

Il diritto, il linguaggio, la musica.

Riflessioni sullo statuto estetico del diritto

Claudius Messner

Scopo di questo contributo è una esplorazione dell'immanente dimensione estetica del diritto. Se non ci si vincola, fin da principio, a una sua concezione come codice e complesso di regole scritte, il diritto non è libro o testo, ma, per il suo aspetto «materiale», una costellazione di vari media e meccanismi di rappresentazione che presuppongono e che producono effetti estetici (Dedek 2010; Authers 2010); sotto l'aspetto operativo, invece, il diritto non è lettura e declamazione, bensì pratica sociale che non riproduce, ma produce diritto mettendolo in scena nel caso singolo (Messner 2016: 62ss.). Ma, se i desiderati di una «estetica del diritto» sono stati formulati già da Gustav Radbruch (Radbruch 1932), si fanno ancora aspettare analisi sistematiche al riguardo (Halter 1999). La classica teoria del diritto moderno nega che il diritto moderno possa o persino debba essere «sensibile» e, quindi, responsabile verso i propri contesti sociali e culturali (Messner 2012). La critica giuridica postmoderna invece, incurante di una contaminazione eventualmente distruttiva di ambiti eterogenei della conoscenza, chiede «responsiveness», raccomanda «trascendenza» verso «l'altro» del diritto e una sua «estheticizzazione» come rimedi senza che si chiarisca come si configuri lo statuto estetico del diritto (Möller 2015; Menke 2010). Nel quadro di trattazioni da parte della teoria dei media o dei *cultural studies*, la riflessione dell'estetico si concentra di regola su singoli fenomeni o considera l'«estetico» come effetto collaterale (Darian-Smith 2013; Coombe 2001).

La marginalità dell'estetica nel pensiero giuridico contemporaneo è dovuto, tra l'altro, a un concetto riduttivo di estetica che la fa apparire come un fenomeno superficiale che, rimanendo esterno al diritto, a differenza delle critiche in termini di politica, economia e morale, non produce effetti profondi sul diritto (Fischer-Lescano 2015).

Del tutto diversa la concezione e il ruolo dell'estetica nella storia della filosofia. Nella prospettiva filosofica, in particolare nell'analisi del linguaggio da parte della fi-

losofia analitica e nella tarda filosofia di Wittgenstein, l'estetica ha a che fare non soltanto con l'arte e non si limita all'esperienza e la valutazione di un oggetto secondo criteri estetici, ma comprende soprattutto la riflessione sulle condizioni della creazione e del giudizio estetico. Lungi da essere confinata al «bello» e all'«arte», la categoria dell'estetico ha implicazioni fondamentali di tipo epistemologico e politico-pratico non solo per concetti e temi filosofici, ma anche per il diritto.

Partendo dalla premessa della irreversibilità della differenziazione del diritto moderno, la ricerca estetica può essere uno strumento valido della teoria del diritto? Può gettare nuova luce sul rapporto tra diritto e il suo «altro»? Possiamo immaginare di accrescere la responsabilità della prassi giuridica tramite la riflessione sull'estetico? Qual è il potenziale dell'estetica del diritto? Il presente lavoro cerca di rispondere a tale quesito accostando il senso classico moderno del diritto a un senso estetico. La prima parte argomenta che la figurazione modernista del discorso giuridico ignora la specifica *performance* della prassi giuridica; la seconda parte, muovendo da alcune riflessioni su arte ed estetica, esplora la performance dell'esecuzione musicale presentando il jazz, e la sua etica implicita, come pratica che potrebbe portare a un nuovo senso di diritto.

1. L'esperienza giuridica

1.1 Diritto contemporaneo e teoria giuridica

Fino ad oggi, la teoria del diritto ha cercato invano di trovare un concetto o una definizione del diritto da applicarsi universalmente come categoria analitica. Le diverse attività di ricerca che portano il nome di teoria giuridica presumibilmente non hanno un oggetto di conoscenza distinto e autonomo, e la filosofia del diritto è priva di un linguaggio adeguato per rispondere, oggi, alla domanda kantiana sulla sostanza del diritto. La riflessione teorica sul diritto sembra aver perso la capacità analitica per tenere il passo con l'incessante evoluzione della società moderna da un lato e la conseguente differenziazione interna del diritto positivo «in via di globalizzazione» dall'altro (Messner 2016).

Il fatto è che il diritto contemporaneo è perfettamente visibile come dinamico artefatto «culturale» che dipende, qualunque forma assuma, dalle contingenti condizioni della sua produzione sociale. Costituito in contesti pratici mutevoli e da persone che ne conferiscono senso diverso, il diritto riflette profonde convinzioni rispetto alla sua

funzionalità per la società, presentandosi sempre di più come espressione quasi *idiografica* di una certa comunità interpretativa. Il riconoscimento che il diritto sia situato in contesti «globali» aggiunge poi la precisazione della sua emergenza dall'interazione con sistemi giuridici differenti implicando, quindi, la produzione di costellazioni di sistemi giuridici. Questi processi evolutivi hanno comportato la dissoluzione di visioni unitarie. Ciò vale in particolare per l'immagine sovrabbondante dello Stato come attore sovrano e centrale. E vale anche per la visione monista secondo cui allo Stato corrisponde un sistema giuridico unitario che sottintende di per sé un canone unico di regole interpretative.

Il diritto non è più (se mai lo è stato) il correlato di identità singolari, pluralismo culturale e legale vanno sviluppandosi insieme. E non può essere altrimenti, visto che le pratiche sociali da cui emerge, sono simbolicamente sovradeterminate. Tutto ciò non è nuovo. Sorprendente appare, semmai, lo «scarso interesse del giuspositivismo per la teorizzazione del carattere artificiale del diritto» (Viola 2015: 68). In realtà non è solo una mancanza del giuspositivismo, ma del formalismo del tradizionale pensiero giuridico che, considerando il senso degli enunciati una funzione degli elementi che lo costituiscono, lo ritiene disponibile e perciò calcolabile «formalmente» senza dover ancora ricorrere ai presupposti relativi al contesto o al parlante. Nel tentativo di affermare con tale modello anche la realtà estetica, persiste nel considerare gli artefatti oggetti, trattandoli come «opere» discrete o singoli testi autosufficienti (Eco 2003), e presume di poter trascurare, a vantaggio della complessità interna di tali oggetti, l'analisi delle complesse relazioni situazionali che intercorrono, nella «prassi» giuridica quotidiana, tra potere e senso.

