



VARIAZIONI COMPARATISTICHE SUL TEMA: “DIRITTO E MUSICA”

GIORGIO RESTA

SOMMARIO: 1. INTRODUZIONE. 2. DIRITTO E MUSICA COME DISCIPLINE “PERFORMATIVE”. 3. DALLA PROSPETTIVA ANALITICA ALLA PROSPETTIVA STORICA. 4. LA GENESI DEL PROBLEMA INTERPRETATIVO IN MUSICA. 5. L’IMPIEGO DELLA METAFORA MUSICALE DA PARTE DEL GIURISTA: UNO STUDIO COMPARATO. 6. JEROME FRANK E IL GIUSREALISMO AMERICANO. 7. PUGLIATTI E BETTI A CONFRONTO CON L’INTERPRETAZIONE MUSICALE. 8. CONCLUSIONI.

1. È possibile svolgere una riflessione sui rapporti tra diritto e musica, analogamente a quanto si è sin qui fatto sul terreno di diritto e letteratura o diritto e cinema? Se sì, quali dovrebbero esserne le premesse e le finalità?

A questi interrogativi sono state date in tempi recenti risposte diverse e talora contrapposte. Ai due poli del dibattito possono collocarsi da un lato la ricca produzione nordamericana, ove la riflessione su diritto e musica – declinata secondo le usuali varianti di *law in music* (studio della rappresentazione del diritto e dei suoi attori nei testi messi in musica tanto nell’ambito della tradizione colta quanto in quello della musica popolare) e *law as music* (rilettura del fenomeno giuridico alla luce dei paradigmi della critica musicale, nella prospettiva di una teoria estetica del diritto) – si è imposta come una delle più moderne frontiere del movimento di *law & humanities*. Dal lato opposto possono essere assunte come emblematiche le obiezioni mosse, da ultimo, da Basil Markesinis nei confronti degli studi di *law & music*, giudicati privi di una reale utilità conoscitiva per il giurista e visti come rappresentativi della degenerazione intellettualistica del movimento di diritto e letteratura; obiezioni, queste, tanto più significative in quanto non provenienti da un esponente della cultura positivista ortodossa, ma da un comparatista autorevole, aperto alla complessità e non pregiudizialmente ostile al dialogo interdisciplinare.

La presenza di una notevole diversità di punti di vista, e tra questi anche quelli fortemente critici, circa l’utilità di una riflessione su diritto e musica è perfettamente comprensibile. È tipico della modernità, infatti, l’avere confinato a sfere distinte e reciprocamente non comunicanti la dimensione estetica e quella normativa. Di conseguenza, ogniqualvolta ci si propone di colmare tale divario, enfatizzando l’elemento politico-normativo delle arti e quello estetico del diritto, s’incontrano invariabilmente resistenze e perplessità di vario tipo. Né varrebbe a molto, per dissiparle, rievocare quella lunga storia di intersezioni tra la musica e il diritto, fatta di pratiche istituzionali comuni (dai nomoi cantati all’uso della musica come strumento di risoluzione delle liti in diverse comunità aborigene), contiguità culturali profonde, funzioni simboliche convergenti (si pensi soltanto alla vicenda degli inni nazionali), ed emblematicamente racchiusa nello stesso universo semantico del vocabolo νόμος. Tra i vari significati che questo termine aveva nella



cultura greca, ci ricorda Platone nelle “Leggi”, v’era, oltre quello di “legge”, anche quello di “canto”.

Rievocare oggi queste vicende, si diceva, sarebbe un esercizio proficuo ed opportuno, ma non varrebbe a superare l’obiezione di fondo per cui la modernità ha creato una frattura epistemologicamente profonda tra il diritto e le arti, tale da presentare questi ambiti come culturalmente autonomi, caratterizzati da una propria razionalità, rispondenti ad una diversa logica ed orientati a fini differenti.

Tale dicotomia non è certo immune da critiche e sono ormai molte le riflessioni, a partire da quelle di impianto ermeneutico, tese al suo superamento. Per i fini che qui rivelano, tuttavia, non è necessario entrare nel merito di una discussione così impegnativa. L’obiettivo di questo scritto è notevolmente più limitato e consiste semplicemente nell’illustrare come, pur rimanendo aderenti alle consuete ripartizioni di competenze tra il ‘department of law’ e il ‘department of arts’, vi siano ampi margini per un dialogo interdisciplinare, che non incorra nel genere di obiezioni mosse da Markesinis e risulti di qualche utilità per la migliore comprensione del fenomeno giuridico, visto nella sua complessità. Per far questo, però, è necessario spostare l’asse delle riflessioni da una prospettiva di tipo analitico ad una di tipo storico.

2. Un intero filone di ricerca, quello di law & literature, si è sviluppato intorno all’ipotesi che l’applicazione dei metodi propri della teoria e della critica letteraria possa giovare alla migliore intelligenza del fenomeno giuridico, specie in relazione al fondamentale problema dell’interpretazione.

Alcuni dei più significativi esponenti di tale corrente di pensiero hanno però sottolineato, di recente, come il modello di interpretazione più aderente al paradigma giuridico non sia quello letterario, bensì quello musicale. Tale asserzione si basa sui seguenti argomenti.

