

## I. IL DIRITTO DELLA MUSICA



Emanuele Conte

*Il popolo è una moltitudine che canta.*  
*Osservazioni storiche sulla funzione istituzionale della musica*<sup>1</sup>

SOMMARIO: 1. Introduzione – 2. Inghilterra, 1714-1745. Popolo e corona – 3. La fraternità e il popolo che canta: la Rivoluzione e la Marsigliese – 4. Germania: Anton Friedrich Justus Thibaut, la musica, la legislazione e l'educazione del popolo

1. *Introduzione*

*We, the people.* Il celebre *incipit* della costituzione americana del 1787 apre la stagione costituzionale del popolo sovrano. Unico depositario della sovranità, il popolo americano detta in prima persona le regole dello Stato: perciò precede lo Stato, lo istituisce e lo regola.

Ma come è possibile costituire il popolo come un soggetto capace di esprimere la propria volontà già prima che esistano le istituzioni destinate a rappresentarlo? Come può una moltitudine di individui diversi fra loro costituirsi in popolo e assumere le caratteristiche di un soggetto, anzi del soggetto per eccellenza, quello che giustifica le regole fondamentali della convivenza civile? In altre parole: se il popolo esiste come soggetto prima del diritto e dello Stato, allora per pensarlo come soggetto unitario è necessario ricorrere a forme di astrazione diverse dal diritto. È questo il motivo che ha spinto giuristi e filosofi a prestare crescente attenzione alla funzione costituzionale delle arti: quelle figurative innanzitutto. Se infatti la soggettività unitaria del popolo è un artificio, non deve sorprendere che proprio le arti siano state convocate per crearla. Lo dimostra piuttosto chiaramente la pittura “costituzionale” ottocentesca, tesa a fissare in immagini monumentali quei «momenti costituzionali decisivi» che appunto rappresentano (nel vero senso della parola) l'atto di istituire la costituzione<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Si presenta qui il testo della relazione letta al convegno “*Il diritto della musica e la musica del diritto*” il 28 novembre 2018, conservando lo stile colloquiale del testo e corredandolo soltanto delle note essenziali.

<sup>2</sup> Così S. HUYGEBART, *The Quest for the Decisive Constitutional Moment (DCM)*, in S.

In questo breve saggio vorrei offrire qualche spunto intorno al parallelismo fra il progressivo radicamento della sovranità nel popolo<sup>3</sup> e lo strutturarsi di una musica pubblica che favorisca lo sviluppo di un sentimento unitario nel popolo. Propongo di osservare tre quadri storici, definiti nel tempo e nello spazio, dai quali credo emerga un collegamento fra il sorgere di canti nazionali, qualificati poi di inni nazionali, e il consolidarsi dello schema costituzionale moderno che radica la sovranità nel popolo.

L'osservazione storica in quanto esercizio di contestualizzazione nel tempo e nello spazio di momenti di mutazione non può essere disgiunta, però, dall'individuazione di strutture culturali di lungo periodo, che possono essere utilizzate e riutilizzate anche a grande distanza di tempo e di contesto storico. Qui suggerisco che i momenti di trasformazione costituzionale che hanno prodotto la creazione degli inni nazionali abbiano attinto largamente alla tradizione liturgica, che ha costituito il modello principale di uso della musica corale per saldare gli individui fra loro e costituire un 'popolo'. Lo stesso termine 'popolo', del resto, è espressione biblica stabilmente collegata, nella tradizione liturgica, al riconoscimento e alla legittimazione del potere.

## 2. *Inghilterra, 1714-1745. Popolo e corona*

Introducendo il suo studio già classico sulla storia politica della Nona di Beethoven, Esteban Buch<sup>4</sup> traccia in poche parole un quadro della nascita della musica patriottica in Inghilterra, negli anni centrali del regno di Giorgio II Hannover. Tra il 1740 e il 1745 lo spirito patriottico inglese si nutrì di alcune composizioni musicali che sono ancora oggi notissime non soltanto in Gran Bretagna.

Limitiamoci a richiamare il caso di *Rule Britannia*, il poema di James Thomson musicato nel 1740 da Thomas Arne. Su una melodia facilmente cantabile da chiunque, il testo celebra la potenza dell'Impero britannico, il quale governa le onde del mare e garantisce nel mondo la libertà degli inglesi raggiunta durante la non dimenticata rivoluzione<sup>5</sup>:

---

HUYGEBART, A. CONDELLO, S. MARUSEK, M. ANTAKI (a cura di), *Sensing the Nation's Law. Historical Inquiries into the Aesthetics of Democratic Legitimacy*, Cham, 2018.

<sup>3</sup> Tema vastissimo, sul quale vedi ora G. MECCA, *Il governo rappresentativo. Cultura politica, sfera pubblica e diritto costituzionale nell'Italia del XIX secolo*, Macerata, 2019.

<sup>4</sup> E. BUCH, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, 1999; trad. ingl. Chicago, 2003.

<sup>5</sup> Vedi la voce *Rule Britannia*, in *The Oxford Companion to British History* (2nd ed.), a cura di R. CROWCROFT, J. CANNON, Oxford, 2015, *sub voce*.

*Rule Britannia, Britannia rules the waves  
Brittons never will be slaves.*

Cinque anni più tardi, nel 1745, il pubblico londinese assisté all'esecuzione della nuova versione di un antico canto inglese, di incerte origini: *God save the King*, che diventò da allora l'inno nazionale inglese.