Tuttavia, l'impostazione decisiva non consiste già nel rivolgere l'attenzione alla pragmatica della comunicazione giuridica, ma nel trattamento della relazione tra il sistema dei segni e il parlare, tra struttura e evento linguistico, tra il sistema e il regime di attuazione del linguaggio. Per evitare il riduzionismo epistemologico-intellettualistico del *linguistic turn*, bisogna spostare l'accento dalla descrizione delle regole e strutture del linguaggio (qui frainteso come «sistema») alla descrizione della continua reiterazione e modificazione delle regole e strutture nel parlare (Krämer 2001: 261ss.), e cioè attraverso l'attuazione nella comunicazione sociale. Come hanno mostrato, da prospettive e con terminologie diverse, Wittgenstein, Austin, Luhmann e Derrida, non esiste una differenza ontologica tra il linguaggio e il parlare e, quindi, nessun primato del linguaggio: all'idea di un sistema linguistico puro si sostituisce

l'assunto di un costante rinnovamento delle regole linguistiche attraverso la prassi del parlare. Ma, come si diceva, i regimi di segni e dei simboli sono un lato il cui altro lato sono la molteplicità dei media e il pluriverso della materialità della comunicazione (Vesting 2010; Gumbrecht/Pfeiffer 1995), il mondo dei suoni e delle voci, delle scritture, dei libri e delle biblioteche, della stampa e degli archivi, dei fili delle telecomunicazioni e dei sistemi satellitari. Si tratta del lato mediale della comunicazione di cui si presume tradizionalmente che esso, da mero veicolo, non contribuisca a forgiare strutture e contenuti di senso. Ma, così come non c'è un linguaggio puro, parimenti non esiste comunicazione pura e la produzione di senso non ha luogo se non attraverso i media che ne plasmano forma e spessore specifico.

Alla luce di tutto ciò (Messner 2016: 317ss.), la dissoluzione di visioni unitarie riguarda non solo la percezione dei «nuovi» fenomeni giuridici e l'integrazione della loro descrizione nel discorso giuridico, ma la stessa (ri-) costruzione di un discorso scientifico unitario da parte del suo custode moderno, la teoria giuridica. Se appare evidente, oggi, come il diritto, pur non essendo «arte», sia una forma di produzione «artistica», è perché si associano, nella «prassi», qualità estetiche alla sua autorità e razionalità. Ma il contagio dell'estetico minaccia non la prassi «globale» quanto, piuttosto, la monocultura della ragione moderna del diritto, la sua concezione scientifica classica e i modelli ricorrenti che danno forma alla creazione, alla comprensione e all'identità del diritto. Contrariamente a quel che sembra, la proliferazione di «prassi» eterogenee aumenta il fabbisogno di teoria e, precisamente, di una teoria in grado di trattare le qualità intrinsecamente «artistiche» del diritto, cioè di una *estetica*: questa sembra essere la sfida.

1.1.1 Un concetto operativo di diritto

L'oggetto di ricerca «diritto» non si adatta facilmente alle definizioni analitiche o empiriche delle discipline che se ne occupano. Sguscia piuttosto tra le maglie discorsive. L'idea guida secondo cui «diritto» indica un oggetto complesso che va osservato nella sua differenziazione e nella sua evoluzione va accompagnata dal riconoscimento che non esiste un criterio unico atto a spiegare l'unità, la logica e la funzione dell'oggetto «diritto». Il concetto rimane amorfo e discutibile.

Tuttavia, possiamo descrivere il diritto tracciandone tratti importanti. A tal fine si rende utile l'idea di Wittgenstein secondo cui l'appartenenza a una categoria, nella «prassi del linguaggio», non dipende da una definizione quanto dalla «somiglianza di

famiglia». Nel solco della filosofia estetica di Wittgenstein sembra infatti plausibile una raffigurazione del diritto come «*cluster*» (Gaut 2000) che parte dal semplice assunto che chiamiamo «diritto» qualcosa che assomiglia ad altre cose precedentemente chiamate diritto. Siamo poi in grado di indicare condizioni sufficienti per l'applicazione del concetto, ma nessuna di esse sarà singolarmente necessaria e nessun registro potrà dettagliare tutte le condizioni sufficienti. La «somiglianza di famiglia» non dipende tanto da un saldo elenco di definizioni quanto da una lista di caratteristiche che possono essere presenti o meno. È una questione delle proprietà possedute in comune e, quindi, un termine vuoto senza ulteriori specificazioni. Nell'indicare quali sono i tratti rilevanti, il *cluster* rappresenta un resoconto che implica osservazioni sostanziali e usa i tratti esposti come criteri, ma senza ritenerli sufficienti per qualificare come «diritto» un fenomeno. Ciò, senza dubbio, lascia abbastanza spazio all'indeterminatezza concettuale, il che costituirebbe una seria difficoltà per un approccio centrato sulla somiglianza tra fenomeno e modello. Ma qui non è un problema: l'elenco dei tratti qualificanti non risente di mancanza o incompletezza perché non ricorre a un paradigma.

In quel che segue considereremo «diritto» un costrutto basato su un concetto *cluster* che consente la caratterizzazione del diritto senza dipendere tanto da criteri certi quanto piuttosto dall'analisi di reali o potenziali casi di presunti fenomeni giuridici. In altre parole, riteniamo possibile individuare come diritto un fenomeno che in una situazione diversa forse non verrebbe considerato diritto. Il costrutto non pretende essenzialità, ma utilità euristica e pragmatica.

Alla base del concetto operativo vi è l'idea di «pratiche sociali» (Messner 2016: 70ss.), e cioè di forme dell'agire sociale all'interno di orizzonti comuni di senso, idea che deriva da una lunga tradizione del pensiero contestuale o interpretativo. Detto ciò, precisiamo subito due punti: in primo luogo, il diritto non può certamente essere rappresentato *sic et simpliciter* come «pratica sociale», fermarsi qui sarebbe come accontentarsi dell'affermazione che il diritto sia un'arte, ignorando che ce ne sono tante; in secondo luogo, parlare di pratica non implica scartare l'idea di regola, quanto il collocarla in un quadro teorico capace di dimostrare la relazione specifica tra le regole e il contesto in cui vengono prodotte e riprodotte.

2. Estetica e arte

2.1 Estetica moderna e ricerca estetica

Parlare di «estetica», in questo contesto, potenzia tuttavia le difficoltà del compito perché l'estetica moderna, disponendo soltanto di un concetto ristretto di arte e di estetica, tende a identificare l'«artistico» con l'«estetico» (Levine 1994; Scheible 1988).

A partire dall'invenzione dell'«esperienza» e dello sviluppo dell'idea dell'estetica nel XVIII secolo siamo abituati a intendere per «arte» le «belle» arti e di pensare l'estetica come commento limitato all'originalità e alla bellezza delle forme artistiche (Andina 2012; Messner 2004; Manderson 2000). Spinto dal desiderio di ordine e coerenza, il discorso modernista sull'estetica è guidato dalla finzione di unità e dall'aspirazione alla sintesi del diverso. Si privilegia l'occhio all'orecchio, il visibile e l'evidenza all'udito e all'ascolto. Non diversamente dal «sistema» gemello della scienza, l'impero dell'estetica non ammette zone di indeterminatezza o addirittura caos, il terribile disordine.

Il pensiero estetico della Scolastica si era incentrato sui concetti di ordine, armonia, proporzione, simmetria e congruenza nonché consonanza (*consonantia*), concetto chiave mutuato dalla teoria musicale (Dedek 2010: 75ss.). Il leitmotiv di tali prospettive è la persuasione risalente all'antichità greca secondo cui la bellezza del tutto deriva dalla proporzionalità degli elementi. Per Tommaso d'Aquino sono *harmonia*, *claritas* e *integritas* i criteri costitutivi della «forma» in cui si rappresenta la «bellezza» e che determina l'osservazione di ordine e struttura (Eco 1970) – *splendor formae, forma est lumen purum*.