A differenza della letteratura, la musica costituisce, al pari del diritto, una disciplina ‘performativa’. Anche l’interprete musicale muove generalmente – il discorso va riferito specificamente alla musica classica, come la conosciamo a partire dalla metà del diciottesimo secolo – da un insieme di grafemi, ordinati secondo un programma intelligente da un compositore. Questi grafemi compongono la partitura musicale. Il processo ermeneutico può ridursi alla ricostruzione del significato del testo, eventualmente a fini di critica della composizione, ma generalmente non si esaurisce in questo. La comprensione del testo rappresenta infatti uno stadio preliminare e servente rispetto alla sua messa in opera, ossia la traduzione in suoni di fronte ad un pubblico. Come il giurista, anche il musicista deve risolvere difficili problemi ermeneutici, i quali reagiscono su un risultato esecutivo, rendendolo più o meno “coerente”, “originale”, “convincente”; o al contrario “incoerente”, “banale”, “non persuasivo” o persino “offensivo”. Se il linguaggio attraverso il quale vengono redatti gli atti normativi è uno strumento altamente imperfetto ed impreciso, altrettanto lo è il sistema della notazione musicale: dei suoni si trova nella pagina musicale



una sola indicazione, che sia compiutamente determinata o determinabile, ovverossia l'altezza. Tutto il resto dai valori di durata delle note alla loro intensità dinamica, al movimento all'accentuazione ritmica, al colore, etc., "o è implicito o è affidato a pochi segni e didascalie convenzionali di cui nessuno, nemmeno l'autore stesso, saprebbe dirci il senso esecutivo mensuralmente e fonicamente preciso e mai variabile". Di qui una serie articolata di problemi interpretativi: come rendere l'allegro di una partitura barocca o il "non espressivo" del mahleriano Lied von der Erde? Come comportarsi di fronte ad una nota 'erronea' – alla luce delle più ampie possibilità sonore offerte dagli strumenti contemporanei –, quale ad es. il fa naturale presente (in luogo, diremmo oggi, del fa diesis) nella battuta 172, primo movimento, del Concerto per pianoforte e orchestra, op. 15 di Ludwig Van Beethoven? Ancora, e più radicalmente: tutto ciò che non è scritto nella pagina musicale deve ritenersi permesso oppure vietato all'interprete?

Se queste sono alcune delle questioni che si pongono quotidianamente al musicista, il parallelismo con la teoria dell'interpretazione giuridica appare piuttosto evidente (ed infatti sono molti gli autori, primi tra tutti i civilisti, che hanno riflettuto su tale convergenza). Simili, infatti, sono le problematiche di fondo, anche se le funzioni e gli effetti dell'attività interpretativa nei due campi sono ovviamente molto diversi. Registrare la presenza di una serie di problemi metodologici comuni non significa ancora rispondere alla questione di fondo circa le implicazioni e l'utilità di una siffatta riflessione interdisciplinare. Tale preoccupazione è ovviamente avvertita anche dai giuristi nordamericani. In una serie di studi alquanto interessanti si è osservato come il parallelismo tra diritto e musica consentirebbe di fare emergere tre importanti elementi del fenomeno giuridico, i quali sarebbero invece oscurati dal confronto con l'interpretazione letteraria. 1) Il legal process si compone di una relazione triangolare tra le istituzioni che 'creano' il diritto, le istituzioni che lo interpretano (applicandolo) e i soggetti direttamente o indirettamente coinvolti dall'interpretazione; la stessa relazione triangolare connota le performing arts e segnatamente la musica, ove pure esistono tre soggetti distinti: compositore, esecutore, pubblico. 2) Il diritto costituisce una pratica sociale che si compone non soltanto di 'testi', ma anche e soprattutto di specifiche attività 'performative' (compiute dalle corti, dalle autorità amministrative, dagli organi di polizia, etc.), le quali debbono essere accuratamente coordinate perché si realizzino gli obiettivi generali del sistema; del pari, le composizioni musicali 'non parlano da sole' e richiedono lo sforzo congiunto di più soggetti (si pensi soltanto al fenomeno dell'orchestra) per essere riportate in vita. 3) Il giurista-interprete assume una precisa responsabilità nei confronti del pubblico e specificamente nei confronti dei soggetti direttamente coinvolti dalle attività di interpretazione ed applicazione del diritto; lo stesso accade, sebbene con diverse modalità ed implicazioni, per l'interprete musicale in relazione al suo pubblico. La considerazione di questi tre elementi permette di evidenziare quali aspetti della teoria e della critica musicale possano risultare di maggiore ausilio per l'attività del giurista. Fra i vari esempi offerti e discussi dagli autori nordamericani sarà sufficiente ricordare: il problema della 'autenticità' nella riproduzione della musica antica e le questioni sollevate dall'historically oriented performance movement (evidente il parallelo



con la discussione sull'originalismo nell'interpretazione costituzionale); libertà dell'interprete e rapporto con i testi moralmente offensivi (questioni legate all'interpretazione evolutiva); l'importanza delle tradizioni interpretative e la prospettiva della teoria della recezione (Wirkungsgeschichte e paradigma del 'diritto vivente'); i limiti di ammissibilità del ricorso a mezzi extratestuali nell'interpretazione della partitura (letteralismo e ricerca dell'intenzione del legislatore).

