



UNIVERSITÀ
degli STUDI
di CATANIA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE
DOTTORATO IN SCIENZE PER IL PATRIMONIO E
LA PRODUZIONE CULTURALE
XXXVIII CICLO

Settore concorsuale: 10/C1
SSD: PEMM-01/C

Tesi di Dottorato

**DAL CODICE ALLA PERFORMANCE.
ITINERARI DI RICERCA TRA MUSICA E DIRITTO**

Dottoranda: Doriana Masucci

Tutor interno:
Chiar.ma Prof.ssa Maria Rosa De Luca
Co-Tutor esterno:
Chiar.mo Prof. Luca Aversano

Coordinatore
Chiar.mo Prof. Pietro Maria Militello

Anno Accademico 2024-2025

Abstract

La musica, oltre a essere una pratica artistica e una scienza, si caratterizza per essere un sistema normativo fatto di regole, codici, tradizioni teoriche e testuali. Dal canto suo, il diritto non è riducibile a un mero insieme di astratte prescrizioni teoriche, ma si concretizza nell'atto retorico del discorso e in quello interpretativo della performance. Il rapporto tra le due discipline offre pertanto un terreno di ricerca promettente e relativamente giovane, cui si sono finora dedicati quasi esclusivamente gli studiosi del diritto. Il presente lavoro lo affronta a partire dalla preesistente letteratura giuridica, ma nell'intento di valorizzare il nuovo contributo che la conoscenza di questa relazione può portare all'ambito degli studi musicali.

Le analogie strutturali e linguistiche tra le sfere della musica e del diritto, così come le loro interazioni sul piano storico e biografico, sono analizzate e illustrate attraverso specifici percorsi di ricerca, con l'obiettivo di offrire delle chiavi di lettura a volte inedite su alcuni temi della teoria e della storia della musica. Viene infine valutata l'influenza del mondo giuridico sulla composizione di opere e dunque sulla produzione di patrimonio culturale e musicale.

La tesi si articola in cinque capitoli, preceduti da un dettagliato quadro delle fonti disponibili, soffermandosi sui seguenti temi: le origini del rapporto tra musica e diritto nel mondo antico; le modalità attraverso cui diritto e musica si sono incontrati sul piano del linguaggio e delle forme; l'analisi delle 'figure di confine', ovvero dei giuristi con una formazione musicale e dei musicisti con competenze giuridiche; il tema dell'interpretazione; l'influenza del diritto nella storia della musica, in particolare nella storia dell'opera e nel teatro musicale, con specifico riferimento alle ricadute sulla costituzione del patrimonio culturale.

Abstract (in inglese)

Music, beyond being an artistic practice and a science, is characterized by being a normative system composed of rules, codes, theoretical and textual traditions. At the same time, law cannot be reduced to a mere set of abstract theoretical prescriptions, but is embodied in the rhetorical act of speech and the interpretative

act of performance. The relationship between the two disciplines therefore offers a promising and relatively young field of research, to which law scholars have thus far devoted themselves almost exclusively. This work approaches this area by drawing on existing legal literature, but with the aim of highlighting the new contribution that knowledge of this relationship can bring to music studies.

The structural and linguistic analogies between the spheres of music and law, as well as their historical and biographical interactions, are analyzed and illustrated through specific research paths, with the aim of offering sometimes previously unseen interpretations of certain themes in music theory and history. Finally, the influence of law on the composition of works and thus on the production of cultural and musical heritage is assessed.

INTRODUZIONE

0.1 Obiettivi e struttura della ricerca

Il presente lavoro, sviluppato all'interno di un dottorato di ricerca in *Scienze per il Patrimonio e la Produzione Culturale*, intende mettere in luce la profondità dei rapporti che legano due universi solo apparentemente distanti, quello musicale e quello giuridico, illustrandone al contempo le positive ricadute sulla costituzione del patrimonio culturale. La musica, infatti, non può essere compresa pienamente se intesa unicamente come fatto estetico: essa è, anche, una pratica normativa, nella quale convivono regole, sistemi codificati, tradizioni teoriche e testuali. Analogamente, il diritto non è riducibile solo a un insieme di prescrizioni astratte, ma vive nel discorso, nell'interpretazione e nella *performance*. Come obiettivo generale e complessivo, la ricerca si propone dunque di interrogare il campo giuridico non solo a partire dai suoi aspetti specificamente musicali già studiati dagli esperti del diritto, ma anche come risorsa ermeneutica utile nella prospettiva di apportare un nuovo contributo all'ambito degli studi musicologici. L'intento sarà di conseguenza quello di valorizzare i punti di contatto, le analogie strutturali, le interazioni storiche tra le due discipline, mostrando come il diritto possa fungere da chiave di lettura per problemi centrali della teoria e della prassi musicale e valutandone l'influenza anche sul piano della produzione di opere e dunque di patrimonio culturale e musicale.

Agli obiettivi più circoscritti della ricerca appartengono poi:

- 1) delineare un quadro critico e bibliografico degli scritti giuridici sia italiani sia stranieri aventi come oggetto la musica, nell'intento di far conoscere alla comunità musicologica la letteratura giuridica dedicata alla musica;
- 2) mettere in rilievo la dimensione normativa della musica, che permette di comprenderla come sistema di regole che, pur mutevoli, operano con la stessa forza ordinatrice delle leggi, anche nell'idea di mostrare come il diritto e la musica, pur appartenendo a sfere diverse, possano essere messi in dialogo attraverso categorie concettuali comuni. Hugo Riemann, con la sua *Musikalische Logik*, o Heinrich

Schenker, con la teoria della *Urfonie*, hanno concepito la musica come un sistema regolato da principi, non dissimile, nella sua coerenza interna, da un codice normativo;

3) dimostrare come la convivenza dell'istruzione musicale e dell'educazione giuridica nelle biografie di numerosi giuristi e musicisti (la storia della musica e quella del diritto registrano diverse figure di musicisti-giuristi e di giuristi-musicisti) non sia frutto di mera coincidenza, ma testimonianza di un vero dialogo tra i due campi del sapere, che dal livello della formazione trasmigra a quello della scrittura e della creazione;

4) mettere in luce il parallelismo tra diritto e musica sul piano dell'interpretazione, un atto – quest'ultimo – che implica scelte, mediazioni, responsabilità. Il dibattito in campo giuridico tra interpretazione autentica e creativa, tra fedeltà al legislatore e libertà del giudice trova un riscontro nelle pratiche musicali e musicologiche, in cui la posizione dell'interprete oscilla tra l'adesione letterale al testo e l'assunzione di libertà espressive. Il diritto permette così di affinare la riflessione musicologica sul rapporto tra testo e *performance*.

5) evidenziare come le influenze del diritto sulla musica non si riscontrino soltanto sul piano del pensiero estetico-filosofico o della critica comparata, ma anche tra le maglie del nostro patrimonio culturale, cui i giuristi come autori da un lato, il diritto come soggetto dall'altro, hanno dato un contributo non irrilevante in termini di sviluppo della cultura musicale occidentale: nell'opera lirica e nel teatro musicale, per esempio, i temi giuridici sono ricorrenti, essendo tra gli altri messi in scena processi, contratti e matrimoni; così, molti libretti sono stati scritti da giuristi o da letterati che hanno avuto una formazione giuridica; infine, la presenza del diritto nell'opera può aprire uno spazio in grado di favorire la riflessione sulle dinamiche di potere, sulla legalità e sulla giustizia.

Fino ad oggi, gli aspetti sopra citati sono stati presi in seria considerazione solo dagli studiosi del diritto. Credo invece che anche per la musicologia sia utile il confronto con queste tematiche, non solo per (ri)conoscere e interpretare il ruolo del diritto nello sviluppo della cultura musicale, ma anche per dimostrare la capacità degli studi musicologici di elaborare in proposito una propria riflessione critica.

L'architettura formale della tesi risponde pertanto alla strutturazione degli obiettivi, secondo la seguente articolazione in cinque capitoli, preceduti da un dettagliato quadro delle fonti disponibili, oggetto del prossimo paragrafo:

Capitolo I – Le radici comuni

Il primo capitolo si concentra sulle origini del rapporto tra musica e diritto nel mondo antico. A partire dall'analisi della Grecia classica, vengono indagati i concetti di *nomos*, *mousiké* ed *ethos*, che mettono in luce l'intreccio profondo tra norme giuridiche e armonia musicale. L'indagine si estende poi all'antica Roma e prosegue con l'analisi dell'epoca medievale e rinascimentale, in cui l'idea di un'armonia universale e l'analogia fra musica e diritto trovano nuove declinazioni teoriche e pratiche.

Capitolo II – Pensiero giuridico e pensiero musicale: interazioni formali e linguistiche

Il secondo capitolo affronta le modalità attraverso cui diritto e musica si sono incontrati sul piano del linguaggio e delle forme. Si parte dalla comune matrice retorica per mostrare come categorie giuridiche abbiano influenzato la riflessione musicologica e viceversa. Ampio spazio è dedicato al lessico condiviso, alla costruzione della forma musicale come struttura normativa e al pensiero di autori come Riemann e Schenker, che hanno elaborato veri e propri modelli logici e normativi mutuando categorie da entrambi i campi disciplinari.

Capitolo III – Percorsi incrociati

Il terzo capitolo è dedicato alle 'figure di confine', ovvero quei giuristi con una formazione musicale e musicisti con competenze giuridiche. L'analisi di biografie e percorsi formativi mostra come la doppia appartenenza abbia favorito contaminazioni metodologiche e concettuali, contribuendo a una circolazione di idee che arricchisce tanto la pratica musicale quanto quella giuridica. Attraverso

casi emblematici, il capitolo evidenzia il ruolo decisivo di questi “mediatori culturali”.

Capitolo IV – Il tema dell’interpretazione

Il quarto capitolo affronta il tema dell’interpretazione, centrale in entrambi gli ambiti.

Il dibattito sulla dialettica tra fedeltà al testo e libertà interpretativa viene ripercorso fino all’elaborazione di teorie generali dell’ermeneutica. Le posizioni di Emilio Betti, Salvatore Pugliatti e Jerome Frank, messe a confronto, mostrano in modo esemplare come diritto e musica condividano questioni analoghe riguardo al rapporto tra testo e interpretazione. Un’attenzione specifica è rivolta al concetto di performance, centrale tanto nella pratica musicale quanto in quella giuridica.

Capitolo V – Diritto, musica e patrimonio culturale

Il quinto capitolo indaga il ruolo del diritto nella storia della musica, analizzando come il diritto entri in scena non solo nella storia dell’opera e nel teatro musicale, ma anche in quella della canzone e della musica strumentale, producendo di fatto una serie di contributi rilevanti per lo sviluppo e il consolidamento del patrimonio culturale occidentale. Dopo una ricognizione generale sul rapporto pluridimensionale fra diritto e opera, vengono approfonditi casi concreti della corrente di studi *Law in Opera*, la presenza di figure giuridiche nei libretti e la rappresentazione drammatica di istituti e concetti giuridici. Viene infine sottolineato il contributo di giuristi-autori di testi per musica, mostrando come il teatro musicale diventi uno spazio privilegiato per la messa in scena simbolica del diritto.

0.2 Fonti e stato dell'arte

0.2.1 Studi di area giuridica

Al di là dell'antica relazione che lega le due discipline sul piano filosofico e culturale già dalla civiltà greca classica,¹ nella moderna letteratura scientifica i rapporti tra musica e diritto rappresentano un ambito di ricerca relativamente giovane, cui si sono dedicati prevalentemente i giuristi e al quale i musicologi hanno, almeno finora, prestato minore attenzione.

Il *corpus* degli studi giuridici in lingua italiana e nelle principali lingue europee dedicati alla relazione tra musica e diritto, di cui si offre un quadro dettagliato nella bibliografia riportata al §***, costituisce pertanto un punto di partenza ineludibile della presente ricerca: esso non offre soltanto una rappresentazione fedele dello stato dell'arte in seno alle discipline del diritto, ma si pone anche come una delle principali fonti del presente lavoro, basato in parte su una rilettura in prospettiva musicologica degli esiti della discussione scientifica in ambito giuridico.

Se ne illustrano di seguito gli indirizzi più significativi dal punto di vista critico e metodologico, articolati per aree geografico-linguistiche ed esposti in ordine cronologico di pubblicazione.

- *Studi in lingua tedesca*

I primi testi giuridici in lingua tedesca in cui è stato possibile rinvenire un minimo riferimento alla musica risalgono al 1839 e sono del giurista Konrad Franz Roßhirt.² Nel suo scritto dal titolo *Abhandlungen civilistischen und criminalistischen Inhalts*, pubblicato nella *Juristische Zeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Roßhirt accomuna per esempio il nuovo modo di pensare il diritto al nuovo stile musicale della sua epoca: «In unsern Tagen ist die neuere Jurisprudenz gerade so bevorzugt, wie die

¹ Cfr. più avanti, cap. I.