L'Inghilterra aveva allora una costituzione singolare e diversa rispetto alle altre monarchie europee. L'alleanza fra Re e Parlamento era stata il frutto sofferto e innovativo della profondissima crisi politica e sociale che era durata decenni e si era conclusa solo grazie all'illuminato pragmatismo politico inglese. La salita al trono della casa di Hannover era stata anch'essa il risultato del nuovo equilibrio fra istanze conservatrici e spirito di rinnovamento. L'esperimento repubblicano di Cromwell era durato soltanto una decina d'anni, e la scelta dell'Inghilterra per la monarchia ne era uscita tutto compreso rafforzata.

La diffusione di un inno nazionale facilmente cantabile da tutti, non riservato a un coro di professionisti, costituisce una peculiarità inglese e rispecchia il nuovo equilibrio di poteri rivoluzionario e la legittimazione popolare dell'autorità della corona.

In altre parole: l'invenzione britannica di *God save the King* è il segno musicale della grande trasformazione costituzionale che si sarebbe ben presto estesa prima all'Occidente e poi al mondo intero, radicando ovunque la sovranità in quel popolo che canta in coro.

La parola inglese scelta per designare l'inno non è neutra, come non lo sono le parole scelte. *Anthem* è infatti un termine liturgico che corrisponde all'antifona, il breve canto corale che sottolinea momenti solenni della liturgia. Nella tradizione inglese, un *anthem* aveva accompagnato la cerimonia – per l'appunto liturgica – dell'incoronazione fin dal Medioevo<sup>6</sup>. Fin dalle sue più antiche attestazioni, l'*anthem* inglese riprende le parole che l'Antico Testamento (1Re, 38-40) attribuisce al popolo che acclama il re Salomone, dopo che il sacerdote Zadok lo aveva unto «al suono della tromba». Una cerimonia musicale biblica che è il prototipo dell'acclamazione corale con la quale il re designato e unto da Dio riceve la conferma del consenso del suo popolo che canta insieme «vivat rex, vivat rex in aeternum».

L'antica cerimonia si era ripetuta a Westminster nel 1727, per l'incoronazione di Giorgio II. In quell'occasione, a musicare la liturgia era

<sup>6</sup> A. HUGUES, *The Origins and Descent of the Fourth Recension of the English Coronation*, in *Medieval and Early Modern Monarchic Ritual*, a cura di J.B. BAK, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1990, 197-213.

stato Georg Friedrich Händel, che era giunto in Inghilterra al seguito di Giorgio I di Hannover, e nell'occasione compose il celebre inno *Zadok the Priest*, che appunto dà forma di coro barocco all'acclamazione biblica del popolo di Israele: «God save the King, long live the King».

Come si è visto, meno di vent'anni più tardi le stesse parole furono musicate in forma orecchiabile, cantabile anche al di fuori dell'unica cerimonia ufficiale di consacrazione del re. Uscendo dalla sua cornice liturgica, l'acclamazione poteva essere ripetuta infinite volte, e non solo da quella specie di "popolo rappresentato" che è il coro cui è affidato l'*anthem* ufficiale dell'incoronazione, ma da tutto il popolo reale. La moltitudine di individui che l'atto liturgico rappresentava come in un teatro tende ora a unirsi anche nella realtà, perché tutti cantano (o possono cantare) l'inno che affida a Dio la lunga vita del Re, che possa a lungo proteggere la Nazione e – precisa il testo inglese – le sue leggi.

L'incontro musicale fra il Re e il suo popolo richiama la celebre incisione che fa da frontespizio al *Leviathan* di Hobbes: la moltitudine di individui si definisce come "popolo" poiché si assoggetta al governo del Re. Il popolo acclama il re, ma d'altra parte la moltitudine dei sudditi si fa popolo solo quando e in quanto acclama il Re.

L'inno inglese fu il prototipo degli inni monarchici. Dove le monarchie moderne adottarono costituzioni che le inquadravano in un rapporto stabile con il popolo, titolare insieme a Dio della sovranità, esse adottavano inni che si rifacevano all'archetipo salomonico attraverso il tramite del modello inglese: nel 1871 la melodia di *God save the King* fu adottata dal Secondo Impero tedesco, con le parole *Heil dir im Siegenkranz*. Restò in vigore pure nei primi anni repubblicani dopo il 1918, ma senza il testo (che sarebbe stato impensabile in una repubblica), per essere sostituito solo nel 1922 dal *Lied der Deutschen*. Anche in questo caso si trattava di importazione di musica dall'estero: si impadroniva infatti della musica scritta da Haydn per l'incoronazione dell'Imperatore Francesco II d'Asburgo nel 1797 (*Gott erhalte Franz der Kaiser*) sostituendo all'acclamazione del monarca austriaco le celebri parole di Heinrich Hoffmann: *Deutschland über alles*<sup>7</sup>.

A parte l'appropriazione di musiche altrui (sorprendente per una nazione di musicisti come la Germania), sembra che la vicenda tedesca confermi il rapporto fra i mutamenti della forma costituzionale e l'introduzione o la sostituzione degli inni nazionali. Se l'istituzione del secondo *Reich* aveva sollecitato il calco dall'esperienza inglese, con l'introduzione dell'acclamazione

<sup>7</sup> E. BUCH, *Beethoven Ninth*, cit., 56-65.

del sovrano in forma cantabile e diffusa, il passaggio alla repubblica impone un nuovo inno, il cui il popolo non proclama di fronte a Dio la sua identificazione con il sovrano, ma esalta se stesso, la propria terra e la Nazione.