È pertanto poco sorprendente che l'estetica moderna del diritto discenda dalla spinta alla coerenza e dalla razionalità del *sistema* che, espressione massima della bellezza della ragione, nella sua chiarezza e simmetria, nel suo equilibrio, nella sua eleganza, nei suoi bilanciamenti e nella sua integrità, non contiene alcun rinvio, se non il riferimento a quell'ordine che esso stesso rappresenta: stabile, non più in divenire, il «sistema» è il luogo dove tutto trova il suo posto e dove, per il fatto che tutto è al proprio posto, tutto è a posto. Ma l'armonia conferma soltanto il valore della *forma* sistema, essa, in altri termini, ha un valore inerente. La mossa retorica dell'argomentazione consiste nel fingere un discorso sulla ragione (che si presume oggettiva, neutra, universale) laddove si tratta di estetica. Il diritto è razionale o almeno guidato dalle

sue ragioni, ciò non va messo in dubbio. Ma non è in grado di fornire strumenti per dare prova della «sistematicità» che lo orienta se non appellandosi ai criteri «formali» che esso stesso elabora per presupporli poi come fondamenta universali del suo operare.

Non è senza ironia che tale visione non può vedere che ciò che rende qualcosa «arte» non è riscontrabile dall'occhio (Danto 2000), ignora piuttosto il rilievo dell'immaginazione e, di conseguenza, non riesce a elaborare una nuova *aisthesis* come ricerca sul sensibile e riflessione sulle condizioni dei vari modi in cui, rispondendo agli eventi (Nancy 2014), si costruisce e si giudica il «mondo». I quesiti di una estetica in tal senso autonoma non si limitano, come nota Ferraris (1997), all'arte, sono invece del tipo «che cosa c'è?», «che cosa si produce quando si produce?» o «cosa significa inventare?». È così che vogliamo usare il termine «estetica» anche nel presente contesto: per indicare, da un lato, sensazioni e percezioni, e, dall'altro, costruzioni «artistiche» basate su un «pensare tramite percezioni» anziché concetti e funzioni. L'estetica parla sia di percezioni e di sensibilità che di forme, immagini e figure linguistiche (Schlag 2002; Deleuze/ Guattari 2000).

In questo senso, mi sembra, la tarda filosofia Wittgensteiniana ci dà l'istruzione *pratica* di (non pensare ma) «guardare» i tanti usi che facciamo dei «linguaggi» come modi differenti di partecipare a «giochi» aperti e interminabili osservando le differenti «forme di vita» in cui viviamo «naturalmente». Nel descrivere le «forme di vita» come particolari attività arriviamo a notare «aspetti» nuovi delle cose e a «vedere» «all'improvviso in modo nuovo e diverso» (Wittgenstein 1977: §66). Questo approccio comprende il linguaggio naturale, il discorso e l'arte in quanto *pratiche sociali*.

È questa la base comune che ci permette di esplorare le analogie tra diritto e musica. Per il momento basti considerare la musica come una pratica «parallela» non referenziale. Perché è il tempo a organizzare il «gioco» musicale, il «paradigma» che la musica segue è il ritmo, non il tema (Kaduri 2006). Pertanto, risulta vera in particolare per la musica la riflessione di Lyotard sull'arte in generale: dice di non poter dire. Artefatti non possono affermare di non essere qualcosa (Eco 2003: 334; Worth 1975), ma l'arte è un medium insufficiente per portare all'espressione del indicibile, la sua forza consiste soltanto nel tenere aperto «le champ des mots, des lignes, des couleurs, des valeurs, pour que la vérité s'y figure» (Lyotard 1973: 60). Ma bisogna aggiungere che quel che la musica ha da «dire» non dipende da nessun «parlare». Perché è vero anche che la musica elude continuamente lo scisma tra occhio e orecchio e tra mente e

corpo (Nancy 2008; Blumenberg 2001). In quanto espressione *performativa* in una situazione specifica oppure, se si preferisce, come *messa in scena*, la musica è essenzialmente caratterizzata da visibilità, pura corporalità e effetti materiali (Laborde 2009; Le Guin 2006). Polimorfa come è, la musica sembra ripudiare persino la narrazione delle «belle arti» e combinare «gli aspetti temporali del film e della danza con gli aspetti spaziali della pittura e della scultura laddove lo spazio tonale (o spazio della frequenza) prende il posto dello spazio tridimensionale nelle arti visive» (Levitin 2008: 17).

Con riferimento al diritto «globale», emerge come compito di approcci estetici quello di immaginare, dentro pratiche, eventi, situazioni tipicamente non visti come «giuridici», nuove possibilità e significati del diritto. L'estetica si profila come specifica indagine su come sappiamo cosa sappiamo, come questo sapere sia strutturato da percezioni, sensazioni e *measure*, e come questa nostra esperienza del mondo dipenda dal potere (Kennedy 2016). La riflessione estetica è un processo di ricerca volto a descrivere, arrangiare e comporre quel che noi facciamo. A tale fine non sono di grande aiuto l'osservazione di contiguità tra «diritto e arte» o il rimando al fatto che l'arte può (o dovrebbe) influenzare il diritto. Non sembra plausibile il tentativo di risolvere problemi che derivano dal fatto che la nozione di arte non è meno amorfa e discutibile di quelle di diritto e di giustizia riferendo tali termini a modelli dati e cercando di stabilire una corrispondenza tra di loro.

Dopo tutto, i concetti estetici vanno considerati come genere peculiare, ma non più esoterico di altri. Sulle orme di Wittgenstein, Frank Sibley ha proposto di parlare di termini estetici «quando si tratta di una parola o espressione che richiede gusto o perspicacia nell'applicazione» specificando il «gusto» come capacità di «notare o discernere le cose» (Sibley 1959: 421, 423). Gli esempi spaziano dai termini più comuni (bello, carino, raffinato, delicato, grazioso, elegante) ad altri quali unificato, bilanciato, integrato, altri quali spento/senza vita, sereno, cupo, dinamico, intenso, vivido, sensibile, toccante, trito, sentimentale, tragico e altri ancora – una lista quasi infinita e non limitata ai solo aggettivi o al contesto dell'arte. Tutte queste espressioni sono accomunate dal fatto che ci vuole un giudizio estetico per applicarle. Ciò significa, come osserva Sibley, «che non esistono caratteristiche non-estetiche che servono come condizioni per applicare termini estetici» (Sibley 1959: 424). E non sono nemmeno «governati da regole» (Sibley 1959: 435).