3. Le questioni succintamente indicate sono indubbiamente stimolanti e di ampio respiro. Tuttavia è dubbio che il mero confronto tra modelli e problemi interpretativi possa di per sé offrire un effettivo contributo alla migliore comprensione dei fenomeni osservati, anche in ragione della obiettiva diversità delle funzioni oggi ascritte all'interpretazione giuridica e a quella musicale. Il punto da chiarire è esattamente quali siano le finalità che tale analisi interdisciplinare si prefigge. A questo riguardo credo che si debba assumere una prospettiva diversa da quella spesso adottata da molti studi contemporanei e soprattutto si debba sciogliere un equivoco che rischia di condizionare gli stessi obiettivi della riflessione. L'equivoco consiste nel ritenere che sia idealmente possibile arrivare ad un'adeguata comprensione di ciò che il fenomeno interpretativo è nel diritto e nella musica, senza prima conoscere e studiare attentamente il modo in cui esso ha concretamente operato nei diversi contesti storici e culturali. Ciò deve negarsi, così come deve essere contestato l'assunto che il problema dell'interpretazione, quale tipico problema di rapporto tra un soggetto ed un oggetto, sia esso un testo normativo o una partitura musicale, si presenti ovunque in forme tendenzialmente identiche ed invarianti e non sia invece esso stesso, già nella medesima caratterizzazione come autonomo "problema", un preciso sottoprodotto di un determinato contesto sociale e culturale. Nei discorsi contemporanei, in altri termini, sembra prevalere una preoccupazione di tipo analitico, quando invece l'unico approccio che può davvero contribuire ad una migliore comprensione del fenomeno interpretativo, nel diritto come nella musica, è quello di tipo storico ed ermeneutico. A questo proposito sarebbe utile richiamare la riflessione filosofica e musicologica sul concetto di "opera" (Werk), la quale ha mostrato come una delle nozioni più stabili ed indiscusse agli occhi dell'osservatore odierno costituisca in realtà null'altro che un prodotto contingente, la cui emersione è legata ad un particolare contesto culturale e solo alla luce di questo può essere assimilato e compreso. È possibile svolgere un discorso analogo a proposito dell'interpretazione? A me pare che a tale quesito debba darsi una risposta affermativa e per giustificare tale asserzione vorrei provare a ricostruire brevemente sia la genesi del problema interpretativo in musica, sia la (micro)storia dell'impiego della metafora musicale da parte dei giuristi.

4. La dottrina dell'interpretazione musicale, rispetto a quella dell'interpretazione giuridica, ha una genesi più recente. Gli studi più attendibili sottolineano che lo stesso concetto di "interpretazione musicale" è un prodotto moderno. Esso è emerso e si è radicato nella cultura europea soltanto nel XIX secolo. Prima del 1800 non si discuteva di



“interpretazione” (interprétation-Interpretation), bensì di esecuzione (exécution, Vortrag), riproduzione (Wiedergabe), o rappresentazione (Aufführung) di un’opera.

Diversi fattori hanno contribuiti all’emersione di una teoria dell’interpretazione musicale, la quale rappresenta null’altro che la risposta razionale al sorgere di un autonomo ‘problema’ interpretativo. Se ne indicheranno di seguito alcuni dei più rilevanti.

(a) Innanzitutto si deve notare che il problema interpretativo può assumere un’autonoma fisionomia soltanto là dove insorga un problema di comunicazione tra soggetti diversi: nella specie compositore ed esecutore. Di conseguenza, sino a quando il ruolo di esecutore era prevalentemente svolto dal (o sotto la diretta supervisione del) compositore una specifica ‘questione’ ermeneutica, intesa come ricerca del significato di un testo percepito come ‘altro da sé’, non aveva ragione di porsi. Questa era una condizione piuttosto normale sino al diciassettesimo secolo; è soltanto a partire da questo momento che la musica inizia ad essere regolarmente composta per funzioni diverse da quelle di carattere ufficiale o religioso e comincia ad affermarsi un ruolo di interprete-esecutore diverso da quello del compositore.

(b) La dissociazione tra compositore ed esecutore si fa più netta quando, a seguito dell’evoluzione del gusto, muta la tipologia della musica destinata ad essere eseguita. La trasformazione più radicale si ha, tra Sette e Ottocento, quando si afferma l’idea di ‘repertorio’ e si supera la vecchia prassi esecutiva incentrata sul requisito della contemporaneità. L’arte musicale obbedì infatti sino a larga parte del XVIII secolo al principio di contemporaneità del gusto, precisamente riflesso in quella pagina del Liber de arte contrapuncti (1477), in cui Johannes Tinctoris notava che “non esiste un solo brano musicale composto negli ultimi quarant’anni che sia ritenuto degno d’ascolto dagli eruditi”. Prima l’attenzione filologica ed erudita di metà Settecento, poi la vera e propria infatuazione per la storia (specia se storia di una nazione o di un popolo) del romanticismo ottocentesco mutano radicalmente le coordinate di riferimento: la musica ‘antica’ inizia ad essere studiata ed eseguita in pubblico con sempre maggiore frequenza. Del pari, si iniziano a pubblicare raccolte di musiche del passato e si creano istituzioni culturali deputate allo studio e alla conservazione della musica antica (ad es. la “Bach Gesellschaft”). Si produce, dunque, come effetto, una penetrante dissociazione temporale tra produzione e consumo della musica, un tempo inesistente. L’interprete viene di conseguenza chiamato a confrontarsi con pagine musicali che non riflettono più necessariamente lo stile e la maniera esecutiva del presente.

