ed appaganti, anche – oltre al resto – in relazione ai diversi momenti storici (come dirò), al tipo

⁶ Ulteriore aspetto è costituito dalla tipologia di strumenti che erano disponibili nel momento in cui determinate opere sono state concepite rispetto a quelli su cui vengono oggi eseguite: una differenza che può incidere sensibilmente non soltanto sulla qualità dell'esecuzione, quanto soprattutto sulla corrispondenza dell'opera interpretata rispetto alla volontà del compositore. Tanto che si è sottolineato come il musicista, oltre ad essere un intermediario tra il testo e il pubblico, è anche "un demiurgo tra il testo e il suono": G. ESPOSITO, *Diritto e musica: l'interpretazione musicale e l'interpretazione giuridica*, in *Salvis Juribus*, 30 maggio 2019, reperibile qui: <https://www.salvisjuribus.it/diritto-e-musica-linterpretazione-musicale-e-linterpretazione-giuridica/>.

⁷ F. MODUGNO, *Appunti dalle lezioni di teoria dell'interpretazione*, Padova, 1998, 49, per il quale "caratteristica propria delle espressioni linguistiche (...), è l'indeterminatezza, che può avere la forma della vaghezza o dell'ambiguità": il che, tra l'altro, non esclude la possibile non coincidenza tra *voluntas legislatoris* ed enunciato scritto.

⁸ R. GUASTINI, *Interpretare e argomentare*, Milano, 2011, 435.

di norme giuridiche da interpretare (quelle contenente principi generali sono diverse da quelle puntuali, ad esempio), al tipo di genere musicale: per quest'ultimo, se in alcuni casi si è addirittura ritenuto che le interpretazioni musicali poco originaliste costituiscano "invasioni di campo, sono *vis absoluta* rivolta alla sacralità del testo, sono perdita di umiltà, cadute del rigore del metodo, sono orgogliosi e forse freudiani tentativi dell'interprete di rivaleggiare con il creatore dell'opera d'arte"⁹, in altri questo non solo è consentito, ma anzi è ricercato. Anche senza andare alla musica jazz o a quella che ammette e richiede improvvisazione, si può ritenere che questo sia sempre stato: altrimenti perché anche i compositori amavano alcuni interpreti e non altri? Non si può pensare che lo facessero soltanto perché quelli preferiti possedevano una tecnica migliore di altri, o perché fossero semplicemente più fedeli al testo (ed anche su quest'ultimo punto si potrebbe discutere). E d'altra parte se si volesse escludere che l'interprete abbia margini di creatività si dovrebbe giungere alla conseguenza, evidentemente assurda, che l'interpretazione non costituisca un'attività artistica, in quanto mera attività tecnico pratica¹⁰. Al contrario, come sosteneva anche Betti, l'interprete si muove in uno spazio che costituisce "una sintesi ricostruttiva fatta di una dialettica di fedeltà e di rinnovamento"¹¹: come peraltro avviene (o dovrebbe avvenire) anche nell'interpretazione giuridica.

Con riguardo all'evoluzione storica del rapporto tra opera scritta ed interprete, va considerato che esso è mutato a seconda del periodo storico¹²: la storia della musica attesta un processo che ha condotto la scrittura musicale – almeno in una prima fase – a evolversi, aumentando il ruolo (o il potere) del compositore e riducendo il margine riserva-

⁹ G. IUDICA, *Interpretazione giuridica e interpretazione musicale*, in *Rivista di diritto civile*, 2004, 476.

¹⁰ Come sosteneva, tra gli altri A. PARENTE, *Critica e storiografia musicale*, in *Rassegna musicale*, 1930, 380 ss., con l'inevitabile conseguenza di ritenere che nello spartito si esaurisca l'opera d'arte, e che pertanto l'esecuzione musicale costituisca un'attività tecnica e non artistica.

¹¹ E. BETTI, *Teoria generale dell'interpretazione*, II, Milano, 1955, 760 ss.

¹² Come osserva G. RESTA, *op. cit.*, 458, il problema dell'interpretazione, in ogni disciplina, "è un prodotto culturalmente contingente e non può esaminarsi indipendentemente dalla sua storia e dal suo contesto".

to all'interprete. Se questo vale tuttavia per un genere musicale, non vale per altri, che anzi proprio su quest'aspetto differiscono in misura più significativa: mentre infatti si deve rilevare l'importanza del testo nell'ambito della musica "classica" (perlomeno a partire e fino a un determinato periodo storico), diversamente si può dire per altri generi musicali (uno su tutti, il jazz), ove l'esecutore, pur seguendo una traccia elaborata dal compositore, ha certamente maggiore margine di autonomia interpretativa, venendo valorizzata anche l'improvvisazione (che è per sua stessa natura libera e personale). La musica popolare, poi, viene definita musica di tradizione orale proprio in quanto la sua trasmissione avviene (anche) prescindendo dall'esistenza di un testo scritto.

Ove tuttavia il testo (la partitura) assume un valore preminente, può porsi il tema – che vale anche per il diritto – della relazione tra autore e interprete: autore che nella norma giuridica è il legislatore, nella musica è il compositore. Ma come avviene per il diritto, anche per la musica il rapporto non è soltanto tra l'uno e l'altro, sia in quanto "la partitura con la quale l'esecutore/interprete interagisce è spesso frutto di manipolazioni operate da uno o più revisori"¹³, sia perché l'interprete ha conosciuto altre interpretazioni della stessa opera (anzi, *deve* conoscerle!), e la sua interpretazione è quindi una sorta di "interpretazione delle interpretazioni" precedenti. Così è pure per il diritto, che viene interpretato alla luce dei precedenti. Per entrambi, vale la regola della continuità e della discontinuità (come ben sanno i giuristi circa l'utilizzo dei precedenti e i vincoli che essi producono sull'interpretazione). È evidente che il parallelo non può essere condotto troppo avanti, ma d'altra parte non si può negare che quanto si è detto circa le diverse espressioni musicali si possa ritrovare, in termini analoghi, nel rapporto tra disposizione scritta e sua interpretazione/applicazione relativamente alle diverse tradizioni giuridiche (in particolare, per quelle a noi più vicine, tra quelle di *civil law* e di *common law*; ma si pensi anche alle peculiarità del diritto islamico, e alla sua natura di "diritto rivelato"¹⁴).

¹³ E. STRADELLA, *op. cit.*

¹⁴ Cfr., ad esempio, C. D'AMATO, *Il diritto islamico: legge di Dio o dell'uomo?*, in *Osservatorio costituzionale*, giugno 2015, 2.

Accanto alle affinità stanno le differenze. Così, e sempre ad esempio, le conseguenze di un'interpretazione "sbagliata" sono abbastanza diverse nell'ambito musicale rispetto a quello giuridico: se per quest'ultimo vi possono essere rimedi (talvolta non decisivi, peraltro), dati dal sistema complessivo e da quello giudiziario in specie (ad esempio una interpretazione "sbagliata" di un giudice può essere censurata da un giudice diverso o superiore), per quella musicale i rimedi sono legati soltanto alla valutazione della critica, al maggiore o minore successo riscontrato nel pubblico, e così via. E comunque si può sempre ritenere che l'interprete abbia fatto uso del suo margine di autonomia e creatività, che certamente in ambito giuridico è maggiormente limitato da una serie di regole.

3. Un secondo cenno può essere dedicato al tema della capacità dell'opera musicale di prefigurare l'evoluzione sociale, e di come tale capacità sia significativamente diversa rispetto al ruolo svolto dal diritto.

È constatazione facilmente provabile che buona parte della produzione musicale (certamente non quella "commerciale") sia, spesso, maggiormente avanzata rispetto al sentire sociale ad essa contemporaneo¹⁵. Si potrebbero portare molti esempi di compositori la cui opera risultò incompresa dai contemporanei, che ad essi preferivano altri autori: la produzione vocale-liederistica di Schubert, ad esempio, fu per anni ignorata e ritenuta inferiore sia a quella di Gioacchino Rossini che di Carl Maria von Weber, oltre che di altri autori a lui contemporanei. Così avvenne anche per Gustav Mahler, il quale, resosi conto della scarsa accoglienza della sua arte e consapevole che solo il futuro avrebbe restituito quanto gli spettava, amava ripetere "Il mio tempo verrà". E spesso questo tempo, per molti, è poi arrivato. E qui sta il punto: perché è arrivato, e spesso molti anni dopo?

¹⁵ Analoghe considerazioni potrebbero svolgersi anche relativamente all'attività interpretativa: si pensi ad esempio alcune alle prime interpretazioni filologiche della musica antica e barocca operate nel secolo scorso, e che erano fortemente innovative rispetto allo stile esecutivo del proprio tempo, ma che successivamente si sono affermate e imposte.

Credo sia facile rispondere con il dire che evidentemente quei musicisti utilizzavano un'espressione artistica o un linguaggio non adeguati alla sensibilità del momento, ma che – in taluni casi almeno – sarebbero divenuti tali con il passare del tempo. Il che significa dunque che quel linguaggio o quei contenuti espressi dal musicista avevano anticipato una sensibilità che si sarebbe diffusa soltanto più tardi: possiamo parlare al riguardo di una capacità “profetica” del musicista, e insieme di un successivo (e progressivo) adeguamento del comune sentire alla sensibilità del compositore (magari dopo la sua morte). Ovviamente ciò non riguarda tutti i musicisti: vi sono, e vi sono stati, quelli che maggiormente cavalcano l'onda della moda corrente, senza innovazioni rilevanti, e che proprio per questo sono particolarmente amati e seguiti dai contemporanei (ma la cui opera, talvolta, non rimane nel tempo). Segnalo, *per incidens*, come questo aspetto abbia un'evidente attinenza con il ritorno economico della produzione artistica: i musicisti incompresi dai contemporanei e amati dalle generazioni successive possono fare la fortuna dei propri eredi, ma rischiano di vivere in condizioni di povertà. Ed è pertanto comprensibile che un autore cerchi di tenere conto anche delle esigenze personali di vita, magari piegando la propria ispirazione e non seguendo fino in fondo il proprio modo di sentire.

La produzione giuridica, invece, ha un diverso andamento. Sebbene si possa distinguere tra la produzione delle norme, l'interpretazione e l'applicazione, e sebbene ciascuna di queste possa avere – quando più e quando meno – un contenuto “profetico” o comunque destinato ad aprire prospettive future (le “norme programmatiche”, ad esempio, evocano questa caratteristica più di altre, come pure l'interpretazione “creativa”, intesa quale attribuzione al testo di un significato non compreso tra quelli già identificati¹⁶), mi pare di poter dire che in termini generali l'attività giuridica è rivolta al presente, in quanto finalizzata a regolare la vita delle generazioni attuali, e tiene conto dell'evoluzione cui è giunto il costume sociale recependo le evoluzioni avvenute nella società al fine di registrarle e cristallizzarle. Come ho accennato, anche la produzione giuridica ha una prospettiva verso il futuro (la circostanza che le norme giuridiche, in via generale, produ-

¹⁶ R. GUASTINI, *op. cit.*, 29.

cano effetti senza scadenze predeterminate è indice di ciò), ma è indiscutibilmente più schiacciata sull'immediato futuro (anche l'attenzione alle generazioni future, recentemente introdotta nell'art. 9 Cost., è sintomo che questa non sia data "naturalmente").

Se questo è vero, quale insegnamento ne deriva?

Direi questo: che se la musica è capace di "prevenire" il futuro e magari anche di guidarlo (anche al prezzo di ricevere uno scarso seguito tra i contemporanei), ciò potrebbe/dovrebbe avvenire anche per la produzione giuridica. Che potrebbe meno essere schiacciata sulle esigenze, e quindi sugli interessi, dei presenti per riuscire a guidare verso il futuro che si immagina e si prospetta: che dovrebbe essere "presbrite", come disse Calamandrei della nostra Costituzione. Ciò vale, come è evidente, in modo diverso per le diverse norme e le diverse tipologie di norme: non ho bisogno di dire che la prospettiva indicata è sicuramente più forte per le norme costituzionali rispetto alle altre, ma per ogni tipo di norma può valere il riferimento indicato. Non si nasconde, tuttavia, il rischio di siffatta prospettiva: sia in termini di rispondenza dell'attività interpretativa alla volontà di chi ha posto la regola da interpretare, sia in ragione delle possibili conseguenze negative sul principio/valore della certezza del diritto.

Certamente vi è una differenza sostanziale e di fondo tra le due produzioni: mentre quella giuridica richiede, presuppone e soprattutto deve portare a un consenso (di tipo sociale, e in alcune circostanze anche elettorale), questo non è richiesto per quella musicale, che "può permettersi" di andare controcorrente, di non essere apprezzata, magari anche di essere disprezzata e condannata dei contemporanei. Anche per questo, ciò che caratterizza la produzione musicale dovrebbe indurre quella giuridica a ripensare sé stessa e la propria funzione sociale.

