

# CHIGIANA

Journal of Musicological Studies

III Serie, 4 – 2022

LII

Music and Power  
in the Long Nineteenth Century

Musica e Potere  
nel Lungo XIX Secolo

A CURA DI / EDITED BY

FABRIZIO DELLA SETA E MASSIMILIANO LOCANTO

# Libreria Musicale Italiana



# PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On [academia.edu](http://academia.edu) or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in [academia.edu](http://academia.edu) or other similar portals, even in draft.



CHIGIANA

Rivista di studi musicologici  
Journal of Musicological Studies

Terza serie, vol. IV  
(vol. LII della serie continua)

2022

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

© 2022 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca – [lim@lim.it](mailto:lim@lim.it) [www.lim.it](http://www.lim.it)

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, fotocopiata, archiviata in sistemi di ricerca o altro senza il permesso scritto dell'editore.

ISSN: 0069-3391 ISBN: 9788855433150

# CHIGIANA

Journal of Musicological Studies

Rivista di studi musicologici dell'Accademia Musicale Chigiana

Music and Power  
in the Long Nineteenth Century

Musica e Potere  
nel lungo XIX Secolo

a cura di / edited by  
Fabrizio Della Seta e Massimiliano Locanto

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

DIRETTORE – EDITOR-IN-CHIEF

SUSANNA PASTICCI, Università di Cassino

COMITATO DIRETTIVO – ASSOCIATE EDITORS

ANTONIO CASCELLI, Maynooth University, Ireland

STEFANO JACOVIELLO, Università di Siena

MASSIMILIANO LOCANTO, Università di Salerno

CESARE MANCINI, Accademia Musicale Chigiana

COMITATO SCIENTIFICO – SCIENTIFIC BOARD

ESTEBAN BUCH, École des hautes études en sciences sociales, Paris

TIM CARTER, University of North Carolina at Chapel Hill

FABRIZIO DELLA SETA, Università di Pavia

MILA DE SANTIS, Università di Firenze

MARKUS ENGELHARDT, Deutsche Historische Institut in Rom

MARTHA FELDMAN, University of Chicago

CANDIDA FELICI, Conservatorio di Parma

GIULIA GIOVANI, Università di Siena

GIOVANNI GIURIATI, Sapienza Università di Roma

ROE-MIN KOK, McGill University, Montreal

LAURA LEANTE, Durham University

CHRISTOPHER MORRIS, Maynooth University, Ireland

MICHELE NAPOLITANO, Università di Cassino

ALESSANDRA CARLOTTA PELLEGRINI, Fondazione Isabella Scelsi, Roma

FRANCO PIPERNO, Sapienza Università di Roma

GIORGIO SANGUINETTI, Università di Roma “Tor Vergata”

NICOLA SANI, Accademia Musicale Chigiana

JANET SCHMALFELDT, Tufts University, Boston

MAURO TOSTI-CROCE, Accademia Nazionale di San Luca

AGOSTINO ZIINO, Accademia Nazionale di Santa Cecilia

DIRETTORE RESPONSABILE – LEGAL DIRECTOR

NICOLA SANI, Accademia Musicale Chigiana

REDAZIONE – EDITORIAL ASSISTANTS

SIMONE CAPUTO, Sapienza Università di Roma (Editorial Assistant-in-Chief – Responsabile di redazione)

MARICA COPPOLA, Sapienza Università di Roma

GIULIANO DANIELI, Sapienza Università di Roma

MATTEO MACINANTI, Sapienza Università di Roma (Journal Webmaster)

CATHAL TWOMEY, Maynooth University, Ireland

Chigiana Journal website: <<https://journal.chigiana.org/>>

Un numero € 42. Abbonamento annuale € 42; biennale € 70; triennale € 100; estero (annuale) € 50. Per abbonarsi accedere al sito [www.lim.it](http://www.lim.it) oppure effettuare un versamento sul c/c postale 11748555 o sul c/c bancario IT37P0103013707000063151142. Nella causale indicare “Abbonamento Chigiana annuale/biennale/triennale”.

## INDICE / TABLE OF CONTENTS

Fabrizio Della Seta e Massimiliano Locanto	
<i>Introduzione</i>	VII

### MUSIC AND THE POLITICS OF POWER

James Garratt	
<i>Music, Mimetic Manipulation, and the Politics of Power in Imperial Germany</i>	3
Axel Körner	
<i>Music, Power, and Changing Semantics of Time in the Long Nineteenth Century</i>	25

### STRUCTURES OF POWER IN MUSIC THEATRE

Carlotta Sorba	
<i>Nobilissime logge per la Real Corte. Usi, pratiche, significati dei palchi reali nei teatri italiani del primo Ottocento</i>	41
Mark Everist	
<i>Opera in the Bathroom: Power and Personality in opéra de salon of the Second Empire</i>	61
Sonja Starkmeth	
<i>Topsy-Turvy or Mainstream? Power Structures in Late Victorian Popular Musical Theatre</i>	79
Francesco Fontanelli	
<i>«Sei er gefehmt, sei er gebannt!». Il destino degli oppressi e dei redenti, da Tannhäuser a Parsifal</i>	99

### MUSICAL INSTITUTIONS AND THE POLITICS OF POWER

Galliano Ciliberti	
<i>La Chapelle royale durante la Restaurazione (1814–1830): cerimoniale e ritualizzazione del quotidiano come instrumentum regni</i>	139

Caiti Hauck	
<i>Choral Societies and Political Power in the Cities of Bern and Fribourg in the Nineteenth Century</i>	157
Verena Paul	
<i>Playing for Supremacy, or The International Contest of Military Bands in 1867</i>	175
MUSIC, COLONIAL POWER, AND INDUSTRY IN A GLOBAL SPACE	
Salvatore Morra	
<i>The Tunisian Mālūf during French Protectorate: Power and Decolonisation</i>	195
Paolo Prato	
<i>Exporting Naples: Geopolitics and Transculturality, from Io te voglio bene assaje to Caruso</i>	215
Alessandro Avallone – Emanuele Franceschetti	
<i>Potere e influenza dell'industria culturale: musica e immagini nella pubblicistica primonovecentesca targata Ricordi</i>	249
Autori – Authors	279



