

DIRITTO E MUSICA: ARMONIA O DISSONANZA?

ANDREA PORCIELLO

MATERIALES DE FILOSOFÍA DEL DERECHO

Nº 2018 / 05

ISSN: 2531-0240

SEMINARIO PERMANENTE GREGORIO PECES-BARBA

GRUPO DE INVESTIGACIÓN

“Derechos humanos, Estado de Derecho y Democracia”

Serie: Materiales de Filosofía del Derecho

Número: 2018/05

ISSN: 2531-0240

Dirección de la serie: Rafael de Asís
Francisco Javier Ansuátegui

Editor: Seminario Gregorio Peces-Barba
Grupo de investigación “Derechos humanos, Estado de Derecho y Democracia”

Serie disponible en <http://hdl.handle.net/10016/24630>

Dirección: Seminario Gregorio Peces-Barba
Avd. de Gregorio Peces-Barba Martínez, 22
28270 Colmenarejo (Madrid)

Web: <http://www.seminario-gregorio-peces-barba.es>

Correo electrónico: info@seminario-gregorio-peces-barba.es



Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España ([CC BY-NC-ND 3.0 ES](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/))

DIRITTO E MUSICA: ARMONIA O DISSONANZA?

Prof. Andrea Porciello

ABSTRACT: In this article we intend to compare legal and musical interpretations, with particular reference to classical music and Jazz. The goal is to show that they are types of interpretation that have different methods and purposes. If in the musical field the interpretative originalism represents the standard hermeneutic theory, the same can not be said of the juridical sphere, in which originalism is just one of the possible interpretative theories.

ÍNDICE: 1. Introduzione; 2. Chiarimenti preliminari: per una delimitazione dell'indagine; 3. Interpretazione giuridica e interpretazione musicale; 4. Un breve intermezzo jazzistico: interpretazione e improvvisazione nella musica e nel diritto; 5. Conclusioni: un rapporto dissonante.

1. *Introduzione.*

In molte ricerche accademiche, quasi esclusivamente giuridiche, è ormai usuale porre a confronto due ambiti molto distanti tra loro, il diritto e l'arte, e sempre più frequentemente, il diritto e la musica, ciò soprattutto nel tentativo di reperire dinamiche comuni, capaci di illuminare aspetti, soprattutto giuridici, altrimenti in ombra. Un confronto, ormai così collaudato, da giustificare la ragion d'essere di una vera e propria disciplina, "*Law and Music*" appunto, coltivata con risultati alterni in volumi, convegni, articoli e discussioni accademiche da studiosi entusiasti e appassionati.

Ciononostante, e non senza buoni argomenti, c'è chi ritiene ancora oggi che il confronto tra diritto e musica sia quasi sempre inutile ed infruttuoso. Di questo avviso è ad esempio il comparatista Basil Markesinis che nel volume *Good and Evil in Art and Law*¹, discutendo del celebre articolo di Levinson e Balkin *Law, Music and Other*

¹ Markesinis M., *Good and Evil in Art and Law*, Springer, 2009.

*Performing Arts*² (ma l'affermazione potrebbe a mio avviso essere riferita a qualunque altro contributo dedicato al tema) ha sostenuto che:

“(…) though pieces such as Levinson/Balkin article give their authors the opportunity to display the breadth of their reading, they rarely – I feel – show *in concrete terms and by means of specific examples* how the study of the one branch of intellectual creativity can aid the work of the others. Thus, if one looks, for instance at the Levinson /Balkin article one finds concluding observations that are couched in general terms that appear to support the interaction between disciplines but which, in practice, do not seem to stand up to thorough scrutiny from the lawyer’s point of view. While admiring the imagination of the authors and envying the broad sweep of their reading, *I regret to say that I belong to those who will not find that statements such as the above (along with the supporting text) will help illuminate the enterprise of constitutional analysis or interpretation*”³.

Com’è evidente, Markesinis non intende negare la possibilità di un confronto tra diritto e musica, né che l’utilizzo della metafora musicale o artistica in generale possa giocare un ruolo significativo, ad esempio nella formazione del “buon giurista”, ritiene piuttosto si tratti di un confronto privo di ricadute pratiche, incapace di offrire un concreto supporto al giurista nella sua attività quotidiana, soprattutto per ciò che concerne la soluzione delle questioni interpretative. Detto altrimenti, nell’idea di Markesinis, il confronto tra diritto e musica è letteralmente *inutile*, trattandosi essenzialmente di un ingegnoso gioco per intellettuali, ed in quanto tale, essenzialmente fine a se stesso.

In questo breve contributo, e prima di prendere posizione a riguardo facendo nostro l’entusiasmo dei cultori della disciplina o lo scetticismo dei suoi detrattori, Markesinis in testa, credo sia essenziale effettuare alcuni importanti chiarimenti, in parte ovvi, ma ineludibili ai nostri fini.

² S. Levinson, M. Balkin, *Law, Music and Other Performing Arts*, Stanford, *University of Pennsylvania Law Review*, 1597, 1991, p. 139.

³ Markesinis B., *Good and Evil in Art and Law*, cit., pp. 10-11.