### 3. *La fraternità e il popolo che canta: la Rivoluzione e la Marsigliese*

Una cinquantina d'anni dopo gli eventi inglesi, il rapporto fra potere pubblico e musica si atteggia in modi profondamente nuovi durante le vicende contrastate e burrascose della Rivoluzione francese. Il classico libro di Georges Lefèbvre del 1951 lo rileva chiaramente: gli ideologi della rivoluzione erano stati formati nel culto dell'antichità classica, e i filosofi avevano ammesso che la Città non può vivere senza religione. «Gli uomini della Costituente avrebbero preferito [...] una religione civica, e l'idealismo rivoluzionario tendeva a crearsi un culto, col suo altare della Patria, le sue feste i suoi simboli»<sup>8</sup>. Dunque, almeno per i primi mesi, la Rivoluzione non rinunciò alla religiosità cattolica, e anzi volle inquadrare nella liturgia tradizionale i contenuti rivoluzionari.

La Rivoluzione doveva celebrare se stessa, come fu evidente nell'organizzazione della grande festa del 14 Luglio 1790, la prima occorrenza di un'occasione che la Repubblica Francese celebra ancora oggi.

La festa del 1790<sup>9</sup> realizzava una prescrizione di Rousseau, il quale aveva scritto nel 1758 una lettera in risposta all'articolo su Ginevra e il suo ordinamento repubblicano pubblicato da D'Alembert sull'*Encyclopedie* l'anno precedente. La proibizione degli spettacoli, eredità della rigidezza calvinista, è uno dei suoi bersagli. Una repubblica, dice, ha bisogno di spettacoli che non siano svolti nel chiuso dei teatri, perché «c'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler»<sup>10</sup>.

Dunque, il 14 luglio del 1790 Parigi vide l'organizzazione della prima grande festa rivoluzionaria, nel grande spazio del Champ de Mars. La festa è organizzata con sufficiente anticipo per dar modo ai rappresentanti degli 83 dipartimenti nei quali è diviso il territorio francese di recarsi a Parigi per rappresentare l'unità della nazione nella sua unità e nella sua molteplicità.

<sup>8</sup> Cito dalla traduzione italiana: G. LEFÈBVRE, *La Rivoluzione Francese*, Torino, 1958, 199-200.

<sup>9</sup> Sulle feste rivoluzionarie è ancora fondamentale J. TIERSOT, *Les Fêtes et les chants de la Révolution française*, Paris, 1908; più recente J.-P. Bois, *Histoire des 14 juillet. 1789-1919*, Rennes, Ouest-France, 1991.

<sup>10</sup> La lettera di Rousseau a D'Alembert è molto nota e citata. Vedi da ultimo R. PEARSON, *Unacknowledged Legislators: The Poet as Lawgiver in Post-Revolutionary France*, Oxford, 2016, 61-64.

cità. Ha assunto il nome di “Fête de la fédération”, a sottolineare il carattere federale della nuova Nazione che si era formata con la Rivoluzione<sup>11</sup>.

Del resto, durante il primo anno trascorso dalla presa della Bastiglia, il popolo di Parigi aveva cantato insistentemente una canzone che evocava propositi di rovesciamento politico e insieme elementi di fede religiosa. Il ritornello ripeteva: «*Ah, ça ira!*», a quanto pare ispirato alle parole di Benjamin Franklin, il quale, interrogato in Francia sulle sorti della rivoluzione americana, rispondeva nel suo incerto francese: «ça ira»<sup>12</sup>.

Durante tutta la festa risuonò il motivetto elementare della canzone.

Nella versione cantata per la festa, il canto evocava la sostituzione del Vangelo con la legge, ma richiama poi il passo evangelico «chi si esalta sarà umiliato e chi si umilia sarà esaltato» (Lc 14,11; Lc 18,14; Mt 23,12). L'aspirazione egualitaria della Rivoluzione, dunque, da una parte evoca principi evangelici, ma annuncia che la loro realizzazione avverrà per mezzo del «vero catechismo del legislatore», in base al quale ogni francese si eserciterà a obbedire docilmente alla legge:

Suivant les maximes de l'évangile  
Du législateur tout s'accomplira.  
Celui qui s'élève on l'abaissera  
Celui qui s'abaisse on l'élèvera.  
Le vrai catéchisme nous instruira  
Et l'affreux fanatisme s'éteindra.  
Pour être à la loi docile  
Tout Français s'exercera.  
Ah! ça ira, ça ira, ça ira!

Nonostante il cataclisma rivoluzionario, la festa del 1790 proponeva dunque ancora i caratteri di una religiosità popolare cattolica. Si aprì infatti con un solenne *Te deum*, eseguito nella cattedrale da oltre seicento musicisti<sup>13</sup>. Proseguì con l'esecuzione di una nuova opera, *La prise de la Bastille*, composta da Marc-Antoine Désauger, che proponeva in chiave rivoluzionaria versetti biblici, e fu cantata a Notre Dame. L'opera, definita da Tiersot «hiérodrame»<sup>14</sup>, fu rappresentata ad ogni festa del 14 luglio fino al 1794.

Lasciata la chiesa, la festa del 1790 proseguì nell'immenso spazio del Champ de Mars, adornato per l'occasione con un grande altare della Patria,

<sup>11</sup> S. MANNONI, *Une et indivisible. Storia dell'accentramento amministrativo in Francia, I, La formazione del sistema (1661-1815)*, Milano, 1994, 259 ss. (soprattutto sulle dottrine di Sièyes).

<sup>12</sup> J. TIERSOT, *Les fêtes*, cit., 20.