## INTRODUZIONE

Negli ultimi anni, la crescente propensione degli studiosi a considerare la musica come un fenomeno inscindibile dal contesto storico-culturale e dalle dinamiche delle società è andata di pari passo a una riflessione sul ruolo della musica nella sfera politica e nelle dinamiche del potere. Si è così prestata sempre maggiore attenzione al modo in cui l'attività e l'opera di musicisti e compositori si rapporta alle strutture del potere — e quindi al loro opposto: contropotere, resistenza, dissenso protesta, ecc. — sforzandosi anche di capire in che cosa consista, come si instauri e come si configuri tale relazione. Tuttavia, se si prescinde da poche meritorie eccezioni, come il capitolo «Power and Counterpower» della recente monografia di James Garratt dedicata al tema *Music and Politics*, tutto ciò non ha ancora dato luogo a un quadro teorico ben definito.<sup>1</sup> Più consistenti, invece, sono state le indagini storiche incentrate su casi specifici, quasi sempre, però, relativi ai regimi assolutistici dei secoli diciassettesimo e diciottesimo o agli stati totalitari e alle dittature del Novecento.<sup>2</sup> Indirettamente connessi alla tematica del potere sono stati anche i numerosi studi dedicati al tema della censura musicale e alle forme di contropotere — protesta, resistenza. Anche in questo caso, però, si è trattato prevalentemente di lavori incentrati sulla musica, perlopiù *popular*, del ventesimo secolo.<sup>3</sup>

---

1. James Garratt, *Music and Politics. A Critical Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.

2. Un buon esempio della prima fattispecie è Rudolph Rasch (ed.), *Music and Power in the Baroque Era*, Brepols, Turnhout 2018, nel quale una ventina di saggi affronta il tema sotto diverse angolature: nella produzione operistica, nei cerimoniali di corte, civili ed ecclesiastici; nelle iniziative musicali delle famiglie aristocratiche; nelle relazioni instauratesi tra mecenati, musicisti e pubblico. Sul versante delle dittature novecentesche meritano di essere menzionati: Esteban Buch – Igor Contreras Zubillaga – Manuel Deniz Silva (eds), *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships*, Routledge, Abingdon 2016; Gemma Pérez Zalduondo – Germán Gan Quesada (eds), *Music and Francoism*, Brepols, Turnhout 2013; Roberto Illiano – Massimiliano Sala (eds), *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, Brepols, Turnhout 2009.

3. Cfr. ad esempio Beate Kustche – Barley Norton (eds), *Music and Protest in 1968*, Cambridge University Press, Cambridge 2013; Robert Adlington, *Sound Commitments. Avant-Garde Music and the Sixties*, Oxford University Press, Oxford 2009; Roberto Illiano (ed.), *Protest Music in the Twentieth Century*, Brepols, Turnhout 2015; Helena Martin Nieva – Igor Contreras Zubillaga (eds), *Music and Resistance*, Brepols, Turnhout 2023; Patricia Ann Hall (ed.), *The Oxford Handbook of Music Censorship*, Oxford University Press, Oxford 2018; Helmi Järviluoma – Annemette

In questo volume, che raccoglie in larga misura, e con qualche aggiunta, i frutti del convegno internazionale dallo stesso titolo organizzato nel dicembre del 2021 dall'Accademia Musicale Chigiana di Siena,<sup>4</sup> l'attenzione è rivolta invece al “lungo diciannovesimo secolo” — secondo la celebre definizione di Eric Hobsbawm — ossia il periodo compreso all'incirca tra il 1789 e il 1914. La raccolta, come il convegno a cui ha attinto, ha un taglio assai più storico che teorico. Lo scopo precipuo dei saggi che la compongono non è di delineare una teoria generale del rapporto tra potere e musica — benché non manchino spunti di riflessione significativi in tal senso — né di presentare una serie di casi di studio volti a dimostrare una particolare teoria. L'intento, piuttosto, è di offrire una panoramica il più possibile variegata sulle modalità di relazione tra musica e potere che caratterizzarono il “secolo lungo”.

La scelta di questo periodo riflette in primo luogo la necessità di colmare una lacuna storiografico-musicale, dato che l'Ottocento è stato perlopiù trascurato nelle discussioni sul rapporto tra musica e potere, a tutto vantaggio delle epoche che lo delimitano, come si diceva poc'anzi. Ciò potrebbe apparire giustificato dal fatto che col crollo dell'antico regime il rapporto tra musica e istituzioni di potere divenne per molti versi meno diretto e palese, per tornare poi a rinsaldarsi nel ventesimo secolo, quando la musica e le arti in genere vennero nuovamente asservite al potere per altre ragioni: come mezzo di propaganda per radicare l'ideologia di regimi totalitari e dittature, nonché per costruire identità nazionali “forti” che furono abbracciate dalle masse ed esportate — o imposte — ad altri popoli e nazioni. Tuttavia, è nostra convinzione che il “secolo lungo” si presti altrettanto bene a un'indagine sul tema. In primo luogo, perché gran parte degli avvenimenti che caratterizzarono questo periodo provocarono drammatiche riconfigurazioni dei rapporti di potere. Basti pensare a fenomeni di portata epocale quali la diffusione del pensiero liberale, l'emergere dei conflitti sociali, l'ondata europea dei moti rivoluzionari, il radicarsi del nazionalismo, il colonialismo, la seconda rivoluzione industriale; tutti fenomeni che, in un senso o nell'altro, implicano ridefinizioni dei rapporti di forza tra classi sociali, stati o potenze economiche. La rivoluzione industriale, ad esempio, comportò un trasferimento del potere nelle mani dei detentori dei mezzi di produzione e la conseguente consapevolezza, da parte della nascente classe operaia, della necessità di organizzarsi per tutelare i propri diritti; e da qui, conciliando i differenti interessi e rapporti di forza degli operai

---

Kirkegaard – Jan Sverre Knudsen – Jonas Otterbeck (eds), *Researching Music Censorship*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2017; Marie Korpe (ed.), *Shoot the Singer! Music Censorship Today*, Zed Books, London – New York 2004.