2. *Chiarimenti preliminari: per una delimitazione dell'indagine*

Iniziamo col dire che il confronto tra diritto e musica non può e soprattutto non deve essere generale ed indiscriminato, come peraltro spesso si tende a fare, si avverte innanzitutto l'esigenza di limitarlo attraverso una serie di paletti concettuali che attengono essenzialmente:

a) al tipo d'indagine che s'intende effettuare;

b) al punto di vista che si vuole impiegare nell'indagine;

c) nonché al tipo di diritto o di musica che s'intende confrontare e di cui s'intende discutere.

Parlare di diritto e musica senza prima aver chiarito questi aspetti comporta necessariamente il fatto di cadere in grossolane generalizzazioni.

a) Per quanto concerne la prima questione, ossia quella relativa al "tipo d'indagine", con ogni evidenza è possibile mettere a confronto il diritto e la musica a diversi livelli e per molteplici finalità teoriche. Ci sono studi, ad esempio, che confrontano il diritto, la musica, ma anche l'architettura ad esempio, semplicemente per dimostrare che all'interno di un medesimo paradigma culturale o di uno stesso periodo storico ricorrono delle strutture mentali e dei modelli di ragionamento condivisi dalle varie dimensioni considerate. Nell'idea per cui, ad esempio, ad una certa forma musicale "corrisponde" una determinata forma architettonica, ed anche un determinato modo di concepire il diritto: detto altrimenti, si crede esista una determinata *forma mentis*, trasversale rispetto alle diverse attività umane, che le accomuna e le trascende al contempo. Sulla scorta di questa suggestiva idea potremmo ritenere che esista una corrispondenza tra la musica bachiana e l'architettura barocca ad esempio, ma non è difficile trovare simili corrispondenze anche altrove. Oppure, c'è chi studia la relazione tra diritto e musica al fine di dimostrare la loro "cooriginarietà", nella convinzione per cui un tempo il diritto e la musica erano in qualche misura la "stessa cosa": c'è chi sostiene, ad esempio, che il rituale del diritto arcaico contenesse aspetti musicali e che la musica costituisse, quindi, una parte importante, se non essenziale, di quel rituale.. Ebbene, in questi casi, ed in tanti altri casi dello stesso tenore, il rapporto tra diritto e musica viene innanzitutto analizzato dal punto di vista storico ed antropologico, nel

tentativo di tracciare un percorso comune tra le due dimensioni. In casi quali quelli indicati possiamo parlare genericamente di *Law and Music*, di “Diritto e musica” appunto.

Un altro modo di mettere a confronto diritto e musica, di certo più ricorrente negli studi dei giuristi positivi interessati a questioni musicali, consiste nel fondare il confronto su un particolare aspetto che diritto e musica in modo inequivocabile sembrerebbero condividere. In questo caso è più corretto parlare di *Law as Music*, di “Diritto come musica”, e a questo livello la musica diviene una sorta di *metafora*, secondo molti giuristi un’ottima metafora, attraverso cui illuminare ai loro occhi peculiari aspetti del fenomeno giuridico. E l’aspetto che in modo più ricorrente viene analizzato attraverso questo tipo d’indagine è ovviamente quello dell’interpretazione, da molti considerato in verità come l’unico aspetto che diritto e musica condividono in modo inequivocabile e completo. In quest’ottica, tanto il diritto quanto la musica andrebbero intese innanzitutto come pratiche interpretative che condividono medesimi problemi ermeneutici e soprattutto simili strumenti attraverso i quali risolverli.

Law in Music, “Diritto nella musica” è, invece, in fondo un altro modo di dire “Diritto e letteratura”, nel senso che in base a questo approccio si tenta di reperire aspetti e modelli giuridici all’interno dei testi, dei libretti e della letteratura che tradizionalmente hanno accompagnato e continuano ad accompagnare la musica dei cantautori, delle opere o dei *musical*. In questi casi, il fatto musicale passa inesorabilmente in secondo piano, ed il confronto è in verità, come già anticipato, tra il diritto e la letteratura contenuta all’interno dell’opera musicale.

Infine, mediante la locuzione *Law of Music*, “Diritto della musica”, si fa riferimento allo studio di quelle disposizioni giuridiche che disciplinano particolari aspetti dell’attività musicale, il diritto d’autore costituisce l’ambito certamente più rilevante.

Ebbene, e posto che ovviamente esistono ulteriori indirizzi di studio e differenti correlazioni immaginabili, il presente contributo intende esclusivamente analizzare il secondo tipo d’indagine indicato, *Law as Music*, ed il fine è quello in particolare di verificare la praticabilità di un proficuo confronto tra l’interpretazione giuridica e quella musicale.