(c) L’avvento dell’estetica romantica, incentrata sul paradigma dell’autonomia della creazione artistica, spezza l’antico legame tra musica e parola, il quale si esprimeva, dal punto di vista delle ideologie esecutive, nella parificazione di Vortragslehre e retorica. Se la funzione della musica non è più quella di “muovere gli affetti e i sentimenti”, ma quella di esprimere la personalità e l’individualità artistica del genio, allora l’attenzione dovrà essere rivolta non più verso la dimensione esterna (effetto nei confronti del pubblico) ma verso quella interna del processo esecutivo (testo musicale). Si passa dunque da un contesto wirkungsästhetisch- ad uno Werk-orientiert, nel quale inizia a campeggiare la nozione di “capolavoro”.



(d) L'affermazione della figura del virtuoso (emblematicamente rappresentata da Liszt e Paganini) e la nascita di nuove 'professioni', tra le quali soprattutto quella del direttore d'orchestra, contribuiscono, per altro verso, ad una crescita di rilevanza della 'soggettività' dell'interprete e quindi ad un graduale passaggio da una Kompositions- ad una Interpretationskultur. A ciò si contrappone, dal lato compositivo, un tentativo di recupero della 'intenzione autoriale' tramite il perfezionamento della notazione musicale e il ricorso sempre più intenso alle indicazioni esecutive, con l'obiettivo – alquanto utopistico – di controllare il più possibile il 'destino' dell'opera. A questo scopo l'autore si serve anche di altre strategie, via via perfezionate nel passaggio tra Ottocento e Novecento: a) le istruzioni esecutive affidate oralmente agli allievi; b) l'organizzazione di una 'esecuzione magistrale'; c) l'interpretazione autentica.

(e) La dissociazione tra l'autore e il destino dell'opera nelle sue molteplici interpretazioni viene portata alle sue estreme conseguenze con il progresso della tecnica e il perfezionamento dei metodi di fissazione del suono su supporti stabili. Quando la riproducibilità tecnica dell'esecuzione si salderà con il processo di commercializzazione della musica indotto dall'industria discografica, il testo in quanto tale perderà definitivamente la propria centralità a vantaggio del suo 'doppio' interpretativo. Ciò porrà le premesse per un progressivo mutamento dell'oggetto della critica musicale: dall'opera alla sua interpretazione.

5. La considerazione complessiva di questi fattori aiuta a comprendere in che modo la teoria dell'esecuzione abbia progressivamente abbandonato il paradigma della Klangrealisation, per dar vita ad una vera e propria dottrina della musikalische Interpretation. Sottesa a tale passaggio v'è una complessa storia sociale, connotata dall'emersione di nuovi soggetti e nuove tipologie di interessi, che richiedevano la trasformazione degli stessi modelli di conoscenza critica del fenomeno musicale. L'evoluzione dell'ideologia dell'interpretazione musicale tra Otto e Novecento, parallelamente all'evoluzione del gusto, ci ricorda che l'interpretazione è essa stessa un fatto storico da studiare nella sua genesi e nelle sue trasformazioni.

Questa premessa è utile per introdurre il discorso sull'impiego della metafora musicale da parte del giurista. La riflessione sui rapporti tra diritto e musica – come pure quella su diritto e letteratura – non è un prodotto originale della corrente di pensiero nota come law & humanities. Ben prima del suo sviluppo, il giurista aveva avvertito l'utilità di una 'incursione' nel territorio dell'interpretazione musicale. Se si prescinde da alcuni riferimenti occasionali presenti in autori più antichi, è possibile affermare che la più chiara e consapevole presa d'atto della contiguità dei due modelli ermeneutici è avvenuta, in maniera pressoché simultanea, negli Stati Uniti e in Italia intorno alla metà degli anni '40. Risale al 1947, infatti, la pubblicazione nella "Columbia Law Review" di un importante saggio di Jerome Frank, intitolato: Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation. Tale studio costituisce, a detta dello stesso Frank, il "primo tentativo" – a cui ne farà seguito



un altro, l'anno successivo, sempre a firma di J. Frank – di una riflessione in parallelo sul ruolo dell'interprete nell'esecuzione musicale e nell'applicazione giudiziale del diritto. Più o meno contemporaneamente, nel 1948, appare nella "Rivista italiana per le scienze giuridiche" il primo dei vari studi di Emilio Betti in tema di interpretazione, intitolato *Le categorie civilistiche dell'interpretazione*. Nell'introdurre la distinzione tra le tre funzioni fondamentali dell'interpretazione (la funzione ricognitiva, quella riproduttiva e quella normativa), che verrà poi sviluppata nei successivi volumi *Interpretazione della legge e degli atti giuridici* (1949) e *Teoria generale dell'interpretazione* (1955), Betti dedica ampio spazio al tema dell'interpretazione musicale e al raffronto con l'interpretazione giuridica. Si deve, notare, peraltro che su tale questione si era già ampiamente soffermato Salvatore Pugliatti, il quale da esperto musicologo, oltre che da giurista, aveva dedicato al tema dell'interpretazione musicale vari saggi, poi confluiti in un volume di grande importanza, *L'interpretazione musicale*, edito nel 1940.