² Su Konrad Franz Roßhirt cfr. SCHULTE VON, *sub. voce Roßhirt, Konrad Eugen Franz*, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, 29, 1889, pp. 260–262.

neuere Musik [...]».³ Ma i primi veri studi riguardanti musica e diritto risalgono al 1914, con la pubblicazione di un libro dal titolo *Recht und Staat bei Richard Wagner*, che indagava il diritto nelle opere musicali di Wagner. Scritto da un giudice specializzato in diritto d'autore, Georg Müller,⁴ il volume sarà poi ripubblicato in forma sintetica nel 1934, nella rivista *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie*.⁵ Nel 1936 il giurista Erwin Riezler, nella sua recensione dell'opera di Philipp Heck *Die Interessenjurisprudenz und ihre neuen Gegner*,⁶ introduce una frase che fa riferimento alla musica, sostenendo che quello che «Was Robert Schumann von der Musik sagt, das gilt auch von der Rechtswissenschaft, von der er sich zu seinem und unserem Heil wieder abgewendet hat: „Nur erst, wenn die Form ganz klar ist, wird der Geist klar werden.“».⁷ Invece, nel 1939 Johann von Leers nel suo scritto dal titolo *Arteigenes Recht und Unterricht* afferma che la musica e la poesia stanno sullo stesso piano del diritto.⁸ Egli sostiene che «Recht ist zugleich neben der Baukunst, Dichtkunst, Musik [...]».⁹ L'avvocato Egon Hugo Seefehlner nel 1947 dedica il suo scritto dal titolo *Unsere Musik* alla musica, in esso vengono anche

³ Trad.: «Ai giorni nostri, la giurisprudenza moderna è apprezzata quanto la musica moderna». Dove non diversamente indicato, la traduzione italiana è mia. KONRAD FRANZ ROBHIRT, *Abhandlungen civilistischen und criminalistischen Inhalts*, in «Juristische Zeitschriften des 19. Jahrhunderts», 3, Heidelberg, 1839, p. 389.

⁴ Su Georg Müller cfr. BASIL MILLER, *Georg Müller*, traduzione a cura di C. Ferro, AdiMedia, Roma, 1997 (in commercio 2018).

⁵ in «Archiv für Rechts und Sozialphilosophie», 27, pp. 214–231.

⁶ Su Philipp Heck cfr. MARSCHALL VON BIEBERSTEIN – WOLFGANG FREIHERR, *sub. voce Heck, Philipp von*, in *Neue Deutsche Biographie*, 8, 1969, pp. 176–177.

⁷ Trad.: «Ciò che Robert Schumann dice della musica vale anche per la legge, che egli usava per descrivere la musica bella e quella incompiuta: “Solo quando la forma è del tutto chiara, lo spirito sarà chiaro”». ERWIN RIEZLER, [Review of *Interessenjurisprudenz (Recht und Staat in Geschichte und Gegenwart, Heft 97)*, by Philipp Heck], in «Kritische Vierteljahresschrift für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft (KritV)», XXVIII/64 1936, pp. 220–225: 224–225. Su Erwin Riezler cfr. DUVE THOMAS, *sub. voce Riezler, Erwin*, in *Neue Deutsche Biographie*, 21, 2003, pp. 616–617.

⁸ JOHANN VON LEERS, *Arteigenes recht und unterricht*, VII, W. Crüwell, Dortmund–Breslavia Deutscher Volksverlag, Monaco, 1939. Su Johann von Leers cfr. MARTIN FINKENBERGER, *sub. voce Leers, Johann*, in *NDB-online*, 01.10.2022, <https://www.deutsche-biographie.de/116854804.html#dbocontent>.

⁹ Trad.: «Il diritto è allo stesso tempo, accanto all'architettura, alla poesia, alla musica». LEERS, *Arteigenes recht und unterricht* cit., p. 5.

analizzati le interazioni tra musica e diritto.¹⁰ Nel 1950 Friedrich Nowakowski scrive: «Die Rechtsidee verhalte sich zum geltenden Recht etwa so wie Musik zu Geräusch. Die Erklärung der positiven Rechtsbildung aus Machtkämpfen tue der geistigen Kraft des Rechts so wenig Abtrag wie die Erklärung der Töne aus dem Wellengesetz der Schönheit der Musik».¹¹

Espressioni in ambito giuridico che fanno riferimento alla musica si trovano successivamente anche in manuali di diritto, come quello di Josef Weisbart: «Es sei im Recht, was die Fuge in der Musik».¹² Un importante cenno all'importanza dell'ascolto della buona musica si può rintracciare nel contributo dello storico del diritto Guido Kisch, dal titolo *Rechtsgeschichte und Medaillenkunde* (1956). Egli sostiene che «Nach jener bekannten und oft zitierten Äusserung, der zufolge „der Mensch sich gewöhne, täglich in der Bibel oder im Homer zu lesen, oder Medaillen oder schöne Bilder zu schauen oder gute Musik zu hören”».¹³

Non mancano anche riferimenti all'interpretazione giuridica e all'interpretazione musicale, come avviene per esempio in un contributo di Georg Schwalm del 1977.¹⁴

Secondo Schwalm

¹⁰ Cfr. EGON SEEFELNER, *Unsere Musik*, in «Österreichische Musikzeitschrift», II/JG, 1947, pp. 137–139. Su Egon Seefehlner cfr. CHRISTIAN FASTL – UWE HARTEN ART, *sub. voce Seefehlner, Egon Hugo*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. Von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 27.4.2023, abgerufen am 12.9.2024).

¹¹ Trad.: «L'idea di legge si rapporta alla legge attuale più o meno come la musica si rapporta al rumore. La spiegazione della formazione positiva del diritto a partire dalle lotte di potere danneggia il potere spirituale del diritto tanto quanto la spiegazione dei suoni a partire dalla legge delle frequenze ostacola la bellezza della musica». FRIEDRICH NOWAKOWSKI, *Zur Rechtslehre Josef Essers*, in «Juristische Rundschau», MCML/7, 1950, pp. 214–215. Su Friedrich Nowakowski cfr. *sub. voce Deutschen Nationalbibliothek* <https://d-nb.info/gnd/1236648056>.

¹² JOSEF WEISBART, *Internationales Privatrecht und öffentliches Recht*, in «JuristenZeitung», VI/24 1951, pp. 769–772.

¹³ Trad.: «Secondo la nota e spesso citata affermazione che “le persone prendono l'abitudine di leggere la Bibbia o Omero ogni giorno, o di guardare medaglie o belle immagini o di ascoltare buona musica”». KISCH GUIDO, *Rechtsgeschichte und Medaillenkunde*, in «Tijdschrift voor Rechtsgeschiedenis / Revue d'histoire du droit / The Legal History Review», XXIV/4 1956, pp. 449–456: 450. Su Guido Kisch cfr. KATEŘINA ČAPKOVÁ, *sub. voce Kisch, Guido*, in *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, 18 August 2010.

¹⁴ GEORG SCHWALM, *Gedanken über Gemeinsamkeiten zwischen der juristischen und der musikalischen Interpretation*, in Hans-Heinrich Jescheck – Hans Lüttger (eds.), *Festschrift für Eduard Dreher zum 70. Geburtstag*, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1977, pp. 53–77. Su

Das Thema erweckt auf den ersten Blick Verwunderung. Die Musik ist — jedenfalls nach den bisher weitaus überwiegenden Ansichten — eine Kunstgattung, die von Schubert besungene „Holde Kunst“, mit deren Werken sich Musikpraxis und Musikwissenschaft befassen. Hingegen geht es der Jurisprudenz um die gerechte Ordnung unseres Zusammenlebens, d. h. um die hierfür benötigten Rechtssätze und deren Anwendung. Diese Rechtswerke sind der Gegenstand der Rechtspraxis und Rechtswissenschaft. Gibt es zwischen diesem Lebensbereich des Normativen und jenem des Ästhetischen ernstlich diskutabile Berührungspunkte? Dafür spricht in der Tat, daß z. B. ein Pianist wie Edwin Fischer den Richter mit dem musikalischen Interpreten in einem Atem nennt. Auffallend ist ferner, daß der Italiener Emilio Betti in seiner umfangreichen Interpretationstheorie neben der philologischen, historischen, dramatischen sowie theologischen hintereinander die musikalische und die juristische Interpretation behandelt. Es muß also doch Gemeinsamkeiten geben, denen nachzuspüren sich lohnt.¹⁵

Molti sono i testi musicali e giuridici pubblicati in onore di docenti che nel corso della loro vita si sono occupati dell'interazione tra le due discipline, per esempio le *Festschrift* dedicate a Reinhold Kreile, Detlef Merten e Felix H. Thomann.¹⁶ Di particolare interesse appare poi l'osservazione di Chiner Maria Jesus Montoro:

Im Recht wie in der Musik muß man ohne Exzeß an Kreativität interpretieren; ohne den Sinn zu manipulieren, im Kontext der Norm, genau im Tempo, und indem man sich der Epoche anpaßt. Aber in Kenntnis der Epoche. Wie kann man das genaue Tempo der Symphonien kennen? Welches ist die grundlegende Einheit des Tempo? Die Geschichte der Metronomisierung ist voll von Irrtümern, sagte Adorno. Die *ritardandi* stören im Recht genau so wie die *accelerandi*. Aber genauso wie im

Georg Schwalm cfr. *sub. voce Schwalm, Georg August*, in *Indexeintrag: Deutsche Biographie*, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd1012787095.html>.

¹⁵ Trad.: «A prima vista, l'argomento sembra sorprendente. La musica è – almeno secondo l'opinione prevalente fino ad oggi – un genere artistico, la “fiera dell'arte” di cui parlava Schubert e di cui si occupano la pratica musicale e la musicologia. La giurisprudenza, invece, si occupa del giusto ordinamento della convivenza, cioè dei principi giuridici necessari a questo scopo e della loro applicazione. Questi organi di diritto sono la pratica giuridica e la giurisprudenza. Esistono punti di contatto seriamente discutibili tra questo ambito della vita normativa e quello dell'estetica? Il fatto che un pianista come Edwin Fischer, ad esempio, citi il giudice nello stesso modo dell'interprete musicale, depona a favore di questo? Colpisce anche il fatto che l'italiano Emilio Betti, nella sua ampia teoria dell'interpretazione, tratti l'interpretazione musicale e giuridica una dopo l'altra, accanto all'interpretazione filosofica, storica, drammatica e teologica”. Ci devono essere quindi delle analogie che vale la pena di rintracciare». SCHWALM, *Gedanken über Gemeinsamkeiten zwischen der juristischen und der musikalischen Interpretation* cit., p. 53.

¹⁶ JÜRGEN BECKER – PETER LERCHE – ERNST-JOACHIM MESTMÄCKER (herausgegeben von), *Wanderer zwischen Musik, Politik und Recht: Festschrift für Reinhold Kreile zu seinem 65. Geburtstag: Festschrift Für Reinhold Kreile Zu Seinem 65. Geburtstag*, Nomos, Baden-Baden, 1994; MARIA JESUS MONTORO CHINER – HEINZ SCHAFFER (herausgegeben von), *Musik und Recht: Symposium aus Anlaß des 60. Geburtstages von Prof. Dr. Detlef Merten*, Berlin, 1998; OSCAR OLANO SCHULTHESS (herausgegeben von), *Jurisprudenz und Musik: liber amicorum für Felix H. Thomann zum 80. Geburtstag*, Zürich, 2016.

Recht jede Interpretation sich zu einem Referenzpunkt oder gleichsam zur Quelle entwickelt, so schreibt sich jede Komposition vermittels der Kanones des Interpreten gleichsam neu.¹⁷

A partire dagli anni 2000 gli studi tedeschi su musica e diritto si sono poi intensificati. Nel settembre 2005 si svolse a Francoforte il convegno dal titolo *Literatur, Recht und Musik. Tagung im Nordkolleg Rendsburg*, nei cui atti – pubblicati da Hermann Weber – è possibile leggere numerosi spunti di riflessione su musica e diritto.¹⁸ Nel 2008 il giurista Christoph Ohly ha esaminato la figura del compositore Messiaen soffermandosi sui punti di contatto tra musica e diritto nella sua musica.¹⁹ Nel 2020 riaffiora l'antico interesse per l'analisi delle opere di Wagner, con lo studio di Wolfgang Schild intitolato *Richard Wagner - Recht Betrachtet*.²⁰ In esso Schild presenta quattordici contributi sull'opera di Wagner, osservata da una prospettiva giuridica in relazione ai temi dello stato e del diritto (ad esempio, la legge dell'uomo in Wagner, la costituzione dello Stato come vita artistica, il giudizio di Dio nel duello). Ciò avviene con una metodologia di estrazione giuridica, che analizza da questo punto di vista anche gli scritti teorici di Wagner (ad esempio nei contributi su Hegel e Wagner o sul motivo del Graal: cap. 2. *Staatsverfassung als Kunstleben: Schiller, Hölderlin/Hegel, Wagner*; cap. 3. *Hegel und Wagner*; cap. 8. *Das Gralsmotiv bei Richard Wagner. Lohengrin, Parsifal*). Ne derivano interpretazioni interessanti che forniscono nuovi spunti di

¹⁷ Trad.: «Nel diritto, come nella musica, bisogna interpretare senza eccessi di creatività; senza manipolare il significato, nel contesto della norma, esattamente nel tempo, e adattandosi all'epoca. Ma conoscendo l'epoca. Come si può conoscere il tempo esatto delle sinfonie? Qual è l'unità di base del tempo? La storia della metronomia è piena di errori, diceva Adorno. I *ritardandi* sono altrettanto perturbanti nel diritto quanto gli *accelerandi*. Ma come nel diritto ogni interpretazione si sviluppa in un punto di riferimento o, per così dire, in una fonte, così ogni composizione si riscrive, per così dire, attraverso i canoni dell'interprete». MONTORO – HEINZ (herausgegeben von), *Musik und Recht* cit., p. 11.

¹⁸ Cfr. HERMANN WEBER, *Literatur, Recht und Musik. Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005*, (BWV) Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin, 2007.

¹⁹ Cfr. OHLY CHRISTOPH, *Musik und Recht: Eine Verhältnisbestimmung mit Blick auf Person und Werk von Olivier Messiaen*, in Hastetter MC, ed. *Musik Des Unsichtbaren: Der Komponist Olivier Messiaen (1908–1992) Am Schnittpunkt von Theologie Und Musik*. EOS-Verlag, 2008, pp. 221–234.