<sup>13</sup> J. TIERSOT, *Les fêtes*, 27.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, 28.

dove comparivano le scritte «*Nation, Patrie, Lois, Constitution*». La musica non vi giocò un ruolo centrale, anche a causa della pioggia che cadde per gran parte della giornata, senza scoraggiare le danze, ma ponendo problemi agli strumentisti e alla acustica del luogo. Ma non cessò di risuonare il ritornello del canto rivoluzionario: «*Ça ira! Les aristocrates à la lanterne, les aristocrates on les pendra*».

Cessata la pioggia, la festa passò alla sua fase più significativa. Lafayette chiamò l'esercito e i ventimila rappresentanti della nazione al giuramento solenne: «*Nous jurons d'être à jamais fidèles à la nation, à la loi et au roi*». Anche il re giura di impiegare il suo potere costituzionale per garantire l'esecuzione delle leggi. Segue, di nuovo, un *Te Deum* composto per l'occasione da François Gossec, chiamato anche il *Te Deum de la Fraternité*, che si conclude con un versetto rivoluzionario, ma in latino. Invece di ripetere l'invocazione biblica alla lunga vita del re, chiede a Dio di preservare il popolo, la legge, e solo alla fine aggiunge anche il re: «*Domine, salvam fac gentem... salvam fac legem... salvum fac regem*»<sup>15</sup>.

Nel tempo singolarmente accelerato che è caratteristico dei giorni concitati della Rivoluzione, questo quadro ancora legato alla tradizione, consacrato nella religiosità cattolica delle cerimonie del 14 luglio, era destinato a sgretolarsi. La fuga del Re a Varenne, la redazione della Costituzione, il rischio di crisi finanziaria spinge la Rivoluzione verso la sua fase più acuta, che si raggiunge con l'esecuzione di Luigi XVI il 21 gennaio del 1793. La crisi della forma monarchica esige una nuova liturgia repubblicana, e una musica nuova.

E infatti una musica nuova s'era diffusa in Francia durante la crisi che ha assunto il nome di "seconda rivoluzione", cioè la fase di prevalenza del partito giacobino e di progressiva crisi della monarchia, che aveva avuto inizio con la dichiarazione di guerra all'Austria del 20 aprile 1792.

Il 25 aprile la notizia della dichiarazione della guerra giunse a Strasburgo, che la accolse con entusiasmo. E nell'eccitazione generale risuonò ancora ripetutamente la canzone della rivoluzione, *Ça ira!* Tanto ripetutamente da ferire le educate orecchie del sindaco della città alsaziana, il quale chiese al giovane militare, poeta e musicista Rouget de Lisle di comporre una musica adeguata per accompagnare le armate francesi al di là del confine<sup>16</sup>. Nella notte, Rouget compose il testo e la musica del nuovo canto, *le chant de l'armée du*

<sup>15</sup> J.-P. BOIS, *Histoire des 14 juillet*, cit., nota 47. L'invocazione per la salute del re era tradizionale in Francia almeno dal XVII secolo: cfr. V. PETIT, *God save la France. La religion et la nation*, Paris, 1971.

<sup>16</sup> Per le vicende della composizione e per la fortuna dell'inno negli anni successivi cfr. J. TIERSOT, *Histoire de la Marseillaise*, Paris, 1915.

*Rhin*, che l'indomani fu presentato con successo in città. La musica si diffuse tra i militari e i civili passando di bocca in bocca per tutta la Francia, fino alla lontana Marsiglia, dove le truppe si preparavano per unirsi allo sforzo bellico nazionale. I marsigliesi marciarono verso Parigi al canto della nuova canzone rivoluzionaria. Giunti a Parigi, essi svolsero un ruolo determinante nella seconda rivoluzione, quella che nell'agosto del 1792 doveva portare alla deposizione del re e alla sua messa in stato d'accusa. Il canto composto sulle sponde del Reno assunse così il nome di Marsigliese, e si fece portatore delle istanze più radicali della Rivoluzione.

Il testo, portato sulle note di una melodia cantabile, ma nello stesso tempo raffinata, evoca il sacrificio dell'intera nazione per l'ideale di libertà e di uguaglianza che infiammava la Francia, e propone un'idea nuova di popolo, unito in ideale fraternità, che si riconosce nel canto corale. L'unità che il popolo degli inni inglesi trovava nell'acclamazione del Re risiede ora nella condivisione degli ideali: la *liberté* proclamata nella dichiarazione dei diritti del 1789; l'*égalité* dichiarata nel preambolo della costituzione del 1791; la *fraternité* che nasce dal sacrificio militare e dalla condivisione di un ideale.

La Francia si sente ambasciatrice di progresso, sta per sbarazzarsi del re e propone un canto di fratellanza che tutto compreso non è neanche nazionalista: nella quarta strofa incita i soldati francesi a risparmiare i militari nemici, «che controvoglia si armano contro di noi». Violenza contro i «despoti sanguinari», clemenza verso il popolo straniero, costretto a combattere.

Français, en guerriers magnanimes,  
Portez ou retenez vos coups!  
Épargnez ces tristes victimes,  
À regret s'armant contre nous.

Fraternità internazionale, dunque, più che nazionalismo. Che si adattava bene alla nuova religiosità deista adottata dalla Repubblica dopo la condanna e l'esecuzione del Re. Il canto corale dei francesi risuonò nelle cerimonie pubbliche, a costituire il popolo in unità. Il 14 luglio 1795 la *Marseillaise* è dichiarata inno nazionale dalla Convenzione.