4. *Music and Power in the Long Nineteenth Century*, Siena, Accademia Musicale Chigiana, 2–4 dicembre 2021: <<https://www.journal.chigiana.org/music-and-power-in-the-long-nineteenth-century/>> [15 ottobre 2022].

rispetto ad altre categorie di lavoratori più legate a vecchi modelli produttivi, Marx e Engels postularono la necessità della presa del potere da parte del proletariato internazionale.

In secondo luogo, anche su un piano più strettamente storico-musicale — non solamente storico-politico o storico-economico — il “secolo lungo” è un caso non meno interessante delle due epoche che lo delimitano. Con ciò non si vuole certo dire che esso fu caratterizzato dalle medesime relazioni tra musica e potere. È evidente, infatti, che la Rivoluzione francese dovette segnare, in qualche misura, uno spartiacque in tal senso. I monarchi europei dell’Ottocento più propensi a presentarsi come garanti dei diritti e degli ideali di libertà individuali rinunciarono perlopiù a servirsi della musica e delle altre arti secondo modalità che avrebbero potuto richiamare il ruolo asservito che esse avevano avuto in seno all’assolutismo. Tutto ciò andava di pari passo col progressivo affrancamento della figura del musicista — e del compositore — dal sistema del patronato di corte o ecclesiastico entro il quale era rimasto, fino ad allora, perlopiù relegato. È pur vero che il mecenatismo di corte non terminò affatto con la dissoluzione dell’antico regime, e anche l’uso della musica come mezzo di rappresentazione del potere monarchico e del prestigio dell’aristocrazia, sebbene riconfigurato in nuove forme, sopravvisse a lungo alla Rivoluzione.<sup>5</sup> Nel suo saggio in questa raccolta, Galliano Ciliberti si sofferma, ad esempio, sul ruolo che la Chapelle royale, ripristinata nel 1814 da Luigi XVIII alle Tuileries, svolse quale parte integrante dei cerimoniali di stato e di corte e dei riti legati alla monarchia nella Francia della Restaurazione, nonché come componente essenziale nell’operazione di costruzione di una nuova immagine di regalità. Come ricorda Axel Körner nel suo articolo incluso in questa raccolta, per tutto il lungo diciannovesimo secolo le rappresentazioni operistiche continuarono a giocare un ruolo centrale nella rappresentazione del potere in innumerevoli occasioni della vita pubblica: visite di stato, matrimoni tra regnanti, celebrazioni di pace, viaggi dei membri della famiglia imperiale, ecc. Nondimeno, la nuova epoca produsse dei cambiamenti irreversibili nei rapporti tra musica e potere. Anche se il Congresso di Vienna ripristinò formalmente l’assetto politico del passato, non poté fare altrettanto con le condizioni economiche che avevano garantito quell’assetto — le ingenti disponibilità finanziarie dell’aristocrazia. Di conseguenza quest’ultima dovette trovare nuove forme di intervento nella sfera spettacolare pubblica, maggiormente aperte a una negoziazione con le associazioni e le istituzioni musicali gestite dalla classe borghese. Il progressivo declino del mecenatismo aristocratico e delle istituzioni concertistiche e operistiche di corte portò a un graduale

---

5. Si veda in proposito Anselm Gerhard, «Cortigiani, vil razza bramata!» *Reti aristocratiche e fervori risorgimentali nella biografia del giovane Verdi*, «Acta musicologica», 84/1, 2012, pp. 37–63 (prima parte); 84/2, 2012, 199–223 (seconda parte).

affrancamento del musicista dal sistema di potere che lo aveva mantenuto in passato. Ciò non si tradusse tanto nella sua “liberazione” — se non come successivo portato ideologico libertario — quanto nel suo reinserimento entro dinamiche di potere nelle quali un nuovo tipo di pubblico — dal quale ora proveniva gran parte dei finanziamenti — e un nuovo tipo di committenza borghese risultavano sempre più determinanti.

Tuttavia, è proprio il differente rapporto tra musica e potere che, incoraggiando ad allargare lo sguardo ad altre forme di potere, rende interessante affrontare questa tematica nel periodo compreso tra l’epoca dell’antico regime e quella dei totalitarismi. Si potrebbe dire, anzi, che l’esitazione della musicologia storica ad avviare una riflessione su quest’epoca implichi un’idea di potere piuttosto ristretta e incline, peraltro, a mettere in ombra altri tipi di potere con i quali la musica ha intrattenuto stretti rapporti. Ciò denota anche una perdurante propensione a concepire il potere in un senso essenzialmente negativo — come mero dominio contrapposto alle libertà individuali — e quindi, per converso, a considerare il conflitto come un suo portato implicito e a valorizzare i fenomeni di opposizione e resistenza. Difatti, sebbene la concezione negativa del potere sia estremamente radicata e diffusa nella nostra cultura, essa risulta non solo riduttiva su un piano teorico — non fosse altro perché non si può dare libertà per gli individui senza che questi siano messi in condizione di godere, entro certi limiti, di un potere che garantisca loro la libertà stessa — ma anche poco proficua come chiave di lettura ai fini di chi, come il musicologo, si sforza di scorgere i fili sottili e variegati che legano la musica alle dinamiche della società.<sup>6</sup> È interessante, peraltro, notare come la visione negativa del potere sia in gran parte figlia della stessa cultura politica del periodo storico di cui ci occupiamo in questo volume, perlomeno nella misura in cui la tradizione di pensiero liberale, in quanto sorta in reazione all’assolutismo, tematizzò la libertà individuale quale principio di ordine allo stesso tempo naturale e morale, che non può essere minato e limitato dal potere dello Stato.<sup>7</sup>

Chiaramente, nel ritenere che il lungo diciannovesimo secolo si presti bene a indagare il rapporto tra musica e potere, stiamo intendendo il concetto stesso di “potere” in un senso molto ampio e flessibile, non limitato solamente a un’accezione strettamente politica (come il potere dello Stato, o quello esercitato da una nazione o da un gruppo etnico su un altro), ma estesa a tutti gli aspetti della vita sociale in cui si delineano rapporti tali da consentire, anche solo potenzialmente,

---

6. Cfr. Guido Parietti, «Liberalismo e potere», in *Pandora. Rivista di teoria e politica*, 13 aprile 2023, <[https://www.pandorarivista.it/articoli/liberalismo-e-potere/#\\_ftnref1](https://www.pandorarivista.it/articoli/liberalismo-e-potere/#_ftnref1)> [20 ottobre 2022].