Su Christoph Ohly cfr. *sub. voce Ohly Christoph*, in *Gemeinsame Normdatei (GND) im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek*, <https://d-nb.info/gnd/1025567153>.

²⁰ De Gruyter, I Ausgabe (18. Mai), Berlin, 2020.

riflessione, anche in riferimento al contesto politico in cui si inquadrano le rappresentazioni delle opere wagneriane.

Nel 2021 è stata poi pubblicata la raccolta di saggi dal titolo *Musik und Strafrecht*,²¹ in cui si fa presente come, al di là della lontananza della dimensione della sfera musicale da quella del diritto penale, esistano tuttavia circostanze in cui la musica, in quanto forma d'arte, diviene causa di reato ai sensi del diritto penale, come accade per esempio quando testi di canzoni recano offesa o danno dal punto di vista giuridico. Al 2023 risale uno dei contributi più recenti sul tema musica e diritto: la miscellanea dal titolo *Rhetoriken zwischen Recht und Literatur. Interdisziplinäre und interkulturelle Zugänge*,²² in cui si discute l'impiego della retorica negli studi letterari e giuridici. In particolare, i contributi di Reinhard Emmerich (*Rhetorik in China. Han Feizi (ca. 280–233 v. Chr.) über Schwierigkeiten politischer Berater*), Thomas Bauer (*Warum wir die Kināya brauchen. Rhetorik jenseits von Eurozentrismus*), Rudolf Drux (*Kreative Unmittelbarkeit? Zur rhetorischen Textur von Goethes Frankfurter Hymnen*) fanno luce sulla misura in cui la tradizione occidentale differisce dalle prospettive retoriche di altre aree linguistiche, culturali e giuridiche. I contributi di Dietmar Till (*Jenseits der Persuasion. Alternativen zum klassischen Modell*), Rüdiger Campe (*Fürsprache als rhetorische Sprechsituation und die Geschichte der Rhetorik*), Ulrike Babusiaux (*Rhetorik als Argumentationstheorie der römischen Juristen. Die antike Rhetorik im Spiegel der juristischen Romanistik*) si concentrano invece su come la retorica della tradizione antica continui a svolgere un ruolo importante nella teoria letteraria, perdendo il suo *status* di disciplina di punta nell'ambito del diritto ed conservando una rilevanza solo in sotto-aree come la teoria dell'argomentazione e la logica giuridica. Inoltre, nello stesso volume, il contributo di Stefan Arnold e Martina Wagner-Egelhaaf (*Begründung und Geltung. Rhetorische Verflechtungen von Recht und Literatur*)

²¹ DELA-MADELEINE HALECKER – PAUL HOFFMANN – JOANNA MELZ – UWE SCHEFFLER – CLAUDIA ZIELIŃSKA (herausgegeben von), *Musik und Strafrecht*, De Gruyter, Berlino, I Ausgabe, 2021.

²² MARTINA WAGNER-EGELHAAF – STEFAN ARNOLD – MARCUS SCHNETTER – GESINE HEGER (herausgegeben von), *Rhetoriken zwischen Recht und Literatur. Interdisziplinäre und interkulturelle Zugänge*, J.B. Metzler, Heidelberg/Berlin, 2023.

offre una riflessione interessante sugli intrecci su diritto e letteratura nella loro comune costituzione linguistica.

- *Studi in lingua inglese*

In America, a partire dagli anni Quaranta del Novecento, diversi studiosi si sono occupati del rapporto tra musica e diritto, delineando i seguenti indirizzi principali di ricerca: valore estetico del diritto, rapporto con le emozioni, legami genetici delle due discipline, performance del giudice messa a confronto con la performance dell'esecutore musicale, rapporti con la letteratura, codificazione formale nelle due discipline. Sul valore estetico del diritto si sono soffermati Karl Nickerson Llewellyn (*On the Good, the True, the Beautiful, in Law*)²³ e Richard F. Wolfson (*Aesthetics In and About the Law*).²⁴ Jerome Frank (*Say it With Music*)²⁵ invece si è espresso riguardo al rapporto di musica e diritto con le emozioni, definendo inoltre i giudici come artisti creativi. Nel già citato saggio *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*²⁶ egli afferma che il legislatore è come un compositore che deve lasciare l'interpretazione ad altri (gli esecutori). Daniel J. Kornstein (*The Music of the Laws*)²⁷ evidenzia il comune sostrato filosofico della musica e del diritto, in particolar modo affermando che la parola "musica", come la parola "legge", evoca uno sforzo raffinato ed elitario, un prodotto dell'intelligenza umana nella sua forma più altamente civilizzata e disciplinata. Inoltre, egli osserva come un gran numero di noti compositori e musicisti abbia ricevuto una formazione legale (p. es. Händel, Schumann, Tchaikovsky, Stravinsky, Bartok). Secondo lo studioso non si tratta di una mera coincidenza: la domanda è, dunque, se esistano somiglianze tra il tipo di mente attratta dalla musica e quella attratta dal diritto, o se

²³ in «University of Chicago Law Review», IX/2 1942, pp. 224–265.

²⁴ in «Kentucky Law Journal», XXX/1 1944, pp. 33–47.

²⁵ in «Harvard Law Review», LXI/6 (June) 1948.

²⁶ in «Columbia Law Review», 1947, XLVII/8, New York, pp. 1274 e ss.

²⁷ Everest House Publishers, New York, 1982.

ci siano affinità tra il processo seguito per costruire un ragionamento giuridico e quello di una composizione musicale.

Jack Balkin e Levinson Sanford nel loro scritto dal titolo *Law, music and other performing arts*,²⁸ del 1991 sostengono che la natura della legge, analogamente a quanto avviene per la musica o per la drammaturgia, è di carattere essenzialmente “performativo”.

Al contrario, Martha Nussbaum (*Poetic Justice: the Literary Imagination and Public Life*)²⁹ sostiene che, sebbene la musica sia stata utilizzata a fini politici e sociali, le partiture musicali non fanno mai riferimento alla legge, essendo il contributo della musica, per la sua stessa natura, onirico e indeterminato. Desmond Manderson e David S. Caudill (*Modes of Law: Music and Legal Theory - An Interdisciplinary Workshop Introduction*)³⁰ riscontrano nel rigore e nella creatività un tratto comune ad entrambe le discipline. Ricardo Schmukler (*Public Administration Theory as Musical Theory*),³¹ osservando come nessuna società umana sia priva di musica e di regole, sostiene che proprio per questa loro pervasività la musica e il diritto sono diventate materie preferite per gli studi accademici anche interdisciplinari. Richard A. Posner (*Law and Literature*)³² illustra invece i molteplici punti di convergenza tra diritto e letteratura. Nel campo dei rapporti tra le due discipline è opportuno citare anche lo studio di Allan Beever (*Formalism in Music and law*),³³ che si sofferma sui processi di codificazione formale nella musica e nel diritto.

²⁸ in «University of Pennsylvania Law Review», CXXXIX, 1991, pp. 1597–1658.

²⁹ Beacon Press, Boston, 1995.

Su Martha Nussbaum cfr. DUGNAN BRIAN, *sub. voce Martha Nussbaum*, in *Encyclopedia Britannica*, 10 May 2024.

³⁰ in «Cardozo Law Review», XX 1999, pp. 1325 e ss.

³¹ in «Administrative Theory & Praxis», XXIV/3 2002, pp. 415–436.

³² Cambridge, 2009. Su Richard Allen Posner cfr. CARLA ESPOSITO, *sub. voce Posner, Richard Allen*, in *Enciclopedia Italiana*, V Appendice, 1994.

³³ in «The University of Toronto Law Journal», LXI/2, 2011, pp. 213–239.

Tra gli studi più recenti non possiamo non citare gli studi di Sara Ramshaw e di Erika Arban. Ramshaw, nel suo lavoro *The Paradox of Performance Immediacy: Law, Music, Improvisation*,³⁴ analizza il rapporto tra la dimensione performativa della musica con il concetto di performance nelle pratiche e nelle teorie del diritto, rilevandone le affinità sotto diversi punti di vista e mettendo in discussione la nozione di performance come qualcosa di immediato e unico, anche con l'obiettivo di rivedere le distinzioni comuni tra testo e performance, scrittura e musica, composizione e improvvisazione. Questa diversa concezione del performativo ha delle conseguenze significative sulla teoria giuridica, conducendo a una nuova idea del diritto come fenomeno improvvisativo e mettendo l'accento sui suoi aspetti creativi, per lungo tempo estranei alle tradizioni conservative del pensiero giuridico. Erika Arban, in *Seeing Law in Terms of Music. A Short Essay on Affinities between Music and Law*,³⁵ contesta l'idea che il diritto e le arti abbiano ben poco in comune, sulla base della percezione del diritto come un oggetto formalistico e inaccessibile, incapace di suscitare emozioni allo stesso modo delle arti. Nel suo articolo l'autrice cerca di offrire un quadro diverso, per dimostrare che, in ultima analisi, il diritto e la musica possono rivelare affinità sorprendenti. Arban avanza infatti l'idea che la distanza incolmabile tra le due discipline esiste (parzialmente) solo in apparenza e che, nonostante la sua presunta natura tecnica, il diritto è un campo di conoscenza molto flessibile, la cui struttura intellettuale può influenzare e informare altri processi creativi.

- *Studi in lingua italiana*

In Italia, nonostante il dibattito sia nato negli stessi anni in cui sono fioriti i primi studi statunitensi anni Quaranta del Novecento, registriamo un minor grado di attenzione e di sviluppo della ricerca sul rapporto tra musica e diritto. La discussione degli anni Cinquanta si concentra principalmente sul significato dell'interpretazione e sulla questione se essa sia più un'attività creativa oppure un

³⁴ in «Law, Culture and the Humanities», XII/1 2016, pp. 6–16.

³⁵ in «Cahiers de Droit», LVIII/1-2 2017 (March-June), pp. 67–86.

mero fatto tecnico. Tra i giuristi che si occuparono di questa tematica, spiccano i nomi di Emilio Betti (*Teoria generale dell'interpretazione*)³⁶ e di Salvatore Pugliatti (*L'interpretazione musicale*).³⁷ Costoro furono affiancati anche da studiosi provenienti da altre aree disciplinari, come il filosofo Alfredo Parente³⁸ e il critico musicale Giorgio Graziosi (*L'interpretazione musicale*).³⁹

In tempi più recenti, il dibattito è andato estendendosi, sia verso un approfondimento dei temi tradizionali dell'interpretazione, dell'ermeneutica e degli elementi comparativi, sia in direzione di nuovi orizzonti critici, che osservano il legame tra musica e diritto con una lente diversa e in qualche modo connessa agli esiti degli studi di area anglosassone. Marco Cossutta, nel suo scritto *Sull'interpretazione della disposizione normativa e sui suoi possibili rapporti con l'interpretazione*,⁴⁰ mette a confronto due ambiti interpretativi, quello giuridico e quello musicale, ipotizzando che esistano similitudini significative tra le due forme di interpretazione, in particolare riguardo all'inevitabile creatività dell'interprete e alle procedure di controllo del prodotto di questa attività. Filippo Annunziata (*Prendi, l'anel ti dono...Divagazioni tra opera e diritto privato*)⁴¹ analizza invece il teatro d'opera in modo "trasversale", concentrandosi sui testi letterari, fornendo interpretazioni in chiave giuridica (per esempio le opere di Verdi, Donizetti, Bellini, Wagner e altri compositori trattano sia questioni di diritto penale sia temi di diritto privato: contratti, donazioni, testamenti, promesse di matrimonio, rapporti familiari, titoli di credito e questioni patrimoniali).

³⁶ I, Giuffrè, Milano, 1955. Su Emilio Betti cfr. MASSIMO BRUTTI, *Betti Emilio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIV, 1988.

³⁷ *Secolo Nostro*, Messina, 1940.

Su Salvatore Pugliatti cfr. MARCO SABBIONETI, *sub. voce Salvatore Pugliatti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, 2016.

³⁸ Su Alfredo Parente cfr. EMILIA SCARCELLA, *sub. voce Parente Alfredo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI, 2014.

³⁹ Einaudi, Torino, 1952.

⁴⁰ in «Rivista scienze della comunicazione», 2011.

⁴¹ SilvanaEditoriale, Milano, 2016.

Giorgio Resta nel suo libro *L'armonia del diritto*⁴² avvia una riflessione sui possibili rapporti tra musica e diritto. Secondo Resta infatti è possibile articolare la relazione tra musica e diritto su tre nuclei tematici: il diritto della musica, il diritto nella musica e la musica nel diritto. Il primo nucleo tematico, il diritto della musica, analizza le norme che regolano la creazione musicale, la sua distribuzione, la vendita e la protezione. Il secondo nucleo tematico, il diritto nella musica, esamina la 'raffigurazione' del diritto e della giustizia nelle opere letterarie, nel teatro e nelle arti visive. Infine, il terzo e ultimo nucleo tematico, la musica nel diritto, da un lato, mira a esplorare i principali elementi di affinità e divergenza tra la disciplina giuridica e l'arte musicale; dall'altro, a riflettere sul valore aggiunto che uno studio approfondito della musica, del suo linguaggio e della sua teoria può apportare al diritto.