A riprova della sua difficile adattabilità a regimi monarchici, la Marsigliese fu messa da parte durante l'Impero e poi nei primi anni della restaurazione, anche se non fu abolita ufficialmente. Ma tornò trionfante a risuonare durante le *trois glorieuses*, la rivoluzione di luglio del 1830. In quell'anno, fu Hector Berlioz a comporre una grandiosa orchestrazione, intesa proprio a consentire che il canto includesse tutte le componenti del popolo dei francesi: i soldati, le famiglie e le donne, fino ai bambini, che cantano l'ultima strofa piena di presagi di sacrificio per la Patria.

Il radicamento della sovranità nazionale nel popolo si compie progressivamente in Europa, con declinazioni nazionali diverse e momenti di stasi e di regresso<sup>17</sup>. La forma repubblicana si affaccia a più riprese, legata a momenti di turbolenza rivoluzionaria, lungo tutto l'Ottocento<sup>18</sup>; e in Francia, con la repubblica, riappare sempre la Marsigliese.

Sembra insomma che l'Ottocento francese abbia sviluppato in tutta la loro ampiezza gli elementi racchiusi negli anni rivoluzionari, acquistando una piena consapevolezza della funzione "costituzionale" della musica patriottica. Benché conclusa con un rinnovamento monarchico, la rivoluzione di luglio 1830 radica la sovranità regia esclusivamente nella volontà della nazione, escludendo per sempre la grazia di Dio. Si tratta di un mutamento religioso e costituzionale al tempo stesso, la cui importanza sociale si coglie proprio rievocando la grandiosa orchestrazione "popolare" che Berlioz prepara per l'inno nazionale.

Questa dimensione religiosa della rivoluzione, e in particolare della sua fase repubblicana e giacobina, è stata sottolineata dagli storici fin dal tempo della *Storia della Rivoluzione Francese* di Jules Michelet (1847-1853). Descrivendo il momento cruciale che porta alla "seconda rivoluzione" del 1792, Michelet coglie la convergenza fra passione politica e convinzione religiosa: «Le caractère de 1791, c'est que les partis y deviennent des religions. Deux religions se posent en face, l'idolâtrie dévote et royaliste, l'idéalité républicaine»<sup>19</sup>. Da allora, la storiografia francese non ha cessato di tornare sul tema della mutazione religiosa inaugurata con la persecuzione del clero e proseguita poi verso il modello di laicità dello Stato sancito con la *loi de séparation* del 1905<sup>20</sup>.

Nata esattamente in quel momento di rottura che non si sarebbe più ricomposto, la Marsigliese è dunque l'inno del popolo che istituisce se stesso in unico titolare della sovranità.

<sup>17</sup> Si veda, per un aggiornamento sul dibattito storiografico, U. MÜSSIG (a cura di), *Reconsidering Constitutional Formation. I. National Sovereignty. A Comparative Analysis of the Juridification by Constitution*, Cham, 2016.

<sup>18</sup> P. SERNA, *Est-ce ainsi que naît une république?*, in *La république dans tout ses états. Pour une histoire intellectuelle de la république en Europe*, a cura di C. MOATTI, M. RIOT-SARCEY, Paris, 2009, 23-55.

<sup>19</sup> J. MICHELET, *Histoire de la Révolution Française*, in J. MICHELET, *Ceuvres complètes*, Paris, 1893-1898, t. 3, 70 (disponibile anche su Wikisource).

<sup>20</sup> P. SERNA, *Est-ce ainsi*, cit., 36-37, con rinvii alle opere Alphonse Aulard, Albert Methiez, Michel Vovelle, Bernard Plongeron.

#### 4. Germania: Anton Friedrich Justus Thibaut, la musica, la legislazione e l'educazione del popolo

Il ricorso alla musica come strumento di edificazione nazionale assume caratteri diversi in Germania, che si avviava in quegli anni a diventare la patria della musica romantica e della scienza giuridica.

Il nome di Anton Friedrich Justus Thibaut, l'autore del pamphlet che propose alla nazione germanica di seguire l'esempio francese e di darsi una codificazione moderna, è noto a tutti i giuristi non tanto per il contenuto del suo volumetto, ma per la celebre risposta che ad esso diede Friedrich Carl von Savigny nello stesso anno 1814. Alla proposta di codificazione di Thibaut Savigny rispose con il suo piccolo libro – questo davvero conosciuto e letto non soltanto dagli storici del diritto, ma anche da ogni giurista colto – *Vom Beruf unsrer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft*, il manifesto della scuola storica, il quale fonda una stagione della scienza giuridica che non si è ancora chiusa.

La sua posizione di soccombente nella polemica con Savigny ha un po' oscurato la figura di Thibaut, relegandolo al ruolo riduttivo di oppositore della scuola storica. Alcuni studi usciti negli ultimi anni<sup>21</sup>, però, hanno riscattato la sua figura di giurista, rivalutando le sue posizioni dottrinali e offrendo un quadro della cultura giuridica tedesca dei primi dell'Ottocento meno monopolizzato dall'ascesa della scuola di Savigny.

Thibaut era un giurista austero, legato a una visione del diritto ancora radicata nell'illuminismo giusnaturalista. Ciò non vuol dire che fosse contrario al ricorso alla storia nella metodologia giuridica; ma la sua visione della storia era antiromantica, razionalista, aliena dal forte richiamo allo spirito popolare che è invece l'elemento della visione di Savigny destinato ad emergere con più forza durante l'Ottocento.

Il *revival* della figura di Thibaut nella storiografia giuridica tedesca, però, ha trascurato un elemento molto importante della sua personalità.