In relazione a quanto detto, occorre peraltro rilevare come possa avvenire – ed è avvenuto – che una determinata opera (uso questo termine per indicare sia una produzione musicale come anche il prodotto di un'attività giuridica) possa essere utilizzata nel corso del tempo in modo non previsto e magari nemmeno voluto dallo stesso autore. Si pensi, ad esempio, e per rimanere nell'ambito della relazione tra produzione artistica e rilevanza sociale, a come nel corso del Risorgimento italiano si sia prodotta una lettura politica di determinati melo-

drammi, che hanno assunto un valore simbolico *preater* (se non addirittura *contra*) le intenzioni del compositore. Quando Verdi, ad esempio, scriveva “I lombardi alla prima crociata” o “Ernani”, non aveva alcun intento di patriottismo politico, e neppure il “Va pensiero” del Nabucco era stato concepito con l’idea di costituire una sorta di inno del Risorgimento italiano. Per non dire della Norma di Bellini, come ci ha ricordato Alberto Mattioli, nel suo intervento orale, poi non confluito nel presente Volume.

Anche su questo punto non mancano le ragioni di analogia con gli istituti giuridici. Si pensi alla vicenda che ha riguardato il referendum abrogativo nel nostro Paese, in cui effetti – politici e in genere culturali – sono talvolta andati oltre le intenzioni dei proponenti (e magari anche dei votanti), ed hanno assunto un valore ed un significato difficilmente prevedibile¹⁷. Non ho bisogno di fare esempi per i giuristi, che ben conoscono le particolari vicende che hanno accompagnato l’attuazione del referendum abrogativo nel nostro ordinamento. Ma anche le disposizioni normative che vengono immesse nell’ordinamento sono destinate a produrre effetti che non sono tutti prevedibili (e taluni neppure voluti, in realtà): è l’uso – ovvero l’interpretazione e soprattutto l’applicazione – delle stesse che può seguire traiettorie proprie che si discostano dalla *voluntas* di chi le ha poste.

E pertanto: ogni opera umana, nel momento in cui viene concepita, si distacca dal suo autore come anche dall’occasione in cui è nata, dal contesto ecc., per acquisire una autonomia propria, e di conseguenza viene fatta oggetto di utilizzi, interpretazioni, manipolazioni, e così via che la possono anche rendere un’altra cosa rispetto alle intenzioni dell’autore. È come mettere al mondo un figlio: cosa poi ne sarà non è determinabile né dai genitori né da nessuno. Quello che avviene quindi all’opera musicale avviene anche per il diritto, in quanto entrambe espressioni della vicenda umana.

¹⁷ Circa i riflessi degli esiti referendari sulla forma di governo v. A. D’ANDREA, *L’impatto dell’abrogazione referendaria sulla forma di governo italiana*, in *Quaderni costituzionali*, n. 3/2022, 459 ss.

Abstract

This paper briefly explores the relationship between law and music, noting first and foremost that music requires freedom, and therefore a legal framework that guarantees that freedom. It then analyses the similarities and differences between musical and legal interpretation, before concluding with some reflections on the capacity of musical works to foreshadow social change, and how this capacity differs significantly from the role played by the law.

Keywords

Music – Law – Musical interpretation – Legal interpretation – Social change

Relazione conclusiva

DIRITTO E MUSICA TRA ORDINE, INTERPRETAZIONE E DEMOCRAZIA

*Francesco Clementi**

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. Diritto e musica come linguaggi simbolici dell'ordine. – 3. La partitura e la sentenza: interpretazione come esecuzione. – 4. Le sette note del diritto: una grammatica costituzionale della convivenza. – 5. Costituzione come sinfonia: istituzioni, equilibrio e forma democratica. – 6. La democrazia come polifonia: rappresentanza, partecipazione e cittadino arbitro. – 7. Dissonanze necessarie: conflitto, crisi e rigenerazione costituzionale. – 8. Riflessioni conclusive: la Repubblica, da suonare ogni giorno.

1. Introduzione

Il rapporto tra diritto e musica costituisce uno dei più fecondi territori di intersezione tra sapere giuridico e scienze umane, poiché consente di osservare il fenomeno normativo non soltanto come sistema di regole, ma come forma culturale complessa, simbolica e performativa.

La riflessione contemporanea su diritto e musica non si esaurisce infatti nella suggestione metaforica che accosta il giurista al musicista o la norma alla partitura: essa riguarda più profondamente la struttura stessa dell'esperienza giuridica, il suo modo di organizzare il conflitto, produrre ordine, costruire interpretazione e rendere possibile la convivenza democratica¹.

* Professore ordinario di Diritto pubblico italiano e comparato. Università degli Studi di Roma La Sapienza.

¹ Sul punto, in generale, si v. almeno: AA.VV., *Droit et musique. Actes du Colloque de la Faculté de Droit d'Aix-Marseille*, 23 juin 2000, Aix-en-Provence, 2001; J.M. BALKIN-S. LEVINSON, *Law, Music and Other Performing Arts*, in *University of Pennsylvania Law Review*, 139, 1991, 1597 e ss.; ID., *Law and the Humanities: An Uneasy Relationship*, in *Yale Journal of Law & Humanities*, 18, 2006; ID., *Interpreting Law and Music: Performance Notes on «The Banjo Serenader» and «The Lying Crowd of Jews»*, in *Cardozo Law Review*, 20, 1999, 1513 ss.; J.P. FISHMAN, *Music As a Matter of Law*, in *Harvard Law Review*, 131, 2018; nonché, più di recente: F. GALGANO, *Il diritto e le*

Il III Seminario annuale di D.P.C.E., dedicato a “Tradizioni giuridiche e musica. Momenti e snodi di una possibile interazione” – svoltosi a Como nella splendida cornice dell’Università degli Studi dell’Insubria adiacente alla suggestiva Basilica di Sant’Abbondio, organizzato in modo prezioso anzitutto dal Prof. Giorgio Grasso e, con lui, dal Prof. Luigi Testa, oltre che con la collaborazione dei loro attenti giovani colleghi – ha mostrato con particolare chiarezza come la relazione tra diritto e musica non sia un esercizio ornamentale o una raffinata digressione interdisciplinare, ma un vero laboratorio teorico per ripensare la giuridicità contemporanea.

D'altronde, tanto il diritto quanto la musica sono linguaggi formali, ossia sistemi simbolici capaci di trasformare esperienze complesse – emotive, sociali, politiche – in forme condivise e intelligibili. E ambedue questi campi dell’agire umano ricercano l’armonia non come assenza di conflitto ma come capacità di comporre differenze dentro una totalità coerente².

Così, tanto una sinfonia organizza il dolore, la gioia, la memoria e la lotta, quanto una sentenza dovrebbe esprimere giustizia, autorità, equilibrio. Ed in entrambi i casi non si tratta di mera tecnica, ma, appunto, di una pratica etica ed estetica insieme.

Dunque, se la giustizia, come suggerisce Platone, è armonia dell’anima, e se la musica è l’arte di organizzare i suoni nel tempo, allora diritto e musica condividono la medesima ambizione: dare forma all’invisibile. L’uno cerca il giusto, l’altra il bello, ma tutti e due operano nello spazio della convivenza umana.

Questo contributo – a mo’ di sintesi conclusiva dei lavori e dei contributi del Seminario – si propone quindi di sviluppare tale intuizione, provando non soltanto a ricostruire analogie e similitudini, ma

altre arti. Una sfida alla divisione tra le culture, Bologna, 2009; P. SIGNORILE (a cura di), *Entre normes et sensibilité: Droit et musique*, Aix-en-Provence, 2015; G. RESTA (a cura di), *L’armonia nel diritto. contributi a una riflessione su diritto e musica*, Roma, 2020; U. SMARTT, *Media & Entertainment Law*, London, 2020; G. MYERS, W. BERRY III, P. WEILER, *Entertainment, Media, and the Law: Text, Cases, and Problems*, St. Paul, MN, 2025.

² Per una lettura della questione, intensa ed aperta, si v. D. BARENBOIM, E.W. SAID, *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società*, Milano, 2008; nonché ID., *La musica sveglia il tempo*, trad. it., Milano, 2007.

tentando di mostrare come il paradigma musicale possa aiutare a comprendere questioni centrali della teoria del diritto, quali il rapporto tra testo e interpretazione, tra norma e libertà, tra forma e giustizia, tra autorità e partecipazione democratica.

Su questo sfondo, la riflessione può essere articolata lungo tre direttrici principali, che riprendono significativamente l'impostazione metodologica adottata dal Seminario – organizzato proprio attorno alla tripartizione concettuale di *Law as Music*, *Law in Music* e *Law by Music* – alla quale si aggiunge una quarta prospettiva derivata relativa alle modalità con cui la musica entra nel discorso giuridico.

In particolare, la formula “*Law as Music*” guarda al diritto come fenomeno musicale, ponendo l'attenzione sulla comune struttura performativa, interpretativa e formale dei due linguaggi: la norma come partitura, il giudice come interprete, l'ordinamento come architettura armonica. La prospettiva di “*Law in Music*” riguarda, invece, la presenza del diritto dentro la musica, ossia il modo in cui questioni giuridiche, conflitti di giustizia, rapporti di potere e rappresentazioni della legalità emergono nelle opere musicali, nei libretti, nelle canzoni e nelle tradizioni sonore. Infine, “*Law by Music*” considera la musica come fattore di produzione normativa diffusa, come spazio di costruzione identitaria, di resistenza politica, di mobilitazione collettiva e di anticipazione costituzionale, nel quale la musica non si limita a rappresentare il diritto, ma contribuisce essa stessa a produrne forme di legittimazione e trasformazione (cfr. Rossi).

Se allora la prima delle direttrici riguarda il diritto come fenomeno “performativo”³, la norma, come la partitura, non può vivere nel solo testo scritto ma anche nell'atto della sua esecuzione: il giudice, come il musicista, non si limita a riprodurre, ma interpreta, media, rende presente un significato che il testo da solo non esaurisce, evidenziando così tutti i dilemmi che vi sono riguardo all'interpretazione musicale e quella giuridica che attraversano in modo speculare i due ambiti del sapere (cfr. Camoni; Gazzetta; Guerzoni; Iacometti; Masucci; Stradella).

La seconda direttrice concerne la forma. Così come la musica occidentale si struttura attraverso regole armoniche, tonalità, forme come

³ In via generale, sul punto, si v. S. BIGLIAZZI, *Sull'esecuzione testuale. Dal testo letterario alla performance*, Pisa, 2002.

la sonata o la fuga, anche il diritto si organizza attraverso codici, gerarchie, fonti, principi sistematici.

In tal senso, condividendo una medesima logica di organizzazione della complessità, la forma si presenta insomma non come un semplice contenitore, ma come una vera e propria condizione di intelligibilità (cfr. Benatti; Guerzoni; Magri; Masucci; Palici di Suni; Piciocchi; Pratti; Sulmicelli; Troisi).

La terza direttrice riguarda la dimensione politico-costituzionale.

La musica, infatti, non è solo oggetto di regolazione né semplice metafora del diritto: essa diventa spesso luogo di produzione normativa diffusa, strumento di resistenza, linguaggio della protesta, spazio di costruzione identitaria (Arietti; Bertolini; Gaías; Pepe). Dalla musica resistente europea al jazz afroamericano, dalla rivoluzione iraniana al rap come costituzionalismo dal basso, la musica agisce come forma pre-giuridica di democrazia (cfr. Bagnato; Codognotto; Colella; De Grazia; Gallarati; Laffusa; Latino; Pungitore; Scolart; Stevanato).

Peraltro, proprio in questa prospettiva assume particolare rilievo il pensiero di Peter Häberle – grande Maestro, di recente scomparso – che legge la Costituzione come una sinfonia eseguita da una “società aperta degli interpreti”, dove cittadini, giudici e istituzioni partecipano alla continua esecuzione del testo costituzionale⁴.

A queste tre direttrici, come detto, se ne affianca una quarta, relativa ai tre modi in cui la musica, come effetto e conseguenza derivata, entra nel discorso giuridico.

Qui in particolare, ritroviamo, anzitutto una dimensione analogica, nella quale il diritto è pensato propriamente come musica: ordine, ritmo, forma, interpretazione e proporzione diventano categorie comuni per comprendere tanto la struttura della norma quanto quella dell'opera⁵.

⁴ In generale si v. almeno: P. HÄBERLE, *Die offene Gesellschaft der Verfassungsinterpreten: Ein Beitrag zur pluralistischen und prozessualen Verfassungsinterpretation*, in JZ, 1975, 297-305. Sul punto, ID., *Musik und 'Recht' – auf dem Forum der Verfassungslehre als Kulturwissenschaft*, in *Jahrbuch des öffentlichen Rechts der Gegenwart*, 60, 2012.