Né concetti giuridici né concetti estetici ammettono l'impiego meccanico di regole e procedure. Nel diritto, la risposta a nuovi «casi» richiede un *giudizio riflessivo* (Messner 2012: 546ss.) guidato da un set complesso di esempi e precedenti. E ciò vale anche per l'estetica: Apprendiamo da prove, esempi e precedenti che «giocano un ruolo cruciale nell'afferrare certi aspetti; ma è impossibile dedurre criteri e principi da questi esempi», principi che ci guiderebbero «in modo consistente e intelligibile nell'applicare i concetti a nuovi casi» (Sibley 1959: 431). L'interpretazione riflessiva/estetica ha la stessa struttura del metodo wittgensteiniano per eccellenza, quello della «rappresentazione perspicua»: compiendo un confronto che osserva affinità e differenze tra i fenomeni, essa «produce proprio quel comprendere che consiste nel «vedere il nesso». Da qui, l'importanza del trovare e inventare casi intermedi» (Wittgenstein 1989a: 37). Il criterio della rappresentazione perspicua non è esattezza, ma la massima «chiarezza» possibile (Wittgenstein 1984: 459). Non mira alla spiegazione dei fenomeni osservati attraverso la sussunzione sotto regole universali, ma cerca, analizzando le «relazioni interne», di elaborare la grammatica delle cose. Nelle sue *lezioni* Wittgenstein spiega il legame tra il suo metodo e il giudizio riflessivo in questi termini:

«In estetica, non ci occupiamo di relazioni causali, ma della descrizione di un oggetto (...) l'estetica è descrittiva. Ciò che fa è focalizzare l'attenzione su certe qualità e mettere le cose una affianco all'altra in modo tale da far emergere queste caratteristiche in modo chiaro», ragioni estetiche «si danno mettendo le cose l'una accanto all'altra proprio come si usa fare in tribunale»; «nulla» hanno «a che fare con psicologia» (Wittgenstein 1989: 196).

2.2 Performance del diritto

La teoria del diritto concepisce l'interpretazione ancora come contemplazione non come pratica. Riferita alla struttura logica del testo giuridico, sembra essere indipendente dalla formazione del *iudicium* (Messner 2014: 364ss; Satta 1994) e cioè dalla realizzazione del diritto come e nel processo. La «solidità» del «corpo» testuale appare come base tanto oggettiva quanto certa della conoscenza giuridica. Per essa, si tratta dell'osservazione di forme date. Ma, l'unità del codice, oggi, si è dispersa in una varietà di positivizzazioni. Mentre l'ermeneutica giuridica, insistendo sull'idea del linguaggio come roccaforte della conoscenza giuridica, continua a fissarsi sull'interpretazione di testi, gli studi filosofici, linguistici e «culturali» di varia provenienza hanno mostrato come non esista un «codice linguistico» che comprenda le

irrefutabili regole del parlare corretto, come non ci sia un codice della ragione pratica discorsiva che faccia dipendere la produzione del diritto da una teoria normativa dell'argomentazione, e come neanche l'«applicazione» della legge si adatti a uno schema deduttivo. Il nuovo diritto «in via di globalizzazione» con la differenziazione della prassi e la molteplicità delle informazioni disponibili e delle letture possibili minaccia la stabilità delle regole e l'unità della conoscenza giuridica. Sembra venire meno la fiducia nel fatto che «la legge parli» e che, se parla, abbia da dire qualcosa.

Una prospettiva diversa si apre, se consideriamo lo *ius dicere*, il «parlare» discorrendo del diritto, sulla scia di Wittgenstein come evento, e lo interpretiamo in analogia all'esecuzione collettiva di un pezzo musicale. Questo riorientamento mette in luce aspetti poco considerati quali ad esempio il fenomeno della pluralità delle voci, la *polifonia*. Essa, facendo vedere come ogni comunicazione verbale emerge dal costante cambio dei modi di partecipazione, palesa le unilateralità sia delle teorie dell'atto linguistico centrate sul parlante che il tacito orientamento all'ideale di mono- e omofonia della teoria universal-pragmatica della comunicazione centrata sulla produzione di consensi. Sotto l'aspetto della polifonia la continuazione del discorso e della comunicazione risulta completamente indipendente dalla questione della dissonanza. Termini quali ritmo e suono dirigono l'attenzione piuttosto su forze non-discorsive che legano e sintonizzano il parlante già prima di un'intesa razionale e al di là della condivisione del senso. Rendere i «fatti» in modo tale che i giudici possono intendere non è semplice rappresentazione, è un presentare – nominare, raccontare, dire, quindi esporre, fissare, spiegare – che costituisce il mondo in cui le descrizioni possono avere senso. In tal senso il modo di rappresentazione del diritto sembra essere «narrativo» e retorico e, infatti, la narrazione e la retorica costituiscono tratti importanti del diritto. Ma ciò non implica che il modo operativo del diritto, la sua «musica», sia riducibile al parlare, al discorso, all'invenzione. Al contrario, come sappiamo, il silenzio del diritto e ciò che dice *sottovoce* (White 1985: 32ss.) non sono meno importanti del suo discorso.

Il diritto operativo è *performance* del diritto, e performance non significa che «si è fatto qualcosa» o «fatto con le parole», ma che si mette in scena un «fare» (Krämer 1998: 38). Se descriviamo la *performance* come «processo di una rappresentazione attraverso corpi e voci davanti a un pubblico di presenti» (Christensen/Lerch 2005: 85), si rendono visibili tre aspetti: la messa in scena come modo specifico dell'uso di segni, la fisicità/corporeità come aspetto derivante dal materiale e, infine, la percezione

della materialità come aspetto riferito all'osservatore e la prospettiva e funzione dell'osservazione.

In questo senso, il diritto è manifestazione, produzione, attuazione di un fare, ostentare, dichiarare, informare, rispondere e capire. Tale *performance* è sempre anche ri-messa in scena, mai riproduzione, ma replica, iterazione, che trasforma il ripetuto: il modo in cui le iterazioni costituiscono senso è la citazione-*alterazione*. È essa che produce il generale dell'evento linguistico. Ogni espressione comporta, per il semplice fatto della sua manifestazione, una situazione nuova (Messner 2012: 547). Come evento attuale si trova in un contesto nuovo e crea un contesto nuovo. Il suo senso non è già dato ma deve ancora sedimentarsi. Pertanto, «regolare» non è la riproduzione convenzionale del senso, ma il continuo spostarsi da espressione a espressione. Il senso si prolifera nell'iterazione senza poter essere stabilito a priori in base a un tot di riconoscimento formale (per es., in quanto «nucleo» concettuale).

Sembra utile distinguere, nel concetto di *performance* (Christensen/Lerch 2005: 72s.) una doppia accezione: una rappresentativa, l'altra presentativa. Nel primo senso, indica l'attuazione di una competenza come, per esempio, nella musica l'esecuzione di una partitura. Sotto l'aspetto pratico, si tratta, qui, dell'impiego di certe capacità che sono già a disposizione, la struttura precostituita (il testo, la partitura) rimane «intatta», non è influenzata dalla loro attuazione. Il secondo senso invece è riferito al fatto che la *performance* può anche spostare la struttura della realizzazione allo stesso modo in cui, al teatro, uno spettacolo non si esegue semplicemente, ma si mette in scena. Non si tratta più della scoperta e accentuazione di evidenze date, ma della produzione di evidenza attraverso il *processo* performativo: «performance» sta a significare messa in scena e costituzione di senso.

Il «mistero del processo» giuridico, che è processo del giudizio e si conclude come giudizio con l'ultima parola della decisione del caso, sembra consistere proprio in questo: il processo decisionale non comporta semplicemente una selezione tra opzioni disponibili (Messner 2014), va considerato, piuttosto, come messa in scena del decidere, come una performance che, nel determinare gli elementi di un caso, nell'interrogare testimoni, nel valutare le prove, nel ponderare gli interessi, nell'osservare i precedenti, e, infine, nel pronunciare la sentenza, produce un risultato che non si deduce da nessun altrove. L'«ultima parola», la decisione, non deriva né dal caso né da quel che dice la legge, può presentarsi come la parola del diritto soltanto in veste di una dichiarazione di carattere violento perché il senso deliberato non costituiva già da

sempre il fondamento della giudizio, è stato prodotto dal processo performativo che appena si è concluso e che persisterà soltanto finché non sarà messo in questione dalla performance successiva.