6. Il discorso di Frank è essenzialmente volto ad affermare la natura creativa dell'interpretazione giudiziale e il carattere flessibile del vincolo del giudice alla legge. Frank non nega che in determinate occasioni gli spazi di 'discrezionalità interpretativa' siano relativamente ristretti, ma insiste su tre dati fondamentali: la strutturale ambiguità ed incompletezza del linguaggio legislativo, l'inevitabilità del ricorso a standards vaghi e flessibili (specie nei testi costituzionali) e l'ineliminabile incertezza dell'attività di accertamento dei fatti. Questi tre dati convergono nel determinare l'assoluta imprevedibilità dell'interazione tra legislatore e giudice: il legislatore "cannot help itself: it must leave interpretation to others"; il giudice cercherà sempre, in buona fede, di discostarsi il meno possibile dal precetto legislativo; poiché, però, la comprensione del testo segue e non precede l'attività interpretativa, e poiché il testo così ricostruito dovrà poi essere applicato ad una realtà fattuale, la quale a sua volta non è auto-evidente ma bisognosa di etero-determinazione, ne consegue che l'interpretazione giudiziale costituisce "inescapably a kind of legislation".

Nella riflessione di Frank il raffronto con la musica assolve una duplice funzione. Innanzitutto una funzione descrittiva: Frank fa precedere all'analisi del rapporto tra legislatore e giudice una disamina delle relazioni tra compositore ed esecutore di un'opera musicale. Tale disamina induce l'autore ad instaurare un duplice parallelismo: il legislatore, come il compositore, "cannot help itself", ma deve delegare la funzione esecutiva ad altri soggetti; il giudice, come l'esecutore, muove da un testo ed interagisce con una più ampia comunità di interpreti per perseguire un accettabile risultato esecutivo. Tale parallelismo si traduce nell'affermazione descrittivamente più rilevante: che il giudice, al pari (anzi più!) del concertista, gode di uno spazio, maggiore o minore a seconda delle circostanze, ma sempre ineliminabile, di libertà interpretativa. A questo punto il registro del discorso muta e la metafora musicale viene impiegata, oltre che per fini analitici, per rafforzare il giudizio di natura normativa espresso da Frank. La libertà dell'interprete, scrive Frank, non è un male



da cui guardarsi, né nel diritto, né nella musica: l'ideologia del work-fidelity non offre né un'accurata descrizione della realtà operativa, né un modello di comportamento socialmente desiderabile, in quanto tende ad annichilire l'elemento umano insito in qualsiasi attività interpretativa, a ridurre la varietà dei punti di vista e le possibilità di dissenso, ed infine a celare l'aspetto 'tragico' insito nell'attività del decidere. Resa trasparente ed accettata in quanto tale, la stessa discrezionalità dell'interprete può essere più agevolmente ricondotta entro limiti ragionevoli, in modo tale da realizzare l'ideale modello di legal process: quello nel quale il giudice "will consider government a sort of orchestra, in which, in symphonies authorized by the people, the courts and the legislature each play their parts. The playing may sometimes be bad. There may, occasionally, be some disharmonies. But, after all, modern music has taught us that a moderate amount of cacophony need not be altogether unpleasant".

È difficile non percepire la forte connotazione giuspolitica del discorso di Frank, nel quale può facilmente leggersi – oltre alla ovvia applicazione dei postulati metodologici del realismo giuridico – la reazione di un'intera generazione di giudici liberal all'impiego delle tecniche di interpretazione letterale e all'ideologia dell'originalismo da parte della Corte Suprema per contrastare le prime forme di legislazione sociale e le politiche interventiste del New Deal. Particolarmente rilevante, a questo proposito, è una riflessione sulle fonti alle quali Frank attinge per impostare con maggiore consapevolezza critica il raffronto diritto/musica. Lo stesso autore dichiara che l'idea di scrivere un saggio sui rapporti tra interpretazione giuridica e interpretazione musicale gli era stata suggerita dalla lettura di un articolo di Ernst Křenek ed intitolato *The Composer and the Interpreter* (1944). Ebbene, Křenek era un compositore, direttore d'orchestra e musicologo austriaco, emigrato negli USA nel 1938, a seguito delle persecuzioni subite per opera del nazionalsocialismo, in quanto ritenuto esponente della c.d. entartete Kunst ed aderente a correnti intellettuali di orientamento comunista. Qui egli entrò in contatto con il folto gruppo dei musicisti e musicologi tedeschi o austriaci emigrati, contribuendo allo sviluppo, su basi europee, della musicologia americana. Il modo in cui Křenek si accosta al tema dell'interpretazione tradisce non soltanto l'orizzonte culturale di riferimento dell'autore – benché il saggio sia privo di riferimenti bibliografici, il tono del discorso e la prospettiva adottata, di impronta storicistica, rivelano una stretta aderenza alla tradizione filosofica e musicologica germanica – ma anche il forte significato politico attribuito alla tesi della libertà dell'interprete, contro le prospettive 'meccanicistiche', in quel momento idealmente rappresentate dalla "Poetica della musica" di Stravinsky. Come ricorda lo stesso Frank, il discorso di Křenek ruota intorno all'idea che ogni tentativo di circoscrivere ed estirpare l'elemento umano insito nell'attività interpretativa rivela soltanto "distressing cynicism and distrust", simile a quello che, nella sfera politica, "has resulted...in the rise of dictators".