Augusto Mazzoni (*L'ermeneutica tra musica e diritto*)⁴³ mette a confronto l'ermeneutica giuridica e quella musicale attraverso alcune teorie interpretative, con l'obiettivo di esaminare le somiglianze e le differenze tra l'interpretazione delle leggi scritte e quella delle partiture musicali. Eugenio Picozza (*Scritti vari su Musica e Diritto*)⁴⁴ rimarca i punti di contatto tra questi due ambiti, con particolare riferimento al tema dell'interpretazione. Picozza non accetta più la definizione dell'interpretazione come atto umano che è capace di coinvolgere solo la capacità di giudizio e di scelta volontaria. Egli vuole dimostrare che nel processo interpretativo, in particolare in quello musicale, intervengono tre elementi decisivi: quello istintivo, quello emozionale e quello razionale. Il primo fattore interviene sull'abilità fisica, il secondo trova nell'amigdala il principale regolatore attraverso il rilascio di appropriati neurotrasmettitori e il terzo cerca di risolvere i problemi logici dell'interpretazione (come, per esempio, la scelta dello strumento e del tempo).

⁴² *Contributi a una riflessione su diritto e musica* (L'unità del diritto, 22), TrE-Press, Roma, 2020.

⁴³ in «Rivoluzioni molecolari. Percorsi di pensiero critico - Ermeneutica e modernità», 6, 2021.

⁴⁴ Editoriale Scientifica, Napoli, 2022.

Infine, Sonya Beretta e Giacomo Fornari (*Giustizia e musica*)⁴⁵ esplorano il rapporto tra giustizia e musica nel corso della storia, partendo da Mozart e dall'imperatore Giuseppe II, i quali avrebbero compiuto una rivoluzione significativa rispettivamente nel campo della musica e dello stato di diritto (entrambi hanno svolto un ruolo eversivo e vitale rispetto *all'Ancien Régime*, guadagnandosi una centralità culturale duratura). Un secolo e mezzo dopo, durante lo sterminio nazifascista che sovvertiva i principi dell'Illuminismo, nei lager si componeva musica come unica forma di civiltà in mezzo alla barbarie: la musica nell'ingiustizia. Nel libro rivelano come la musica e la giustizia condividano delle importanti funzioni sociali e culturali: la giustizia come forza civilizzatrice che promuove la solidarietà e forma uno stato di diritto, e la musica come potere educativo che fa progredire la società su basi estetiche ed etiche.

- *Studi in lingua francese*

In Francia gli studi su musica e diritto si sono sviluppati lungo due filoni principali: quello dell'interpretazione e quello dell'opera lirica. Si vedano ad esempio gli studi sull'interpretazione nella musica e nel diritto di Ruffier-Méray Jahiel, (*Lire la partition juridique. Interprétation en droit et musique*),⁴⁶ Michel van de Kerchove (*L'interprétation en droit: approche pluridisciplinaire*),⁴⁷ Jean Combacau (*Interpréter des textes, réaliser des normes: la notion d'interprétation dans la musique et dans le droit*).⁴⁸ In particolare, *L'interprétation en droit: approche pluridisciplinaire* raccoglie dodici contributi sul problema dell'interpretazione, riconducibili a una struttura tripartita: la prima parte si concentra sugli studi dedicati ai problemi generali dell'interpretazione sotto il titolo *Aspects méthodologiques de*

⁴⁵ Pacini, Pisa, 2024.

⁴⁶ in Jean-Jacques Sueur (ed.), *Interpréter et traduire*, Bruylant, Bruxelles, 2007, pp. 233–272.

⁴⁷ Facultés Universitaire Saint-Louis, Bruxelles, 1978.

Su Michel van de Kerchove cfr. FRANÇOIS OST, et al, *Michel van de Kerchove: (20 juin 1944 - 23 juillet 2014)*, in «Revue de science criminelle et de droit pénal comparé», 3, 2014, pp. 481–486.

⁴⁸ in «Melanges Amsselek», Bruylant, Bruxelles, 2005.

l'interprétation en droit, la seconda esamina l'interpretazione in diverse aree del diritto, mentre la terza offre riflessioni interdisciplinari sull'interpretazione giuridica. Per ciò che concerne gli studi su diritto, musica e opera lirica, appaiono di particolare interesse le opere di Marie Bernadette Bruguière (*Opéra, Politique et Droit*),⁴⁹ Mathieu Touzeil-Divina e Geneviève Koubi (*Droit & opéra*),⁵⁰ Emmanuel Putman (*Les juristes vus par l'Opéra*).⁵¹

In lingua francese sono pubblicati inoltre alcuni studi sulle origini del rapporto tra musica e diritto e sul problema dell'ordine (per esempio: Maria Paola Mittica, *Aux origines du rapport entre droit et musique dans la grece archaïque*;⁵² Norbert Rouland, *La raison, entre musique et droit: consonances*,⁵³ nonché su compositori che hanno avuto anche una formazione giuridica (per esempio: Kovler Anatoly, *Un Juriste Manqué, un Compositeur réussi: Le Cas Tchaïkovski*⁵⁴ e viceversa a giuristi con formazione musicale (Julie Ruffier-Meray, *Droit, musique et traduction: quand le jurilinguiste ets mélomane et que le droit devient musical*).⁵⁵

- *Studi in lingua portoghese e spagnola*

Nelle aree di lingua portoghese e di lingua spagnola gli studi riguardanti la musica e il diritto non godono ancora di grande attenzione. In Portogallo i primi studi risalgono al 2004, con il saggio di José Manuel Aroso Linhares intitolato *O logos*

⁴⁹ Presses de l'Université Toulouse Capitole, Presses de l'Université des Sciences sociales de Toulouse, Toulouse, 2014.

⁵⁰ [colloques, Paris, 14 décembre 2007, Poitiers, 14 mars 2008, organisé par: Le Centre d'Etudes et de Recherches, *Fondements du Droit Public ...*], LGDJ, Parigi, 2008.

⁵¹ in AA.VV., *Droit et musique. Actes du Colloque de la Faculté de Droit d'Aix-Marseille*, 23 juin 2000, Aix-en-Provence, 2001.

⁵² in Patricia Signorile (a cura di), *Entre normes et sensibilité: Droit et musique*, Aix-en-Provence, 2015, pp. 35 ss.

⁵³ in *Droit et musique*, Faculté de droit d'Aix-Marseille. 23 juin 2000, Aix-en-Provence, pp. 109–191.

⁵⁴ in Signorile Patricia (a cura di), *Entre Normes et Sensibilité - Droit et Musique*, Aix-en-Provence, 2017, pp. 311 ss.

⁵⁵ in «Traduire», 214, pp. 51–104.

*da juridicidade sob o fogo cruzado do ethos e do pathos: da convergência com a literatura (law as literature, literature as law) à analogia com uma poiêsis-technê de realização (law as musical and dramatic performance).*⁵⁶

In Spagna si segnala il recente studio dal titolo *Ars Iuris. Estudios sobre Derecho y Arte*,⁵⁷ pubblicato nel 2023, nel quale gli autori sottolineano come diversi autori considerino l'opera d'arte come mezzo per comprendere il diritto, utilizzandola come strumento di riflessione e interpretazione. Nel libro viene analizzata anche l'operetta *Trial by jury* nella prospettiva di una riflessione sul legame tra diritto e musica, con un capitolo dedicato a definire il significato giuridico di "opera d'arte".

0.2.2 Studi di estrazione musicologica e di altre aree disciplinari

Oltre agli studi di natura giuridica, la presente ricerca si avvale di fonti prettamente musicali o musicologiche, cui si affiancano anche contributi provenienti dall'area filosofica, storica e sociologica.

- *Studi in lingua tedesca*

In Germania i temi riguardanti la musica e il diritto sono stati trattati da numerosi musicologi e filosofi. Martin Staehelin dedica un contributo dal titolo *Anton Friedrich Justus Thibaut und die Musikgeschichte* del 1990 al rapporto del giurista Anton Friedrich Justus Thibaut con la musica.⁵⁸ Rainer Bayreuther, musicologo,

⁵⁶ Boletim da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, 80, 2004, pp. 59–135.

⁵⁷ GABRIELA COBO DEL ROSAL – LINARES CANO – MARÍA ÁNGELES NAVALPOTRO – JESÚS MARÍA SÁNCHEZ-PEINADO, *Ars Iuris. Estudios sobre Derecho y Arte*, Dykinson, Madrid, 2023.

⁵⁸ MARTIN STAEHELIN, *Anton Friedrich Justus Thibaut und die Musikgeschichte*, in «Heidelberger Jahrbücher», XXXIV, Springer-Verlag, Berlin Heidelberg, 1990, pp. 37–52.

Su Martin Staehelin cfr. *sub. voce Stähelin, Martin*, Indexeintrag: Deutsche Biographie, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd124398499.html>.

nel suo scritto *Musikalische Norm um 1700*⁵⁹ analizza i cambiamenti nello stile e nella conoscenza musicale intorno al 1700 attraverso undici saggi (Alexander Aichele, Thomas Christensen, Wolfgang Hirschmann, Sebastian Klotz, Joachim Kremer, Michael Maul, Ute Poetzsch, Milos Vec, Friedrich Vollhardt, Saskia Maria Woyke) che spaziano dalla musicologia alla letteratura, dalla filosofia alla storia legale. Al centro di questi cambiamenti vi è una nuova concezione delle regole per comporre, eseguire e ascoltare musica. Non più vincolata da leggi musicali naturali e universali, la musica inizia a seguire, anche in modo normativo, le tendenze, il gusto e le circostanze specifiche del momento.

Melanie Wald-Fuhrmann e Klaus Pietschmann nel loro volume dal titolo *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte*⁶⁰ analizzano il tema del canone che è stato, ed è tutt'ora, un argomento molto discusso, anche perché molto legato alla questione dell'immagine culturale dell'Occidente. Per la prima volta vengono affrontate la ricostruzione dei processi di canonizzazione musicale a partire dall'Alto Medioevo, le loro influenze politico-culturali e le diverse forme di attuazione e riflessione mediale. Il volume raccoglie anche contributi di numerosi esperti di discipline affini. È possibile, inoltre, citare il libro di José Gálvez dal titolo *Normativität ohne Normen - Geschichte ohne Vergangenheit. Ästhetische Paradoxa populärer Musik*,⁶¹ che studia la normatività estetica e la storicità retroattiva quali aspetti centrali di un'analisi scientifica della musica popolare.

- *Studi in lingua inglese*

In America diversi musicologi hanno fatto riferimento, nei loro scritti, al diritto e a concetti giuridici: Marion Bauer (*Natural Law: Its Influence on Modern Music*),⁶²

⁵⁹ Berlin, 2010.

⁶⁰ Ein Handbuch, München, 2013.

⁶¹ in Marina Schwarz (Hrsg), *Das verdächtig Populäre in der Musik – Warum wir mögen, wofür wir uns schämen*, Wiesbaden 2021.

⁶² in «The Musical Quarterly», VI/4 1920, pp. 469 e ss.

Matthew C. Balensuela (*Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris. The art of measurable song measured by the modes of law. A new critical text and translation or facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum*),⁶³ Kapranos Alex (*Special Symposium on the Law and Music, Downloading and Filesharing - A Gig*),⁶⁴ Joanna Demers (*Sound-Alikes, Law, and Style*).⁶⁵ In particolare Lily Hirsch nel suo contributo *Music in American crime prevention and punishment*⁶⁶ indaga le intersezioni tra musica e diritto, dimostrando i modi in cui la musica è diventata uno strumento di applicazione della legge e giustizia: l'uso della musica classica da parte dei leader della polizia e della comunità la musica nella deterrenza e nella punizione del crimine; l'impiego di testi rap come prova dell'accusa; le accuse di musica come incitamento alla violenza; il ruolo della musica nelle carceri statunitensi e nei centri di detenzione di Guantanamo, Iraq e Afghanistan. Nel corso del suo studio, Hirsch pone diverse domande: come tratta la musica la legge? Quando e perché la musica è partecipe della legge? In che modo la musica influenza il processo legale? In che modo il processo legale influenza la musica? E in che modo queste appropriazioni influenzano gli ideali romantici alla base della nostra visione della musica?

Sulla relazione tra musica e diritto si sono soffermati anche diversi storici e sociologi, tra i quali Paul Robinson (*Opera and Ideas: From Mozart to Strauss*)⁶⁷ e Deflem Mathieu (*Music and law*).⁶⁸ Kieran Dolin, professore di letteratura all'università Western Australia, (*From Orpheus to Yothu Yindi: Music and Legal Cultures*)⁶⁹ prende in considerazione le connessioni tra diritto e musica in una varietà di contesti storici e contemporanei, occidentali e non occidentali,

⁶³ University of Nebraska Press, Lincoln (Nebraska), 1994.

⁶⁴ in «SCRIPTed: A Journal of Law, Technology and Society», 1/2, 2004 (June), pp. 335–340.

⁶⁵ in «UMKC Law Review», LXXXIII/303, 2014, pp. 303–304.

⁶⁶ University of Michigan Press, Michigan, 2012.

⁶⁷ Ithaca, New York, 1986.

⁶⁸ Emerald, Bingley, 2013. [Pubblicato anche nella collana, *Sociology of Crime, Law and Deviance*, XVIII, Emerald Group Publishing, Bingley (Regno Unito), 2013].

⁶⁹ in «Law, Culture and the Humanities», XII/1, 2016.

introducendo una declinazione postcoloniale nel dibattito attuale e utilizzando esempi tratti dal diritto e dalla musica indigena in Australia.