⁵ In generale si v.: W. SEIDEL, *Il ritmo*, Bologna, 1987 e J.D. KRAMER, *The Time of Music*, New York, 1988. Più di recente, sul punto si v. E. PICOZZA, *Il metronomo: problemi di interpretazione tra musica e diritto*, in *Ars interpretandi*, 2006, 327 ss.; M.

Poi, in secondo luogo, vi è una dimensione rappresentativa, nella quale il diritto appare nella musica: l'opera lirica, la canzone popolare, il rap, il musical e l'inno nazionale danno figura sonora a conflitti sociali, esclusioni, appartenenze, identità costituzionali (cfr. De Petris; Maspero).

Infine, in terzo luogo, vi è una dimensione propriamente generativa, nella quale il diritto opera attraverso la musica: il canto politico, l'inno, la protesta, la memoria sonora e la ritualità pubblica non si limitano a descrivere un ordine giuridico, ma contribuiscono a produrlo, legittimarlo o contestarlo.

Questa tripartizione, relativa ai modi in cui la musica entra nel discorso giuridico, consente di evitare due riduzioni opposte: da un lato, la riduzione estetizzante, che trasforma la musica in semplice ornamento del discorso giuridico; dall'altro, la riduzione sociologica, che la considera soltanto come un documento culturale, esterno al diritto.

La musica, invece, appare qui come un linguaggio intermedio: non è fonte formale, ma può diventare fonte materiale di senso costituzionale; non è decisione istituzionale, ma può orientare la percezione collettiva della giustizia (cfr. Riberi); non è norma, ma può predisporre le condizioni emotive, simboliche e cognitive perché una comunità riconosca come legittimo un certo ordine normativo, trasformando l'emozione musicale in decisione di indirizzo politico⁶.

In questo senso, il paradigma musicale rafforza l'idea che il diritto costituzionale non viva soltanto nei testi, ma anche nelle forme culturali attraverso le quali una società apprende, ricorda, contesta e rinnova se stessa (cfr. Aureli; Campelli-Ragone; Fiorillo; Gatti, Miglietti).

Dunque, l'obiettivo di questo contributo è quello di far emergere il fatto che comprendere il diritto attraverso la musica non significa estetizzare la norma, ma restituirle, al contrario, la sua dimensione viva,

BRUNELLO, G. ZAGREBELSKY, *Interpretare: dialogo tra un musicista ed un giurista*, Bologna, 2016; F. RIMOLI, *Interpretazione, forma, funzione: sulle presunte affinità tra l'agire giuridico e l'agire musicale*, in ID. (a cura di), *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, cit., 299-326.

⁶ Cfr. almeno: J.A. SLOBODA, *La mente musicale*, trad. it., Bologna, 1988; L.B. MEYER, *Emozione e significato nella musica*, trad. it., Bologna, 1992; I. PERETZ, R. ZATORRE, *The Cognitive Neurosciences of Music*, Oxford, 2003; S. BENCIVELLI, *Perché ci piace la musica*, Milano, 2012.

storica e relazionale. La regola giuridica non è infatti un meccanismo astratto, ma è un atto, un gesto interpretativo si potrebbe dire, che richiede misura, ascolto, equilibrio e responsabilità.

L'armonia della regola non consiste, dunque, nella rigidità dell'ordine, ma nella capacità di rendere giusta la convivenza collettiva, secondo l'antica lezione latina per cui "*ubi societas, ibi ius*", in quanto – ancora una volta appunto – là dove esiste una comunità sociale, lì nasce anche il diritto come forma di regolazione, equilibrio e giustizia.

2. Diritto e musica come linguaggi simbolici dell'ordine

La prima e più fondamentale convergenza tra diritto e musica riguarda la loro natura di linguaggi formali.

Entrambi sono sistemi simbolici complessi che trasformano l'esperienza umana in strutture condivise, operando attraverso codificazioni che consentono di organizzare il caos, rendere intellegibile il conflitto e produrre forme di convivenza.

Non a caso, nella loro qualità naturale di risposte umane al disordine, tanto la musica nasce dall'esigenza di dare forma al suono, sottraendolo all'indistinzione naturale e organizzandolo secondo relazioni armoniche, ritmiche e temporali, quanto il diritto nasce dalla necessità di dare forma al conflitto sociale, sottraendolo alla pura forza e traducendolo in norme, procedure, istituzioni. Conseguentemente, la forma musicale come quella del diritto non è una sovrastruttura, ma la condizione stessa della possibilità dell'esperienza.

Per questa ragione, tanto nella musica quanto nel diritto, il concetto centrale è quello di ordine.

Nella musica, l'ordine si manifesta attraverso scale, tonalità, contrappunto, rapporti tra consonanza e dissonanza, tutti elementi che la grammatica del suono, nella tradizione occidentale, ha reso e prodotto in strutture sofisticate che consentono non solo la composizione, ma anche la riconoscibilità culturale dell'opera musicale; per cui, la forma sonata, la fuga, la sinfonia non sono semplici modelli tecnici, ma sono, invero, modi storicamente determinati di organizzare il tempo e l'ascolto.

Del pari, nel diritto, l'ordine si manifesta attraverso fonti, codici,

gerarchie normative, principi sistematici, per cui la norma non è un comando isolato, ma parte di una struttura relazionale che la rende interpretabile e applicabile. Ma anche qui la forma è decisiva, perché senza sistematicità non vi è certezza, e senza ordine non vi è giustizia.

La forma, dunque, non limita la libertà: al contrario, la rende possibile.

È questa una delle intuizioni più profonde del parallelismo tra diritto e musica.

Spesso, infatti, si pensa alla norma come a un vincolo e alla musica come a uno spazio di pura espressione libera. In realtà entrambe dimostrano il contrario: la libertà autentica non nasce dall'assenza di regole, ma dalla possibilità di agire dentro strutture condivise.

L'improvvisazione jazzistica, ad esempio, non è arbitrio assoluto, ma libertà esercitata dentro un linguaggio armonico preciso⁷, così come, analogamente, l'interpretazione dei giudici non è creazione illimitata, ma esercizio di discrezionalità responsabile entro limiti istituzionali⁸. Per cui, a ben vedere, la libertà del solista non consiste nell'ignorare la forma, ma nel muoversi creativamente al suo interno, e la deviazione dalla forma acquista senso soltanto perché esiste appunto una regola da cui discostarsi (Pegoraro). Insomma, la regola non soffoca: orienta.

Ciò conduce a un secondo concetto fondamentale: l'armonia.

Nel linguaggio musicale, armonia significa rapporto ordinato tra i suoni. Non coincide infatti con la semplice consonanza: la grande musica vive anche di tensioni, sospensioni, dissonanze che trovano una possibile risoluzione. L'armonia autentica, quindi, non elimina il conflitto, ma lo integra in una forma superiore.

⁷ Cfr. almeno: G. FERRECCIO, D. RACCA (a cura di), *L'improvvisazione in musica e in letteratura*, Torino, 2007.

⁸ Sul punto, si v. almeno: S. PUGLIATTI, *L'interpretazione musicale*, Messina, 1940, nonché, più di recente, cogliendo aspetti simili in una lettura più generale: H. DUFOUR, J.M. FAUQUET (a cura di), *La Musique et le Pouvoir*, Paris, 1987; E. ARBAN, *Seeing Law in Terms of Music: A Short Essay on Affinities between Music and Law*, in *Cabiers de droit*, 58, 2017.

Lo stesso vale per il diritto. Infatti, nel diritto, armonia significa equilibrio tra interessi, valori e diritti; di certo, non è sinonimo di assenza di conflitto, ma capacità di comporre differenze in una totalità coerente, così come la giustizia non è pacificazione artificiale, ma ordinamento del dissenso.

Questa idea, che è profondamente democratica, evidenzia allora perché le democrazie pluraliste – a differenza delle autocratie o delle sedicenti democrazie illiberali – non vivono dell'uniformità ma, al contrario, della gestione legittima del conflitto. E perché la Costituzione, se è un testo pluralistico e democratico, è essa stessa una grande architettura armonica che tiene insieme libertà e autorità, individuo e collettività, maggioranza e limite.

Allora la metafora musicale diventa qui teoria politica, in quanto la Costituzione vive solo attraverso l'interpretazione condivisa della comunità politica. Non a caso, ogni testo costituzionale che caratterizza una democrazia pluralistica assomiglia a una partitura: non impone un'esecuzione meccanica e automatica, ma richiede, al contrario, partecipazione, responsabilità e capacità di ascolto reciproco, affinché i suoi principi possano tradursi concretamente in esperienza condivisa di convivenza democratica.

In questa prospettiva, il diritto non è soltanto tecnica di regolazione ma cultura in sé della convivenza. Esso non produce semplicemente obbedienza, ma costruisce appartenenza.

Se così intesi, allora, diritto e musica si incontrano nella loro funzione più alta, in quanto entrambi generano comunità.

Se si vuole, in tal senso, l'inno nazionale ne è forse l'esempio più evidente perché in esso emozione e norma convergono in un'unica forma simbolica di appartenenza, facendo sì che la musica renda percepibile l'unità politica là dove il linguaggio giuridico, da solo, fatica a produrre identificazione. In quel caso, va da sé, il diritto prescrive, mentre la musica affettivamente persuade; ma, in questa convergenza tra prescrizione normativa e identificazione simbolica, si rende possibile l'esperienza stessa della cittadinanza in una collettività. E la funzione "costituzionale" dell'inno nazionale⁹.

⁹ Si v. almeno: G. COLOMBO, F. ANNUNZIATA (a cura di), *Law & Opera*, Berlin, 2018; nonché, diversamente ma in tema, E. CONTE, *Il popolo è una moltitudine che*

Dunque – ormai dovrebbe iniziare ad apparire più chiaro – il dialogo tra diritto e musica non è un semplice esercizio comparativo, un gioco di specchi tra dimensioni dell'agire umano a confronto, ma una lettura che ci aiuta invece a comprendere meglio la forma della democrazia, poiché entrambi mostrano che l'ordine non è il contrario della libertà, ma è, viceversa, la sua necessaria architettura.

Ecco che allora l'armonia della norma comincia qui, nella consapevolezza che diritto e musica condividono la medesima esigenza di forma.

Tuttavia, questa esigenza di forma non va intesa come chiusura del sistema.

L'armonia, tanto nella musica quanto nel diritto, non coincide infatti con un ordine immobile, ma con una relazione dinamica tra elementi potenzialmente divergenti. E la differenza decisiva sta tra un'armonia che nasce dal pluralismo e un'uniformità imposta: la prima riconosce la differenza e la organizza senza sopprimerla, la seconda elimina la dissonanza in nome di una falsa unità.

Per cui, come nella musica la tensione interna rafforza la composizione, così nella democrazia costituzionale il conflitto regolato costituisce una condizione di stabilità e non una sua negazione.

Ne consegue quindi che la classificazione giuridica, come il temperamento musicale, organizza differenze senza annullarle, e tuttavia ogni forma deve restare aperta alla revisione, altrimenti l'ordine si trasforma in rigidità (Viola; Arciero).

3. *La partitura e la sentenza: interpretazione come esecuzione*

Dunque, se diritto e musica condividono una natura formale e simbolica, il secondo grande punto di contatto riguarda la loro dimensione performativa.

Infatti, né la norma giuridica né la partitura musicale esistono pienamente nel solo testo scritto, in quanto entrambe richiedono un atto di esecuzione che le renda vive, presenti, efficaci. Il diritto infatti, co-

me la musica, non coincide con la scrittura, ma si realizza invero nell'interpretazione.

Questa analogia non ha valore soltanto descrittivo, ma tocca uno dei nodi più profondi della teoria giuridica contemporanea: il rapporto tra testo e significato, tra volontà originaria e attualizzazione, tra fedeltà e creatività interpretativa.

In tal senso l'interpretazione musicale e quella giuridica condividono una struttura comune, posto che entrambe si collocano nello spazio intermedio tra rispetto della forma e necessità della reinvenzione. Il giurista e il musicista, infatti, non sono meri esecutori meccanici, ma neppure autori assoluti, in quanto essi abitano il difficile territorio dell'interpretazione responsabile.

Una partitura, infatti, non contiene mai l'opera in modo definitivo. Essa offre indicazioni, limiti, intenzioni, ma non esaurisce l'evento musicale, perché il tempo, il timbro, il fraseggio, il respiro, il silenzio, l'intensità dinamica non possono essere interamente fissati sulla pagina. L'opera non a caso prende realmente forma soltanto nell'atto interpretativo dell'esecutore, che deve scegliere come rendere presente il testo senza tradirlo.