b) Una volta circoscritto l'ambito d'analisi alla sola questione interpretativa (giuridica e musicale), appare essenziale individuare il punto d'osservazione dal quale s'intende esaminare il rapporto (interpretativo) tra il diritto e la musica. Di certo, e procedendo per esclusione, il punto di vista da privilegiare non può essere quello del destinatario ultimo, ossia quello del cittadino sottoposto ad un ordinamento giuridico o del fruitore/ascoltatore di una qualunque opera musicale. La ragione è banale: da questo angolo visuale, sono le differenze a prevalere sulle somiglianze. Iniziamo col constatare che destinatari ultimi delle norme giuridiche e delle opere musicali, con ogni evidenza, "subiscono" un'interpretazione già compiuta, un prodotto interpretativo, e se i processi interpretativi (giuridici e musicali) presentano o comunque possono presentare delle somiglianze, di certo i prodotti che scaturiscono da tali processi rappresentano realtà ben distanti e difficilmente paragonabili. A ciò si aggiunga che se la norma giuridica è finalizzata, quantomeno nelle maggior parte dei casi, ad influenzare l'azione dei propri destinatari, l'opera musicale agisce sul loro foro interno, aspirando tutt'al più a condizionare la parte emotiva dell'ascoltatore, senza peraltro offrire alcuna possibilità di verificare i risultati di tale tentativo di condizionamento emotivo, se così lo si può definire. Per cui, anche se un compositore ha concepito un brano musicale col fine di produrre nell'ascoltatore un determinato sentimento, con ogni evidenza quest'ultimo è del tutto libero di provare un sentimento differente, e non esiste strumento alcuno capace di verificare l'efficacia di tale meccanismo. In sintesi, se il rapporto tra cittadino e diritto si fonda sull'idea di limite e di costrizione, differentemente quello tra ascoltatore e musica si fonda sull'idea di libertà. Dal loro punto di vista, il confronto tra il diritto e la musica, per queste ed altre ragioni, è essenzialmente escluso alla radice.

La situazione, almeno apparentemente, muta se cambiamo punto d'osservazione, e dall'angolo visuale dei destinatari ultimi, assumiamo quello degli operatori, creatori ed interpreti delle norme giuridiche e delle opere musicali. E non è un caso, infatti, che i giuristi che si sono occupati e che tuttora si occupano del problema interpretativo di musica e diritto usino porre in relazione posizione, funzioni e ragionamento del legislatore/compositore da un lato e del giudice/direttore d'orchestra o esecutore solista dall'altro, e non dei rispettivi destinatari ultimi. Dal punto di vista di tali soggetti, o hartianamente dal punto di vista interno⁴, in primo piano non è più il prodotto dell'attività

⁴ Si allude ovviamente alla celebre distinzione elaborata da H.L.A.: Hart tra punto di vista interno e punto di vista esterno. Hart H.L.A., *Il concetto di diritto*, M.A. Cattaneo (ed.), Einaudi, 2002.

interpretativa, ma l'attività interpretativa in quanto tale. E a parere di molti, tali attività di produzione e di interpretazione, benché abbiano ad oggetto testi e situazioni esistenziali molto diversi, appaiono comunque accomunate da simili processi mentali e sovrapponibili tecniche di ragionamento.

c) Infine, non ci resta che capire “quale musica” porre in relazione rispetto al diritto sotto i profili individuati, ossia attraverso il prisma interpretativo e dal punto di vista interno. La scelta è quasi obbligata: se l'angolo visuale prescelto è quello di chi produce ed interpreta il diritto e la musica, e se l'oggetto d'analisi è costituito dalla loro attività di creazione e di interpretazione del testo (disposizione giuridica e partitura musicale), occorre un tipo di musica che viva di scrittura e d'interpretazione di un testo musicale, un tipo di musica in cui la correttezza esecutiva discenda, almeno in parte, dal corretto modo d'intendere una partitura, che per quando utilizzi un linguaggio ben codificato, pone comunque l'interprete di fronte ad importanti scelte interpretative. Di certo non risponde a tali requisiti tutta la musica che si tramanda oralmente, attraverso l'esempio, che di certo può essere trascritta, ma in cui la scrittura ha soltanto una funzione di “archiviazione” o “mnemonica”. Sto pensando alla musica etnica, passando attraverso il blues, la musica gitana ed il flamenco ad esempio. In tutti questi casi, ed ovviamente l'elenco potrebbe essere molto più lungo, non si tratta d'interpretare più o meno correttamente una determinata partitura, di dare significato a determinati segni impressi sulla carta da un compositore, bensì di cogliere l'essenza di una tradizione e di eccellere nell'utilizzo di quel linguaggio tramandato di generazione in generazione. Non è un caso, ad esempio, che i grandi interpreti del blues, da Robert Johnson fino a B.B. King e Stevie Ray Vaughan, tutti a loro modo virtuosi della chitarra, non erano di certo capaci di scrivere o di leggere una partitura musicale, nel loro caso “interpretare” significava esclusivamente dare significato ad una tradizione orale. E lo stesso potrebbe dirsi per qualunque stile musicale che si tramanda secondo dinamiche simili. Posta così la questione, l'unica musica che risponde in modo completo alle esigenze delineate è certamente la così detta “musica classica” o “musica colta”.

Ovviamente all'interno di un'etichetta così generica e vaga inevitabilmente rientrano esperienze musicali molto lontane tra loro, sia dal punto di vista temporale sia per caratteristiche intrinseche, ma di là dalle evidenti differenze, resta il fatto che tutte quelle esperienze ed espressioni musicali adottano un medesimo sistema di notazione, un

sistema che ha permesso il passaggio dalla tradizione orale alla letteratura scritta, e che ha modificato, non solo il modo di tramandare la musica, ma soprattutto il modo di studiarla, d'insegnarla ed ovviamente d'interpretarla e di eseguirla.