2.3 Dalla rappresentazione alla presentazione

Per riassumere, il diritto moderno classico è rimasto affascinato dalla propria auto-descrizione – dal *insider story* raccontata in molteplici varianti dalla sua teoria generale – come sistema di regole da osservare, interpretare ed eseguire. Sempre preoccupata del significato e della giustificazione delle regole, la teoria ha escluso dall’elenco dei suoi compiti lo sviluppo di idee proprie sull’universo normativo della società contemporanea. Ma «le regole» del pensare, del parlare e dell’agire non sono semplici regolarità osservabili. Vanno concepite come quelle «leggi di forma» che orientano i nostri modi di costituire e mantenere il nostro «mondo»: sono le nostre aspettative verso una «buona forma» del nostro mondo.

Vi è bisogno, a mio avviso, di ri-descrivere il ruolo del diritto in modo diverso a partire dall’abbandono dell’ideologia modernista. Essa blocca il tentativo di connettere la questione di normatività con l’esperienza in quanto «composizione» delle tracce multiple (Deleuze/Guattari 2000: 228) prodotta dall’immaginazione nel narrare cosa è percepita come realtà. Ma la sola critica non basta, deve essere seguita da un secondo passo che prevede l’immaginazione di forme di una vita sociale organizzata da una normatività comune che sia diversa da scienza, religione o morale (Messner 2015: 53; Cover 1983).

Pertanto né scienza né teoria, e neanche teoria riflessiva. Per diventare *responsive*: sensibile e «responsabile» vi è bisogno di una etica *empirica*, di un atteggiamento particolare per valutare il nostro agire in termini di «esistenza». Michel Foucault ne ha parlato come di una filosofia della «curiosità» che non si accontenta di reclamare qualche idea di «prassi», ma mira a esplorare forme differenti dell’esistenza e a delineare un’«estetica dell’esistenza» in cerca di «altre regole del gioco». Non si tratta di «realtà» e «possibilità» astratte, ma del nostro «senso di realtà» e del «senso di possibilità» (Messner 2009). Si sviluppa come

«una critica che non cerchi di giudicare, ma di far esistere un’opera, un libro, una frase, un’idea; accenderebbe dei fuochi, guarderebbe crescere l’erba, ascolterebbe il vento e prenderebbe al volo la spuma del mare per disperderla. Riprodurrebbe, invece che dei giudizi, dei

segni di vita; li chiamerebbe, li strapperebbe dal loro sonno. Talvolta li inventerebbe? Tanto meglio, tanto meglio...» Sarebbe «fatta di scintille di immaginazione. Non sarebbe sovrana, né vestita di rosso. Porterebbe con sé i lampi di possibili tempeste» (Foucault 1980).

Qui, non si fa ricorso a nessuna giurisdizione. Non si pronunciano le parole ultime che concludono un processo, ma sempre e solo prime parole, parole imperfette ma atte ad aprire processi. Si indagano le forme differenti dell'esistenza, meglio: dell'esistere per consentirci di pensare e fare in modo diverso e per divenire, sempre e di nuovo, «altro da quello che si è». Al centro è la massimizzazione di connessioni, forze, possibilità di vivere.

La prossima sezione presenterà il jazz come esempio di un'arte basata sulla comune performance di una estetica dell'imperfezione che mira ad aumentare le possibilità di agire di una persona senza diminuire per questo le facoltà altrui: la comune esplorazione delle possibilità pone l'enfasi sul meglio di ciascuno e non sui deficit di tutti.

3. Jazz: l'estetica dell'imperfezione

3.1 Jazz come musica d'arte e «world music»

Sembra che la scena primaria in cui ha origine il jazz sia la *Congo Square* di New Orleans degli anni dieci e venti del '800 dove ogni domenica mattina avevano luogo le danze degli schiavi neri. Secondo Ted Gioia (2006) non è un caso che New Orleans sia il luogo di nascita del jazz perché il miscuglio tra elementi spagnoli, francesi ed africani da un lato e la cultura latino-cattolica dall'altro aveva prodotto in questa città un milieu multi-etnico molto più tollerante verso ibridi culturali di quanto non sia l'ethos inglese-protestante.

La musica africana può essere caratterizzata, in modo cauto, per la prevalenza di forme di *call-and-response*, la fertilizzazione reciproca tra musica e danza e l'integrazione di esecuzioni musicali nelle pratiche sociali. «Fare musica» (Laborde 2009) non significa la produzione o riproduzione di «opere» o modelli formali, ma partecipare a una pratica sociale il cui senso non si riduce alla somma delle azioni dei singoli attori. Il tratto qualificante un musicista come membro del gruppo o come solista non è l'adeguatezza/corrispondenza ai requisiti di una partitura quanto l'individualità della sua voce all'interno di una comunità, idea completamente estranea agli sforzi occiden-

tali di standardizzazione (Kunzler 2005). A differenza della moderna musica occidentale, qui non esiste una separazione del pubblico dagli artisti; si mette a fuoco il *sound* personale di «voci» umane e strumentali laddove i compositori occidentali farebbero affidamento sulla notazione. In generale, le qualità musicali condivise e comunicate sono improvvisazione, spontaneità e, in particolare, ritmo.

«Nella musica africana, sia nella forma originale che nelle varie forme americanizzate, si sovrappongono frequentemente battiti differenti in modo da creare forti poliritmie che forse sono il più impressionante e caratteristico aspetto di tali tradizioni. Allo stesso modo in cui Bach mescolerebbe melodie differenti ma interrelate per creare una fuga, un ensemble africano costruirebbe un strato di motivi ritmici sull'altro, plasmando un contrappunto di implicite segnature di tempo, una polifonia di percussione» (Gioia 2006: 11).

Sembra che l'unica storia del jazz da raccontare sia la storia della sua continua trasformazione: nel descrivere la veloce evoluzione dell'idioma jazz dalla musica popolare verso la musica d'arte («colta»), nel narrare come, a partire dagli albori del secolo XX, abbiano potuto diventare «musicisti» figure dolcemente «selvagge» quali Louie Armstrong, nel raccontare come abbiano potuto conquistare prima il pubblico americano e poi, solo una generazione più tardi, quello europeo.

Ma questa storia sarebbe incompleta se non parlasse allo stesso tempo di come il jazz abbia assimilato elementi della tradizione europea di composizione contribuendo così all'evoluzione della musica moderna (Gioia 2006: 8). Essendo il jazz la musica d'arte del nostro tempo, una musica colta che si capisce in tutto il mondo, si può parlare di una vera e propria «world music», e cioè di un linguaggio musicale universale che consente la coesistenza di idiomi diversi. In questo senso, il jazz si sente a casa dappertutto senza trovare probabilmente mai una residenza definitiva: è la ragione nomade della musica contemporanea, di una musica del divenire, della fusione e dell'apertura.