- *Studi in lingua italiana*

In Italia sono ancora pochi i musicologi che si sono interessati ai rapporti tra musica e diritto. Ultimamente Luca Aversano, nel suo contributo *Affinità del codice linguistico tra diritto e musica*⁷⁰ prodotto in occasione di un convegno organizzato dal consiglio dell'ordine degli avvocati di Napoli, ha messo in evidenza i legami esistenti tra il linguaggio giuridico e quello musicale, anche riprendendo alcuni concetti già espressi in un contributo pubblicato su «Musica Docta» nel 2013, dal titolo *Natura pedagogica e rilevanza politica del concetto di composizione musicale*.⁷¹

Maggiore attenzione è venuta invece dai filosofi italiani, diversi dei quali si sono interessati al rapporto tra le due discipline. Alfredo Parente (*Attività artistica e passività interpretativa*)⁷² e Paul Ricoeur (*Diritto, interpretazione, applicazione*)⁷³ 1996 e *Interpretazione e/o argomentazione*⁷⁴ 1996). Nel suo scritto del 1931,

⁷⁰ in Luciano Liguori – Elena Quarta (a cura di), *Il diritto come arte e come scienza nel diritto romano, in Format televisivi nell'era dell'IA: indagini sugli aspetti civilistici, commerciali, criminologici penalistici e tributari*, UniversItalia, Roma, 2022, pp. 67–71; 44–45. Luca Aversano è professore ordinario in Musicologia e Storia della Musica e direttore del Dipartimento di Filosofia Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre. È laureato in Lettere e Filosofia all'Università di Salerno e diplomato in violino al Conservatorio della stessa città, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Musicologia all'Università di Colonia nel giugno del 2000, con una tesi sulla diffusione della musica strumentale austro-tedesca in Italia nel primo Ottocento. È stato titolare di borse di studio e di ricerca e ha partecipato a progetti e convegni nazionali e internazionali. È vincitore del premio *Ladislao Mittner*, che l'Ateneo Italo-Tedesco, congiuntamente al *Deutscher Akademischer Austausch Dienst*, assegna ogni anno in un ambito disciplinare differente a uno studioso italiano che abbia pubblicato opere eccellenti con riferimento contenutistico e/o metodologico alla Germania. Nel 2018 è stato insignito del premio Franco Abbiati, sezione Massimo Mila, conferito dall'Associazione nazionale dei critici musicali italiani. Dal gennaio 2018 al giugno 2024 è stato Presidente della fondazione teatrale universitaria *Roma Tre Teatro Palladium*.

⁷¹ in «Musica Docta», III/1, 2013, pp. 81–85.

⁷² in «Rassegna Musicale», 1931, pp. 220–226; pp. 180–189. Su Alfredo Parente cfr. EMILIA SCARCELLA, *sub. voce Parente, Alfredo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI, 2014.

⁷³ in «Ars Interpretandi, Annuario di ermeneutica giuridica», n. 1, 1996a, pp. 191–198.

⁷⁴ in «Ars Interpretandi, Annuario di ermeneutica giuridica», n. 1, 1996b, pp. 77–94.

Parente distingue chiaramente il momento della creazione da quello della riproduzione. Secondo Parente, il compositore, in qualità di creatore dell'opera, sviluppa la sua composizione a partire da un impulso interiore, che egli definisce come un'idea autosufficiente e indipendente. Al contrario, l'interprete dell'opera dovrebbe essere guidato da un impulso esterno, poiché il suo contributo si basa su una realtà già esistente. Parente sottolinea che l'interprete non è il creatore dell'opera, ma colui che si impegna a ricostruire le condizioni necessarie per la sua diffusione. Inoltre, Parente propone una propria definizione di interpretazione, affermando che il termine "interpretare" significa riuscire a conferire ai segni della scrittura musicale un valore il più possibile vicino a quello inteso dall'autore dell'opera. Per raggiungere questo obiettivo, l'interprete deve mantenere un certo grado di obiettività nel suo approccio.

Dal canto suo Paul Ricoeur, nell'opera *Interpretazione e/o argomentazione*, introduce con il doppio titolo un confronto tra l'interpretazione e un'operazione ritenuta rivale: l'argomentazione. Ricoeur riflette sulla possibilità di attribuire alla nozione di interpretazione un significato sufficientemente ampio da giustificare la sua contrapposizione al concetto di argomentazione, proponendosi di sviluppare una dialettica della polarità tra interpretazione e argomentazione ed evitando di aderire a una concezione puramente antinomica della loro relazione. Il tema dei rapporti tra musica e diritto non sembra finora aver suscitato interesse tra musicologi o studiosi di altre discipline non giuridiche provenienti dalle aree di lingua francese, spagnola e portoghese. Si può tuttavia citare almeno il contributo *La souveraineté de l'artiste. Note sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance* dello storico Ernst H. Kantorowicz (1961), che dedica qualche cenno al tema della normatività delle discipline della musica e del diritto.

CAPITOLO I

LE RADICI COMUNI

1.1 Musica e diritto nell'antica Grecia

La relazione tra musica e diritto è, fin dai tempi antichi, una storia di affinità, corrispondenze simboliche e interazione culturale. Nel pensiero occidentale questo rapporto affonda le radici nella cultura dell'antica Grecia, in cui l'intersezione tra i due ambiti è evidente già sul piano linguistico: non solo nell'impiego condiviso del termine *nomos* (νόμος, con il suo ricco valore semantico), ma anche nella relazione dialettica tra musica, etica e politica, una tensione che ha caratterizzato la cultura greca fin dall'epoca arcaica.⁷⁵

Nei paragrafi che seguono verrà dunque analizzato il rapporto tra musica e diritto attraverso le riflessioni di significativi autori greci, come Platone, Aristotele, Socrate e Plutarco, con l'obiettivo di evidenziare convergenze e divergenze tra le due discipline.

- *Nomos tra musica e diritto*

Il termine *nomos* (νόμος) incarna il profondo legame tra la musica e il diritto.⁷⁶ Tale relazione non si limita alla comune radice semantica del termine, che declina l'idea di "regola" nei diversi significati di "legge" e "modo musicale," ma si estende anche alla sfera del mito e delle antiche tradizioni popolari. In alcune società, infatti, si tramanda che, prima dell'avvento della scrittura, le leggi venissero cantate per

⁷⁵ Cfr. PAOLA M. MITTICA, *Quando il mondo era mousiké*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», fasc. 1 (giugno 2014), 2014, p. 177.

⁷⁶ Su questo si veda: PIERRE CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1968-1980 (4 volumi).

facilitarne la memorizzazione e l'esecuzione, consolidando così un nesso tra norma e melodia.⁷⁷

Per comprendere appieno questa connessione, è cruciale chiarire la natura e i limiti della relazione terminologica tra i “nomoi giuridici” e i “nomoi musicali”. Gli studi filologici mettono in guardia dall'interpretare tale relazione come una derivazione diretta: i *nomoi* giuridici non nascono da quelli musicali, né vale il contrario. Piuttosto, il rapporto va inteso in termini analogici, poiché il termine *nomos* si è sviluppato in maniera distinta nei due ambiti. Solo il significato originario della radice semantica giustifica, in origine, una connessione tra queste due forme linguistiche.

Secondo Chantraine,⁷⁸ il verbo *nemo*, radice del termine *nomos*, possiede il significato primario di “assegnare,” “spartire porzioni” o “distribuire”. Tale significato è strettamente connesso, in origine, all'ambito agricolo e al sostentamento della comunità. Esso indica un'azione regolata di suddivisione, conforme a un uso o una consuetudine consolidata, che implica un'attribuzione ordinata e regolare. A seconda del contesto, *nemo* può riferirsi alla distribuzione di risorse condivise, come “terreni coltivabili” o “pascoli per il bestiame”, o più in generale alla nozione di “spazio abitabile”, inteso come porzione assegnata individualmente.⁷⁹

La nozione di ordine, regola o norma è intrinseca a questa radice semantica e suggerisce che la distribuzione di un bene comune, oltre a soddisfare bisogni materiali, sia finalizzata alla cura della comunità, intesa come entità politica.

⁷⁷ Cfr. GIOVANNI PANNO, *Nomos e mousiké: uso politico delle emozioni in Platone (Repubblica, Leggi) e Aristotele (Politica)*, in «Rivista di diritto ellenico (review of Hellenic Law)», VII, 2017, pp. 84–86.

⁷⁸ Pierre Chantraine (1899-1974) è stato un linguista francese specializzato in lingua greca antica. Allievo di Antoine Meillet e Joseph Vendryes, ha insegnato all'Università di Lione e successivamente alla Sorbona, ricoprendo anche il ruolo di direttore di studi all'École Pratique des Hautes Études di Parigi. Tra le sue opere principali si annoverano “Histoire du parfait grec” (1927), “La formation des noms en grec ancien” (1932), “Grammaire homérique” (1942-1953), “Morphologie historique du grec” (1945) e il “Dictionnaire étymologique de la langue grecque” (1968-1980). Si veda in merito: PAOLO DE PAOLIS, *sub. voce Chantraine Pierre*, in Enciclopedia Italiana, V appendice, 1991. ([https://www.treccani.it/enciclopedia/pierre-chantraine_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pierre-chantraine_(Enciclopedia-Italiana)/)).

⁷⁹ Cfr. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* cit.

Chantraine ipotizza che, all'interno di questa complessa semantica, *nomos* si sia progressivamente specializzato, assumendo significati distinti nei due ambiti. In campo giuridico, il termine è passato a designare ciò che è conforme alla regola, inizialmente una legge di origine divina e successivamente una norma emanata dalla *polis*. In campo musicale, invece, *nomos* ha assunto un significato tecnico, legato all'idea di regola o formalità, e designa una specifica "aria" o "melodia." Questa evoluzione del significato del termine *nomos* presenta inoltre una discrepanza temporale. L'uso musicale di *nomos* risale almeno al VII secolo a.C., come suggeriscono le tradizioni che ne attribuiscono l'introduzione a Terpandro,⁸⁰ mentre il termine compare con un'accezione giuridica solo a partire dal V secolo a.C.⁸¹

La polivalenza semantica di *nomos* è approfondita in maniera significativa da Thanos Zartaloudis,⁸² che dedica un intero studio alla sua origine.⁸³ Nel suo lavoro, l'autore indaga la vasta gamma di usi del termine, richiamando l'elenco di usi indicato da Socrate, il quale collegava i *nomoi* a una varietà di ambiti: dalla medicina, all'agricoltura, alla politica, alla musica, fino alla ginnastica e al concetto

⁸⁰ Nel VII secolo a.C., la *mousiké* si evolve diversificando i generi musicali per adattarsi alle esigenze sociali e ai vari pubblici. I musicisti professionisti creano canti corali semplici, destinati a feste e cerimonie religiose, e canti solistici più complessi, pensati per contesti elitari come i sissizi spartani e i simposi ateniesi. Questa complessità porta alla necessità di codificare il repertorio orale, dando origine ai *nomoi* musicali: schemi melodici regolati che guidano i cantori nella scelta e nell'adattamento dei motivi, rispettando strutture e limiti prestabiliti. Su questo si veda: GIOVANNI COMODI, *La musica nella cultura greca e romana*, EDT, Torino, 1991; EDWARD BISPHAM et al. (editors), *The Edinburgh Companion to Ancient Greece and Rome*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2010 (in particolare cap. 55. (Music) di David Creese pp. 413–422).

⁸¹ Si veda su questo: JACQUELINE WORMS DE ROMILLY, *La legge nel pensiero greco*, Garzanti, Milano, 2005, p. 17 ss; PAOLO MORO, *Alle origini del nómos nella Grecia classica: una prospettiva della legge per il presente*, FrancoAngeli, Milano, 2014.

⁸² Thanos Zartaloudis è un accademico specializzato in storia e teoria del diritto, con un *focus* sull'intersezione tra filosofia e pensiero giuridico, teoria legale, storia del diritto (greco antico, romano, medievale), culture antiche e istituzioni sociali, teoria socio-politica della migrazione e l'intersezione tra diritto urbano, architettura, geografia e teoria spaziale. Ha conseguito la laurea in *Common Law e Studi Giuridici Europei* all'Università del Kent e l'Università di Amsterdam, e ha un dottorato in filosofia e diritto presso l'Università di Londra, Birkbeck College, concentrandosi sul concetto di umano nel lavoro di Martin Heidegger e Giorgio Agamben. Attualmente è Reader in Legal History and Theory presso la Kent Law School, dove insegna corsi come "The Law of Space and Power" e "Asylum & Refugee Law". È co-direttore del *Kent Centre for Interdisciplinary Spatial Studies* e coordinatore del *Research Group on Philosophy, Political Theology and Law*. Si veda in merito: <https://www.kent.ac.uk/law/people/1275/zartaloudis-thanos>.

⁸³ THANOS ZARTALLOUDIS, *The birth of nomos*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2019/2020.

figurativo di “guida,” rappresentato dal “pastore”.⁸⁴ Questa molteplicità d’uso era già stata riconosciuta da Platone nel *Minosse* (313a), in cui Socrate pone il quesito: «ὁ νόμος ἡμῖν τί ἐστίν;» («Che cos’è per noi il *nomos*?»).⁸⁵

Socrate, nel dialogo, non offre una definizione univoca del termine, ma ne sottolinea la capacità di adattarsi a vari contesti, andando da una semplice consuetudine o abitudine fino a norme o leggi codificate. Egli si sofferma inoltre sulla complessità semantica del termine e della sua famiglia lessicale (*νόμιζόμενα*), mostrando come il *nomos* si leghi indissolubilmente all’esperienza del suo utilizzo, espressa dal verbo *chrēsis* (“usare”). In questa prospettiva, il *nomos* non è solo una regola astratta, ma un principio vivente, strettamente connesso alla pratica e all’esperienza concreta della sua applicazione.⁸⁶

Questa interpretazione assume particolare rilevanza nel contesto del periodo classico, in cui Karl-Joachim Hölkeskamp⁸⁷ ha evidenziato che le nozioni e i concetti utilizzati per studiare il primo diritto greco derivano spesso da una proiezione retrospettiva delle sofisticate concezioni classiche (e moderne) sul diritto, sulla giustizia e sulle loro origini. Queste concezioni, essendo il risultato di un lungo processo storico e culturale, si rivelano inadatte a spiegare le condizioni peculiari “pre-legali” e “proto-legali”. Esse non riescono infatti a cogliere i concreti impulsi sociali, istituzionali e intellettuali che hanno avviato il processo di sviluppo

⁸⁴ Cfr. ZARTALLOUDIS, *The birth of nomos* cit., pp. XIII–XIV.