7. Cfr. Guido Parietti, *On the Concept of Power. Possibility, Necessity, Politics*, Oxford University Press, New York 2022, pp. 152–170; si veda in particolare il capitolo 4.1.3, *“Liberalism” or why would power be against freedom*, pp. 160–170.

ad alcuni individui di far valere la propria volontà e i propri punti di vista su quelli di altri individui.<sup>8</sup> Il che include anche varie forme di potere “nascosto”, “invisibile” — torneremo a breve su queste definizioni — o di *soft* o *hard power* (secondo la definizione di Joseph S. Nye),<sup>9</sup> o la rappresentazione di forme di potere che si manifestano con o senza violenza. Tutto ciò solleva la questione di che cosa sia il potere e di quante forme di potere esistano. Vale la pena, quindi, di ricordare brevemente come si sia svolto il dibattito teorico che ha generato alcune delle categorizzazioni cui abbiamo appena accennato anche perché, come osserva il filosofo Byung Chul-Han, attorno al concetto di potere «imperversa ancora un caos teorico» e una «totale mancanza di chiarezza concettuale».<sup>10</sup>

Nel mondo anglosassone, il cosiddetto *power debate* fu avviato attorno alla metà degli anni Cinquanta da influenti scritti sociologici come *The Power Elite* di Charles Wright Mills (1956), o *Community Power Structure: A Study of Decision Makers* di Floyd Hunter (1953).<sup>11</sup> La questione che essi sollevavano era se la politica americana del tempo potesse essere considerata come una forma compiuta degli ideali di democrazia pluralista, oppure se a decidere fossero anche — o soprattutto — delle élite di potere. Le loro analisi propendevano decisamente a favore di quest’ultima ipotesi, rappresentando la società americana come inerme e impotente rispetto a cerchie ristrette e influenti di potere economico, corporativo e militare. Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni del decennio seguente ciò suscitò la reazione di un gruppo di studiosi che facevano capo soprattutto all’Università di Yale, come Robert Dahl, secondo il quale si sarebbe potuto parlare legittimamente di “potere” solo nel caso di chiare situazioni di conflitto che richiedono una decisione univoca, e nelle quali prevale infine la decisione di una fazione ben definita.<sup>12</sup> Dalle analisi di singole comunità-campione americane emergeva che le decisioni politiche prese in vari ambiti di interesse pubblico, se considerate nel loro insieme, non mostravano la netta prevalenza di una particolare posizione o di un particolare gruppo sugli altri, e riflettevano piuttosto la varietà e le oscillazioni

---

8. La nostra definizione ricalca essenzialmente quella di Parietti: «To have power in the proper sense, this one person has to have the possibility to affect the possibilities of others, both in the sense of being capable of causing the appropriate effects and of representing that possibility as such (rather than as a necessitated behavior)»; cfr. Parietti, *On the concept of Power*, p. 149.

9. Joseph S. Nye, *Soft Power. The Means to Success in World Politics*, Public Affairs, New York 2004; trad. it. *Soft Power: un nuovo futuro per l’America*, Einaudi, Torino 2005.

10. Byung-Chul Han, *Was ist Macht?* Reclam, Ditzingen 2005; trad. it. *Che cos’è il potere*, Notetempo, Milano 2019, p. 7.

11. Charles Wright Mills, *The Power Elite*, Oxford University Press, New York 1956; trad. it. *Le élite del potere*, Feltrinelli, Milano 1970; Floyd Hunter, *Community Power Structure: A Study of Decision Makers*, University of North Caroline Press, Chapel Hill (NC) 1953.

12. Robert A. Dahl, *A Critique of the Ruling Elite Model*, «American Political Science Review», 52, 1958, pp. 463-469; Id., *Who Governs? Democracy and Power in an American City*, Yale University Press, New Heaven (CT) 1961.