3.2 Il contrappunto

Le considerazioni svolte sul concetto di arte escludono ogni tentativo da parte nostra di proporre una definizione del jazz. Ma non sembrerà completamente inconcepibile l'ipotesi che alcune musiche piuttosto che altre possano essere considerate membri della famiglia jazz. Le seguenti caratteristiche possono descrivere il jazz come moderna musica d'arte (Gioia 2007). Lungi dall'essere in un certo qual senso un'«arte

primitiva», il jazz osserva «più che ogni altra forma dell'arte moderna ... gli standards della capacità tecnica» (Gioia 2007: 62). Certamente dimostra – come ogni forma d'arte che deriva da tradizioni orali/ uditive – la propria serietà e precisione in modi diversi dalle forme artistiche basate su annotazione e scrittura. Se la musica è sempre «organizzazione del tempo» e «ordine di suoni» (Kunzler 2005: 11; de Groot 2010: 133), allora il jazz è una disposizione «densa» (Geertz 1973) di tempo e suoni, perché «jazz» non può non implicare una realizzazione sempre e di nuovo *specificata* e *situativa*. Il Jazz «vive e muore nel momento della performance» (Gioia 2007: 111). Piacere, inclusione, disciplina e invenzione ne sono i concetti chiave.

Ci limitiamo a due punti. In primo luogo, tutto ciò ha a che fare con la struttura polifonica o contrappuntistica del jazz menzionata sopra. La polifonia o, nella composizione classica, il contrappunto, è una testura musicale caratterizzata da due o più linee melodiche di uguale importanza che si cantano (o si suonano strumentalmente) simultaneamente (de la Motte 1991). Alla base della polifonia è l'idea dell'uguaglianza delle voci. Di solito, non vi è predominanza di una voce sulle altre, e se c'è, si tratta di una prevalenza temporanea che prevede il cambio del ruolo preminente dall'una all'altra voce (de Groot 2010: 130).

Consideriamo brevemente, seguendo il riferimento di Ted Gioia alle fughe di Johann Sebastian Bach (Wolff 2000), l'uso della polifonia nel jazz e nella musica barocca. La fuga è uno dei tipi di composizione più importanti nell'era barocca ed è *per definitionem* polifonica. Si tratta di una composizione caratterizzata da un tema principale (chiamato soggetto) e dall'imitazione del tema da parte di voci differenti. L'imitazione del soggetto inizia, in ciascuna voce, a intervalli temporali di uguale estensione. Prima il soggetto, poi la seconda voce, poi la terza e poi la quarta. Nel Jazz invece, la polifonia non ha origine in un disegno generale, ma, come vedremo fra poco, nella natura improvvisazionale del jazz. «New Orleans Jazz», per esempio, è noto per la testura polifonica di molte melodie differenti che sono suonate tutte insieme da un piccolo gruppo di musicisti. In questo gruppo si distinguono «front-line-players» (Tromba, trombone, clarinetto) per il loro improvvisare insieme (si ricordi *When the saints go marching in* di Louie Armstrong).

In entrambi i casi si usa la polifonia, l'ensemble delle voci indipendenti che suonano insieme melodie differenti, per creare suoni più espressivi. La polifonia rende la musica più complessa e più piacevole. L'insieme affollato di linee melodiche distinte che si suonano insieme consente la creazione di molte combinazioni differenti che per

essere riconosciute richiedono più di un solo ascolto, e ogni ascolto può essere molto diverso dagli altri. Ciò naturalmente non vale solo per il pubblico ma altrettanto per il gruppo di musicisti. Una performance polifonica reclama un ascolto polifonico. Da questo punto di vista, si potrebbe considerare un ascolto polifonico una «pratica di rispetto reciproco» (de Groot 2010: 131). In ogni caso, la polifonia richiede una considerevole disciplina di composizione, di performance e di ascolto.

In secondo luogo, nel lavorare con deliberate «irregolarità» ritmiche, il jazz dimostra come prenda sul serio, in un modo particolare, l'organizzazione delle percezioni. Dal momento che la regola metrica non è contenuta nell'organizzazione melodica, la costruzione melodica può aprirsi a ulteriori influenze ritmiche. Per fare ciò, il metro (o più precisamente il principio di misurazione chiamato «beat») viene suonato come *conditio sine qua non* – oppure è variato o esiste solo nell'immaginazione. Il rispetto fondamentale del *beat* – pur mentre è in corso la sua dissoluzione – consente inimmaginabili e sempre sorprendenti capricci: il *beat* deve essere percepibile *tra le righe delle irregolarità*.

Pertanto, dai musicisti si pretende una particolare disciplina che consiste nella pratica di consentire l'espressione di una idea che va elaborandosi ancora durante la performance. Di Elliott Carter si riporta l'osservazione secondo cui le note o la partitura, ove esiste, «serve essenzialmente a impedire che il musicista suoni quel che già sa e per guidarlo nell'esplorare nuove idee e tecniche» (cit. in Gioia 2007: 73). Ogni azione si basa su regolarità: forme di routine che consentono di essere disponibile e di aspettarsi l'inaspettato. Vi è allora un costante appello alle capacità percettive del singolo. Ma la performance richiede inoltre improvvisazione e spontaneità, e entrambe aumenteranno l'impegno degli artisti piuttosto che diminuirlo. La performance mostra in che misura il singolo sia disposto a rischiare (Laborde 2009:10) e quali conseguenze ne trae. Prendersi rischi è parte della «creatività» del jazzista, matrice di una sua responsabilità che deriva da nessun statuto, ma da un processo di attribuzione nato nella collaborazione. Il jazz cerca di praticare allo stesso tempo la necessità polifonica e la libertà inventiva.

Il jazz non è un soggetto statico. Non tanto comunica un «tema», oscilla piuttosto nel presentare un «come» non-denotativo, una modalità e un evento. Questo «come» è sempre determinato dall'impegno costante del artista verso le *persone*, il *tempo* e la *situazione* della performance. In quanto posizione relativa assunta dall'artista, cioè come *ethos*, il «come» possiede una propria storia e tradizione.

Che il jazz possa essere considerato una *ricerca estetica ed etica* sul campo, lo illustra un esempio dato dal punto di vista dei partecipanti. Nelle sue *Norton Lectures*, Herbie Hancock (2014) ha presentato il jazz come un progetto comune in cui «alto valore» è assegnato «a collaborazione, apertura a nuovi modi del vedere nonché generosità spirituale». Si tratta di un *esercizio di curiosità* che si fonda su esplorazione, coraggio e cooperazione. In un certo periodo, ricorda Hancock, durante la sua appartenenza al *Quintetto* di Miles Davis si sentiva musicalmente bloccato: «Tutto quello che suonavo aveva il medesimo suono». Davis si accorgeva della sua frustrazione e gli dava un consiglio enigmatico:

«Non suonare le note di burro», diceva. «Note di burro?, pensavo, che cos'è? Significa burro grasso? Significa «ovvio»? Mi dava molto da pensare, e alla fine mi rendevo conto del fatto che, se saltavo le note che chiaramente definiscono gli accordi, ciò consentiva alle armonie di aprirsi a varie prospettive».