Lo stesso accade nel diritto dove la norma giuridica non è autosufficiente. Il testo legislativo, infatti, non parla da solo: richiede un interprete che ne individui il significato nel caso concreto, bilanci principi, ricostruisca contesti, valuti conseguenze. Del pari, la sentenza non è la semplice applicazione automatica della legge, ma il luogo in cui la norma diventa esperienza giuridica effettiva.

Eppure, l'interpretazione oggi non è soltanto il luogo del rapporto fra testo e interprete umano, ma anche quella della sfida che l'intelligenza artificiale generativa ci pone.

L'emersione, infatti, dell'intelligenza artificiale introduce un ulteriore livello problematico, poiché rende possibile una produzione di senso apparentemente interpretativa ma non fondata sulla stessa esperienza di responsabilità che caratterizza l'interprete umano.

Nel diritto come nella musica, l'algoritmo può ordinare, prevedere, ricombinare; resta però aperta la questione se esso possa davvero interpretare, se per interpretazione si intende non la mera selezione di un risultato, ma l'assunzione responsabile di un significato davanti a una comunità.

Insomma, la tecnologia può assistere l'attività ermeneutica, ma non sostituire il giudizio, che resta inevitabilmente umano.

Per cui il problema non è difendere nostalgicamente l'interprete contro la tecnica, ma evitare che la tecnica cancelli ciò che rende l'interpretazione giuridica e musicale un atto umano: la responsabilità di rispondere a qualcuno e non soltanto di produrre qualcosa.

D'altronde anche l'idea positivista di un'applicazione puramente deduttiva del diritto, anche letta sotto questa luce, appare profondamente insufficiente: non a caso come il musicista non "riproduce" soltanto Beethoven, così il giudice non "esegue" soltanto il legislatore, in quanto in entrambi i casi si produce una nuova presenza del testo, perché interpretare significa dare vita.

Questa consapevolezza apre allora, immediatamente, al problema del limite.

Quanto può spingersi l'interprete? Dove termina la fedeltà e dove inizia la manipolazione? Qual è il confine tra interpretazione legittima e sostituzione dell'autore?

Si tratta della stessa questione che attraversa tanto il giudicare in diritto quanto l'eseguire in musica.

Nel dibattito giuridico essa prende spesso la forma del confronto tra il c.d. originalismo – che sostiene che il significato autentico della norma debba essere ricercato nell'intenzione originaria del costituente o del legislatore – e la c.d. interpretazione evolutiva, che ritiene invece che il testo debba essere reinterpretato alla luce dei mutamenti storici e sociali.

In musica, il dilemma è sorprendentemente analogo. L'esecuzione filologica cerca infatti di ricostruire la volontà originaria del compositore attraverso strumenti d'epoca, prassi storiche e fonti interpretative, mentre l'esecuzione contemporanea rivendica invece il diritto di attualizzare il testo, riconoscendo che ogni ascolto è inevitabilmente situato nel presente. Così, insomma, un Bach eseguito oggi non può essere semplicemente il Bach del Settecento, come una Costituzione letta oggi non può essere soltanto intesa come la Costituzione del 1948.

Dunque, il problema non è scegliere tra fedeltà e innovazione, ma comprendere che la fedeltà autentica passa spesso attraverso la trasformazione, senza dissolvere il testo.

Per cui, l'interprete non deve sostituirsi all'autore, ma nemmeno fingere una neutralità impossibile.

Si tratta evidentemente di una posizione difficile, molto complessa, in modo particolare – almeno per chi come noi si pone il problema dal lato del diritto – per il giurista e soprattutto per il giudice che, a pari di un grande direttore d'orchestra, non inventa la partitura, ma decide tempi, equilibri, priorità, relazioni tra le diverse voci normative. La sua autorità, infatti, non deriva dalla libertà arbitraria, ma dalla capacità di tenere insieme coerenza sistemica e sensibilità storico-sociale.

L'interpretazione è dunque un atto di misura.

In questo senso, la prudenza giuridica ricorda la musicalità dell'esecuzione. Non si tratta di applicare rigidamente una tecnica, ma di trovare il giusto tono. Per cui “decidere” bene significa sapere quando accelerare, quando trattenere, quando lasciare spazio pure al silenzio.

Anche il silenzio, infatti, è parte essenziale tanto della musica quanto del diritto.

In una composizione musicale, la pausa non è assenza ma struttura: il silenzio crea tensione, attesa, significato. Nel diritto, ciò che non viene detto può essere altrettanto decisivo: il non scritto costituzionale, le lacune, gli spazi di discrezionalità, i limiti impliciti. Interpretare infatti significa anche ascoltare ciò che il testo tace.

La grande giurisprudenza, ad esempio, nasce spesso proprio da qui: dalla capacità di leggere il silenzio normativo come spazio di garanzia e non come semplice vuoto. Peraltro, proprio la metafora musicale aiuta a superare allora pure una falsa alternativa, che ha a lungo segnato la cultura giuridica: quella tra formalismo e decisionismo.

Il formalismo assoluto immagina un diritto autosufficiente, chiuso nel testo; il decisionismo puro dissolve la norma nella volontà dell'interprete. Entrambi falliscono perché ignorano la natura relazionale dell'interpretazione.

Come in musica, la partitura senza interprete è muta e l'interprete senza partitura è arbitrio, così vale anche per il diritto, che vive in questo equilibrio tra forma e libertà, per cui la norma senza interprete resta muta, mentre l'interprete, senza limite normativo, degenera in puro arbitrio.

Per questa ragione, la democrazia costituzionale non può essere

pensata come un assolo decisionale, ma come una struttura ordinata di pluralità istituzionali.

Questa consapevolezza ha anche una forte implicazione democratica.

Se infatti la norma vive nell'interpretazione, allora la giuridicità non appartiene esclusivamente al legislatore o al giudice, ma coinvolge l'intera comunità interpretante.

La società non è soltanto destinataria del diritto: ne è anche co-autrice simbolica. Ha dunque ottime ragioni Peter Häberle quando parla per questo di "società aperta degli interpreti della Costituzione": il testo costituzionale, infatti, vive attraverso il contributo di cittadini, dottrina, istituzioni, movimenti sociali, opinione pubblica, perché la Costituzione non è un monologo ma appunto una grande polifonia democratica.

Questa analogia diventa ancora più significativa se si osserva il problema dell'autorità interpretativa.

Come una democrazia costituzionale non è un assolo, ma un'orchestra, così anche in quest'ultima il rapporto tra direttore e solista, tra partitura e sensibilità esecutiva, ripropone una tensione sorprendentemente simile a quella che attraversa gli organi costituzionali nelle democrazie contemporanee: chi determina il significato ultimo del testo? Chi custodisce l'unità dell'opera senza comprimere la pluralità delle interpretazioni?

La celebre dialettica tra le diverse "letture" musicali di Leonard Bernstein e Glenn Gould, spesso richiamata nella riflessione musicologica, mostra con chiarezza come anche nella musica l'interpretazione non sia mai un atto neutrale, ma sempre una scelta che implica responsabilità. Il direttore d'orchestra, infatti, non si limita a imporre un tempo o una dinamica, ma propone una propria visione complessiva dell'opera, orientandone il senso e l'equilibrio interno¹⁰.

Allo stesso modo, il presidente di una Corte costituzionale non si limita a coordinare il lavoro di un collegio, ma contribuisce spesso in modo decisivo a costruire l'identità interpretativa dell'istituzione, inci-

¹⁰ Cfr. G. RESTA, *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: «diritto e musica»*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, n. 2, 2011, 435-460.

dendo sul modo in cui il testo costituzionale viene letto, ordinato e reso coerente nel tempo.

In entrambi i casi, l'autorità non coincide con il dominio, ma con la capacità di tenere insieme pluralità e unità, tecnica e visione, fedeltà al testo e responsabilità dell'interpretazione (Viviani).

L'immagine allora dell'orchestra permette anche di precisare il ruolo della rappresentanza politica.

In un'orchestra, infatti, nessuna voce è irrilevante, ma nessuna voce può pretendere di assorbire l'intero: la direzione non annulla l'autonomia degli strumenti; la partitura non elimina l'interpretazione; l'esecuzione comune richiede disciplina e libertà insieme.

Allo stesso modo, la democrazia rappresentativa non può essere compresa né come delega muta né come pura somma di volontà individuali. Essa è un dispositivo di mediazione, nel quale il pluralismo sociale viene trasformato in decisione pubblica attraverso procedure, responsabilità, tempi e forme.

La musica popolare mostra, però, che non tutta la rappresentanza passa dalle istituzioni.

Vi sono momenti nei quali comunità marginalizzate o escluse elaborano, attraverso la canzone, una propria grammatica della dignità, una propria accusa contro l'ingiustizia, una propria richiesta di riconoscimento.

La rappresentanza culturale, in questa accezione fortemente identitaria, precede allora la rappresentanza politica: rende visibile ciò che le istituzioni non vedono ancora, formula domande che il diritto positivo non ha ancora accolto, costruisce un lessico comune della protesta.

In questo senso, la democrazia come orchestra non è soltanto equilibrio fra organi costituzionali, ma circolazione continua fra istituzioni e società, fra linguaggi ufficiali e linguaggi informali, fra deliberazione e immaginazione pubblica. Le culture musicali del dissenso ricordano che la qualità democratica di un ordinamento si misura anche dalla sua capacità di ascoltare ciò che proviene dai margini (Campelli-Ragone; Bertolini; Molfetta; Brancalone).

La legittimità insomma non nasce dalla voce più forte, ma dalla capacità di tenere insieme pluralità e unità. E ogni atto o decisione giuridica, come una grande interpretazione musicale, non chiude il testo: lo ri-apre nuovamente alla comunità.

Per questo il diritto non è mai definitivo: perché ogni atto o decisione giuridica è, in fondo, una nuova esecuzione della partitura costituzionale, che ogni generazione, ciascuna a suo modo, è chiamata a suonare di nuovo.

4. Le sette note del diritto: una grammatica costituzionale della convivenza

Se il diritto può essere letto dunque come una forma musicale dell'ordine e se la norma vive soltanto nell'atto della sua interpretazione, allora diventa possibile spingersi oltre la semplice analogia e provare a costruire una vera e propria grammatica musicale della convivenza costituzionale.

In questa prospettiva, le sette note non rappresentano soltanto un'immagine evocativa, ma una struttura concettuale capace di descrivere il funzionamento stesso della democrazia.

Infatti, come la musica occidentale si fonda su sette note che, pur nella loro apparente semplicità, rendono possibile una infinita varietà di combinazioni, così anche il diritto costituzionale si regge su un numero limitato di principi fondamentali dai quali si sviluppa la complessità dell'intero ordinamento. Per cui, non è la quantità delle regole a produrre diritto, ma la qualità delle relazioni che esse instaurano tra loro a determinarlo.

La Costituzione, in questa prospettiva, assomiglia quindi più a una partitura che a un codice chiuso: contiene temi, equilibri, richiami, contrappunti, pause, tensioni e risoluzioni. Non detta ogni dettaglio dell'esecuzione, ma stabilisce le condizioni perché la convivenza possa produrre armonia senza negare il conflitto.

Le sette note della musica viste quindi dal lato del diritto possono allora essere lette come sette parole fondamentali della democrazia costituzionale: limite, responsabilità, ascolto, misura, pluralismo, tempo, silenzio. Esse non sono categorie astratte, ma pratiche istituzionali.

Cominciamo allora dalla prima nota, quella fondamentale in quanto basilica, che è limite.

Non esiste infatti diritto senza limite, così come non esiste musica senza misura. La norma giuridica nasce per l'appunto per sottrarre il

potere all'arbitrio, per impedire che la forza si presenti come diritto. La Costituzione è, prima di tutto, il luogo in cui il potere incontra il proprio confine.

Ogni democrazia autentica si fonda su questa consapevolezza: governare non significa poter tutto, ma esercitare autorità dentro regole condivise. Il costituzionalismo moderno nasce da qui, dall'idea che anche la sovranità debba essere limitata.

Il limite allora non è una sottrazione, ma una condizione di libertà.

Senza limiti, la libertà del più forte diventa la negazione di quella degli altri. La regola costituzionale non restringe dunque la democrazia ma la rende possibile.

Anche la musica insegna lo stesso. La bellezza non nasce dal suono illimitato, ma dalla sua organizzazione. L'armonia richiede vincoli, proporzioni, rapporti. La libertà dell'esecutore vive dentro la forma.

Il diritto costituzionale è, in questo senso, una pedagogia del limite.

La seconda nota è responsabilità.