tipiche del pluralismo, confermando così la robustezza delle istituzioni democratiche statunitensi. Si noti che in questa visione il “potere” era concepito solo come concreto esercizio del “prendere e fare valere una decisione”, non come possibilità o potenzialità, tanto meno come capacità di influenzare o condizionare le decisioni stesse; aspetto, invece, molto importante dal nostro punto di vista, date le capacità di coinvolgimento emotivo e di identificazione, e quindi di persuasione, della musica. In risposta alle posizioni dei “pluralisti”, negli anni Sessanta si sviluppò una riflessione sul concetto di potere che gettò le basi delle recenti teorie del potere. In breve, la loro visione era troppo ristretta e limitante: il potere doveva possedere un “secondo volto” — così Peter Bachrach e Morton Baratz, sostenitori della visione “bidimensionale” — che sfuggiva alle analisi e ai metodi di indagine basati sulla mera statistica delle decisioni pubbliche, e che agiva limitando o condizionando il processo decisionale, determinando le idee e i valori sottesi a esso, o facendo sì che i conflitti stessi venissero evitati.<sup>13</sup> Tutto ciò sollevò a sua volta nuovi interrogativi: in che modo si sarebbe potuto descrivere oggettivamente questa dimensione “nascosta” del potere dal momento che, per definizione, essa sfuggiva all’osservazione obiettiva e rimuoveva a priori i conflitti che avrebbero potuto smascherare il suo volto? Laddove non emergeva alcuna conflittualità, come si sarebbe potuto distinguere un consenso «autentico» da un potere che agisce dietro le quinte? Fu soprattutto per dare una risposta a tali interrogativi che, nei primi anni Settanta, la teoria dell’egemonia culturale formulata da Antonio Gramsci nei suoi *Quaderni del carcere* fu posta nuovamente al centro dell’attenzione sia degli studiosi europei sia di quelli americani. Essa spiegava in che modo le classi sociali detentrici del potere materiale creassero un sistema di consenso e rimuovessero il conflitto instaurando una forma capillare di egemonia culturale, intellettuale e persino morale, in virtù della quale i suoi punti di vista e i suoi modelli culturali erano instillati nelle classi subalterne; si creavano così i presupposti per il loro consenso e la loro rinuncia alla ribellione e al conflitto, e si metteva in atto al loro interno ciò che, in termini marxisti, si sarebbe detto una contraddizione tra prassi e teoria, ovvero “ideologia”. A mettere pienamente a frutto queste riflessioni fu per primo il volume di Steven Lukes *Power: A Radical View*, del 1974.<sup>14</sup> Facendo un passo avanti rispetto alla visione di Bachrach e Baratz, Lukes descriveva il potere come dotato di tre — non solo due — “dimensioni”: una “visibile”, una “nascosta” e una “invisibile”. La prima di esse corrisponde al «volto pubblico» del potere, ossia alla possibilità di decidere su questioni essenziali che riguardano l’intera società. La seconda corrisponde invece al “poter decidere cosa deve essere deciso”, ovvero al

---

13. Peter Bachrach – Morton S. Baratz, *The Two Faces of Power*, «American Political Science Review», 56, 1962, pp. 941–952.

14. Steven Lukes, *Power: A Radical View*, Macmillan, London 1974; trad. it. *Il potere. Una visione radicale*, Vita e Pensiero, Milano 2007.

potere di condizionare l'agenda politica, evitando così le conflittualità indesiderate. La terza dimensione, infine, corrisponde al volto più nascosto, ma anche più subdolo e insidioso, del potere: quello legato all'ideologia, che determina il modo in cui gli individui percepiscono sé stessi, il proprio rapporto con gli altri, i propri valori e le proprie convinzioni; il potere, cioè, di creare il consenso volontario, plasmando la volontà stessa. In tal modo Lukes metteva in evidenza come il potere sia anche e soprattutto un "potenziale", la condizione stessa, in altre parole, del potersi imporre sugli altri, sicché concentrarsi solo sul suo esercizio effettivo risulta fuorviante — anche perché il fatto stesso che non vi sia necessità di esercitare un potere può essere un segno della sua stabilità e solidità.

Lukes metteva così anche in discussione una distinzione, sulla quale si è molto dibattuto, tra "potere di" (*power to*) — il potere inteso come potenzialità e possibilità — e "potere su" (*power over*) — il potere esercitato su qualcuno, idea che implica anche relazioni sociali di dominazione e sottomissione. Secondo Lukes, concepire questi due termini come due opposte tipologie di potere sarebbe concettualmente errato, dal momento che il *power over* è solo una fattispecie della nozione onnicomprensiva di *power to*.<sup>15</sup> Il punto di vista più netto in tal senso è stato quello di Peter Morriss nell'influente saggio *Power: A Philosophical Analysis* del 2002, che riduce il potere al solo *power to*, definito come "attitudine" (*disposition*), "capacità", "abilità". Il potere, osserva Morris, «in quanto concetto attitudinale, non è né una cosa (un mezzo o una risorsa) né un fatto (un esercizio di potere): è invece una capacità (*capacity*)». <sup>16</sup> Si potrebbe osservare, però, che tale attitudine non può che appartenere a qualcuno e che il potere implica sempre delle relazioni sociali, per cui il concetto di *power over* resta non solo legittimo ma anche necessario quando si osservano fenomeni, come la musica, inscindibilmente legati alla società. Per riconciliare i due punti di vista, ci si potrebbe limitare a constatare che l'idea di *power over* è una fattispecie situazionale e relazionale della nozione onnicomprensiva di *power to* (o più semplicemente *power*) definita in ambito filosofico, più che una vera e propria tipologia di potere distinta da quest'ultimo come lo sono invece, ad esempio, *soft power* e *hard power*.<sup>17</sup> La questione non è solamente tassonomica e risulta di una certa rilevanza per la musicologia. Difatti, una prospettiva sociologica e relazionale che si concentri sul concetto di *power over*

---

15. *Ibid.*, pp. 80–81. Dello stesso avviso è Parietti, *On the concept of Power*, pp. 40–41.

16. Peter Morriss, *Power. A Philosophical Analysis*, Manchester University Press, Manchester 2002, p. 19. Per una visione opposta a quella di Morriss si veda ad esempio Pamela Pansardi, *Power to and Power over: Two Distinct Concepts of Power?*, «Giornale del potere politico», 5/1, 2012, pp. 73–89, secondo la quale, dal momento che il potere implica sempre delle relazioni sociali, la sua interpretazione «relazionale» è più appropriata di quella «attitudinale» di Morris, ai fini della sociologia e delle scienze politiche.

17. Cfr. ad esempio Amy Allen, *Rethinking Power*, «Hypatia», 13/1, 1998, p. 37.

— anche se non come tipo di potere concettualmente opposto a *power of* — sembra particolarmente consona alla prospettiva musicologica, aprendo una serie di interrogativi: in che modo lo studio della musica può aiutare a rilevare rapporti di *power over* nelle relazioni sociali? Può la musica fungere di per sé da agente di potere? Quali teorie possono spiegare la sua efficacia in tal senso? È dotata di un suo *power to*? E in che modo agisce “su”?