La figura di Thibaut, infatti, è stata piuttosto influente nella musicologia tedesca del primo Ottocento. Trasferito sulla cattedra di Heidelberg nel 1805, Thibaut volle fondare in città una *Singverein*, una società di musica corale sul modello della *Singakademie* di Berlino, che aveva visto fra i suoi membri la famiglia Mendelsohn e il giovane Otto von Bismark, e aveva anche riscosso l'apprezzamento di von Humboldt, il quale stava lavorando

<sup>21</sup> Già H. KIEFNER, *A.F.J. Thibaut*, in *Zeitschr. der Savigny Stiftung für Rechtsgeschichte, Rom. Abt.*, 77, 1960, 304-344; da ultimo *Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840). Bürger und Gelehrter*, a cura di C. HATTENHAUER, K.-P. SCHROEDER, C. BALDUS, Tübingen, 2017.

alla riforma delle istituzioni culturali tedesche e alla creazione delle moderne università<sup>22</sup>.

Ad Heidelberg, poi, l'eminente giurista pubblicò un libro sull'importanza della musica nella cultura delle classi dirigenti nazionali. Il volume uscì nel 1825 sotto il titolo *Über die Reinheit der Tonkunst*, che ebbe un successo considerevole, giacché fu ristampato sette volte. Nelle prime edizioni Thibaut non compare come autore, ma la sua fama di musicologo si diffuse rapidamente, affiancando la sua reputazione di giurista<sup>23</sup>. Il suo spirito razionalista non vedeva contraddizioni fra l'una e l'altra vocazione: «Die Jurisprudenz ist mein Geschäft, mein Musiksaal ist mein Tempel, da liefert mir Marcello den Schrifttext zur Erbauung, Händel hält mir die Predigt, mit Palestrina verehere ich meinen Gott...»<sup>24</sup>.

Benedetto Marcello e Palestrina come modelli di ineguagliato stile polifonico; Händel, evidentemente, come il musicista barocco che aveva saputo reinterpretare la musica liturgica cattolica per porla al servizio della celebrazione nazionale inglese del primo Settecento, come abbiamo visto.

Per un giusnaturalista come Thibaut, non era la musica popolare né quella colta a lui contemporanea che meritava la sua attenzione. Piuttosto, la musica sacra di Palestrina rappresentava il momento più alto della composizione polifonica, proprio perché più naturale rispetto alle complicazioni armoniche che si erano affermate prima e dopo di lui. Il nemico della scuola storica, dunque, aveva un atteggiamento decisamente "filologico" in campo musicale. Proponeva la ricerca di antichi spartiti da interpretare nella sua ristretta cerchia di amici, e auspicava un recupero della musica della controriforma cattolica da parte della Germania protestante.

Si può cogliere in questa scelta un parallelo con la sua visione del diritto: durante i primi anni di insegnamento a Jena, Thibaut aveva redatto il primo studio complessivo che portava il titolo, poi destinato a grandi successi, di *System des Pandektenrechts*, proprio con l'obiettivo di sistemare razionalmente la tradizione romanistica alla luce della razionalità "naturale" che egli, non diversamente da Savigny, coglieva nella storia.

Il richiamo a Palestrina, però, rivela anche un'altra consapevolezza importante in Thibaut. Egli coglieva la funzione "edificante" della musica

<sup>22</sup> J. GARRATT, *Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge, 2002, 63-64.

<sup>23</sup> M. STAEHELIN, *Anton Friedrich Justus Thibaut und die Musikgeschichte*, in *Heidelberger Jahrbücher*, 34, 1990, 37 ss.

<sup>24</sup> La frase è attribuita a Thibaut nel volumetto commemorativo di G. BAUMSTARK, *Anton Friedrich Justus Thibaut. Blätter der Erinnerung für seine Verehrer und für die Freunde der reinen Tonkunst*, Leipzig, 1841, 5.

sacra, nella sua espressione più pura, come strumento di costruzione dell'identità religiosa e di conseguenza dell'identità popolare.

Bisogna ricordare che la polifonia di Palestrina era stata vagliata e promossa a modello di liturgia durante il Concilio di Trento, nel 1562<sup>25</sup>.

Il concilio aveva posto un severo limite alla proliferazione della polifonia, che ai primi del Cinquecento aveva raggiunto un grado di complessità ormai incompatibile con le esigenze di una liturgia austera. Le polifonie rinascimentali giungevano infatti a intrecciare fino a 48 voci, rendendo del tutto incomprensibile il testo liturgico. I padri conciliari pensavano perciò di bandire senz'altro la polifonia dalla celebrazione liturgica. Se non che, Giovanni Pierluigi da Palestrina compose per l'occasione la sua *Missa Papae Marcelli*, una composizione nella quale la polifonia era disciplinata al punto da rendere perfettamente distinguibili le parole del servizio sacro<sup>26</sup>.

La Chiesa controriformata, perciò, disciplinò la musica sacra perché svolgesse il suo compito di identificazione del popolo dei fedeli unendo la raffinatezza artistica all'efficacia liturgica. E Palestrina divenne il simbolo di questa arte imitatrice della natura.

Il protestante Thibaut (proveniva da una famiglia di ugonotti francesi riparata in Germania) aveva dunque maturato una chiara consapevolezza della funzione "politica" della liturgia cattolica. Non diversamente da quanto aveva fatto Händel in Inghilterra, egli comprendeva che il "popolo", che si apprestava a diventare la fonte di legittimità degli ordinamenti giuridici nazionali europei, assumeva la sua soggettività anche giuridica grazie alla liturgia.