La democrazia, infatti, non si esaurisce nel momento della scelta elettorale; essa vive nella possibilità di attribuire decisioni e conseguenze a soggetti riconoscibili. Quando il potere diventa opaco, la fiducia si dissolve. Per questo ogni funzione pubblica – legislativa, governativa, giurisdizionale – deve restare visibile, giustificabile e controllabile. D'altronde, anche nella musica accade lo stesso: il direttore d'orchestra non si nasconde dietro la partitura, ma risponde pubblicamente della propria interpretazione.

Insomma, decidere, tanto nella musica quanto nel diritto, significa esporsi ad un rendiconto, che non può che essere sempre trasparente, evidente, dimostrabile.

Centrale è poi l'ascolto, che è la nostra terza nota.

La politica contemporanea soffre spesso di una drammatica incapacità di ascoltare. La velocità del conflitto pubblico trasforma il dissenso in rumore e il pluralismo in pura contrapposizione.

Il diritto costituzionale, invece, nasce come tecnica dell'ascolto istituzionalizzato. Non a caso il Parlamento esiste perché il conflitto venga trasformato in parola pubblica o, da altro lato, il processo esiste perché il contrasto diventi argomentazione. Il pluralismo costituzionale, infatti, non è tolleranza passiva, ma costruzione attiva di spazi in cui le differenze possano essere espresse senza distruggere l'unità politica.

Ascoltare dunque non significa rinunciare a decidere, ma decidere meglio.

In musica, l'ascolto è persino più importante dell'emissione del suono. Un'orchestra funziona solo se ogni strumento ascolta gli altri. Il fallimento dell'ascolto produce cacofonia. E lo stesso accade nella democrazia.

Le istituzioni non servono infatti ad eliminare il conflitto, ma a impedire che esso diventi rumore ingestibile.

Decisiva allora diventa la misura, che è per l'appunto la nostra quarta nota.

Ogni interpretazione giuridica è un esercizio di misura.

Il giudice costituzionale, il legislatore, il governo devono continuamente bilanciare principi che entrano in tensione: libertà e sicurezza, uguaglianza e differenza, autorità e partecipazione.

La misura non è compromesso debole, ma arte difficile dell'equilibrio. Anzi, nella grande tradizione giuridica europea, la prudenza non è esitazione, ma capacità di individuare il punto giusto della decisione, in quanto non esiste vera giustizia senza proporzione.

La musica offre forse la migliore immagine di questa esperienza. Il tempo sbagliato, l'intensità eccessiva, la nota dissonante compromettono l'intera esecuzione. Non a caso l'interpretazione riuscita è quasi sempre una questione di misura.

Anche la democrazia costituzionale allora vive di questo: gli eccessi – di potere, di semplificazione, di verticalizzazione – rompono l'armonia istituzionale. La buona Costituzione, dunque, non è quella che decide sempre di più, ma quella che decide nel modo giusto.

Il pluralismo, di conseguenza, costituisce la quinta nota.

La democrazia, infatti, non è unità senza differenze, ma capacità di tenere insieme differenze senza dissolvere l'unità. E le moderne costituzioni nascono precisamente per questo, ossia per organizzare il dissenso.

Il pluralismo, quindi, non è una concessione, ma il presupposto stesso della libertà politica. Una società, infatti, che elimina il conflitto non produce armonia, ma silenzio autoritario.

Il diritto costituzionale protegge in tal senso il pluralismo attraverso diritti, autonomie, opposizioni, libertà associative, libertà di espressione ed esso costruisce le condizioni affinché nessuna voce possa pretendere di essere l'unica voce legittima.

Anche la musica mostra questa verità. Infatti, la polifonia è una delle più alte forme di ordine: voci diverse convivono senza annullarsi. Non a caso l'armonia non nasce dall'unisono obbligato, ma dalla capacità di differenze autonome di restare compatibili. Insomma, una democrazia sana assomiglia più a una fuga di Bach che a una marcia militare.

Tenuto conto di tutto quanto si è detto, il tempo allora rappresenta la sesta nota.

Ed in tal senso, il diritto non è mai – né deve mai essere – fuori dal tempo. Per questa ragione le istituzioni vivono di durata, di attese, di ritmi, di procedure, in quanto la democrazia ha bisogno di lentezza almeno quanto ha bisogno di decisione.

Eppure, una delle illusioni più pericolose della politica contemporanea consiste nel pensare che la velocità sia sempre un valore, sebbene il tempo costituzionale non coincida con l'immediatezza dell'opinione pubblica, posto che deliberare richiede pause, contrappesi, riflessione. E le procedure, lette dunque correttamente, non rappresentano ostacoli burocratici ma debbono essere intese come il tempo della legittimità.

Anche la musica, in tal senso, è arte del tempo. Infatti, una stessa nota, collocata in un tempo diverso, cambia completamente significato e l'accelerazione permanente distrugge il senso.

Dunque, il costituzionalismo è, in fondo, una forma di resistenza contro la tirannia dell'istante.

Infine, ultimo ma davvero non da ultimo, vi è il silenzio, ossia la settima nota.

Questa nota merita un'espansione specifica, perché il silenzio è il punto nel quale la metafora musicale diventa più esigente per il costituzionalista.

Nella musica contemporanea il silenzio non è più soltanto interruzione del suono, ma materiale compositivo: la pausa non sospende l'opera, la costituisce; non sottrae significato, lo intensifica. Lo stesso accade nel diritto. Il silenzio del legislatore, del Parlamento, della Costituzione o dell'amministrazione non è mai un dato neutro: può essere scelta prudente, omissione patologica, spazio di libertà, tecnica di rinvio, forma di inerzia, oppure segnale di un conflitto che l'ordinamento non riesce ancora a nominare.

Occorre perciò distinguere.

Vi è un silenzio costituzionalmente virtuoso, che protegge l'autonomia della società e impedisce al diritto di invadere ogni ambito dell'esistenza; vi è poi un silenzio fisiologico, che lascia agli interpreti il compito di adattare principi generali a casi nuovi; vi è però anche un silenzio colpevole, nel quale l'inerzia legislativa produce disuguaglianza, insicurezza o abbandono di diritti fondamentali. Ed in quest'ultimo caso il giudice costituzionale è chiamato a un compito delicatissimo: non sostituirsi stabilmente alla politica, ma rendere udibile l'assenza di una decisione che la Costituzione esige. La pausa diventa allora domanda rivolta al legislatore.

In tal senso il Parlamento, istituzione che nasce dalla parola e dalla discussione pubblica, mostra in modo ancora più netto l'ambivalenza del silenzio. Tacere può significare rispettare tempi deliberativi, ma può anche significare sottrarsi alla responsabilità della decisione. Come infatti nella musica, la qualità del silenzio dipende dal contesto: una pausa collocata nel punto giusto apre senso; una pausa protratta oltre misura spezza la forma. Per questo la democrazia non ha bisogno soltanto di voci, ma anche di silenzi ben ordinati: spazi di ascolto, di attesa, di maturazione, mai però di rimozione del conflitto o di fuga dalla responsabilità (Pavani-Capuozzo; Vinceti).

Su questo sfondo allora, le sette note non costituiscono un sistema chiuso, ma una grammatica aperta.

Esse mostrano infatti che il diritto non è soltanto un insieme di regole, ma una pratica di convivenza che richiede equilibrio, interpretazione e responsabilità. Insomma, esse descrivono non soltanto categorie istituzionali, ma vere e proprie abitudini democratiche: limite, responsabilità, ascolto, misura, pluralismo, tempo e silenzio diventano pratiche diffuse nella scuola, nel Parlamento, nella giurisdizione, nelle autonomie territoriali e nella cultura pubblica.

Questa dimensione educativa è decisiva soprattutto nelle società pluralistiche, nelle quali la convivenza non può più fondarsi su un'identità omogenea presupposta. Infatti, se la società è polifonica, la Costituzione deve essere il dispositivo che consente alle voci diverse di riconoscersi in una forma comune senza perdere il proprio timbro¹¹.

¹¹ Per una lettura sul punto, sempre molto stimolante, si v. M. WEBER, *I fonda-*

Ne derivano allora due conseguenze.

La prima è che la democrazia non può essere ridotta a procedura maggioritaria: essa richiede istituzioni capaci di ascolto e minoranze capaci di parola.

La seconda è che l'identità costituzionale non è un dato immutabile, ma una pratica di continua esecuzione collettiva. Ogni generazione infatti riceve una partitura, ma – come detto – deve imparare nuovamente a leggerla, correggendo gli eccessi, colmando le omissioni, riconoscendo nuove voci.

La fedeltà alla Costituzione allora non consiste nel ripeterla senza variazioni, ma nel mantenerne vivo il nucleo assiologico dentro mutamenti storici che ne sollecitano sempre nuove interpretazioni (Nocera; Pepe).

5. Costituzione come sinfonia: istituzioni, equilibrio e forma democratica

Se la democrazia costituzionale può essere letta come una partitura e se le sue categorie fondamentali assomigliano alle note di una grammatica musicale della convivenza, allora il passo successivo consiste nel comprendere la Costituzione stessa come una forma sinfonica.

Non un semplice insieme di norme giustapposte, né un catalogo di principi astratti, ma una struttura complessa nella quale le diverse parti acquistano significato soltanto nella relazione reciproca.

Una Costituzione democratica non è mai infatti un monologo istituzionale. Essa assomiglia piuttosto a una partitura polifonica, nella quale organi diversi – Parlamento, Governo, Presidente della Repubblica, magistratura, Corti costituzionali, autonomie territoriali – non suonano all'unisono, ma partecipano a una costruzione comune attraverso funzioni differenziate.

La separazione dei poteri non è, in questa prospettiva, una tecnica di frammentazione, ma una forma di armonizzazione.

Ogni istituzione, infatti, possiede un proprio timbro, una propria legittimazione, un proprio tempo costituzionale. La stabilità

dell'insieme non dipende dalla prevalenza di una voce sulle altre, ma dalla capacità di mantenere equilibrio tra esse.

Quando una sola istituzione pretende di assorbire tutte le altre, la democrazia perde struttura e si avvicina alla logica dell'assolo permanente.

Le democrazie costituzionali, invece, vivono di contrappunto: il controllo reciproco non è sfiducia patologica, ma garanzia fisiologica. Il conflitto tra poteri non è necessariamente crisi; spesso è il segno della salute dell'ordinamento.

In questo senso, anche il parlamentarismo può essere letto come una forma musicale complessa: esso non premia la velocità della decisione, ma la sua composizione.

Il tempo parlamentare è spesso accusato di lentezza, ma la lentezza costituzionale è talvolta il prezzo necessario della libertà. Una democrazia che decide troppo rapidamente rischia di somigliare più all'obbedienza che al consenso.

Allora la sinfonia costituzionale richiede allora non soltanto regole, ma ascolto reciproco tra istituzioni. Senza questa cultura dell'equilibrio, anche la migliore architettura formale può trasformarsi in pura meccanica priva di legittimazione.

In questa sinfonia istituzionale i simboli svolgono una funzione che non è decorativa, ma costitutiva. Bandiere, inni, feste civili, cerimonie e memorie pubbliche rendono sensibile l'ordinamento, consentendo alla comunità di percepire il diritto non soltanto come apparato coercitivo, ma come appartenenza condivisa. L'inno nazionale rappresenta il caso paradigmatico: esso traduce in esperienza sonora il rapporto fra popolo, Stato e Costituzione. La sua forza non dipende soltanto dal testo o dalla musica, ma dall'atto collettivo dell'esecuzione: cantare o ascoltare un inno significa partecipare, anche per un momento, a una rappresentazione della comunità politica.

Per questa ragione gli inni non vanno trattati come semplici oggetti cerimoniali, ma come appunto luoghi nei quali il costituzionalismo diventa sentimento pubblico, memoria collettiva e pedagogia civile (Aureli; Benedetti; Gabriele-Fiorentino; Locchi; Schiavone).

La sinfonia costituzionale non è l'assenza di conflitto, ma la sua organizzazione ordinata.

Come in una grande composizione orchestrale, ogni voce mantiene la propria autonomia, ma nessuna può pretendere di assorbire l'intero spazio sonoro.

L'equilibrio tra i poteri, la distinzione delle funzioni, il pluralismo territoriale e sociale, la dialettica tra maggioranza e opposizione: tutto questo appartiene alla logica della forma, non alla semplice tecnica dell'amministrazione istituzionale.

Una Costituzione democratica non si limita dunque a distribuire competenze ma costruisce relazioni.

L'errore più frequente consiste nel leggere la forma di governo come una questione puramente meccanica, come un problema di ingegneria istituzionale risolvibile attraverso la sola modifica delle regole. In realtà le istituzioni funzionano soltanto quando la loro architettura è sostenuta da una cultura dell'equilibrio. È noto infatti che una buona Costituzione non è quella che elimina il conflitto, ma quella che lo rende compatibile con la continuità della convivenza.

In questo senso, la forma parlamentare non è debolezza strutturale, ma una precisa scelta di civiltà politica.