7. Di tutt'altro tipo sono il tono, le premesse e gli obiettivi del discorso di Betti. Innanzitutto il contesto culturale nel quale si colloca la riflessione bettiana



sull'interpretazione musicale è notevolmente diverso da quello americano e segnato, in particolare, dall'idealismo crociano. È noto, infatti, che, dopo una breve stagione di studi di ispirazione positivista e di matrice filologica (riconducibili ai modelli della Musikwissenschaft tedesca), la musicologia italiana fu fortemente influenzata dal pensiero filosofico ed estetico di Croce, il quale impresso una svolta anti-positivistica alla teoria musicale. L'acceso dibattito sulla natura dell'interpretazione, aperto da un famoso articolo di Guido M. Gatti del 1930, rivela in maniera palese l'influsso dell'idealismo, vedendo schierati su due fronti contrapposti i fautori del carattere artistico-creativo dell'attività interpretativa e, dall'altro lato, in stretta aderenza alle posizioni crociane, i sostenitori del carattere tecnico-riproduttivo (Alfredo Parente su tutti). A questo dibattito prese parte dapprima Salvatore Pugliatti, il quale, con la sua esperienza di sopraffino giurista, non ebbe esitazioni nell'evidenziare la natura complessa ed irriducibile a qualsiasi schematismo dell'ufficio interpretativo, difendendo da un lato la soggettività dell'interprete contro "ogni sorta di ingenuo realismo, che si fondi tacitamente sull'esistenza cristallizzata di un dato obbiettivo"; e riaffermando, dall'altro, l'esistenza di un vincolo ultimo alla sua discrezionalità, rappresentato dall'esigenza di muovere dal testo, non ignorandolo né annichilendolo, per sviluppare una nuova sintesi creativa da giudicare sulla base della sua armonia e coerenza interna (e non attraverso impossibili confronti con l'ipotetico originale). Nella medesima discussione si inserì poi Emilio Betti, arricchendo il dibattito con le suggestioni culturali provenienti dalla riflessione ermeneutica tedesca di Schleiermacher e Dilthey e mantenendo anche in questo specifico settore una posizione spiccatamente oggettivistica.

Secondo Betti, l'obiettivo dell'interprete è quello di farsi un tutt'uno con l'autore dell'opera, cogliendo e rappresentando la "legge di necessità" insita nella struttura della composizione artistica. L'interpretazione, per Betti, "deve far intendere l'oggetto secondo la legge di autonomia e coerenza che si vede in esso operare, e a questa legge deve adeguarsi, senza sovrapporgliene un'altra diversa con violazione della sua autonomia". Dunque il compito fondamentale dell'esecutore musicale – definito "intermediario tra l'opera d'arte e il pubblico" – consiste nel trasmettere all'ascoltatore l'originaria intuizione artistica del compositore e, perché ciò risulti possibile, sarà necessario conseguire una perfetta sintesi dialettica tra il momento ricognitivo dell'idea altrui e quello ri-creativo. In questa prospettiva, il parametro per giudicare la 'bontà' dell'esecuzione non è più rappresentato – com'era in Pugliatti – dalla mera coerenza interna del risultato interpretativo, bensì dalla relazione di continuità tra l'esatta intelligenza dell'idea oggettivata nella forma artistica (per ipotesi ri-conoscibile) e la sua riproduzione tecnicamente inappuntabile.

L'analisi dell'interpretazione musicale è parte, in Betti, di un discorso più ampio e sistematico circa la natura ed i caratteri del fenomeno interpretativo nelle varie scienze dello spirito. In questo caso non si è al cospetto, come in Frank, di un impiego strumentale della metafora musicale per avvalorare determinate posizioni analitiche e normative circa la natura dell'interpretazione giuridica e segnatamente dell'interpretazione giudiziale. L'intento principale di Betti è di natura teoretica e consiste nell'elaborazione di una teoria generale dell'ermeneutica, che abbracci una pluralità di discipline e renda ragione della peculiarità dei



problemi e dei metodi delle scienze dello spirito per contrasto con le scienze della natura. In questo modello teorico è centrale la distinzione tra le tre funzioni dell'interpretazione: quella ricognitiva, quella riproduttiva e quella normativa. L'interpretazione musicale è assunta ad esempio della seconda tipologia di interpretazione, connotata appunto dal compito della fedele trasmissione di un messaggio artistico dall'opera al suo pubblico. Nel campo dell'interpretazione giuridica, Betti distingue ulteriormente tra l'attività dello storico del diritto e l'interpretazione in funzione normativa. Mentre lo storico è chiamato unicamente a ricostruire il senso originario di un precetto, l'interpretazione del giurista positivo non si esaurisce nella ricognizione dell'esatto significato della formula legislativa, ma va oltre, desumendo dalla regola così ricostruita una specifica direttiva per l'azione pratica e per la valutazione di situazioni di fatto. Nel quadro di tale attività, risulta centrale la funzione di adeguamento del senso originario della norma – vista come cristallizzazione di un determinato modello di composizione degli interessi – alle caratteristiche attuali dell'ordinamento e ai problemi posti dal contesto sociale al quale il precetto dovrà applicarsi. Lo schema, ancora una volta, è quello della contrapposizione dialettica tra un oggetto univocamente dotato di senso, la norma giuridica, e un soggetto, l'interprete, “nella attualità del quale ... confluiscono le molteplici esigenze della vita sociale alla cui disciplina il diritto è destinato”. La peculiarità dell'interpretazione giuridica rispetto ad altre tipologie interpretative, ivi compresa l'interpretazione musicale, starebbe quindi nell'ampiezza del suo spazio operativo, rientrando in essa anche le attività di integrazione, adattamento, ed in genere applicazione dinamica in funzione del mutamento del contesto.