Insomma, e condensando in un unico passaggio quanto finora evidenziato, se l'intento è quello di analizzare il rapporto tra diritto e musica dal punto di vista dei loro operatori, ed in relazione alla principale attività che si svolge al loro interno, ossia l'attività interpretativa, direi che il confronto deve riguardare il diritto scritto e la musica classica, con tutti i limiti che tali locuzioni possono presentare in termini di vaghezza e genericità.

Discorso a parte merita la musica Jazz, che se vogliamo si colloca a metà strada tra la musica popolare e la musica classica, cui si dedicherà un apposito paragrafo nella parte conclusiva del presente scritto.

La tesi che qui si vuole sostenere è che, posta in questi termini la relazione tra diritto e musica, e nonostante le evidenti somiglianze, tra interpretazione giuridica ed interpretazione musicale sono le differenze a prevalere, è la dissonanza a prevalere sull'armonia. Nelle prossime pagine si tenterà di spiegare il perché.

3. *Interpretazione giuridica ed interpretazione musicale*

Per comprendere a fondo il significato e la funzione dell'attività interpretativa di un testo, a prescindere che sia un testo giuridico o una partitura musicale, è necessario partire dall'evento creativo che ha generato il testo in questione. La ragione è semplice: ogni evento creativo non è mai frutto del caso, soddisfa sempre una qualche esigenza, e l'interpretazione di quell'evento testuale è sempre in qualche modo ad essa collegata. È importante, quindi, analizzare il tipo di collegamento ipotizzabile in ciascun tipo d'interpretazione.

Per ciò che concerne il diritto, la creazione di un testo normativo da parte del legislatore, qualsiasi sia la forma di governo in cui esso operi, soddisfa sempre

un'esigenza pratica, rappresenta una risposta ad una domanda o ad un'esigenza sociale. Qualunque testo giuridico può essere riletto in quest'ottica, come una soluzione di un determinato problema pratico, o come la realizzazione di qualcosa di cui la società, direttamente o indirettamente, ha bisogno. Ed infatti, è del tutto pertinente ed appropriato, come per tanto tempo l'utilitarismo ha proposto di fare, valutare il diritto per l'utilità (innanzitutto sociale) che esso è in grado di garantire.

Il processo creativo dell'arte in generale, e della musica in particolare, poggia su presupposti ed esigenze completamente differenti: se l'opera musicale nasce per soddisfare delle esigenze, queste sono quelle proprie del compositore: si compone per una pulsione interiore, non perché la società lo richieda. Credo sia importante sottolineare una differenza così ovvia, non perché sia rilevante di per sé, ma semplicemente in quanto ci offre le coordinate per meglio comprendere lo sviluppo ed il funzionamento dell'attività interpretativa del diritto e della musica. Ciò in quanto l'interpretazione appare strettamente connessa all'attività di creazione che dà vita al circolo ermeneutico, banalmente perché continua ciò che era già implicito nell'evento creativo dell'atto che s'intende interpretare.

Per ciò che concerne il diritto, se come abbiamo pocanzi notato, l'atto normativo, qualunque atto normativo, costituisce una risposta ad una domanda sociale, con ogni evidenza l'attività interpretativa, attraverso la quale si dà un significato al suo testo, vuole rispondere alla medesima domanda: quale esigenza intende soddisfare la disposizione? O detto altrimenti, qual è la sua *ratio*, la sua ragion d'essere? Per rispondere a questa domanda, l'interprete del diritto non interpreta la disposizione in astratto, lo fa sempre in relazione ad un caso, un caso concreto che a sua volta richiede una soluzione, o a limite ad una classe di casi ipotetici. In ambito giuridico interpretare non significa semplicemente dare significato ad un insieme di segni linguistici, significa casomai scegliere tra i possibili significati plausibili, quelli che meglio realizzano la più corretta soluzione al problema che il caso che abbiamo dinnanzi, o la classe di casi che abbiamo ipotizzato, inevitabilmente pongono. Un'esigenza o un problema che addirittura in alcuni casi il legislatore non aveva voluto o non aveva potuto neanche prendere in considerazione. In questo senso il testo giuridico, non appena prodotto, si sgancia dal suo creatore iniziando un viaggio che lo porterà ad assumere sempre nuovi significati ogni qual volta entrerà in contatto con nuovi casi. Come suggerisce Fuller, "tanto la legge

quanto la sentenza non sono una porzione dell'essere, ma (...) un processo in divenire. Reinventandole divengono, attraverso impercettibili cambiamenti, qualcosa di diverso rispetto a ciò che originariamente erano”⁵.