Il parlamentarismo nasce dall'idea che il potere debba essere costretto a confrontarsi con la pluralità, che la decisione non possa essere separata dalla discussione pubblica e che il governo debba restare politicamente responsabile davanti alla rappresentanza. La lentezza parlamentare, spesso criticata come inefficienza, è in realtà il prezzo della complessità democratica.

Le soluzioni istituzionali che comprimono eccessivamente il pluralismo o concentrano in modo improprio il potere esecutivo alterano questo equilibrio, perché trasformano la governabilità da strumento di responsabilità in strumento di riduzione della complessità democratica.

Quando il sistema politico cerca di semplificare artificialmente il pluralismo, di concentrare eccessivamente il potere esecutivo o di trasformare il consenso in pura investitura personale, il rischio non è soltanto istituzionale ma culturale: si smarrisce l'idea stessa della democrazia come esercizio condiviso della responsabilità.

La grande questione costituzionale contemporanea si colloca esattamente qui: come coniugare governabilità e rappresentanza senza sacrificare né l'una né l'altra.

Il problema non è nuovo. Tutta la storia repubblicana italiana è attraversata da questo dilemma: come rafforzare la capacità decisionale del sistema senza alterare l'equilibrio parlamentare e senza trasformare la legittimazione democratica in una semplice logica plebiscitaria.

Le riforme elettorali, i tentativi di razionalizzazione del parlamentarismo, il dibattito sul premierato e sulla stabilità dell'esecutivo appartengono tutti a questa medesima tensione.

Anche qui la metafora musicale aiuta più di molte formule tecniche.

Una buona orchestra non è quella in cui tutti gli strumenti suonano allo stesso modo né quella in cui uno solo domina sugli altri. L'efficacia non coincide con la verticalità assoluta del comando. Il direttore d'orchestra non annulla i musicisti: coordina differenze.

Allo stesso modo, il governo democratico non dovrebbe sostituirsi alle istituzioni di garanzia, ma renderne possibile la cooperazione ordinata.

Per questa ragione, la Costituzione vive di contrappunti. Così, la fiducia parlamentare non è un ostacolo al governo, ma il luogo in cui la decisione politica riceve legittimazione; il controllo di costituzionalità non è un freno antidemocratico, ma la garanzia che la maggioranza non coincida con l'assolutezza del potere. Del pari, l'autonomia territoriale non è dispersione, ma riconoscimento della complessità della comunità politica.

L'unità democratica, insomma, è sempre una costruzione plurale.

Questa consapevolezza diventa ancora più evidente se si guarda alla funzione delle opposizioni.

La qualità di una democrazia costituzionale si misura anche nello spazio riconosciuto all'opposizione.

Il dissenso parlamentare non rappresenta infatti una parentesi del sistema, ma una componente strutturale della sua legittimazione. La possibilità dell'alternanza presuppone che il conflitto politico resti riconosciuto come forma ordinaria della convivenza democratica.

Anche nella musica, la tensione tra consonanza e dissonanza produce significato. Una composizione interamente priva di attrito sarebbe statica, incapace di sviluppo. La democrazia funziona allo stesso modo: il dissenso non è un errore da correggere, ma il motore della dinamica costituzionale.

La vera armonia, dunque, non elimina la dissonanza; la governa.

Questo vale anche per il rapporto tra Costituzione e società.

Una Costituzione non vive soltanto nelle istituzioni formali, ma nella cultura pubblica che la sostiene.

Il testo costituzionale non è un oggetto autosufficiente: ha bisogno di essere interiorizzato, interpretato, praticato. Senza una cittadinanza costituzionale, anche la migliore architettura istituzionale resta fragile.

Da questo punto di vista, la musica offre una lezione preziosa. Una partitura può essere perfetta, ma senza interpreti capaci resta silenziosa. La qualità della democrazia dipende non solo dalle regole, ma da come esse vengono vissute.

La fedeltà costituzionale non è obbedienza passiva ma è partecipazione consapevole.

Per questo la pedagogia costituzionale diventa decisiva. Per cui, scuola, università, cultura pubblica, memoria civile: tutto ciò appartiene alla tenuta della forma democratica. Le Costituzioni non si difendono soltanto nelle aule giudiziarie, ma nella capacità di una società di riconoscersi nei propri principi fondamentali, posto che la democrazia non vive di sola procedura. D'altronde ogni ordine costituzionale ha bisogno di una dimensione affettiva, di una legittimazione che non sia soltanto razionale ma anche simbolica. L'unità politica non si costruisce quindi esclusivamente attraverso articoli e sentenze, ma anche attraverso riti, memoria, linguaggi comuni.

In questo senso, la Costituzione è davvero una sinfonia civile.

Essa tiene insieme tecnica e appartenenza, regola e identità, razionalità istituzionale e immaginario collettivo. La sua forza non consiste nella rigidità del comando, ma nella capacità di produrre una forma condivisa della convivenza. E l'armonia costituzionale non è mai data una volta per tutte.

Come ogni grande esecuzione musicale, essa richiede manutenzione, ascolto, correzione continua.

Non va mai dimenticato – *si licet*, a maggior ragione in questo tempo storico – che le democrazie non si conservano per inerzia: si suonano ogni giorno, perché la stabilità democratica non è un dato acquisito, ma una pratica continua di manutenzione istituzionale, equilibrio e responsabilità collettiva.

E proprio per questo il problema centrale non è soltanto quale Co-

stituzione si abbia, ma come la si interpreti, la si difenda e la si faccia vivere nel tempo.

6. La democrazia come polifonia: rappresentanza, partecipazione e cittadino-arbitro

Tenuto conto di quanto detto, la riflessione sul rapporto tra diritto e musica conduce inevitabilmente al cuore stesso della questione democratica: il problema della rappresentanza e, più in profondità, quello della partecipazione politica come forma di appartenenza costituzionale.

Se infatti la Costituzione può essere letta come una sinfonia e se l'ordine giuridico vive di armonie, contrappunti e continue interpretazioni, allora la democrazia non può essere ridotta al semplice dominio della maggioranza né alla sola dimensione procedurale della decisione. Essa va piuttosto compresa come una forma polifonica della convivenza politica, nella quale pluralità, equilibrio e responsabilità si intrecciano in modo dinamico.

La polifonia, nella tradizione musicale, non coincide con la semplice sovrapposizione casuale di suoni, ma con la capacità di più voci autonome di coesistere senza annullarsi reciprocamente. Ogni linea melodica conserva la propria identità, la propria autonomia e la propria forza espressiva, ma trova senso compiuto soltanto all'interno dell'insieme. Nessuna voce basta a se stessa; nessuna può pretendere di rappresentare il tutto. L'armonia nasce precisamente da questa tensione ordinata tra differenze, non dalla loro eliminazione.

Questo è anche il significato più profondo della rappresentanza costituzionale.

Il Parlamento, in questa prospettiva, non è soltanto il luogo della produzione legislativa o della formazione della maggioranza di governo, ma lo spazio nel quale la pluralità sociale si trasforma in forma politica.

La rappresentanza non serve semplicemente a produrre decisioni o governi stabili; serve anzitutto a rendere visibile la complessità del Paese, a dare voce alla pluralità delle esperienze collettive, a trasformare la frammentazione sociale in riconoscimento reciproco. Per cui la

democrazia parlamentare non è una tecnica di efficienza amministrativa, ma una struttura di legittimazione e di inclusione.

Per questa ragione, la crisi della rappresentanza è una crisi molto più profonda della sola instabilità politica.

Quando i cittadini non si sentono rappresentati, non si interrompe soltanto il rapporto funzionale tra elettori ed eletti: si incrina il patto simbolico che rende possibile l'appartenenza democratica. La distanza tra istituzioni e società non produce soltanto sfiducia verso il governo, ma indebolisce il senso stesso della cittadinanza costituzionale, e quando il Parlamento smette di apparire come il luogo della propria voce, la democrazia perde una parte essenziale della propria legittimazione.

È qui che emerge la centralità dei partiti politici e, più in generale, dei corpi intermedi.

Pur attraversati da crisi profonde, da trasformazioni strutturali e da una crescente sfiducia pubblica, i partiti restano strumenti essenziali di organizzazione della volontà collettiva. Eppure, senza di essi, la politica rischia di ridursi a un rapporto diretto, immediato e instabile tra leader e massa, facilmente esposto alla semplificazione populista e alla verticalizzazione del consenso. La mediazione peraltro non è un tradimento della volontà popolare, ma la condizione necessaria perché quella volontà possa trasformarsi in responsabilità istituzionale. Una democrazia senza mediazioni, infatti, non è una democrazia più pura: è spesso una democrazia più fragile.

La crisi dei partiti non può dunque essere interpretata come un semplice fenomeno organizzativo, ma come un problema costituzionale.

Se vengono meno i luoghi della formazione politica, della selezione della classe dirigente, della costruzione del consenso e della responsabilità pubblica, l'intero equilibrio democratico si indebolisce. La rappresentanza non vive di spontaneità: ha bisogno di strutture, linguaggi, appartenenze, cultura civica.

In questa prospettiva torna centrale una figura teorica di straordinaria forza: quella del "cittadino arbitro", proposto dallo studioso Roberto Ruffilli, barbaramente ucciso nel 1988 dalle Brigate Rosse.

L'idea non è quella di un elettore passivo chiamato periodicamente a ratificare decisioni già prese, né quella di una partecipazione plebiscitaria che riduce tutto alla logica binaria del sì o del no. Tutt'altro.

Il cittadino arbitro è il soggetto che, attraverso il voto, orienta l'indirizzo politico, sceglie la direzione della comunità e contribuisce alla formazione della maggioranza di governo, senza per questo dissolvere il ruolo delle istituzioni rappresentative. Non si tratta allora di sostituire la democrazia parlamentare con l'immediatezza del consenso, ma di rafforzare il nesso tra decisione elettorale e responsabilità politica.

La democrazia matura non elimina infatti la rappresentanza in nome dell'immediatezza, ma restituisce agli elettori la possibilità di incidere realmente sulla formazione dell'indirizzo politico.

Il problema centrale non è quindi scegliere astrattamente tra sistemi maggioritari e proporzionali, ma garantire che il cittadino possa comprendere il rapporto tra il proprio voto e il governo che da esso deriva. Quando questo nesso si opacizza, cresce la percezione dell'irrelevanza politica e si alimenta la sfiducia democratica¹².

Tuttavia, la democrazia non si esaurisce nella rappresentanza.

Se fosse soltanto delega, il cittadino resterebbe spettatore di un processo decisionale che lo riguarda ma che non lo coinvolge realmente.

La cittadinanza costituzionale richiede invece partecipazione, ascolto, capacità di giudizio e presenza continua nello spazio pubblico. In questo senso, il cittadino democratico assomiglia più a un interprete che a un semplice destinatario della norma.

Allora la grande intuizione della democrazia costituzionale consiste proprio nel trasformare i destinatari del potere in co-autori della sua legittimazione.

Il voto è soltanto una delle forme di questa partecipazione, certamente decisiva ma non esclusiva. Accanto ad esso vi sono infatti l'opinione pubblica, il dissenso organizzato, l'associazionismo civico, la libertà di manifestazione del pensiero, il diritto di critica, la capacità di contestare e di proporre. La vita democratica non coincide con il giorno delle elezioni: si costruisce quotidianamente attraverso la presenza attiva dei cittadini nella sfera pubblica.

Anche qui la metafora musicale si rivela particolarmente illuminante. Una democrazia autentica non è il concerto di un solista applaudito da una platea silenziosa, ma un'esperienza collettiva nella quale l'armonia dipende dalla presenza attiva di più voci. La partecipazione non

¹² Sul punto, ci si permetta di rinviare a: F. CLEMENTI, *Votare*, Bologna, 2026.

elimina la leadership, ma impedisce che essa degeneri in dominio. Il direttore d'orchestra coordina, non sostituisce; interpreta, non assorbe; rende possibile l'insieme senza annullare l'autonomia delle singole voci.

Così dovrebbe funzionare allora anche il potere democratico.

L'autorità non coincide con la concentrazione assoluta della decisione, ma con la capacità di costruire equilibrio tra differenze. Una leadership costituzionalmente legittima non si misura dalla quantità del potere esercitato, ma dalla qualità della relazione che riesce a instaurare tra decisione e partecipazione, tra governo e controllo, tra maggioranza e opposizione.

In questo senso, la democrazia costituzionale non è mai una semplice tecnica di governo, ma una pedagogia della cittadinanza.

Essa educa alla complessità, alla responsabilità del giudizio, alla convivenza con il dissenso. Il pluralismo non è un difetto da correggere, ma il presupposto stesso della libertà politica. Una società che elimina il conflitto non produce armonia, ma silenzio autoritario. La vera armonia democratica non nasce dall'uniformità, ma dalla capacità di organizzare il dissenso dentro una forma condivisa.