⁸⁵ Trad.: “Che cos’è, per noi, il *nomos*?” (dove non indicato diversamente la traduzione è mia). Più avanti nel dialogo, Platone nomina i *nómoi* più antichi (divini) come quelli praticati a Creta, che i Greci, in generale, si dice usassero. La paternità del dialogo rimane controversa; sul Μίνως di Platone, si vedano, indicativamente: WILLIAM S. COBB, *Plato’s Minos*, in «Ancient Philosophy», VIII, 1998, pp. 187–207; CHRISTOPHER ROWE, *Cleitophon and Minos*, in Christopher Rowe, Malcolm Schofield (a cura di), *The Cambridge History of Greek and Roman Political Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pp. 303–309; TOD LINDBERG, *The oldest law: rediscovering the Minos*, in «Telos Journal», CXXXVIII, pp. 43–68.

⁸⁶ Cfr. ZARTALLOUDIS, *The birth of nomos* cit., p. XV.

⁸⁷ Karl-Joachim Hölkeskamp, nato il 25 luglio 1953, ha studiato storia, filologia inglese, filosofia, pedagogia e studi classici presso le università di Bochum e Oxford tra il 1972 e il 1981. Ha conseguito il dottorato in storia antica nel 1984 presso l’Università della Ruhr a Bochum. Successivamente, ha ricoperto ruoli accademici presso istituzioni prestigiose, tra cui il Darwin College di Cambridge e il Center for Hellenic Studies di Washington, D.C. Dal 1995, è professore di storia antica all’Università di Colonia. Nel 2017, insieme alla professoressa Elke Stein-Hölkeskamp, ha ricevuto il Karl-Christ-Preis per la storia antica. Si veda la voce su *Deutsche National Bibliothek*, Joachim Hölkeskamp, <https://d-nb.info/gnd/122556496>

del diritto e ne hanno determinato le direttrici evolutive. Tale processo, articolato in una serie di piccoli ma significativi passaggi, ha portato alla graduale formazione di un sistema complesso di istituzioni legislative, procedure giuridiche e, infine, di una concezione articolata del diritto come principio fondamentale della vita nella *polis*, evolutosi progressivamente verso forme più strutturate e sofisticate.⁸⁸

In una prospettiva complementare, Louis Gernet (1882-1962)⁸⁹, filologo e sociologo francese, ha offerto un'analisi dettagliata dell'ambiente omerico 'pre-giuridico', descrivendolo come caratterizzato da una reciprocità vincolante, da una ritualizzazione intensa, dal ruolo sacro del giuramento e da una dimensione collettiva o 'pubblica' dell'azione 'pre-giuridica'. Questi elementi, secondo Gernet, possedevano una significativa performatività ed efficacia, anticipando in ultima analisi il concetto stesso di 'diritto'. Egli sottolinea inoltre che il periodo arcaico si distingue per l'indissolubile intreccio tra 'religione-magia' e 'diritto'.⁹⁰

A questo quadro si collega il dibattito sul significato delle parole *nómos* e *nomós*, attorno al quale è possibile formulare almeno due ipotesi principali. Secondo la prima ipotesi, i molteplici usi di questi termini, prevalenti nella poesia e nel pensiero greco, riflettono una normalizzazione e un *ethos* culturale che risale almeno a Esiodo, anche se i loro ambienti esperienziali potrebbero estendersi molto più indietro nel tempo.⁹¹ La seconda ipotesi, invece, suggerisce che nelle fonti letterarie più antiche i termini *nómos* e *nomós* abbiano significati che differiscono notevolmente da quello di "legge". In effetti, nell'antica Grecia esistevano molte

⁸⁸ Cfr. KARL-JOACHIM HÖLKESKAMP, *Arbitrators, Lawgivers and the 'Codification of Law' in Archaic Greece: Problems and Perspectives*, in «Métis – Anthropologie des mondes grecs anciens», VII/1-2, 1992, pp. 59–60.

⁸⁹ Louis Gernet (1882-1962) è stato uno studioso francese dell'antichità greca, con un approccio innovativo che integrava sociologia, antropologia e semantica strutturale. Ha insegnato all'Università di Algeri dal 1920 al 1948 e ha curato edizioni commentate di opere di Lisia, Demostene e Platone. Tra i suoi lavori principali si annoverano "Droit et prédroit en Grèce ancienne" (1951) e "Droit et société dans la Grèce ancienne" (1955). Dopo la sua morte, sono stati pubblicati i saggi raccolti in "Anthropologie de la Grèce antique" (1968) e "Les Grecs sans miracle" (1983). Si veda *sub. voce Louis Gernet* in *Enciclopedia Treccani online*: <https://www.treccani.it/enciclopedia/louis-gernet/>.

⁹⁰ Cfr. LOUIS GERNET, *Droit et Prédroit en Grèce ancienne*, in «L'Année sociologique», 3rd series, Paris, 1948-9, p. 104.

⁹¹ Cfr. ZARTALOUDIS, *The birth of nomos* cit., p. XXI.

parole per esprimere l'idea di "norma" o "regola", e benché le leggi scritte fossero già apparse intorno alla metà del VII secolo a.C.,⁹² non vi è alcuna prova che il termine *nómos* fosse usato per descriverle in quel periodo.⁹³

Questo quadro interpretativo si collega anche al ruolo multifunzionale di altre istituzioni fondamentali della cultura greca, come la musica e il diritto, che su più livelli contribuivano alla formazione dell'*ethos* e alla realizzazione del bene comune. All'interno della *polis*, entrambe queste dimensioni esercitavano una funzione pedagogica di primaria importanza, educando i cittadini a una vita civile e ordinata. Attraverso la musica, considerata non solo un'arte ma anche un mezzo per coltivare armonia interiore e sociale, e attraverso il diritto, inteso come strumento di regolazione e giustizia, la comunità greca si impegnava a costruire e preservare un ordine collettivo fondato su valori condivisi e una partecipazione consapevole alla vita pubblica.⁹⁴

Tale prospettiva, che lega la funzione del *nomos* all'evoluzione culturale e giuridica della *polis*, trova un'ulteriore articolazione nel significato complesso e stratificato che il termine *nomos* ha assunto nel tempo. Nel suo senso giuridico-politico successivo, è possibile che i significati precedenti si intreccino e si sovrappongano negli usi fatti dai filosofi e dagli oratori, pur conservando, secondo Laroche,⁹⁵ il senso originario di un atto di distribuzione. Questo atto, tuttavia, non implicava necessariamente una formalizzazione giuridica né una divisione uniforme o uguale, ma rifletteva piuttosto una dinamica di ripartizione radicata in pratiche tradizionali. Già in Omero, la funzione specifica del *nomos* (o *nomios*) si connetteva tanto al culto pastorale quanto a quello giuridico, suggerendo una sovrapposizione di sfere simboliche e pratiche. Come osserva Zartaloudis, la famiglia delle parole derivate

⁹² Si veda in merito: ROSALIND THOMAS, "Written in stone?" *Liberty, equality, orality and the codification of law*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», XL, Oxford University Press, 1995, pp. 59–74.

⁹³ Si veda in merito: KARL-JOACHIM HÖLKESKAMP, 'Written law in Archaic Greece', in «Proceedings of the Cambridge Philological Society», XXXVIII, 1993, pp. 87–117.

⁹⁴ Cfr. ANGELO PIO BUFFO, *Interpretation and Improvisation: The Judge and the Musician Between Text and Context*, in «International Journal for the Semiotics of Law», XXXI/1, 2018, p. 216.

⁹⁵ Si veda in merito: EMMANULE LAROCHE, *Histoire de la racine νεμ- en grec ancien (νέμο, νέμεις, νόμος, νομίζω)*, in «Études et commentaries», VI, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1949.

da *nemein* sembra abbracciare un'ampia varietà di usi, richiamando un modo di vivere o di essere classificati, una modalità di agire correttamente e di utilizzare, o godere, le risorse e persino la propria esistenza. Questa molteplicità di significati suggerisce un legame profondo tra *nomos* e le dimensioni etiche, rituali e istituzionali che contribuivano a strutturare l'identità collettiva e individuale nella cultura greca.⁹⁶

Tale ricchezza di significati appare ulteriormente ampliata dall'uso sofisticato e polisemico della lingua greca da parte di poeti e primi filosofi, il cui contributo ha probabilmente favorito l'espansione degli ambiti semantici associati a queste parole. Tuttavia, non si tratta di una progressione lineare o autoevidente. Nell'ambito musicale, ad esempio, il termine trova un'applicazione significativa che sottolinea un senso di 'regola formale', uno sviluppo che emerge in un secondo momento e che appare talvolta circoscritto a contesti 'tecnici'. Sebbene si possa riconoscere una correlazione con il significato 'giuridico-politico', questa connessione non è immediatamente evidente e manca dell'enfasi che caratterizzerà il *nómos* nel periodo classico, come reso notoriamente da Platone.⁹⁷

- *Mousiké tra musica e diritto*

Nell'antica Grecia, la *mousiké* era concepita come l'"arte delle Muse" e praticata dai *mousikoi*, figure poliedriche che abbracciavano le competenze di cantori, musicisti, poeti e, in alcuni casi, danzatori. Questa disciplina rappresentava una delle più antiche forme documentate di espressione culturale nell'Occidente, caratterizzandosi, almeno fino al V secolo a.C., per l'inscindibile unità tra poesia, melodia e gesto corporeo, in una sintesi che rifletteva una concezione olistica dell'arte e della comunicazione umana.⁹⁸

Aristotele colloca la *mousiké* nello stesso *genos* (genere) della *phusis* (natura) umana, riconoscendone un legame profondo con la condizione esistenziale. Platone, nel *Philebus* (62c), attribuisce alla *mousiké* un ruolo essenziale

⁹⁶ Cfr. ZARTALOUDIS, *The birth of nomos*, cit., p. XXIX.

⁹⁷ Cfr. *Ivi*, p. XXXIII.

⁹⁸ Cfr. MITTICA, *Quando il mondo era mousiké* cit., p. 177.

nell'equilibrio necessario per una vita desiderabile. In un dialogo con Protarchos, Socrate sottolinea la centralità di questa pratica, cui Protarchos riconosce una funzione indispensabile per conferire al *bios* (vita) un significato autentico. Nel *Phaedo* (61a), mentre si trova in prigione, Socrate evoca un sogno ricorrente in cui gli viene indicato che la filosofia rappresenta la forma più alta di *mousiké*. Tale affermazione evidenzia come, nella visione socratica, la pratica della *mousiké* e la comprensione filosofica siano profondamente interconnesse, radicandosi in un'unità originaria che precede e trascende l'esperienza del suono e del linguaggio. A prescindere dall'interpretazione del sogno socratico, appare evidente come l'analogia tra filosofia e *mousiké* abbia continuato a esercitare una profonda influenza sul pensiero filosofico e culturale. Un esempio emblematico è offerto da Aristide Quintiliano, il quale, nel suo trattato *Peri mousikés* (*Περὶ Μουσικῆς*, III, 27.133-20) redatto nel III secolo d.C., descrive la *mousiké* come fondamento di ogni forma di apprendimento (*paideia*), compresa la stessa filosofia. Tuttavia, la relazione tra *mousiké* e *logos* non si esaurisce in una semplice analogia. Per i Greci, infatti, la *mousiké* possedeva un significato esperienziale ben più ampio, intesa come *téchne* (arte) capace di creare le condizioni per il raggiungimento del più alto sapere e per la formazione dell'*ethos*. Alla luce di questa stretta relazione tra *mousiké* e filosofia, è opportuno interrogarsi sull'importanza che la *mousiké* rivestiva per i Greci prima dell'epoca di Platone e Aristotele. Un'analisi accurata richiede, come punto di partenza, una riflessione sul significato stesso del termine *mousiké*.