Ma c'è di più. Al fine di dare significato ad un testo giuridico con riferimento ad un determinato caso, l'interprete dovrà necessariamente leggere i segni linguistici che esso contiene attraverso una determinata lente, ossia attraverso un valore o un principio che dà indirizzo e senso all'intero processo interpretativo. Semplificando, si potrebbe dire che l'interprete giuridico, con riferimento alla disposizione “Vietato fumare” ad esempio, non si chiede cosa essa significhi in astratto, ma se il caso che ha dinnanzi rientra o meno all'interno delle sue possibilità di significato. Per cui, al fine di capire se l'azione consistente nel fumare una sigaretta elettronica rientri o meno nell'ambito delineato dalla disposizione, l'interprete dovrà necessariamente reperire un valore o un principio alla luce del quale “leggere” le parole del testo, che costituiscono la sua ragion d'essere e la sua *ratio* più profonda⁶. Un valore, un principio o una *ratio* che del tutto legittimamente possono essere differenti rispetto a quelli immaginati dal legislatore al momento della produzione originaria della disposizione. Il circolo ermeneutico della dimensione giuridica, quindi, è a quattro dimensioni, dal caso concreto arriva al testo, dal testo passa attraverso l'interprete, e attraverso il piano assiologico da quest'ultimo ricostruito, il piano dei valori appunto, approderà nuovamente al caso concreto considerato. In tale quadro, la vecchia idea della fedeltà all'intenzione del legislatore non sembra trovare più spazio, non solo perché quasi sempre impraticabile, quanto perché in molti casi del tutto indesiderabile. L'interpretazione giuridica per un verso guarda al passato, conservando ciò che già esiste, ossia il testo e parte delle attività interpretative precedenti, per un altro guarda al futuro, spingendo il testo e i suoi significati verso luoghi che in molti casi erano inimmaginabili per il legislatore⁷.

Da ciò l'idea, che qui possiamo solo riportare nella sua forma più sintetica e semplificata, per cui la maggiore o minore correttezza di un'interpretazione giuridica

⁵ Fuller L.L., *Il diritto alla ricerca di se stesso*, A. Porciello (ed.), Rubbettino, 2013, p. 52.

⁶ Accanto a tante altre questioni, è in particolare su questo che due eminenti filosofi del diritto, H.L.A. Hart e L.L. Fuller, hanno dibattuto per più di un decennio. Si veda sul punto Hart H.L.A., *Positivism and the Separation of Law and Morals*; Fuller L.L., *Fidelity to Law. A Reply to Professor Hart*, entrambi pubblicati sulla “Harvard Law Review” nel 1958.

⁷ Lon Fuller sottolinea questo aspetto in *Il diritto alla ricerca di se stesso*, cit.

riguarda innanzitutto l'appropriata scelta dei valori e/o dei principi alla luce dei quali sussumere un caso concreto nell'ambito di significato reso possibile dai termini utilizzati nel testo di una disposizione.

In ambito musicale, e tenendo sempre a mente le delimitazioni concettuali operate all'inizio di questo contributo, le dinamiche interpretative appaiono sotto molti profili alquanto differenti.

Iniziamo col dire che, come le disposizioni giuridiche, anche le partiture musicali "dicono molto", ma certamente "non dicono tutto". A ben vedere, però, si tratta di tipi di indeterminatezza e di vaghezza essenzialmente differenti rispetto a quelli che fisiologicamente caratterizzano "le parole" del diritto. Un segno musicale, ad esempio una nota sul pentagramma, inequivocabilmente denota un suono e uno soltanto: sul fatto che un cerchietto nero posto sul secondo spazio del pentagramma denoti un "la" non possono sorgere dubbi interpretativi. Da questo punto di vista, il testo musicale appare certamente più preciso e meglio codificato rispetto ad una disposizione giuridica, in cui invece ogni singolo termine può assumere differenti significati a seconda del valore interpretativo prescelto. Il problema dell'interpretazione musicale attiene esclusivamente al "come", al come eseguire quella data nota: perché sebbene un "la", quantomeno in termini di frequenza, sia sempre un "la", cionondimeno esistono infiniti modi per eseguirlo. L'indeterminatezza della musica, e dunque la necessità stessa della sua interpretazione, risiede nel fatto che lo spartito indica precisamente cosa "dire", ma rimane molto vago, se non addirittura silente, su come "dire" quel qualcosa. Proprio al fine di orientare l'interprete in molti casi il compositore offre delle *indicazioni interpretative* annotandole sulla partitura, ossia i vari *crescendo*, *decrescendo*, *piano*, *pianissimo*, *forte*, *fortissimo*, *rubato* etc. Indicazioni, però, che risolvono solo parzialmente il problema, in quanto costituiscono criteri che sono a loro volta soggetti ad attività interpretativa. Con ogni evidenza il significato di "rubato" nell'idea di un direttore d'orchestra può essere molto diverso dal significato attribuito alla stessa indicazione da un altro direttore, ed è lì che a questo punto si giocherà la partita interpretativa. Ecco allora, come per il diritto, l'esigenza di reperire, anche in ambito musicale dei criteri esterni alla partitura in grado di orientare l'interprete e che ci consentano al contempo di capire quando un'interpretazione possa essere definita come più o meno corretta.