Questa fiducia nella funzione "costituzionale" della liturgia, e in particolare della musica, fece di Thibaut uno dei padri del Cecilianismo, un movimento che nel XIX secolo promosse un recupero della musica sacra proprio sul modello di Palestrina, considerato insuperabile esempio di una musica al contempo raffinata e ben comprensibile da parte dei fedeli<sup>27</sup>. Anche la Chiesa assume dunque maggior consapevolezza della funzione della musica liturgica, e ne promuove la purezza e la qualità proprio perché, attraverso le crisi sociali nell'Ottocento, la liturgia rinsaldava l'unità del popolo cristiano.

Questa fondazione liturgica del "popolo" come soggetto giuridico è stata descritta da Giorgio Agamben in un capitolo del suo *Il regno e la glo-*

<sup>25</sup> B.C. BAROFFIO, *Il concilio di Trento e la musica*, in *Musica e Liturgia nella riforma tridentina*, Trento, 1995.

<sup>26</sup> Queste vicende sono rievocate nella tesi di laurea di A. BELVISO, *La regolamentazione giuridica della musica tra Riforma e Controriforma*, discussa all'Università di Roma Tre nel 2017.

<sup>27</sup> Cfr., per tutti, K.H. WÖRNER, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, 8. Auflage, Göttingen, 1993, 428-429.

ria<sup>28</sup>. Seguendo le tracce della storiografia germanica del primo Novecento, Agamben traccia le linee della progressiva consapevolezza della funzione propriamente “pubblicistica” della liturgia cattolica (e *litourgeia* significa proprio “servizio pubblico”), nella quale il sacerdote interloquisce continuamente con l’assemblea, che cantando insieme e acclamando Dio e l’autorità religiosa e laica si costituisce come “popolo”.

Le acclamazioni della maestà imperiale della tarda antichità erano state descritte da Andreas Alföldi (1934-1935), in diretta connessione con il grande lavoro di Mommsen sul diritto pubblico romano<sup>29</sup>. Secondo Alföldi, il complesso cerimoniale, propriamente liturgico, dell’elevazione all’*imperium* era costruito proprio sul rapporto fra l’imperatore e il suo esercito, che nel momento in cui esprime il suo volere di assoggettarsi all’*imperium* assume la propria connotazione giuridica di “popolo”<sup>30</sup>. Identica funzione “costituente” ha l’acclamazione biblica che abbiamo visto alla base della liturgia dell’incoronazione in Inghilterra: come le tribù d’Israele divenivano un solo popolo quando cantavano acclamando tutte insieme il re, così i regni europei fondati nel primo Medioevo da generali barbarici cristianizzati costituiscono i loro eserciti multietnici in “popoli” per mezzo della liturgia. La storiografia medievistica recente ha infatti dimostrato che l’unità dei cosiddetti “popoli germanici” (i Franchi, i Visigoti, i Burgundi, i Longobardi) è assai più liturgica che etnica, e assai più biblica che germanica<sup>31</sup>.

Ora, il tramite fra questa antica funzione costituzionale della liturgia e il mondo moderno era stata senza alcun dubbio la liturgia cattolica, che aveva integrato le suggestioni romane con quelle bibliche e aveva tramandato fino all’età contemporanea il processo di legittimazione reciproca del re e del suo popolo.

Di questo fu ben consapevole Carl Schmitt, il quale si poneva il problema dell’efficacia della volontà popolare non mediata dalle istituzioni rappresentative, che nel quadro costituzionale di Weimar configurava la

<sup>28</sup> G. AGAMBEN, *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell’economia e del governo*, Vicenza, 2007, 187 ss.

<sup>29</sup> G. AGAMBEN, *Il regno*, cit., 188.

<sup>30</sup> È un processo descritto già in termini giuridici da Cicerone: «Populus autem non omnis hominum coetus quoquo modo congregatus, sed coetus multitudinis iuris consensu et utilitatis communione sociatus» (*De Republica*, 1.25).

<sup>31</sup> Questo è ormai dimostrato dagli studi sulla etnogenesi, inaugurati da R. WEZNSKUS, *Stammesbildung und Verfassung: Das Werden der frühmittelalterlichen gentes*, Köln, 1961, e ripresi più recentemente da W. POHL, *Die Völkerwanderung. Eroberung und Integration* (2002), 2. Auf., Stuttgart, 2005. L. LOSCHIAVO, *L’età del passaggio. All’alba del diritto comune europeo (secoli III-VII)*, Torino, 2016, applica le scoperte dell’etnogenesi alla storia giuridica.

possibilità che il popolo esercitasse direttamente la sua sovranità, che stava alla base della costituzione stessa<sup>32</sup>.

Ora, Agamben ha osservato acutamente che la ricerca di Schmitt si basava, fra l'altro, sui risultati di una tesi di dottorato pubblicata appena un anno prima, nel 1926, da un giovane storico della chiesa primitiva, Erik Peterson, che aveva dedicato la sua ricerca alle testimonianze più antiche di liturgie che contenevano acclamazioni<sup>33</sup>. Queste acclamazioni, di cui Peterson trova naturalmente soltanto testimonianze letterarie ed epigrafiche, si svolgevano certamente in musica. Scrive Peterson:

[...] attraverso l'acclamazione *axion kai dikaion*, tanto la liturgia che l'inno (*te Deum, Gloria*) ricevono una fondazione giuridica. Detto in altre parole: l'assunzione della cerimonia pubblica («leiturgia») dell'«Eucharistia» nell'anafora o nell'inno può accadere soltanto nella forma giuridica di un'acclamazione da parte del popolo («laos») e del sacerdote<sup>34</sup>.