È proprio in questa prospettiva che assumono particolare rilievo le forme musicali della protesta: il rap, il folk politico, la canzone d'autore, la musica resistente, gli inni civili, il jazz afroamericano, la tradizione del gospel, fino alle più recenti espressioni musicali dei movimenti sociali contemporanei. Questi linguaggi non costituiscono semplici commenti esterni al diritto, né meri fenomeni culturali privi di rilevanza istituzionale; essi rappresentano spesso vere e proprie forme di costituzionalismo dal basso, attraverso cui gruppi marginalizzati o esclusi traducono in esperienza vissuta i principi proclamati dall'alto (Campelli-Ragone; Sulmicelli).

La musica, in questi casi, anticipa il diritto.

Essa rende percepibile un'ingiustizia prima ancora che essa trovi riconoscimento giuridico e istituzionale. La discriminazione razziale, l'esclusione sociale, la povertà, la violenza politica, la negazione dei diritti civili diventano esperienza condivisa attraverso il linguaggio musicale prima ancora di entrare nel lessico normativo. La musica dà voce a ciò che il diritto ancora non sa nominare (Picozza)¹³.

¹³ Cfr. anche: E. PICOZZA, *Diritto, Musica, Neuroscienze*, in *Studi in onore di Leo-*

Per questo essa può diventare spazio di produzione democratica diffusa, capace di preparare trasformazioni normative future.

E non è un caso che processi di emancipazione collettiva siano passati prima dalla cultura che dalla legge. Infatti, prima di diventare diritto positivo, la domanda di giustizia si manifesta spesso come voce pubblica, come parola cantata, come gesto simbolico di riconoscimento reciproco. La cittadinanza comincia talvolta come espressione culturale prima che come status giuridico.

In questo senso, la musica non accompagna semplicemente la democrazia: ne anticipa spesso le possibilità.

Essa costruisce comunità prima della norma, produce appartenenza prima del riconoscimento istituzionale, rende visibile il conflitto prima della sua traduzione giuridica. D'altronde la democrazia costituzionale non nasce soltanto nelle assemblee legislative o nelle Corti, ma anche nei luoghi in cui una collettività impara a riconoscere se stessa come soggetto politico.

La partecipazione, allora, non è un'aggiunta esterna alla rappresentanza, ma il suo completamento necessario.

Senza partecipazione, la rappresentanza si irrigidisce e si svuota; senza rappresentanza, la partecipazione rischia di disperdersi nell'immediatezza senza forma. La democrazia matura tiene insieme entrambe le dimensioni: il cittadino è insieme rappresentato e responsabile, elettore e interprete, destinatario della norma e co-autore della sua legittimazione.

Come nella polifonia musicale, la bellezza non nasce dalla soppressione delle differenze, ma dalla loro composizione ordinata.

La democrazia costituzionale vive di questa stessa logica: pluralità che diventa forma, conflitto che si trasforma in convivenza, libertà che si organizza senza smettere di essere libertà.

La rappresentanza, in questo senso, non è un residuo del passato, ma una delle più alte forme della modernità democratica: il luogo in cui la pluralità si fa ordine senza perdere la propria voce.

Qui si colloca uno dei nodi più rilevanti della riflessione istituzionale italiana degli ultimi decenni: il rapporto tra sistema elettorale e forma di governo.

Le leggi elettorali non sono mai semplici meccanismi tecnici di trasformazione dei voti in seggi. Esse intervengono direttamente sul modo in cui la sovranità popolare si traduce in decisione politica. Una legge elettorale può rafforzare il legame tra cittadini e governo oppure opacizzarlo; può favorire la responsabilità oppure alimentare la deresponsabilizzazione.

Una democrazia in cui nessuno sa chi governa e chi risponde delle decisioni rischia di trasformarsi in un sistema di irresponsabilità diffusa. Allo stesso tempo, una democrazia che riduce tutto alla logica del vincitore assoluto sacrifica il pluralismo e impoverisce la rappresentanza¹⁴.

L'equilibrio è delicatissimo.

Ancora una volta, la musica offre un'immagine più precisa di molte categorie giuridiche. Una buona orchestra non è quella che elimina le sezioni meno forti né quella che consente a ogni strumento di suonare indipendentemente dagli altri. L'equilibrio nasce dalla possibilità che ogni voce sia ascoltata dentro una direzione comune.

Così dovrebbe funzionare la democrazia rappresentativa.

La governabilità non può essere costruita contro la rappresentanza, ma solo attraverso una sua migliore organizzazione. Non a caso il bipolarismo, quando funziona, non serve a semplificare artificialmente il pluralismo, ma a rendere riconoscibile la scelta politica. L'alternanza democratica non è una riduzione del conflitto: è il suo ordinamento.

La vera patologia, dunque, non è il pluralismo, ma il "pareggio" politico permanente.

Quando il sistema produce infatti maggioranze messe assieme in modo posticcio e senza vera coesione politica, governi nati esclusivamente dopo il voto da accordi opachi e responsabilità non attribuibili, la fiducia democratica si consuma. Non da ultimo perché la stabilità non è un valore amministrativo: è una condizione della responsabilità politica.

Ma stabilità non significa verticalizzazione assoluta.

¹⁴ Sul punto, si veda anche F. CLEMENTI, *Il Presidente del Consiglio dei ministri: mediatore o decisore?*, Bologna, 2023, spec. cap. IV.

La forma parlamentare conserva il proprio valore proprio perché impedisce che la scelta del governo si trasformi in investitura personale priva di contrappesi. Il punto non è sostituire il Parlamento con il capo, ma rendere più chiaro il rapporto tra rappresentanza e decisione.

Insomma, la democrazia costituzionale non vive di scorciatoie. Essa richiede pazienza istituzionale, mediazione, equilibrio e la consapevolezza che il consenso non è mai proprietà definitiva di nessuno. Ogni maggioranza è sempre provvisoria; ogni opposizione è sempre potenzialmente futura maggioranza.

Questo rende il pluralismo non un ostacolo ma una garanzia.

La polifonia democratica si manifesta anche nel rapporto tra centro e periferia, tra Stato e autonomie territoriali. Una Repubblica pluralista non può essere pensata come una voce unica che discende dall'alto. Regioni, autonomie locali, comunità intermedie, associazioni civiche partecipano alla costruzione dell'ordine costituzionale. D'altronde è ben noto che l'unità non coincide con l'uniformità.

In tal senso la musica insegna che le grandi armonie nascono spesso dal dialogo tra timbri diversi, non dalla loro omologazione. Così la Repubblica vive nella capacità di tenere insieme differenze territoriali, culturali e sociali senza trasformarle in fratture distruttive.

Anche per questo la democrazia ha bisogno di tempo.

La rappresentanza non può essere giudicata solo sulla base dell'immediatezza emotiva. Il voto è un momento decisivo, ma non esaurisce la cittadinanza. Partecipare significa anche controllare, discutere, contestare, proporre, educare. La vita costituzionale è più lunga del ciclo elettorale.

Il cittadino arbitro allora non appare soltanto nel giorno del voto: abita permanentemente la Repubblica.

Questa è forse la più importante lezione istituzionale che emerge dal dialogo tra diritto e musica.

La democrazia non è una macchina che produce automaticamente decisioni corrette; è una pratica collettiva che richiede competenza civica, responsabilità diffusa e capacità di convivere con la complessità.

Come nella polifonia musicale la bellezza non nasce dalla soppressione delle differenze, ma dalla loro composizione, così la rappresentanza non è un residuo del passato, ma la forma più alta della moderni-

tà democratica, poiché essa resta il luogo nel quale la pluralità sociale assume forma politica.

La sua crisi, dunque, non impone il superamento del modello democratico, ma la necessità di restituirle trasparenza, responsabilità e capacità di decisione.

7. Dissonanze necessarie: conflitto, crisi e rigenerazione costituzionale

Ogni riflessione sull'armonia rischia di diventare ingenua se dimentica il ruolo della dissonanza.

Infatti, nessuna grande composizione musicale vive soltanto di consonanze perfette; al contrario, è spesso proprio la tensione irrisolta a produrre profondità, movimento, sviluppo e necessità di risoluzione. Così una musica priva di attrito diventa prevedibile, quasi inerte, come, allo stesso modo, un diritto che pretendesse di eliminare ogni conflitto finirebbe inevitabilmente per trasformarsi in uno strumento autoritario.

Dunque, l'armonia autentica non coincide con l'assenza di tensioni, ma con la capacità di ordinarle e di renderle compatibili con l'unità dell'opera.

Lo stesso accade, e in modo ancora più evidente, nella democrazia costituzionale.

Una Costituzione non nasce per eliminare il conflitto, ma per impedirne la degenerazione distruttiva. La sua funzione non è sopprimere il dissenso, bensì trasformarlo in confronto legittimo, renderlo compatibile con la continuità della convivenza, sottrarlo alla logica della pura forza e ricondurlo entro forme di mediazione istituzionale.

L'ordine costituzionale, dunque, non è una pace immobile né una pacificazione artificiale, ma un conflitto regolato.

È proprio qui che si colloca la differenza più profonda tra democrazia e autocrazia.

Non nella presenza o assenza di tensioni – poiché ogni società vive inevitabilmente di contrasti, interessi divergenti, fratture sociali e culturali – ma nel modo in cui tali tensioni vengono trattate. Solo che la democrazia le riconosce, le istituzionalizza, le rende visibili e le sottopone alla regola del confronto pubblico; l'autocrazia, al contrario, ten-

de a negarle o a reprimerle, scambiando il silenzio imposto per ordine politico. Ma una società senza conflitto non è una società pacificata: è spesso una società muta.

Per questo la crisi costituzionale non rappresenta necessariamente il fallimento dell'ordine democratico; spesso, al contrario, ne costituisce la prova più seria e il momento di maggiore verità.

Le Costituzioni mostrano la loro reale tenuta non nei periodi di equilibrio apparente, ma nei momenti di frattura, quando vengono messe alla prova dalla storia. Le grandi trasformazioni costituzionali nascono quasi sempre da una crisi: guerre, rivoluzioni, collassi istituzionali, crisi di legittimazione, mutamenti profondi del tessuto sociale.

D'altronde, anche la Repubblica italiana nasce da una discontinuità radicale e non da una semplice evoluzione lineare.

La Costituzione del 1948 è il prodotto di una tragedia storica – il fascismo, la guerra, la distruzione morale e materiale del Paese – trasformata in progetto comune. Essa non è il risultato di una continuità ordinata, ma la risposta consapevole a una frattura drammatica.

Il costituzionalismo vive, in questo senso, di memoria del conflitto: ricorda ciò che accade quando il potere non incontra limiti e quando il dissenso viene espulso dallo spazio pubblico.

Ignorare questa dimensione significa trasformare la Costituzione in un oggetto statico, quasi sacrale, incapace di parlare al presente.

Invece una Costituzione non è un monumento da contemplare, ma una struttura viva che continua a misurarsi con le tensioni del proprio tempo.

La sua vitalità dipende dalla capacità di essere continuamente reinterpretata alla luce delle nuove fratture sociali e politiche. Per cui ogni generazione incontra la Costituzione in un punto diverso della storia, e ogni stagione democratica pone domande nuove alla medesima partitura.

Oggi le principali dissonanze costituzionali emergono nelle nuove forme della disuguaglianza economica e sociale, nella crisi della rappresentanza politica, nella trasformazione dei partiti, nella questione ambientale, nelle migrazioni, nel rapporto tra sicurezza e libertà e nelle profonde mutazioni tecnologiche e digitali.

Tuttavia, il problema non è se esse mettano in crisi il costituzionalismo – perché inevitabilmente lo fanno – ma se il costituzionalismo

sappia ancora offrire strumenti adeguati per attraversarle senza perdere se stesso. Non a caso una democrazia che teme la complessità finisce quasi sempre per semplificarla in modo autoritario.

La tentazione ricorrente, soprattutto nei momenti di instabilità, consiste infatti nel cercare ordine attraverso la semplificazione: meno pluralismo, meno mediazioni, più verticalità, più decisione immediata.

È una promessa seducente perché offre rapidità e apparente efficienza, ma quasi sempre al prezzo della libertà.

Il fatto, tuttavia, è che la semplificazione istituzionale raramente risolve il conflitto: più spesso lo rimuove soltanto dal luogo della sua elaborazione democratica.

Quando il dissenso non trova spazio nelle istituzioni, ritorna fuori di esse in forme più radicali e meno governabili.

La delegittimazione del Parlamento, l'indebolimento dei partiti, la sfiducia nella giurisdizione e la personalizzazione del potere producono esattamente questo effetto: il conflitto non scompare, ma perde forma. E il diritto costituzionale serve precisamente a questo: a dare forma al conflitto.