Nel caso del diritto, come abbiamo detto, la correttezza dell'interpretazione, tra le altre cose, dipende dal come la norma viene applicata al caso concreto, dalla sua ragionevolezza e dalla chiave interpretativa prescelta, ossia dal valore chiamato a dare senso alle parole della disposizione ed al modo in cui tale valore viene in concreto utilizzato. In ambito musicale, invece, il primo criterio è senza dubbio quello della fedeltà all'intenzione del compositore. Ogni direttore d'orchestra, ogni esecutore, interpreta una determinata partitura con la chiara finalità di rendere giustizia al compositore, di far rivivere il suo spirito e le emozioni che questi ha tentato d'imprimere alla partitura. Utilizzando una categoria giuridica, potremmo dire che la teoria interpretativa dominante in ambito musicale è quella "originalista", e a ben vedere non potrebbe essere diversamente: Glenn Gould, ad esempio, è da molti considerato come uno dei più grandi interpreti dei lavori per tastiera di Bach, in modo particolare delle "Variazioni Goldberg"⁸, non perché abbia riletto Bach alla luce di un valore o di un principio che Bach non aveva neanche immaginato, ma perché ha saputo cogliere, almeno questo è il parere di molti, lo spirito di quella musica, perché per molti versi egli stesso è una reincarnazione del compositore. La situazione a questo punto sembra essere questa: il compositore, non potendo fare altrimenti, lascia semplici indizi della propria musica, un canovaccio espresso attraverso una partitura; l'interprete, dal canto suo, è chiamato a colmare le tante lacune inevitabilmente presenti, in primo luogo guardando al passato, a ciò che il compositore è stato, al momento storico in cui ha vissuto, al modo in cui la musica veniva pensata e suonata in quel momento. Ciò in quanto, banalmente, perché il primo e più fine interprete della propria musica è innanzitutto il suo compositore. Un semplice argomento a favore di questa tesi consiste nel fatto che se Bach fosse vissuto in un'epoca differente, in un'epoca in cui fosse stato possibile registrare su un qualunque supporto gli eventi musicali, con tutta probabilità molti degli infiniti dibattiti sul modo corretto di suonare le sue opere non avrebbero avuto luogo, semplicemente perché in quel caso gli interpreti avrebbero avuto a disposizione una precisa idea del modo corretto di esprimere quelle idee musicali che, prima di appartenere all'intera umanità e a tutti i musicisti che si cimentano con la loro esecuzione, appartengono al genio compositivo del maestro di Eisenach.

⁸ Glen Gould ha inciso le Variazioni Goldberg in due occasioni, nel 1955 ed una seconda volta nel 1981. Per molti critici questa seconda interpretazione rappresenta la migliore esecuzione delle "Variazioni" mai pubblicata.

Detto altrimenti, se è legittimo dubitare che esista una *One Right Answer* di dworkiniana memoria in ambito giuridico, un modo ideale di dare significato al diritto e alle sue disposizioni, dubbi invece non sussistono che un tale ideale esista, quantomeno in astratto, in ambito musicale: esiste certamente un modo corretto, o più corretto degli altri, di suonare la musica di Bach, di Mozart o di Debussy, e che di fatto coincide col modo in cui questi giganti della musica hanno interpretato le loro stesse idee musicali. Che detto altrimenti vuol dire che se in ambito giuridico appare del tutto legittimo far dire al legislatore cose che neanche il legislatore più lungimirante poteva immaginare o concepire, in ambito musicale l'interprete non può far dire al compositore cose che egli non voleva o non poteva dire o anche solo immaginare. Ovviamente nessuno sa come Mozart interpretasse la propria musica, ma l'ideale interpretativo cui l'interprete deve tendere rimane questo.

Si potrebbe obiettare che in passato, peraltro per lungo tempo, anche in ambito giuridico è stata utilizzata un'idea simile a quella appena abbozzata. L'originalismo, l'idea di far rivivere l'intenzione del legislatore/sovrano attraverso l'attività dell'interprete, fin dai tempi di Hobbes e poi per tutto l'ottocento ha certamente costituito la teoria interpretativa *standard*, ma per ragioni molto diverse da quelle che ne fanno tuttora la teoria interpretativa dominante in ambito musicale. Chi ha assunto posizioni originaliste in ambito giuridico, e chi ancora oggi assume posizioni di questo tipo, soprattutto per ciò che concerne l'interpretazione costituzionale⁹, lo fa per ragioni che sono essenzialmente di opportunità politica, che attengono al modo di concepire l'idea di sovranità e la sua supposta unicità. L'originalismo, più che una teoria interpretativa, in ambito giuridico viene utilizzata come una strategia politica per annullare o per restringere quanto più è possibile le funzioni e la discrezionalità dell'interprete. Lo stesso non si può dire per quel che concerne la musica: in quest'ambito l'interprete non "sceglie" di essere originalista, non sceglie una teoria interpretativa tra quelle disponibili per ragioni di opportunità: l'originalismo, la tensione verso l'unica interpretazione corretta, verso la *One Right Answer*, è un'esigenza intrinseca all'idea stessa di "musica classica".

⁹ All'interno della vasta letteratura statunitense, si consultino innanzitutto i contributi di Antonin Scalia, ed in particolare l'articolo degli anni ottanta "Originalism: the Lesser Evil", "U. Cinn. L. Rev", 57, 849 (1988-1989).