Da parte di Carl Schmitt, che era già un giurista molto affermato, il collegamento del tema del referendum e della proposta di legge popolare con la ricerca di storia cristiana delle origini appena pubblicata da uno studioso giovanissimo è certo sorprendente, e testimonia della sua straordinaria cultura storica. Del resto, gli era perfettamente chiaro che c'è un momento nel quale la liturgia diventa diritto: che quel momento si può cercare nella storia, ma si riproduce incessantemente nell'esperienza politica, perché ogni Stato ha bisogno di un popolo, e una moltitudine di individui si qualifica come popolo nel momento in cui procede all'acclamazione liturgica del potere.

Lasciamo la parola a Schmitt:

Il popolo acclama un duce, l'esercito (qui identico al popolo) il generale o l'imperatore [...]; il popolo grida viva o abbasso, esulta o brontola, butta giù qualcuno e proclama capo qualcun altro, acconsente ad una deliberazione con una parola o nega questa acclamazione con il silenzio. Una ricerca fondamentale di Erik Peterson, che supera di gran lunga nel suo significato scientifico l'ambito della sua

---

<sup>32</sup> Celebre l'*incipit*, che potrebbe accostarsi a quello della dichiarazione americana con cui inizia questo articolo: «Das deutsche Volk... hat sich diese Verfassung gegeben». Il popolo tedesco dispone dunque di una volontà come soggetto unitario prima dell'adozione della costituzione.

<sup>33</sup> E. PETERSON, *EIS THEOS. Epigraphische, formgeschichtliche und religionsgeschichtliche Untersuchungen*, Göttingen, 1926.

<sup>34</sup> E. PETERSON, *op. cit.*, 178, (trad. it. di G. Agamben).

materia specifica, ha descritto per i primi secoli cristiani l'*acclamatio* e le sue forme. *Dove c'è ... un popolo e dove esso ... è concretamente riunito e manifesta segni di vita politica, esprime la sua volontà tramite acclamazione. In verità non c'è alcuno Stato che possa rinunciare a tali acclamazioni. Anche il monarca assoluto ha bisogno della massa del suo popolo che faccia ala e gridi evviva. L'acclamazione è un fenomeno eterno di ogni comunità politica. Nessuno Stato senza popolo, nessun popolo senza acclamazioni*<sup>35</sup>.

È dunque l'acclamazione che fa il popolo. E l'acclamazione è elemento centrale della liturgia, e si fa attraverso la musica liturgica.

Parafrasando Schmitt: solo una moltitudine che canta si fa popolo.

Questa consapevolezza si affaccia chiaramente in Germania proprio quando la forma monarchica del secondo Impero lascia il posto alla Repubblica di Weimar. Si apre allora un quindicennio di straordinaria fioritura intellettuale, di ricerca artistica, di audacia filosofica, di acquisizioni scientifiche, di rinnovamento storiografico.

Il bisogno di una liturgia popolare si manifesta nel ricorso a tutte le arti per suscitare il sentimento nazionalista, non più arginato dal contrappeso monarchico, né dal freno del cosmopolitismo giusnaturalista. A cerimonie liturgiche più o meno atee attingono perciò a piene mani quei regimi totalitari che sono il frutto avvelenato dei rivolgimenti ideologici dell'Ottocento e del primo Novecento<sup>36</sup>.

Ed è forse per questo che dopo la tragedia della Seconda guerra mondiale la musica patriottica e le celebrazioni nazionali hanno subito un lungo periodo di eclissi, almeno laddove l'esperienza delle dittature ha lasciato un segno.

<sup>35</sup> C. SCHMITT, *Volkentscheid und Volksbegehren. Ein Beitrag zur Auslegung der Weimarer Verfassung und zur Lehre von der unmittelbaren Demokratie*, Berlin-Leipzig, 1927; trad. it. a cura di M. Alessio, *Referendum e proposta di legge d'iniziativa popolare*, in C. SCHMITT, *Democrazia e liberalismo. Referendum e iniziativa popolare - Hugo Preuss e la dottrina tedesca dello Stato*, Milano, 2001, 62-63.

<sup>36</sup> In uno studio storico dedicato alle *Laudes regiae*, il grande Ernst Kantorowicz aveva osservato: «Le acclamazioni sono indispensabili per i regimi fascisti»: cfr. E. KANTOROWICZ, *Laudes regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Medieval Ruler Worship*, Berkeley-Los Angeles, 1946, 185. Cfr. G. AGAMBEN, *op. cit.*, 209-214.

## GUIDA ALL'ASCOLTO

1. *Rule Britannia*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Sgd9nYqVz2s>>

2. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Zadok the Priest*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=n7gyXNuLQ8Y>>

3. *God save the King*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=7hNuqm-GOO4>>

4. *Heil Dir im Siegenkranz*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=fKmBgX9pUdQ>>

5. FRANZ JOSEPH HAYDN, *Gott erhalte Franz der Kaiser*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=aUiUabxyDhs>>

6. *Ah ça ira*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=vxB-qESp9a8>>

7. FRANÇOIS GOSSEC, *Tè Deum* 1790:

<<https://www.youtube.com/watch?v=3k4ep-uDj6Y&t=233s>>

8. ROUGET DE L'ISLE, *Le chant de l'aermée du Rhin (marseillaise)*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=KLOP2KQzF04>>

9. HECTOR BERLIOZ, *La Marseillaise* (orchestrazione del 1830):

<[https://www.youtube.com/watch?v=a\\_JuRwRowWM](https://www.youtube.com/watch?v=a_JuRwRowWM)>

10. GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missa Pape Marcelli, Gloria*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=465RuvADb8E>>