È ben noto che proprio la distinzione tra la funzione ricognitiva dello storico e quella normativa del giurista positivo, per la sua artificialità e il suo schematismo, ha rappresentato uno dei principali punti di dissenso tra Gadamer e Betti. Per quanto qui rileva, basterà limitarsi a notare come l'intera costruzione di Betti riposi sull'idea dell'oggettività del significato di una forma rappresentativa e della possibilità di un controllo di esattezza dell'interpretazione. Tale assunto vale tanto per l'interpretazione musicale, quanto per l'interpretazione giuridica, ed è qui può cogliersi uno dei principali elementi di frizione con il discorso giusrealista condotto da Frank, se non altro per la grande rilevanza da questi assegnata alla strutturale incertezza dell'attività di valutazione di fatti, la quale reagisce sull'esito complessivo del procedimento interpretativo/applicativo del diritto. Il comparatista non tarderà a rilevare il ruolo svolto dai diversi presupposti istituzionali in ordine alle differenti argomentazioni circa la natura del fenomeno interpretativo e la sua controllabilità: in primo luogo la presenza nel contesto statunitense della giuria interamente laica, nonché di un modello processuale di stampo accusatorio, connotato dalle ben note peculiarità quanto alla ricerca e all'utilizzazione delle prove in giudizio; in secondo luogo il particolare ‘stile’ legislativo di common law, la presenza di una Costituzione scritta (dato al quale Betti, a differenza di Frank, non sembra prestare particolare attenzione, vista anche la diffusione in quell'epoca dell'idea della natura programmatica delle norme costituzionali), il vincolo del precedente, il particolare sistema delle impugnazioni. Ancora, non sono irrilevanti le diverse premesse storiche ed ideologiche le quali fanno da sfondo al dibattito



sull'interpretazione: da un lato, negli USA, il black Monday e il conflitto tra esecutivo e giudiziario nel contesto del New Deal roosveltiano; dall'altro, in Europa, la unbegrenzte Auslegung dell'epoca dittatoriale e il ritorno al formalismo come tecnica di neutralizzazione del fattore politico nell'esercizio della funzione giurisdizionale.

8. Il discorso meriterebbe di essere ulteriormente ampliato e reso più complesso. Dovrebbe però essere già emerso con sufficiente chiarezza quanto ci si proponeva di illustrare, e cioè che non esiste, né ha senso ricercare, un modello di interpretazione corretto che possa assumersi a paradigma della disciplina giuridica o di quella musicale e che possa poi ulteriormente orientare il raffronto tra le due. Il problema dell'interpretazione, e questo vale per qualsiasi disciplina, è culturalmente e storicamente condizionato e non può esaminarsi indipendentemente dal suo contesto. Di conseguenza la prima domanda da porsi non è: "cosa sia l'interpretazione giuridica e quali siano i suoi rapporti con l'interpretazione musicale", quanto piuttosto: "cosa si intende in un certo contesto con l'espressione 'interpretazione' e quali attività sono state concretamente poste in essere impiegando tale nozione". Un siffatto approccio riflette ovviamente una particolare idea della ricerca interdisciplinare nel campo del diritto e delle scienze umane. Una ricerca che attinga in misura prevalente ai metodi d'indagine propri dello storico e del comparatista e che muova dalla consapevolezza dell'estrema fluidità ed interconnessione delle forme culturali. La riflessione sulla cultura musicologica, al pari di quella letteraria, teatrale o popolare, cristallizzatesi in una determinata epoca e società, può dire molto sulla cultura (e quindi sull'attività) dell'operatore giuridico. Spesso, anzi, può dire molte più cose di quanto il giurista medesimo sarebbe in grado di esprimere, poiché i modelli culturali – come il comparatista ben sa – vivono ed operano soprattutto nel territorio della latenza. Il dialogo con le discipline umanistiche, così costruito, può quindi rappresentare un'appendice naturale del lavoro del giuscomparatista, chiamato quotidianamente a confrontarsi con l'irriducibile complessità dei fenomeni culturali.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Torino, 2002
BALKIN – LEVINSON, *Interpreting Law and Music: Performance Notes on 'The Banjo Serenader' and 'The Lying Crowd of Jews'*, in 20 *Cardozo L. Rev.* 1513 (1999)
BALKIN – LEVINSON, *Law, Music and Other Performing Arts*, in 139 *U. Pa. L. Rev.* 1597 (1991)
BARENBOIM – SAID, *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società*, Milano, 2008
BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, 2000, 17
BETTI, *Teoria generale della interpretazione*, Milano, 1955
BETTI, *Interpretazione della legge e degli atti giuridici (teoria generale e dogmatica)*, Milano, 1949
BETTI, *Le categorie civilistiche dell'interpretazione*, in *Riv. It. Sc. Giur.*, 1948, 34
BIGLIAZZI, *Sull'esecuzione testuale. Dal testo letterario alla performance*, Pisa, 2002