In sintesi: mentre un giudice può legittimamente andare oltre l'intenzione del legislatore, addirittura al fine di migliorare quanto da questo concepito, l'interprete musicale vede nell'intenzione del compositore il proprio fine, il proprio ideale interpretativo ed al contempo il proprio limite. Un'ideale reso solo parzialmente noto dalle partiture e dagli altri "indizi" che il compositore ha lasciato, ma che per il resto va ricostruito attraverso il lavoro, la conoscenza e l'intuizione dell'interprete. Conoscenze che sono *in primis* musicali, ma che necessariamente devono essere anche storiche in senso ampio.

4. Un breve intermezzo jazzistico: interpretazione e improvvisazione nella musica e nel diritto

Come già accennato, la musica Jazz si colloca un po' a metà strada tra la musica classica e la musica popolare. Della musica colta ha ereditato la ricchezza e la complessità armonica, del blues e della musica popolare in genere l'idea d'improvvisazione. Proprio per tale ragione, alcuni autori hanno sostenuto che il tipo di musica che più si presta ad un proficuo confronto con il diritto sia proprio il Jazz, che a differenza della musica popolare vive "anche" di scrittura, d'interpretazione di un testo, ma che a differenza della musica classica non è tenuta ad attribuire un'aura di sacralità al compositore.

In modo particolare, ciò che a parere di alcuni sembrerebbe accomunare la *performance* jazzistica e quella giuridica (del giudice innanzitutto) andrebbe reperito proprio nell'attività improvvisativa, perché musicisti jazz e interpreti giuridici costruirebbero proprie narrazioni estemporanee seguendo a grandi linee medesimi modelli di ragionamento.

Francamente non credo che tale accostamento possa essere spinto molto oltre, per ragioni che qui di seguito proverò a sintetizzare.

Iniziamo col dire che la partitura del jazzista, a differenza di quella con cui si confronta il musicista classico, è certamente meno codificata. Al suo interno, salvo possibili eccezioni, si indica in modo molto vago una linea melodica, il così detto tema,

e la griglia di accordi su cui il musicista, una volta esposto il tema, deve improvvisare nel tentativo di esprimere le proprie, personali idee musicali. A differenza della musica classica, in cui come abbiamo detto lo spartito può essere considerato come l'insieme degli "indizi" che il compositore consegna all'abilità ricostruttiva dell'interprete, nel Jazz la partitura rappresenta invece l'occasione offerta all'interprete di costruire nuove trame, nuovi intrecci melodici, a partire dal tema ideato dal compositore. Ed infatti, la gran parte del patrimonio jazzistico, raccolto nei così detti *Real Books*¹⁰, è costituita da *standards*, ossia da classici per lo più appartenenti alla cultura musicale nordamericana e sudamericana della prima metà del '900 che originariamente non furono pensati per l'improvvisazione (erano ad esempio canzoni destinate all'ascolto radiofonico o ai Musical di Broadway), e che il jazzista stravolge liberamente, in molti casi modificandone l'impianto armonico ed alterandone in modo massiccio quello melodico e ritmico.

Tale attività, che ad un orecchio poco educato potrebbe apparire addirittura dominata dalla casualità, è in verità ultra-codificata e ricca di regole. Improvvisare implica il fatto di conoscere così bene i principi e le regole dell'armonia da saperli utilizzare in modo libero ed estemporaneo: l'improvvisazione, nonostante il termine per molti versi sia fuorviante, rappresenta la quintessenza del rispetto delle regole. Il suo fine, o se volgiamo l'effetto che essa vuole creare, è però quello dell'imprevedibilità, quello di rendere ciò che è già noto, sconosciuto o addirittura irricognoscibile, pur sempre nel rispetto delle regole e dei principi della scienza armonica. Non è un caso il fatto che non ci sia critica peggiore per un musicista jazz di quella che lo accusa di essere "prevedibile", perché prevedibilità in questo campo significa "scontatezza", "banalità", l'antitesi del Jazz e di tutta la musica che vive di pura improvvisazione. Il jazzista deve essere necessariamente imprevedibile, beninteso un'imprevedibilità "controllata", che nulla ha a che fare con la casualità, perché rispettosa di un complesso impianto normativo che mai può essere eluso o disatteso.

Ciò detto, quello che è interessante sottolineare ai nostri fini è in particolare un aspetto: nonostante il fine del musicista jazz nell'atto d'improvvisare consista nel fatto di

¹⁰ I "Real Books" o "Fake Books" sono delle raccolte di spartiti in cui sono stati trascritti i più importanti standard del Jazz. La funzione di tali raccolte è quella di fornire ai jazzisti di tutto il mondo un agile canovaccio su cui poter improvvisare insieme, anche in assenza di preliminari sessioni di prove. Con tutta probabilità il primo *Real Book* è stato ideato e confezionato al *Berklee College of Music* negli anni settanta.

ottenere un risultato spiazzante, imprevedibile, mai scontato, è anche vero però, che tutto il resto è invece noto e prevedibile. L'improvvisatore suona su una progressione armonica e ritmica che ben conosce, e l'improvvisazione, in quanto elemento imprevedibile (nonostante anch'essa usi cliché che ricorrono nel fraseggio di tutti i musicisti), si sovrappone a ciò che invece è noto e prevedibile. In una parola potremmo dire che non si improvvisa sull'eccezione, ma sulla regola.