Qui, la collaborazione è spiegata come etica di un apprendere comune promosso da quel particolare tipo di rapporto che Foucault chiama «ascetico» e che, basato sulla relazione personale tra mentore e allievo e l'alternarsi di discorso e ascolto, permette la «trasformazione» del «parlare come si deve» e dell'«ascoltare come si deve» in modi dell'essere dell'individuo, e cioè in *ethos* (Foucault 2003: 289ss.). L'agire si dispiega sulla base di un incessante adattarsi. E non è così che si misura la capacità d'agire della persona morale, dell'autentico soggetto: come capacità di *improvvisare all'interno di regole* (Ramshaw 2013)? Quanto vale una morale che non decide nella crisi, nell'emergenza dell'evento irrompente, davanti all'incommensurabile, quanto vale un'etica sempre a nostra disposizione quando sappiamo già come andare avanti (Messner 2007: 580)?

Quel che si sente, spiega Hancock, non è jazz o una tromba, «stai ascoltando Miles». Impegno significa allora essere dedito a questa relazione, sul filo dell'istante – non esiste un «piano B». Jazz è il momento. Si tratta di possibilità, di aspetti, di prospettive, mai di giudizi. Hancock ricorda una situazione particolare durante una performance del *Quintetto* nel 1967 a Stoccolma. «Questa notte era magica», racconta, «riuscivamo a comunicare quasi telepaticamente» nel suonare uno dei capolavori del gruppo, *So What*:

«Wayne [Shorter] aveva iniziato il suo assolo. Miles suonava costruendo e costruendo, e poi io suonavo l'accordo sbagliato. Era tanto, ma tanto sbagliato. In un batter d'occhio il tempo si

arrestava e io mi sentivo totalmente distrutto. Miles respirava profondamente – per suonare infine una frase che rendeva giusto il mio accordo. Non sembrava possibile. Ancora non so come ci riusciva. Ma Miles non aveva sentito un accordo sbagliato, lo considerava come accordo inaspettato. Non giudicava ciò che avevo suonato».

Il confine tra «giusto» e «sbagliato» dipende dalle nostre aspettative. Come mai ci manca il coraggio di aspettare diversamente e di farci sorprendere da possibilità insospettite e inattese? Non esistono pratiche sbagliate ma possibilità migliori. È questa la ragione per cui bisogna osservare il *beat*. C'è sempre la possibilità di sbagliare e trasgredire, ma solo chi sente delle regole è capace di disattenderle. Per Edward M. Said è proprio l'interazione di «voci» che ci consente di sviluppare l'atteggiamento di «andare da un ambito all'altro, del provare e sfidare i limiti, del mischiare e mescolare l'eterogeneo, dell'oltrepassare le aspettative» (Said 1991: 55). Si tratta di coltivare la facoltà etica di agire laddove ci manca la certezza.

Conclusione: Verso un senso differente del diritto

Le nostre considerazioni non erano guidate dall'intento di gettare un ponte verso l'arte nel tentativo di trovare il diritto nelle opere d'arte o di stilizzare il diritto come arte. L'esperienza estetica non si limita all'arte. E non si trattava di raccomandare il jazz – o la musica in generale – come metafora o modello per la prassi giuridica. Nel considerare la musica, la meno denotativa delle arti, come «pratica parallela», si trattava di mostrare analogie tra «linguaggi» differenti. La questione di base è stata su cosa possa apprendere il pensiero scientifico che procede «attraverso concetti» dall'estetica che si spiega «attraverso percezioni». A mo' di conclusione torniamo alla questione.

Di fronte al nesso globale tra politica, diritto e giustizia la teoria del diritto come disciplina non potrà più fare affidamento sulle proprie elaborazioni classiche centrate su stato, scienza e regola rifiutandosi di affrontare la questione di una normatività che non sia giuridica. Invece di delegarla alla filosofia e altre scienze, dovrà essa stessa proporre una visione della società mondo in cui hanno luogo le pratiche giuridiche con la loro specifica normatività. Il diritto va considerato, per dirla con Freud, un'*image* da esplorare con gli strumenti dell'estetica. Strutturalmente aperta a differenza e diversità, questa prospettiva non promette un nuovo «ordine»: ordinamento universale e sistema chiuso, ma un caotico mondo di artificiale «composizione» (Deleuze/Guattari 2000: 242). Sarà nel quadro di tale composizione che la teoria del diritto dovrà

presentare una sua idea di libertà e responsabilità come espressione della diversità. Perciò sarà necessario il passo da una ermeneutica della giurisdizione a una ermeneutica della vita buona.

E, se ci sarà ancora bisogno di una «teoria generale del diritto», essa dovrà elaborare anche una teoria *cluster* del diritto. Questa invece non nascerà dall'emergenza o mancanza di alternative, ma corrisponderà all'esigenza metodologica che la teoria giuridica diventi concreta e specifica e, con Deleuze e Guattari, «caosmica». Diventare specifico significa compiere quella «ricerca sul campo» che, come John Austin prevedeva sessant'anni fa, sarebbe «presto intrapresa, ad esempio, nell'estetica; se riuscissimo solo a dimenticare per un momento il bello per scendere piuttosto al delicato e al massiccio» (Austin 1956: 9). Quel che conta sarà, come nella musica, «non il prodotto, ma il processo di produzione» (Mertens 1983: 108): la ricerca e l'esplorazione, non il sapere. Diventare «caosmico» significa accettare che tale ricerca sul campo va elaborata come etica empirica e sperimentale con gli strumenti della percettologia e sul fondamento del nostro essere *toccati* (Derrida 1998).