- BIGLIAZZI GERI, *L'interpretazione. Appunti delle lezioni di teoria generale del diritto*, Milano, 1994
- BRUGUIERE, *Le droit civil à l'opéra*, in *Droit et musique*, Aix-en-Provence, 2001, 85
- BUCH, *Beethoven's Ninth. A Political History*, Chicago-London, 2003
- CROCE, *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Bari, 1969
- DAHLHAUS, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, 1977
- DANUSER, voce *Interpretation*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, vol. 4, II ed., Basel-London, 1996, 1053
- DAVIES – SADIE, voce *Interpretation*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, II ed., Oxford, 2001, 497
- DOUZINAS, *Law's Aesthetics*, in *Pólemos*, 2007, 23
- DUFOUT – FAUQUET, *La musique et le pouvoir*, Paris, 1987
- FÖGEN, *Das Lied vom Gesetz*, München, 2007
- FRANK, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, in 47 *Columbia L. Rev.* 1259 (1947)
- FRANK, *Say it with Music*, in 61 *Harv. L. Rev.* 921 (1948)
- FRYDMAN, *Le sens des lois. Histoire de l'interprétation et de la raison juridique*, Bruxelles-Paris, 2005
- FUBINI, *Les philosophes et la musique*, Paris, 1983
- GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, 2000
- GALLACHER, *Conducting the Constitution: Justice Scalia, Textualism, and the Eroica Symphony*, in 9 *Vand. J. Ent. & Tech. L. Rev.* 301 (2006)
- GATTI, *Del problema dell'interpretazione musicale*, in *Rass. mus.*, 1930, 225
- GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, 1992
- GOULD, *L'ala del turbine intelligente. Scritti sulla musica*, Milano, 1993
- GRAZIOSI, *L'interpretazione musicale*, Torino, 1967
- HINRICHSSEN, *Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft*, in *Arch. für Musikwissenschaft*, 2000, 77
- HINRICHSSEN, *Musikalische Interpretation Hans von Bülow*, Stuttgart, 1999
- HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Milano, 2008
- IUDICA, *Interpretazione giuridica e interpretazione musicale*, in *Riv. Dir. civ.*, 2004, II, 467
- JOSEPHSON, *The German Musical Exile and the Course of American Musicology*, in 79/80 *Current Musicology* 9 (2005)
- KŘENEK, *Komponist und Interpret*, in *Zur Sprache gebracht. Essays über Musik*, München, 1958, 295
- MANDERSON, *Songs without Music. Aesthetic Dimensions of Law and Justice*, Berkeley, 2000
- MARKESINIS, *Good and Evil in Art and Law. An Extended Essay*, Wien-New York, 2007
- MONATERI, 'Correct our Watches by the Public Clocks'. *L'assenza di fondamento dell'interpretazione del diritto*, in Derrida – Vattimo, *Diritto, giustizia e interpretazione*, Roma-Bari, 1998, 189
- MILA, *Introduzione a Il problema dell'interpretazione nelle pagine della Rassegna musicale: 1930-1961*, Torino, 1972
- NATTIEZ, *Interpretazione e autenticità*, in *Enciclopedia della musica*, dir. da Nattiez, X, *Il sapere musicale*, Milano, 2002, 1064
- PARENTE, *La musica e le arti: problemi di estetica*, Bari, 1936
- PLATONE, *Leggi*, in *Opere*, II, Bari, 1966
- PUGLIATTI, *L'interpretazione musicale*, Messina, 1940
- RATTALINO, *L'interpretazione pianistica. Teoria, storia, preistoria*, Varese, 2008
- RICHMOND, *Law, Instrumental Music and Dance: Reflections of a Common Culture*, in 27 *Legal Studies Forum* 783 (2003)
- ROULAND, *Les modes juridiques de solution des conflits chez les Inuit*, in *Études/Inuit/Studies*, vol. 3 hors-série, 1979, 1
- ROULAND, *La raison, entre musique et droit: consonances*, in *Droit et musique*, Aix-en-Provence, 2001, 111
- RUFFIER-MERAY, *Lire la partition juridique. Interpretation en droit et en musique*, in Sueur, *Interpreter & traduire*, Bruxelles, 2007, 233
- SACCO, *Antropologia giuridica*, Bologna, 2007



- SACCO, *L'interpretazione*, in G. Alpa – A. Guarneri *et alii*, *Le fonti non scritte e l'interpretazione*, Torino, 1999, 165
- SCHWALM, *Gedanken über Gemeinsamkeiten zwischen der juristischen und der musikalischen Interpretation*, in *Festschrift für Eduard Dreher zum 70. Geburtstag*, Berlin-New York, 1977, 53
- STRAWINSKY, *Poetica della musica*, trad. it., Milano, 1942,
- TARUSKIN, *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York – Oxford, 1995
- WHITMAN, *The neo-Romantic Turn*, in P. Legrand – R. Munday, a cura di, *Comparative Legal Studies: Traditions and Transitions*, Cambridge, 2003, 312