Chi tenta di accostare il diritto e la musica Jazz, facendo appunto leva sulla *performance* improvvisativa, a mio avviso nella maggior parte dei casi dimentica proprio tale importante aspetto. Con riferimento alla letteratura italiana espressa sul punto, ad esempio Nitrato Izzo scrive che:

“senza disconoscere la componente razionale e argomentativa del ragionamento giuridico, vi sono situazioni difronte alle quali il giurista è costretto ad elaborare *performances* giuridiche in una condizione di limitazione materiale e temporale. Pur se guidata dal giudice, l'evoluzione processuale può a volte presentare dei momenti in cui l'inatteso, l'imprevisto, più del totalmente ignoto, possono presentarsi sotto la forma di un'eccezione inattesa. (...) In questi casi (...) il giurista è obbligato a fornire soluzioni giuridiche quasi nell'immediato, (...) in una *performance* giuridica quasi dal carattere estemporaneo”¹¹.

L'idea è chiara ed anche, dal punto di vista giuridico, condivisibile: esistono situazioni eccezionali in cui il giurista, il giudice in modo particolare, è costretto ad improvvisare, o comunque ad uscire dagli schemi argomentativi che si era prefigurato, reagendo a situazioni impreviste ed in parte imprevedibili attraverso soluzioni che possono apparire altrettanto imprevedibili, perché frutto di una *performance* estemporanea che qualcuno definisce appunto *improvvisativa*.

Ebbene, il punto che qui si vuole sottolineare è che non è questo il tipo d'improvvisazione cui facciamo riferimento quando parliamo di Jazz. Salvo casi particolari, (come il *Free Jazz* ad esempio o l'improvvisazione totale, generi in cui in un certo senso tutto diviene eccezionale), di regola, come abbiamo già detto,

¹¹ Nitrato Izzo V., “Diritto e musica: performance e improvvisazione nell'interpretazione e nel ragionamento giuridico”, *Dossier: Diritto e Narrazioni, Temi di diritto, letteratura e altre arti*, Atti del secondo convegno nazionale della ISLL, Bologna 3-4 Giugno 2010, pp. 121-122.

l'improvvisatore nel Jazz non reagisce a situazioni che non poteva prevedere, casomai fa proprio il contrario, tenta di reperire soluzioni nuove ed in parte imprevedibili all'interno di un contesto armonico noto e con riferimento ad una sequenza che almeno a grandi linee è del tutto prevedibile. Detto altrimenti, chi improvvisa normalmente conosce perfettamente l'accordo che verrà dopo, ed è proprio tale conoscenza che gli consentirà di creare attraverso la propria abilità compositiva estemporanea tutte quelle tensioni che rappresentano la chiave di una buona improvvisazione jazzistica. Sta proprio in questo l'abilità del jazzista: trovare soluzioni nuove a problemi noti.

L'improvvisazione giuridica, invece, se proprio improvvisazione la vogliamo chiamare, ma francamente userei locuzioni più calzanti, consiste nel reperire soluzioni nuove ed estemporanee a situazioni altrettanto estemporanee ed imprevedibili.

Insomma, anche in questo caso l'accostamento tra il diritto e la musica, per quanto affascinante e ricco di suggestioni, non mi sembra sostenibile fino in fondo: anche con riferimento al piano improvvisativo è la dissonanza a prevalere sull'armonia.

5. *Conclusioni: un rapporto dissonante*

Con questo contributo non ho inteso negare che il confronto tra il diritto e la musica in molti casi, ed a determinati livelli, possa essere ricco di suggestioni e perché no, anche interessante per il giurista, soprattutto per quello colto. Resto dell'idea, forse oggi romantica e *demodé*, per cui un giurista che continua a meditare sul proprio ruolo, che rivolge il proprio sguardo anche al di là ed al di fuori dei propri codici, sia un giurista migliore, capace di maggiore empatia e dotato di una mentalità più aperta nell'atto del giudicare.

Ciò detto, e con riferimento al tipo di confronto che qui ho proposto, mi sento di aderire almeno in parte all'idea del comparatista Markesinis dalla quale abbiamo preso le mosse. Per quanto anch'io apprezzi la capacità inventiva ed il piglio culturale di molti cultori di questa disciplina, non credo che gli intelligenti contributi che essi hanno prodotto aiutino il giurista a meglio comprendere se stesso, il proprio ruolo e l'attività

interpretativa che è chiamato a svolgere nella propria quotidianità. L'attività ermeneutica del giurista, sebbene di certo faccia parte di una più ampia idea di interpretazione, che comprende al suo interno tutte le diverse "interpretazioni" dell'ambito artistico, presenta però, come si è cercato di evidenziare, peculiarità e soprattutto finalità tali da assegnargli all'interno di quell'insieme un posto ed uno statuto del tutto speciali, che difficilmente possono risultare paragonabili ad attività interpretative a primo acchito simili.