Riferimenti

- Andina, T. (2012). Realismo in ontologia, idealismo in arte. Una tensione mortale. *Methode* 1 (1), 29- 45, online <<http://www.methode.unito.it/methOJS/index.php/meth/index>>, accessed 9 June 2014).
- Authers, Benjamin (2010) Truth in the Telling: Procedure, Testimony, and the Work of Improvisation in Legal Narrative. *Critical Studies in Improvisation/ Études critiques en improvisation*, 6, 1, 1- 6.
- Austin, J.L. (1956–57). A Plea for Excuses. *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series*, 57, 1- 30.
- Blumenberg, H. (2001). Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung (1957). In *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, ed. by A. Haverkamp. Frankfurt: Suhrkamp, 139- 171.
- Christensen, R./ K.D. Lerch (2005) Performanz. Die Kunst, Recht geschehen zu lassen. In K.D. Lerch (ed). *Recht vermitteln - Strukturen, Formen und Medien der Kommunikation im Recht* (Die Sprache des Rechts, vol. 3). Berlin New York: De Gruyter, 55- 132.
- Coombe, R. (2001) Is There a Cultural Studies of Law?. In T. Miller (ed). *A Companion to Cultural Studies*. Cambridge: Blackwell, 36- 62.
- Danto, A.C. (2000). Art and Meaning. In N. Carroll (ed.) *Theories of Art Today*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 130- 140.
- Darian-Smith, E. (2013). *Laws and societies in global contexts: contemporary approaches*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Dedek, H. (2010). Die Schönheit der Vernunft. (Ir-)Rationalität von Rechtswissenschaft in Mittelalter und Moderne. *Rechtswissenschaft* 1, 58- 85.
- de Groot, R. (2010). Music at the limits: Edward Said's musical elaborations. In W. Otten/A. Vanderjagt/H. de Vries (eds). *How the West Was Won: Essays on Literary Imagination, the Canon, and the Christian Middle Ages for Burcht Pranger*. Leiden: Brill, 127- 45.
- De la Motte, D. (1991) *Il contrappunto*, Milano: Ricordi.
- Deleuze, G./ Guattari, F. (2000). *Was ist Philosophie?*. Frankfurt: Suhrkamp (original publication: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Minuit, 1991).
- Derrida, J. (1998). *Le toucher*, Jean-Luc Nancy. Paris: Galilée.
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- (1970). *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*. Milano: Bompiani.
- Fischer-Lescano, A. (2015) Soziologische Rechtsästhetik. *Nach Feierabend, Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte*, 31- 59.
- Foucault, M. (2003). *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*. Milano: Feltrinelli.
- (1980). Le philosophe masqué. *Dits et Écrits*, vol. IV, text n. 285.
- Gaut, B. (2000) 'Art' as a Cluster Concept. In N. Carroll (ed). *Theories of Art Today*. Madison: University of Wisconsin Press, 25- 44.
- Geertz, C. (1973). Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. In *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 3- 30.
- Gioia, T. (2007) *L'arte imperfetta. Il Jazz e la cultura moderna*. Milano: excelsior1881 (original publication: *The Imperfect Art*. New York: Oxford University Press, 1988).
- (2006) *The History of Jazz*. Oxford: Oxford University Press.
- Gumbrecht, H.U. /Pfeiffer, K.L. (1995). *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Haltern, U.R. (1999) Musik (und Recht) heute. *HFR*, 111- 126 (online <<http://www.humboldt-forum-recht.de/deutsch/9-1999/index.html>>).
- Hancock, H. (2014). The Ethics of Jazz, Set 1 – The Wisdom of Miles Davis, Set 2 – Breaking the Rules. *The 2014 Norton Lectures*, Cambridge, MA: The Mahindra Humanities Center at Harvard University (online <<http://mahindrahumanities.fas.harvard.edu/content/norton-lectures>>, accessed 9 June 2014).
- Heathcote, A. (2012) Art, fantasme, idéologie. *Appareil*, 10 (online <http://appareil.revues.org/1507>; DOI : 10.4000/appareil.1507, accessed 01 October 2015).
- Kaduri, Y. (2006). Wittgenstein and Haydn on Understanding Music. *Contemporary Aesthetics*, 4 (online <<http://www.contempaesthetics.org>>, accessed 10 May 2014).
- Kennedy, D. (2016). *A world of struggle: how power, law, and expertise shape global political economy*. Princeton Oxford: Princeton University Press.
- Krämer, S. (2001). *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt: Suhrkamp.

- (1998). Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität. *Paragrana* 7 (1), 33- 57.
- Kunzler, M. (2005). *Jazz Lexikon*. Berlin: Directmedia.
- Laborde, D. (2009). Faire la musique. *Appareil*, 3 (online <http://appareil.revues.org/850>; DOI : 10.4000/appareil.850, accessed 01 October 2015).
- Le Guin, E. (2006). *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.
- Levine, G. (ed.) (1994) *Aesthetics and Ideology*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Levitin, D. (2008). *The World in Six Songs: How the Musical Brain Created Human Nature*. New York, NY: Dutton/Penguin.
- Liotard, F. (1973). *Dérive à partir de Marx et Freud*. Paris: Union générale d'éditions.
- Manderson, D. (2000) *Songs Without Music: Aesthetic Dimensions of Law and Justice*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Menke, C. (2010). «Ästhetisierung». Zur Einleitung. In Brombach, I./D. Setton/ C. Temesvári (eds). «Ästhetisierung». *Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis*. Zürich: diaphanes, 17- 22.
- Mertens, W. (1983). *American Minimal Music*. London: Kahn & Averill.
- Messner, C. (2016). *Orientamenti del diritto*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- (2015). Criminology as «chaosmic» art: a jazz perspective. In D. Crewe/ R. Lippens (eds). *What is criminology about? Philosophical reflections*. Abingdon New York: Routledge, 47- 65.
- (2014). Luhmann's Judgment. In C. Messner (ed). *Special issue Luhmann* (International Journal for the Semiotics of Law - Revue internationale de Sémiotique juridique 27, 2), 359- 387.
- (2012). «Living» Law: Performative, Not Discursive. *International Journal for the Semiotics of Law - Revue internationale de Sémiotique juridique*, 25, 4, 537- 552.
- (2009). Crime, Crisis, Critique. On Dogmatic and Creative Use of Foundations. In R. Lippens/ P. van Calster (eds). *New directions for criminology. Notes from outside the field*. Antwerpen Apeldoorn Portland: Maklu Publishers, 135- 153.
- (2007). Anerkennung und Kommunikation. Oder: vom Versuch,eine Welle zu lesen. *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie* 93, 4, 576- 586.
- (2004). Icaro, per esempio. La sofferenza e l'immagine. *Sociologia del diritto* XXXI (3), 57- 76.
- Möller, K. (2015): Rechtskritik und Systemtheorie. In Scherr, A. (ed). *Systemtheorie und Differenzierungstheorie als Kritik. Perspektiven im Anschluss an Niklas Luhmann*. Weinheim/ Basel: Beltz, 186- 210.
- Nancy, J.-L. (2014). Quand le sens ne fait plus monde. *Esprit*, 3-4.
- (2008). *Noli me tangere: on the raising of the body*. New York, NY: Fordham University Press.
- Radbruch, G. (1932). Rechtsphilosophie. In *Rechtsphilosophie*, ed. by R. Dreier. Heidelberg: C.F. Müller, 2003, 103- 106.

- Ramshaw, S. (2013) *Justice as Improvisation: The Law of the Extempore*. London New York: Routledge.
- Said, E.W. (1991). *Musical Elaborations*. New York: Columbia University Press.
- Satta, S. (1994). Il mistero del processo (1949). In *Il mistero del processo*. Milano: Adelphi, 11- 37.
- Scheible, H. (1988) *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*. Reinbek: Rowohlt.
- Schlag, P. (2002). The aesthetics of american law. *Harvard Law Review* 115, 4, 1047-1118.
- Sibley, F. (1959). Aesthetic concepts. *Philosophical Review*, 68 (4), 421- 450.
- Vesting, Th. (2010). Legal theory as media theory (Supplement I) – Reflections on the necessity of linking theory of language and media theory. *Ancilla iuris* (anci.ch), 47- 88.
- White, J.B. (1985). *Heracles' Bow: Essays on the Rhetoric and Poetics of the Law*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Wittgenstein, L. (1989). *Vorlesungen 1930-1935*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1989a). Bemerkungen über Frazers Golden Bough. In J. Schulte (ed.). *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1984). *Vermischte Bemerkungen*. In *Werkausgabe*, vol. 8, Frankfurt: Suhrkamp.
- (1977). *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Wolff, Chr. (2000). *Johann Sebastian Bach*. Frankfurt: Fischer.
- Worth, S. (1975). Pictures Can't Say Ain't. *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 85-108.
- Viola, F. (2015). Il diritto come arte della convivenza civile. *Rivista di Filosofia del diritto* 4 (1), 57- 74.