L’idea di *power over* implica anche un rapporto di tipo causale, altra questione ampiamente dibattuta nella letteratura sul potere. Definita nel modo più schematico possibile, una relazione di potere causale è: il potere di *A*, esercitato in modo libero ed autonomo, produce (causa) in *B* un comportamento contro la volontà di quest’ultimo, limitandone in tal modo la libertà. Ora, molti studiosi rifiutano l’idea che il potere possa funzionare secondo questo tipo di relazione causa-effetto meramente determinista e lineare. Secondo il già menzionato Han, ad esempio, esso non rende giustizia della complessità del potere: oltre alla mera coercizione, questo può comportare forme complesse di interazione e mediazione (*Vermittlung*) tra gli individui, come quelle nelle quali chi detiene il potere neutralizza la volontà di chi lo subisce, o quelle in cui quest’ultimo decide spontaneamente di adeguarsi al volere del primo, accettandone o assimilandone la volontà come fosse la propria.<sup>18</sup> Il potere è quindi, per Han, “potere mediato” (*vermittelte Macht*). Tuttavia, questa visione rischia di enfatizzare eccessivamente la natura consapevole e volontaria dell’atto di sottomissione al potere, mentre dal punto di vista dell’uso politico della musica — e delle arti in genere — è più interessante osservare quei rapporti di potere che si basano su risposte emotive inconscie, subliminali e quindi non volontarie. Come osserva James Garratt nel saggio che apre questo volume, «sono questi tipi [causali] di effetti di potere che sembrano più in sintonia con il potere causale della musica, consentendo di capire perché coloro che detengono il potere vi hanno fatto così frequentemente ricorso». La questione, quindi, è se, e in che modo, la musica sia in grado di causare tali risposte sull’ascoltatore, il che equivale anche a contemplare la possibilità di un certo tipo o una certa dose di causalità. La risposta di Garratt è che la causalità propria della musica e delle esperienze artistiche in genere non è meccanicista e lineare; si tratta invece di una causalità prettamente “estetica”, che «seduce, affascina e supera la resistenza» mediante processi di immedesimazione mimetica, termine che qui non indica tanto il classico concetto di imitazione artistica della realtà, quanto «un processo estetico-politico di rispecchiamento attraverso il quale vengono riprodotti affetti e modi di comportamento».

La proposta è suggestiva, perché consente di rispondere alla domanda se la musica possenga un suo “potere” senza scadere né in una visione reificata, che

---

18. Han, *Che cos’è il potere*, pp. 10–11.



considera la musica come un soggetto dotato di una sua capacità di agire, né in una visione puramente “intenzionale”, che identifica il potere della musica esclusivamente nell’intenzione di chi la crea o la usa ai propri fini, cosa che non spiegherebbe come mai una stessa musica possa prestarsi a relazioni di potere molto diverse, persino opposte, a seconda dei contesti e degli individui che la riusano e la recepiscono. Quello del “potere della musica”, del resto, è un tema che percorre tutta la riflessione occidentale, dal pensiero antico sino alle recenti teorie della psicologia della musica, delle neuroscienze e della musicoterapia. L’idea che la musica, in quanto capace di suscitare emozioni, posseda di per sé un potere sugli ascoltatori è implicita nelle visioni teoriche ed estetico-musicali di diverse epoche, dall’antichità al medioevo, all’*Affektenlehre* barocca e alle recenti riflessioni sul potere esercitato dalla *popular music* sugli individui e le masse.<sup>19</sup> Chiaramente, quando si parla del “potere della musica”, si sta adoperando una sorta di metafora; si sta considerando, cioè, la musica alla stregua di una cosa o di una persona in grado (quella sì) di possedere ed esercitare, anche potenzialmente (come attitudine) un potere sugli individui. Il che è accettabile finché si resta consapevolmente nel campo della metafora. Più problematica è, invece, la questione se la musica posseda effettivamente un potere di per sé, a prescindere cioè dal fatto che essa è il prodotto di individui che la concepiscono, la realizzano nell’esecuzione e nella performance, e la recepiscono nella fruizione. L’idea della “manipolazione mimetica” di Garratt sembra dare una risposta al problema, spostando l’attenzione sui processi mimetici tra individui innescati dalle proprietà estetiche della musica.

Più che il rifiuto totale della categoria di causalità, un aspetto della riflessione di Han interessante dal nostro punto di vista concerne la “semantica del potere”; l’idea, cioè che il potere si leghi al senso, iscrivendosi così «in un orizzonte ermeneutico».<sup>20</sup> Il potere, secondo Han, impone un senso alle cose, e in tal modo se ne appropria. La questione della semantica riecheggia anche nel saggio di Körner pubblicato in questo volume, nel quale si pone l’accento sul modo in cui i cambiamenti epocali nei rapporti di potere avvenuti all’epoca delle rivoluzioni sono stati sperimentati e percepiti come cambiamenti nella semantica del tempo, e sul modo in cui gli individui esperiscono la relazione tra tempo attuale, passato e futuro.<sup>21</sup> Ciò trovò a sua volta espressione, come sottolinea l’autore, «in nuove condizioni materiali della produzione musicale, ma anche in nuovi concetti estetici».

---

19. Cfr. ad esempio Elena Mannes, *The Power of Music: Pioneering Discoveries in the New Science of Song*, Walker, New York 2011.

20. Han, *Che cos’è il potere*, p. 37.

21. Il riferimento di Körner è soprattutto a Reinhart Koselleck: si veda, in particolare, *Futures Past: on the Semantics of Historical Time*, MIT Press, Cambridge (MA) 1985; trad. it. *Futuro passato: per una semantica dei tempi storici*, CLUEB, Bologna 2007.