Il dissenso, allora, non è un incidente da correggere, ma una componente fisiologica della vita costituzionale.

Scioperi, proteste, opposizioni parlamentari, conflitti sociali, movimenti civili e rivendicazioni collettive non rappresentano necessariamente una patologia dell'ordinamento; possono essere, al contrario, i luoghi nei quali la Costituzione torna a respirare, si misura con i propri limiti e si rinnova. La protesta, quando resta dentro il riconoscimento della legittimità democratica, non è un nemico delle istituzioni: è spesso il loro correttivo più prezioso.

In questo senso, la storia dimostra come i grandi avanzamenti costituzionali siano stati preceduti da forme di dissonanza sociale prima ancora che da riforme formali. Il suffragio femminile, i diritti civili, il riconoscimento dei diritti del lavoro, il superamento delle discriminazioni razziali, la tutela delle minoranze, i nuovi diritti legati alla persona e alla tecnologia: tutto questo nasce da tensioni, da conflitti, da voci inizialmente percepite come disturbanti rispetto all'ordine esistente.

La dissonanza democratica, dunque, non è soltanto un fenomeno interno al sistema delle fonti o dei poteri: è anche la voce di chi chiede di entrare nella comunità dei riconosciuti.

La cittadinanza, talvolta, comincia come rivendicazione simbolica prima ancora che come status giuridico, in quanto la democrazia ascolta prima di riconoscere.

È proprio qui allora che la musica offre una lezione particolarmente significativa.

La musica resistente europea, le canzoni antifasciste, il gospel e il jazz afroamericano come linguaggi di emancipazione, le canzoni di protesta, il rap urbano, la musica contro le dittature latinoamericane e mediorientali mostrano con chiarezza come, prima ancora che il diritto muti formalmente, cambi la coscienza collettiva che rende possibile quel mutamento (Azzena; Brancaloneo; Campelli-Ragone; Gatti; Molfetta; Testa).

La musica insomma produce comunità prima della norma. Essa diventa spesso il primo luogo di riconoscimento simbolico di una domanda di libertà: costruisce appartenenza, anticipa diritti, rende percepibile una nuova idea di giustizia quando il diritto positivo non è ancora in grado di formularla. Prima della norma, vi è spesso una voce.

Per questa ragione, la musica può diventare un vero sensore costituzionale: registra fratture sociali, anticipa domande di eguaglianza, mette in crisi narrazioni pubbliche troppo pacificate. Le musiche della resistenza, del dissenso e dell'emancipazione non sono semplici fenomeni culturali, ma spazi nei quali si prepara una possibile trasformazione costituzionale.

Anche per questo la Costituzione non può essere letta soltanto come testo giuridico, ma come processo culturale.

La sua effettività dipende dalla capacità di includere nuove domande di giustizia senza perdere la propria struttura di garanzia.

Qui emerge il significato più profondo del pluralismo costituzionale: le differenze non sono semplicemente tollerate, ma diventano parte della produzione del significato costituzionale.

I diritti non sono immobili, perché la dignità non è una categoria storicamente neutra.

Infatti, ogni stagione ridefinisce ciò che considera intollerabile. La lotta per l'eguaglianza è, in questo senso, una continua riscrittura della partitura democratica. D'altronde nessuno dei grandi avanzamenti dei diritti era già pienamente compiuto nel testo originario; tutti sono diventati possibili proprio perché il costituzionalismo non è un sistema chiuso, ma una struttura aperta all'interpretazione.

La rigidità costituzionale, dunque, non significa immobilità.

Al contrario, la vera forza di una Costituzione sta nella capacità di restare fedele ai propri principi proprio attraverso il cambiamento. La fedeltà costituzionale non è conservazione letterale, ma coerenza dinamica. Come accade nella grande musica, l'identità di un'opera non dipende dalla ripetizione meccanica, ma dalla possibilità di essere eseguita nuovamente senza smettere di essere riconoscibile.

In fondo una democrazia senza rigenerazione diventa rituale vuoto.

La crisi, allora, non è soltanto una minaccia; può essere anche un'occasione di chiarificazione. Le istituzioni mostrano la loro verità proprio quando vengono messe alla prova. La pandemia, le emergenze internazionali, le crisi economiche e sociali hanno reso evidente quanto fragile possa essere l'equilibrio tra diritti e poteri, tra eccezione e legalità.

Ogni emergenza, in tal senso, costituisce un test di maturità democratica. La questione decisiva non è se il diritto sappia reagire rapidamente, ma se riesca a farlo senza dissolvere le proprie garanzie. La sospensione permanente della complessità in nome dell'urgenza è il rischio più serio delle democrazie contemporanee.

La musica suggerisce qui un'altra immagine decisiva: quella della sospensione armonica.

Esiste un momento, in molte composizioni, in cui la risoluzione sembra rinviata, la tensione si prolunga, il ritorno alla stabilità tarda ad arrivare. Ma è proprio quella sospensione a dare significato alla risoluzione finale.

Anche la democrazia vive spesso in questa zona di sospensione.

Le crisi, infatti, non si risolvono immediatamente; richiedono resistenza istituzionale, capacità di non cedere alla paura della complessità, disponibilità ad abitare l'incertezza senza trasformarla in nemico assoluto. L'ordine costituzionale non si misura nei momenti facili, ma nella gestione delle dissonanze.

Questo vale anche per il rapporto tra maggioranza e opposizione.

Infatti, l'alternanza democratica non funziona se il dissenso viene delegittimato moralmente. La maggioranza governa, ma non possiede la Repubblica; l'opposizione contesta, ma non è estranea alla legittimità costituzionale. La democrazia non conosce nemici interni permanenti.

Quando il linguaggio politico sostituisce il confronto con la sconnessione, l'armonia istituzionale si rompe.

La dissonanza democratica è produttiva solo se resta dentro il riconoscimento reciproco. In fondo, tutta la storia costituzionale può essere letta come la ricerca di questo equilibrio: trasformare la conflittualità inevitabile della vita collettiva in una forma compatibile con la libertà.

Allora l'armonia della norma non è l'eliminazione delle dissonanze, ma la loro giusta collocazione.

È questa, forse, la più alta funzione del diritto: non promettere una società senza conflitti, ma impedire che il conflitto distrugga la possibilità stessa della convivenza democratica, senza che l'ordine perda legittimazione.

La dissonanza, in questa prospettiva, non si oppone all'ordine costituzionale: ne costituisce spesso la condizione più profonda di rigenerazione. Come in una grande composizione musicale, la nota sospesa, la pausa irrisolta, la tensione che cerca una nuova risoluzione rendono la musica viva; allo stesso modo, la democrazia resta viva solo se accetta di confrontarsi con le proprie fratture, senza confondere la stabilità con l'immobilismo.

È qui che diritto e musica si incontrano nel loro significato più alto: entrambi non promettono il silenzio, ma insegnano a dare forma al rumore del mondo.

8. Riflessioni conclusive: la Repubblica, da suonare ogni giorno

Alla luce di quanto detto in questo lungo percorso, possiamo pertanto dire di certo che il dialogo tra diritto e musica consente di restituire al fenomeno giuridico la sua natura profondamente relazionale.

Il diritto, infatti – lo abbiamo visto –, non vive soltanto nei testi normativi ma anche nelle pratiche che li interpretano, nei conflitti che li mettono alla prova, nei simboli che li rendono riconoscibili e nella cultura civica che ne sostiene la legittimazione.

In tal senso la Costituzione non è un oggetto immobile né un semplice deposito di norme. Essa opera come una partitura aperta, che ri-

chiede interpreti, responsabilità e continuità di esecuzione. E il suo valore non dipende esclusivamente dalla perfezione formale del testo, ma dalla qualità della comunità politica che ogni giorno lo rende effettivo.

Per questa ragione, la fedeltà costituzionale non coincide con la ripetizione meccanica del passato, ma con la capacità di custodire i principi fondamentali dentro il mutamento storico (Grasso; Piciocchi)

Ogni generazione, d'altronde, riceve una partitura, ma nessuna può limitarsi a conservarla. Tutt'altro: deve imparare a rileggerla, a riconoscere le nuove dissonanze del proprio tempo e a correggere gli squilibri che minacciano la convivenza democratica.

La metafora musicale chiarisce nuovamente che l'armonia non coincide con l'uniformità, ma con la composizione ordinata delle differenze.

La regola del diritto, pertanto, non reprime la libertà: ne costituisce la condizione, posto che il limite non sottrae democrazia, ma la rende possibile. Conseguentemente allora la rappresentanza, il conflitto e la pluralità non sono imperfezioni del sistema ma, al contrario, elementi costitutivi della sua legittimità.

L'armonia del diritto, in definitiva, possiamo dire che non consiste dunque nella rigidità dell'ordine, ma nella capacità delle istituzioni di trasformare la pluralità in convivenza, e il conflitto in forma democratica.

È in questa continua pratica di equilibrio, interpretazione e responsabilità che la Repubblica nei suoi Ottant'anni di vita, appena compiuti, trova la propria forza, durata e il proprio futuro.

Abstract

This essay explores the relationship between law and music as two symbolic and performative languages capable of organizing order, interpreting conflict, and shaping democratic coexistence. Moving beyond metaphor, it argues that constitutional law can be read through a musical grammar based on seven fundamental "notes": limit, responsibility, listening, measure, pluralism, time, and silence. These concepts function as the essential vocabulary of democratic life, just as musical notes generate harmony through difference and proportion. Constitutional democracy, like music, does not eliminate dissonance but transforms con-

flict into a structured and legitimate form of coexistence. In this perspective, the Constitution becomes a living score, continuously interpreted by institutions and citizens alike.

Keywords

Constitutional Law – Music – Democracy – Interpretation – Constitutional Grammar

Finito di stampare nel mese di settembre 2026
presso Grafica Elettronica, Napoli

Diritto e musica possono essere assunti come oggetto di un'indagine comune nella prospettiva, ormai consolidata, degli studi di *Law and Humanities* e, più specificamente, secondo quella vocazione interdisciplinare che è quasi costitutiva della comparazione giuridica. In questo senso, ad interessare non è tanto la disciplina giuridica del fenomeno musicale, quanto piuttosto il complesso di modalità attraverso le quali la musica può offrire una peculiare chiave di lettura del diritto, delle sue tradizioni e delle culture giuridiche nelle quali esso si forma e si trasforma. Interpretazione, rappresentazione, costruzione simbolica dell'autorità e della giustizia, processi di formazione e mutamento delle identità collettive costituiscono terreni sui quali l'esperienza giuridica e quella musicale possono essere poste utilmente in relazione. La musica diviene così non già un semplice oggetto esterno al diritto, ma uno degli strumenti attraverso i quali osservarne la dimensione culturale, interpretativa e sociale.

Da questa prospettiva muovono i contributi raccolti in quest'opera, suddivisa in due volumi, esito del III Seminario annuale dell'Associazione di Diritto pubblico comparato ed europeo, svoltosi il 12 e 13 giugno 2025 presso il Dipartimento di Diritto, Economia e Culture dell'Università degli Studi dell'Insubria, nella sede comasca di Sant'Abbondio. Il percorso si articola lungo tre direttrici che ne costituiscono insieme il metodo e il filo conduttore: *Law as Music*, che mette a confronto interpretazione giuridica e interpretazione musicale; *Law in Music*, che ricerca nelle opere e nei generi musicali le immagini del diritto, del potere e della giustizia; *Law by Music*, che guarda alla musica come forza capace di precedere, accompagnare e talvolta imprimere movimento alle trasformazioni politiche e sociali.

Ne risulta un itinerario comparatistico attraverso epoche, ordinamenti e linguaggi musicali assai diversi: dall'opera lirica alla canzone d'autore, dal jazz al rap e al punk, dagli inni nazionali alle musiche di protesta; dall'ermeneutica e dalla giustizia costituzionale alle identità collettive, ai diritti, alle discriminazioni, alle rivoluzioni e ai processi di emancipazione. Oltre sessanta contributi restituiscono così una materia sorprendentemente vasta, nella quale il rapporto tra diritto e musica viene indagato come relazione tra forme culturali capaci, con strumenti differenti, di rappresentare, interpretare e concorrere alla trasformazione dei significati normativi, delle categorie politico-costituzionali e delle esperienze collettive nelle quali gli ordinamenti trovano concreta espressione.

Giorgio Grasso, Ordinario di Diritto Costituzionale e Pubblico, Università degli Studi dell'Insubria.

Rolando Tarchi, Ordinario di Diritto Pubblico Comparato, Università di Pisa.

Luigi Testa, Associato di Diritto Pubblico Comparato, Università degli Studi dell'Insubria.

DUE TOMI INDIVISIBILI

€ 120,00