Il concetto di *mousiké* non può essere ridotto a ciò che oggi viene comunemente inteso come “musica”. Esso trascende la mera dimensione tecnica o formale, non configurandosi, almeno fino al IV secolo a.C., come una *téchne* nel senso di un'abilità confinata agli aspetti tecnici o di un oggetto delimitato al campo musicale. Al contrario, la *mousiké* per i Greci rappresentava un sistema articolato di pratiche e conoscenze che coinvolgevano non solo il suono, ma anche l'educazione, la moralità e l'armonia interiore, intesa come riflesso di un ordine cosmico.⁹⁹ Alla luce di questa prospettiva, è necessario considerare anche

⁹⁹ La letteratura sui diversi aspetti della *mousiké* è molto ampia. Sulla musica greca antica, si veda indicativamente e generalmente: Sulla musica greca antica, si veda indicativamente: HENRI WEIL – THÉODOR REINACH, *Plutarque – De la musique*, Schwabe, Basel, 1900; ANGELO MERIANI, *Sulla*

l'immagine poetica che spesso associamo al concetto di *mousiké*, quella delle Muse, figure emblematiche celebrate già in Esiodo. Tuttavia, ridurre la *mousiké* all'evocazione poetica delle nove Muse significherebbe limitarne la complessità e la portata. La *mousiké* per i Greci non era semplicemente una rappresentazione simbolica, ma costituiva un articolato e dinamico sistema di esperienze. Come osservano Penelope Murray e Peter Wilson, essa si configurava come un “plateau dinamico” che attraversava e integrava molteplici dimensioni della vita culturale, educativa e spirituale dell'epoca. Murray e Wilson sostengono infatti che non si trattava di un ambito isolato, ma di una pratica culturale che abbracciava una vasta gamma di espressioni, dai momenti di intrattenimento intimo nelle case private fino ai grandi festival pubblici che coinvolgevano l'intera *polis*. La *mousiké* si configurava dunque come un universo culturale ricco e diversificato, caratterizzato da tradizioni regionali ben definite che non solo costituivano elementi distintivi di identità locale, ma fungevano anche da strumenti di scambio e interazione tra diverse comunità. Questo carattere multiforme e inclusivo ne faceva un pilastro centrale della vita greca, capace di unire l'estetico, il sociale e il politico in un unico *continuum* culturale.¹⁰⁰ La fusione di danza, canto e parola merita di essere sottolineata, non solo come espressione artistica, ma anche come elemento centrale nell'organizzazione di una vita “ordinata” e armoniosa. Questa integrazione costituiva il nucleo dell'educazione sociale, volta a modellare sia l'*ethos* sia il piacere individuale e collettivo. Nella *polis* greca, la *mousiké* era così essenziale che la sua assenza veniva percepita come qualcosa di straordinario o deviante. Ancor prima di essere considerata una *technē* nel senso tecnico del termine, la *mousiké* era una componente intrinseca delle pratiche rituali e dell'ordine sociale, strettamente legata alla trasmissione di uno stile di vita condiviso. È ragionevole supporre che il suo ruolo fosse cruciale già molto prima del periodo arcaico, come

musica greca antica: Studi e ricerche, Guida, Napoli, 2003; sulle melodie e sui frammenti esistenti si veda: EGERT POHLMANN – MARTIN L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments*, Clarendon Press, Oxford, 2001.

¹⁰⁰ Cfr. PENELOPE MURRAY – PETER WILSON, *Music and the Muses: The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian city*, Oxford University Press, Oxford, 2004, p. 1.

dimostrano le scoperte archeologiche che attestano la presenza di strumenti musicali fondamentali fin dalla prima età del bronzo.¹⁰¹

La *mousiké* comprendeva una vasta gamma di attività, tra cui il canto delle epopee, una pratica esclusivamente maschile che potrebbe essere stata eseguita in modo peculiare dallo stesso Omero, la conduzione di rituali – cardini nella definizione delle norme comunitarie –, le celebrazioni delle vittorie con componimenti come le odi e gli *epinikia*,¹⁰² i simposi e diverse processioni cerimoniali. Fin dai tempi di Omero ed Esiodo, la *mousiké* emergeva come una sfera di conoscenza dinamica e cosmopoietica, in grado di plasmare l'ordine del mondo. A partire dal VI secolo a.C., ma forse anche in epoche precedenti, essa veniva interpretata in modi sempre più complessi, in particolare alla luce della dottrina pitagorica dell'*harmonia*, che ne enfatizzava il potere di creare e mantenere l'ordine cosmico. Musica, poesia e danza costituivano un tutt'uno inscindibile con la vita della *polis*, la quale, a sua volta, trovava il proprio fondamento nel culto religioso, nell'adorazione e nella tradizione normativa incarnata dal mito. Fin dalle sue origini, la *mousiké* emergeva come una pratica onnipresente, rappresentando l'espressione più elevata del sapere e dell'ordine sociale. Il suo stretto legame con il linguaggio e la poesia era chiaramente avvertito dalla sensibilità arcaica, che riconosceva nella *mousiké* la matrice da cui la poesia stessa traeva origine e significato.

Si può affermare che, per i Greci, nessun evento o processo collettivo, nessuna manifestazione di autorità o normalità, poteva prescindere dalla presenza della

¹⁰¹ Sulle scoperte archeologiche che attestano la presenza di strumenti musicali fin dalla prima età del bronzo si veda in merito: FERNANDO COIMBRA, *Archaeology, Archaeoacoustics and Early Musical Behaviour*, in Linda C Eneix – Michael W Ragusa (a cura di), *Archaeoacoustics III. The Archaeology of Sound*, OTS Foundation, 2018, pp. 13–21; FRANCESCO D'ERRICO – CHRISTOPHER S. HENSHILWOOD – GRAEME LAWSON – MARIAN VANHAEREN – ANNIE TILLIER – MARIE SORESSI – FRÉDÉRIQUE BRESSON – BRUNO MAUREILLE – APRIL NOWELL – JOSEBA A. LAKARRA – LUCINDA R. BACKWELL – MICHÈLE JULIEN, *Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music—An Alternative Multidisciplinary Perspective*, in «Journal of World Prehistory», XVII, 2003, pp. 1–70.

¹⁰² Si veda in merito: ARKADIUSZ WŁODARCZYK – MATEUSZ ROZMIAREK, *The Reception of Ancient Olympic Epinikia in Sixteenth- and Seventeenth-Century European Poetry*, in «European Review», XXXI/1 2023 pp. 28–44.

mousiké. Essa rappresentava un mezzo imprescindibile per esprimere e legittimare ogni forma di interazione sociale e ordine comunitario.¹⁰³

Jana Kubatzki, nel suo studio sulla funzione della musica nei culti dell'antica Grecia,¹⁰⁴ ha evidenziato come essa svolgesse un ruolo centrale e diversificato in vari contesti. In una sua ricerca precedente,¹⁰⁵ aveva esaminato cinquanta testi, databili tra l'VIII e il IV secolo a.C., approfondendo le pratiche rituali che integravano la musica come elemento essenziale.

Paola Mittica propone di analizzare il ruolo della *mousiké* e dei poeti nelle comunità politiche dell'antica Grecia, concentrandosi su un periodo in cui il legame tra *mousiké* e norme non era ancora oggetto di riflessione teorica.¹⁰⁶ L'obiettivo è risalire alle origini dell'idea di armonia, destinata a diventare, nel pensiero occidentale, un modello ideale per la vita umana in tutte le sue dimensioni. Questo concetto, profondamente radicato, ha influenzato sia la concezione moderna del diritto positivo sia il senso comune attuale. Sebbene le ipotesi sulle origini siano incerte, si può ritenere che, in un contesto dominato dalla cultura orale e da un diritto connesso al sacro, la *mousiké* occupasse una posizione centrale nella vita comunitaria. Ritenuta una forza divina capace di intrecciare religione, potere, credenze, norme e conoscenza, essa permeava ogni ambito del quotidiano, rispondendo ai bisogni fondamentali della collettività. In questo scenario, il sapere era trasmesso attraverso l'arte delle Muse, mediata da poeti, musicisti e cantori. L'ipotesi si articola su due punti principali. Il primo evidenzia la somiglianza tra le comunità greche arcaiche e altre società tradizionali, dove l'autorità si fonda sulla "parola sacra", ossia una formula rituale, ritmicamente e intonatamente precisa, pronunciata in cerimonie da figure dotate di un carisma divino, interpreti della "verità della vita". Il secondo punto mette in luce una caratteristica distintiva della

¹⁰³ Cfr. ZARTALOUDIS, *The birth of nomos* cit., pp. 339–396.

¹⁰⁴ JANA KUBATZKI, *Music in rites. Some thoughts about the function of music in Ancient Greek cults*, in «Journal of Ancient Studies», v, 2016, pp. 1–17.

¹⁰⁵ ID., *Die Rolle der Musik in antiken griechischen Prozessionen. Ikonografische Untersuchung griechischer Gefäße mit dem Schwerpunkt im 6. und 5. Jh. v. Chr.*, Dissertation, Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin, 2015.

¹⁰⁶ MITTICA, *Quando il mondo era mousiké* cit.

cultura greca: la concezione delle Muse come entità divine incaricate di trasmettere la conoscenza della verità attraverso il canto, considerato il mezzo privilegiato per la rivelazione. Le fonti disponibili, databili dall’VIII al VII secolo a.C., non consentono di accedere direttamente all’ambiente originario, ma solo di scorgerne riflessi nella memoria collettiva. In questa, la parola della legge, probabilmente legata al canto, appare come un’eco idealizzata di un sapere primordiale. I testi, poetici o tradizionali, restituiscono un’immagine elaborata durante lo sviluppo delle città-stato, delineando la figura ideale di un legislatore-poeta, esperto nell’arte del canto e capace di emanare leggi ispirate da una sapienza divina. Paola Mittica approfondisce questa prospettiva attraverso l’analisi di Esiodo e Omero, ricostruendo le tradizioni relative ai legislatori arcaici. Il suo studio si sofferma su figure come Terpandro, musicista attivo a Sparta nel VII secolo a.C., e Solone, ultimo legislatore-poeta, che esercitò la sua funzione ad Atene nel 594-593 a.C.¹⁰⁷ Il canto delle Muse, nelle sue origini, non si limitava a narrare la genesi del mondo e a definire un primo ordine cosmico attraverso genealogie divine e la creazione dell’umanità. Esso svolgeva anche un ruolo cruciale nell’organizzazione della vita politica, fungendo da strumento per il buon governo. Esiodo evidenzia il legame tra *mousiké* e sovranità, attribuendo alle Muse il compito di ispirare i re affinché, attraverso il canto, esercitassero una giusta autorità. Secondo Esiodo, solo i re ispirati dalle Muse, tra quelli “nutriti da Zeus”, sono capaci di risolvere le controversie comunitarie, ristabilendo l’armonia. Questo potere deriva dalla capacità, donata dal canto, di emettere sentenze giuste con dolcezza e mitezza, sanando i legami sociali infranti. La giustizia, infatti, non risiede solo nella correttezza della decisione, ma anche nella forma espressiva, che promuove la riconciliazione tra i membri della comunità. La sapienza del sovrano, quindi, si manifesta in questa combinazione di saggezza e abilità ispirate dalle Muse. Pur con alcune sovrapposizioni, Esiodo distingue il ruolo del re da quello del poeta, suggerendo che l’identificazione tra *mousiké* e legge rappresenti un ideale astratto. Questo modello di “re istruito nel canto” sembra riflettere una memoria arcaica in cui il canto aveva un ruolo centrale nell’ordine politico. In ultima analisi, è il poeta

¹⁰⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 178–179.

a incarnare e trasmettere il legame tra potere musicale e ordine politico.¹⁰⁸ Nell'*Odissea*, gli *aedi* emergono come mediatori della verità ispirata dalle Muse, presenti nelle corti reali e in contatto con il popolo, ma distinti dal ruolo del sovrano. La loro funzione, di natura psicagogica, consiste nel trasmettere valori e modelli ideali attraverso il canto, espressione di una saggezza divina. I *mousikoi* omerici non partecipano direttamente all'esercizio del potere, ma celebrano, tramite la loro arte, le qualità ideali del sovrano, rappresentato come guida capace di armonizzare ordine e giustizia.¹⁰⁹ Le tradizioni sembrano convergere sull'idea di un forte legame tra *mousiké* e l'arte legislativa. Secondo i *topoi* biografici, figure come Licurgo, Zaleuco e Caronda avrebbero acquisito le loro competenze legislative a Creta, un'isola dove la legislazione era strettamente connessa all'arte dei *mousikoi*.¹¹⁰ Questa concezione, sostenuta dagli studiosi, colloca Creta come luogo originario delle leggi e del buon governo nel mondo greco arcaico, in linea con la leggenda di Minosse, sovrano mitico che avrebbe ricevuto le leggi da Zeus. Strabone amplia questa prospettiva, evidenziando l'universalità della legge come fondamento della coesione politica e sociale. Paragonando Mosè, legislatore e guida dei Giudei, a Minosse, il geografo sottolinea il ruolo centrale della legge divina nella vita collettiva delle comunità antiche, trasmessa agli uomini attraverso vati o profeti, garanti della sua autorità e validità.

Esemplificativa, in proposito, è la figura di Licurgo, che Strabone e Plutarco delineano come legislatore ideale, dotato di saggezza divina e ispirazione poetica, attribuendogli l'origine delle leggi spartane, ricevute direttamente da Apollo. Plutarco lo descrive come una figura di grande moralità, priva di ambizioni personali e devota al bene comune, tanto da cedere il trono al nipote. La tradizione evidenzia il connubio tra arte legislativa e *mousiké*, rappresentato anche dal rapporto con Talete di Gortina, un *mousikos* abile nell'arte delle leggi, che Licurgo

¹⁰⁸ Su questo si veda: JEFFREY M. DUBAN, *Poets and kings in the Theogony Invocation*, in «Quaderni Urbinati di cultura classica», n.s. 4, 1980, pp. 7–2.

¹⁰⁹ Su questo si veda: SIMONETTA GRANDOLINI, *Canti e aedi nei poemi omerici*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma, 1996.

¹¹⁰ Cfr. HÖLKESKAMP, *Arbitrators, Lawgivers and the 'Codification of Law' in Archaic Greece* cit. pp. 49–81, sp. p. 52.

invita a Sparta per educare i cittadini. Talete utilizza il canto poetico per promuovere mansuetudine e concordia, dimostrando come la legislazione possa guidare la società attraverso l'armonia interiore e i valori collettivi. Plutarco sottolinea il ruolo di Talete come guida di Licurgo nell'educazione spartana, consolidando il legame tra legislazione e arte poetica. In questa prospettiva, il legislatore collabora con il poeta per plasmare un ordine politico ispirato all'armonia e alla giustizia. L'arte legislativa, però, non si limita al contenuto delle leggi. Plutarco la interpreta come un processo di rinnovamento sociale, simile a una cura medica, necessaria per risanare e migliorare le istituzioni. A questa visione si collega Clemente Alessandrino, che attribuisce a Terpandro il merito di aver trasformato le leggi spartane in versi, diffondendole attraverso la musica.