I saggi di Garratt e Körner, che aprono la raccolta, offrono diversi spunti teorici utili ad affrontare la lettura degli altri capitoli, che prendono invece in esame una serie di casi specifici, non senza offrire, però, ulteriori spunti di riflessione teorica. La tematica del rapporto musica-potere è declinata in relazione a una varietà di generi musicali, situazioni e contesti. Si è scelto quindi di organizzare la materia in sezioni tematiche. La prima è interamente dedicata alle strutture di potere che si riflettono nell'opera e nel teatro musicale. I quattro capitoli che la compongono spaziano tra Italia, Francia, Inghilterra e Germania. Nel primo saggio Carlotta Sorba, sulla scorta di uno studio dei documenti d'archivio relativi alle "grandi logge" di alcuni importanti teatri italiani della prima metà dell'Ottocento, osserva come gli spazi teatrali tendessero a configurarsi «come spazi ibridi tra monarchia e mercato, tra esigenze di valorizzazione dinastica, obiettivi produttivi e spettacolari degli impresari, esigenza e richieste del pubblico». Nel suo studio sull'*opéra de salon* Mark Everist mostra come esponenti dell'alta borghesia e dell'aristocrazia parigina sfruttassero la possibilità di installare teatri temporanei nei loro ampi salons, o di allestire rappresentazioni in spazi pubblici affittati *ad hoc*, come mezzo per rappresentare ed esibire il proprio potere economico e prestigio sociale. Secondo Sonja Jüschke il teatro popolare d'epoca tardo-vittoriana, mettendo in scena soggetti esotici, forniva al pubblico una lettura rassicurante dei mutamenti cui stavano andando incontro i tradizionali rapporti di forza tra varie componenti della società del tempo. Francesco Fontanelli mette invece in luce il significato sociopolitico della drammaturgia del *Tannhäuser*, leggendola come una riflessione sui rapporti di potere tra singolo e comunità, e osservando come nel percorso fino al *Parsifal* tale significato politico si tramuti da un'istanza libertaria a un'ideologia reazionaria. I saggi della sezione seguente (*Musical Institutions and the Politics of Power*) riguardano invece i rapporti di potere che si manifestano nelle istituzioni musicali quali cappelle, cori, bande, ecc. Dopo lo studio di Galliano Ciliberti sulla Chapelle royale durante la Restaurazione, cui si è già accennato, Caiti Hauck indaga il rapporto tra i cori maschili e le politiche delle autorità politiche delle città di Berna e Friburgo, cercando di mostrare in che modo le lotte di potere tra opposte fazioni politiche si riflettevano sulla vita e sull'attività musicale delle società corali. Verena Paul si sofferma invece sul Concorso Internazionale di Bande Militari dell'Esposizione universale di Parigi del 1867, nel quale dieci bande militari di tutta Europa rappresentarono altrettante nazioni, che in questo modo cercavano di dare una dimostrazione di potere e supremazia in ambito musicale, secondo il modello competitivo che le esposizioni universali avevano incentivato in tutti i campi dell'industria, dell'arte e della scienza.

L'ultima sezione (*Music, Colonial Power, and Industry in a Global Space*) è invece dedicata alle dinamiche di potere veicolate dalla musica nei fenomeni di globalizzazione favoriti dall'emergente industria culturale, e come parte integrante delle

politiche dell'imperialismo, del colonialismo e della decolonizzazione. Nel loro saggio, Alessandro Avallone ed Emanuele Franceschetti scorgono nei periodici pubblicati da Ricordi nei primi anni del Novecento uno strumento capace di esercitare sul pubblico un'"influenza", nel senso del termine impiegato dal più volte menzionato Byung-Chul Han: la capacità di plasmare il sottoposto senza alcuna coercizione, imposizione o violenza. Al contempo, però, considerano l'influenza della pubblicistica musicale come parte di un più vasto sistema di potere detenuto dall'industria culturale su un pubblico sempre più simile a un pubblico di massa. Il lavoro di Paolo Prato si sofferma invece sulla diffusione internazionale della canzone napoletana, considerandola nell'ottica dei fenomeni transculturali e di ibridazione, nei quali i rapporti di potere non si esplicano in modo coercitivo ma piuttosto "seduttivo". In effetti, l'idea di Prato che «i due poli — seduzione *versus* potere — si sovrappongono ampiamente», corrisponde a una dimensione simbolica e mediata (*vermittelte*, nel senso di Han) del potere. La sezione — e il volume — si chiude con uno studio di Salvatore Morra sul repertorio della *Nūba* (suite) impiegato nelle cerimonie militari presso il Bey di Tunisi alla fine del diciannovesimo secolo, in cui l'autore, applicando una prospettiva teorica decoloniale, mostra come durante il protettorato francese i musicisti tunisini abbiano contribuito a una resistenza contro il potere coloniale facendosi portatori di una lettura di questo repertorio in chiave identitario-nazionale.

In definitiva, a giudicare anche dal complesso di saggi di questo volume, si potrebbe dire che nel corso del "secolo lungo" i rapporti tra potere e musica furono pervasivi, stretti, organici e capillari, assumendo forme più efficaci proprio perché meno visibili e più "nascoste". La musica entrò nelle dinamiche di potere che si instauravano ai vari livelli, nei vari ambiti e nei diversi contesti in cui si articola la società. In vista di ulteriori spunti di indagine, si potrebbe anche osservare come essa abbia via via incarnato tali dinamiche nei propri assetti istituzionali, nell'organizzazione e gerarchizzazione tra i musicisti, nelle tradizioni pedagogico-musicali, nelle metodologie didattiche dell'esecuzione e della composizione musicale, nelle pratiche discorsive della critica musicale, e persino nelle stesse strutture sonore. L'idea di un potere onnipresente e multiforme sottesa a questa lettura evoca inevitabilmente la prospettiva radicale di Michel Foucault. Com'è noto, infatti, per Foucault il potere agisce costantemente in ogni aspetto della società e in ogni interazione tra gli individui. Esso non è un'entità "esterna", e neppure una forma di dominazione esercitata da alcuni membri della società a detrimento di altri, ma piuttosto una struttura reticolare introiettata e inscritta nelle azioni, nelle pratiche discorsive e nel corpo stesso, inteso come costruito culturale, di ciascun individuo. Ciò comporta un ridimensionamento dell'azione sociale dei singoli (ciò che la sociologia chiama *agency*), a favore di una visione del potere come forma impersonale che condiziona e determina ogni aspetto dell'agire e del pensiero umano.

Negli ultimi anni, difatti, non sono mancati studi che hanno intravisto nelle istituzioni pedagogico-musicali ottocentesche manifestazioni di “potere disciplinare” — la forma di potere che per Foucault si afferma progressivamente a partire dalla metà del Settecento.<sup>22</sup> Le stesse pratiche e tradizioni pedagogico-musicali del tempo potrebbero essere interpretate in tal senso. Le tecniche strumentali (pianistiche, violinistiche, vocali, ecc.) messe a punto nel corso del diciannovesimo secolo comportavano una dura disciplina e un lungo esercizio corporale. In un’ottica foucaultiana ciò potrebbe essere inteso come un mezzo per imporre un uso disciplinato del movimento, che mira a normalizzare le peculiarità individuali ritenute poco funzionali. Peraltro, col progressivo incremento della pratica e del consumo di musica in ambito domestico borghese, dinamiche di potere veicolate dalla musica si instaurarono a livello familiare, anche tra genitori e figli. Non a caso, fu proprio nella seconda metà dell’Ottocento che venne alla ribalta un nuovo tipo di musica destinata espressamente ai bambini e concepita per colpire la loro sensibilità e suscitare la loro immaginazione. Il loro presupposto, ben rappresentato in composizioni come l’*Album per la gioventù* (1848) di Robert Schumann, era che esse dovessero favorire la maturazione del piccolo strumentista non solo sul piano musicale, ma anche su quello intellettuale e spirituale. Al contempo, però, l’idea di infanzia che trapela da queste composizioni è una costruzione tipicamente adulta, che agisce da strumento di controllo, e quindi di esercizio del potere, da parte dei “grandi” sui piccoli.<sup>23</sup>

Altri spunti meritevoli di approfondimento potrebbero riguardare l’istituzionalizzazione della critica musicale quale pratica discorsiva che veicola strutture di potere. Il secolo di cui ci occupiamo, infatti, vide la nascita e la diffusione di un nuovo tipo di scritti musicali rivolti a un pubblico più ampio di intenditori qualificati che, oltre a dare un impulso decisivo alla definizione di “musica classica” in opposizione all’emergente stile romantico, furono decisivi nella creazione di un canone. Si potrebbe quindi leggere l’evoluzione della critica musicale tra Otto e Novecento in chiave delle dinamiche di potere: la crescente influenza della figura

---

22. Cfr. ad esempio Maud Pouradier, *La musique disciplinée: Le contrôle de la musique dans les conservatoires français du XIXe siècle*, «Musurgia. Analyse et pratique musicales», 14/1, 2007, pp. 5–13, nel quale il modello pedagogico musicale rappresentato dal *Conservatoire Nationale de Musique* fondato nel 1795 viene descritto come uno spazio disciplinare, nel senso di Michel Foucault. Il riferimento è al classico *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975; trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976. Nel suo saggio in questa raccolta James Garratt mostra come nella Germania imperiale la musica venisse usata per promuovere la cultura del militarismo e il potere disciplinare, nel senso foucaultiano del termine.

23. Cfr. Matthew Roy, *The Guiding Hand: Hidden Adult Authority in Children’s Piano Music*, «Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung», 2021, pp. 51–65. L’idea è stata sviluppata da Roy in *The Piano Bench as Locus of Control. Adult/Child Power Dynamics in Imaginative Children’s Music*, relazione (inedita) presentata al convegno dal quale deriva questo volume.

del critico entrò man mano in rotta di collisione con la figura del compositore, che rivendicava sempre più autorità sulla propria opera. Fino a giungere, ai primi del Novecento, alla dura presa di posizione contro i critici da parte di Arnold Schönberg e all'atteggiamento decisamente prevaricatorio di Igor Stravinskij, che cercò di imporre il proprio parere su quello dei suoi critici, persino postulando la necessità di un simile atto di potere da parte dei compositori.<sup>24</sup>

In definitiva, i saggi raccolti in questo numero di *Chigiana Journal*, nonché i fugaci spunti di riflessione appena presentati, pur nella loro varietà rappresentano solo un campione parziale dei problemi sollevati dal rapporto tra potere e musica nel lungo diciannovesimo secolo. Nuove indagini potranno non solo incrementare la casistica ma anche allargare ulteriormente la prospettiva teorica e metodologica, tenendo conto della recente tendenza degli studiosi a mettere in discussione invertebrate visioni storiografiche. Come osserva Körner nel saggio pubblicato in questo volume, esse «dovranno includere prospettive globali e post-coloniali, una riconfigurazione delle visioni convenzionali del rapporto tra centri e periferie, nonché un lavoro sulla musica popolare e sul ruolo della musica nelle culture materiali». Si spera che questa raccolta possa appunto fungere da stimolo in questa direzione.

## Ringraziamenti

Un vivo ringraziamento ai membri del comitato scientifico che, insieme a chi scrive, hanno progettato il convegno dal quale è scaturito questo volume: Esteban Buch, Markus Engelhardt, Axel Körner, Carlotta Sorba e, in particolare, a Fiamma Nicolodi e ad Antonio Rostagno, scomparsi poco prima che si tenesse il convegno, alla cui ideazione hanno dato un contributo determinante. A loro va il nostro ricordo affettuoso e commosso. Un sentito ringraziamento va poi a coloro che hanno consentito la realizzazione di questo volume e del convegno internazionale dal quale esso è nato, e in particolare al presidente dell'Accademia Musicale Chigiana Carlo Rossi e al direttore artistico Nicola Sani, al direttore amministrativo Angelo Armiento, al comitato organizzativo del convegno e a tutto il team editoriale di *Chigiana Journal*, alla direttrice della rivista Susanna Pasticci e ai membri del comitato direttivo Antonio Cascelli, Stefano Jacoviello e Cesare Mancini.

---

24. Cfr. Massimiliano Locanto «*Brother Criticus*»: *Stravinsky <the Serialist> against Music Criticism*, in Roberto Illiano – Massimiliano Locanto (eds), *Music Criticism 1950–2000*, Brepols, Turnhout 2019, pp. 15–38.