Figure simili emergono nella tradizione relativa a Zaleuco di Locri e Caronda di Catania, noti per l'innovazione legislativa. Zaleuco introdusse leggi scritte influenzate dai valori spartani, mentre Caronda compose leggi in forma poetica, cantate in molte città greche. Secondo alcune fonti, entrambi si sarebbero ispirati a Creta, luogo leggendario dell'origine della legislazione e della *mousiké*, rafforzando il legame tra arte, legge e politica nella cultura greca arcaica.¹¹¹

Aristotele, invece, nella *Politica*, sottolinea il legame tra Zaleuco e Caronda, legislatori operanti in contesti coloniali, evidenziando temi ricorrenti della tradizione classica. Sebbene riconosca discrepanze nelle narrazioni, sceglie di conservarle, contribuendo a tramandare l'idea di un'antica connessione tra *mousiké* e legislazione. Questo legame riflette una memoria collettiva di un'epoca in cui la legge divina, venerata e custodita da poeti e vati, era centrale nella vita politica e sociale.¹¹²

Anche ad Atene la pratica di cantare le leggi è attestata indirettamente da Ateneo, che riporta una testimonianza di Ermippo di Smirne. Secondo questa fonte, le leggi di Caronda venivano intonate durante i banchetti ateniesi. Questo suggerisce non

¹¹¹ Cfr. MITTICA, *Quando il mondo era mousiké* cit., pp. 187–192.

¹¹² ARISTOTELE, *Politica* II 1274, 22–31.

solo la diffusione delle leggi di Caronda, ma anche il loro utilizzo nei *simposî*, spazi fondamentali per la formazione aristocratica e la discussione filosofico-politica.¹¹³ Altro esempio di legislatore-poeta è Solone, arconte di Atene nel 594 a.C., celebrato come simbolo della democrazia e del buon governo, sebbene la sua biografia sia stata ampiamente mitizzata tra il V e il IV secolo a.C. I racconti su di lui ricalcano *topoi* tipici dei legislatori arcaici, come la mediazione durante crisi politiche, l'introduzione di leggi, l'influenza della tradizione legislativa cretese. Considerato uno dei Sette Sapienti, Solone incarna il legislatore-poeta, capace di coniugare politica e poesia, quest'ultima utilizzata come strumento educativo e persuasivo. Nei suoi frammenti poetici, Solone adotta la metrica e il linguaggio della tradizione esiodica e omerica per comunicare con un ampio pubblico, richiamando una memoria sonora che trasmette verità e ispira fiducia. La poesia, per Solone, è un mezzo per rivelare la sapienza, intesa come consapevolezza dei limiti umani e ricerca dell'armonia attraverso la *metron* (misura), principio fondamentale per l'equilibrio politico e cosmico. La sua opera riflette una visione innovativa della politica, dove il canto delle Muse diventa veicolo di leggi e valori universali.¹¹⁴

Al *mousikos* è affidato il compito di guidare gli uomini verso la comprensione dei limiti che regolano l'ordine umano, utilizzando il canto come espressione armoniosa della saggezza. Il canto non solo rende manifesto il significato di tali limiti, ma diviene strumento di accesso alla giustizia.

Solone sottolinea il ruolo di *Dike* (*Δίκη*), che nel suo silenzio osserva e custodisce le vicende presenti e passate, indicando la centralità del canto nel delineare il ruolo politico del poeta. Questa prospettiva evidenzia il legame tra rivelazione poetica, ordine sociale e giustizia, chiarendo come il poeta agisca come mediatore tra sapienza divina e legge umana.

Il canto di Solone incarna l'integrazione tra *mousiké* e legislazione, interpretata nell'Atene arcaica come un'etica della responsabilità. Pur richiamando un ordine

¹¹³ Sulla funzione della musica nei *simposî* ateniesi si rimanda al saggio LUIGI ENRICO ROSSI, *La dottrina dell'«éthos» musicale e il simposio*, in Luigi Enrico Rossi, *κηληθμῶν δ' ἔσχοντο Scritti editi e inediti*, vol. I (Metrica e Musica), De Gruyter, Berlin/Boston, 2020, pp. 493–504.

¹¹⁴ Cfr. MITTICA, *Quando il mondo era mousiké* cit., pp. 193–201.

superiore, Solone centra l'azione politica sull'uomo, chiamandolo a perseguire l'*eunomia* attraverso equilibrio e saggezza.

Per Solone, l'armonia è una costruzione dinamica, basata sulla sensibilità al ritmo, al suono e alla relazione, richiedendo al legislatore una formazione poetica e la capacità di tradurre il giusto nella pratica sociale. Distaccandosi dal modello divino di Licurgo, Solone affida all'uomo il compito di creare leggi che riflettano la complessità della vita, unendo poesia e politica in un processo continuo di ricerca dell'equilibrio.¹¹⁵

- *Ethos tra musica e diritto*

L'*ethos* nella cultura greca era un concetto centrale che collegava diritto e musica, riflettendo l'idea che l'armonia individuale e sociale fosse essenziale per la vita della *polis*.

Prima di approfondire la descrizione e l'analisi dell'*ethos* come elemento di connessione nella cultura greca tra musica e diritto, è opportuna una sintetica illustrazione preliminare del sistema educativo, politico e sociale dell'epoca, al fine di contestualizzarne adeguatamente il significato e le implicazioni.

Nelle *Leggi*¹¹⁶ di Platone le norme sono concepite come il testo di un canto, elemento che apre alla dimensione musicale del "non scritto". Diversi temi sono affrontati, tra cui il concetto di "non scritto". In tale contesto rientrano sia le leggi conosciute come *agrapha nomina* (*ἀγραφα νομῖνα*), sia lo spazio della *scholè* (*σχολή*), dove la musica è eseguita, cantata e danzata. Si osserva così una doppia interazione tra scritto e non scritto: da un lato il testo normativo, dall'altro la sua esecuzione e/o "rappresentazione". Platone tenta di delineare uno spazio che transita dalla scrittura della legge all'oralità, attribuendole così una dimensione atemporale. I *nomoi*, un tempo pronunciati e cantati, nel testo delle *Leggi* di Platone assumono un valore sacro. Aristotele, al contrario, cerca di integrare la dimensione

¹¹⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 202–207.

¹¹⁶ Le *Leggi* sono l'ultima opera scritta da Platone, la più lunga. In quest'opera la sua intenzione è quella di realizzare anche nella città umana l'ordine divino presente nel cosmo, per evitare un conflitto tra classi sociali. Questo per Platone è un compito morale, perché l'uomo saggio deve cercare di rendere migliore la propria città.

del “non scritto” e quella dello scritto all’interno di una legge unica, che egli definisce come “comune”. Le differenze tra la *Politica* di Aristotele e la *Repubblica* e le *Leggi* di Platone emergono con maggiore chiarezza se si considera il ruolo della coppia *scholé-ascholia*, ossia *otium* e *negotium*. Nelle *Leggi*, Platone associa il termine *scholé* sia al tempo rituale della festa e dell’educazione, sia all’assemblea del Consiglio Notturmo, il principale organo decisionale dell’epoca. Lo spazio rituale del sacrificio si intreccia con quello musicale e ludico. Una *schola* composta da attività ludiche, giuridiche e musicali costituisce, secondo Platone, uno spazio potente di condivisione, volto a costruire un carattere unitario della città, un *dogma poleos* (*δόγμα πόλεως*),¹¹⁷ attraverso il riconoscimento di una reciproca appartenenza.

Aristotele parte da una riflessione simile a quella platonica riguardo l’importanza del “non scritto”,¹¹⁸ condividendo con Platone l’obiettivo fondamentale: ogni elemento, sia esso giuridico o musicale, deve essere orientato al bene comune.¹¹⁹ Secondo entrambi i filosofi, il modo per evitare che la città si trasformi da «sinfonia ad omofonia»¹²⁰ risiede nell’educazione, che include sia la musica sia il diritto. Un tema rilevante è l’apprendimento di insegnamenti che guidano l’uomo alla virtù, tra cui rientrano, per Platone e Aristotele, la disciplina musicale e quella giuridica. Musica e diritto, quindi, occupavano una posizione centrale nei sistemi educativo, politico e sociale dell’epoca. Sebbene entrambe le teorie includano discipline come la ginnastica, il disegno e la letteratura tra quelle fondamentali per l’educazione, Aristotele, a differenza di Platone, dedica particolare attenzione alla musica. La sua giustificazione è significativa: «i più la imparano per diletto, ma gli antichi la inserirono nei programmi educativi, perché la natura stessa...cerca non solo di

¹¹⁷ Cfr. PLATONE, *Le leggi*, traduzione di Franco Ferrari e Silvia Poli, Rizzoli, Milano, 2005, p. 1102, (v. 644 d 2 e 645 b).

¹¹⁸ Cfr. ARISTOTELE, *Politica*, Rizzoli, Milano, 2002, v. 1269 a-b.

¹¹⁹ *Ivi*, v.1333 b 35.

¹²⁰ PANNO, *Nomos e mousiké* cit., p. 88.

operare correttamente, ma anche di mettere in grado di praticare un bell'ozio (σχολή): e questo è...il principio di tutte le nostre azioni». ¹²¹

Aristotele integra la musica all'interno dello stesso contesto educativo delineato da Platone, libero da altre occupazioni e in armonia con l'*ethos* della città. Tuttavia, egli aggiunge:

Noi accettiamo la distinzione, fatta da alcuni filosofi, tra melodie aventi un contenuto morale, quelle stimolanti all'azione e quelle suscitatrici di entusiasmo; e anche l'aggiunta che le armonie hanno una natura propria per ciascuna melodia, diversa una dall'altra. Noi però diciamo che la musica va praticata non per un unico tipo di beneficio, ma per usi molteplici, perché può servire per l'educazione, per procurare la catarsi. ¹²²

Da questo estratto emerge come anche Aristotele, in linea con altri filosofi, riconosca alle melodie un valore morale, attribuendo loro un'influenza sul comportamento umano. In questa prospettiva, la musica, e in particolare le melodie, si inseriscono nel contesto delle norme dell'*ethos*, al pari del diritto che ne regola l'ordine.

Aristotele, a differenza di Platone, estende il campo delle funzioni attribuite alla musica, riconoscendole anche scopi di carattere ricreativo e di intrattenimento, come quelli legati alla *paideia*, *paidia* e *diagoge*. ¹²³

Questa premessa consente di comprendere meglio il contesto in cui si sviluppa l'*ethos*, evidenziandone il ruolo centrale come principio regolatore delle dinamiche sociali, politiche e educative nella cultura greca. È possibile delineare una relazione che si instaura tra musica e diritto: nella musica, poiché essa, condividendo con l'arte in generale la capacità di rivolgersi direttamente alle emozioni, può influire sul carattere degli ascoltatori; nel diritto, in quanto questo deve considerare, in qualche misura, anche la dimensione etica. La funzione dell'*ethos* verrà analizzata nel pensiero dei due filosofi in relazione al nesso tra musica e diritto.

¹²¹ ARISTOTELE, *Politica* cit. v.1337 b 31.

¹²² *Ivi*, v. 1341 b 38.

¹²³ Cfr. *Ivi*, v. 1339 b 12.

Nei loro scritti, Platone e Aristotele, pur condividendo una base comune, si distinguono per alcune differenze significative. In particolare, nella *Politica*, Aristotele si distanzia da Platone, come espresso nella *Repubblica* e nelle *Leggi*, per due motivi principali: l'assenza della danza e l'accettazione di strumenti e armonie legate al culto dionisiaco. Platone, al contrario, sostiene nella *Repubblica* che ritmi e armonie sono in relazione diretta con le disposizioni morali, e che canto e danza riflettono il movimento dell'anima.¹²⁴ Entrambi forniscono numerosi esempi nei loro scritti, con Platone che li discute nei suoi dialoghi, e Aristotele che li affronta nella *Poetica* e nella *Politica*. Tuttavia, mentre Aristotele considera la musica soprattutto in termini di canti e, in particolare, di musica strumentale, egli menziona la danza solo marginalmente. Questo aspetto segna una chiara differenza tra i due filosofi.¹²⁵

Rispetto alla scrittura, la musica possiede un notevole vantaggio, in quanto è in grado di esprimere direttamente le emozioni quotidiane degli individui. Ritmi e melodie possono rappresentare sentimenti come l'ira o la mitezza, così come l'eroismo, l'autocontrollo e i loro opposti, riuscendo a riflettere tutte le sfumature del carattere umano.¹²⁶ Aristotele evidenzia come la musica possa essere utilizzata non solo a supporto della virtù, ma anche al servizio della legge. In particolare, egli afferma che i canti dionisiaci dovrebbero introdurre armonie finalizzate a suscitare piacere nell'ascoltatore.

Si può osservare una funzione della musica analoga a quella del diritto, in quanto entrambe influenzano i comportamenti umani, guidandoli verso una condotta "corretta".

Un'ulteriore tematica che emerge all'interno della discussione sull'*ethos* è quella del "piacere" (ἡδονή), inteso da entrambi i filosofi in un senso ampio. Essi ritengono che il piacere possa derivare anche dall'adempimento del proprio dovere, incluso il rispetto delle leggi e la loro osservanza in conformità con lo Stato. Allo stesso tempo, il piacere è inteso anche nell'ascolto della musica "retta", ossia quella

¹²⁴ Cfr. PLATONE, *Repubblica*, Rizzoli, Milano, 2007, v. 400 b-c, 424 c.

¹²⁵ Cfr. ARISTOTELE, *Politica* cit., v. 1339 a 23.

¹²⁶ *Ivi*, v. 1340 a 18.

che indirizza verso una condotta giusta o corretta. Secondo Aristotele, la musica deve avere la funzione di educare gli individui a «godere dei caratteri convenienti e delle belle azioni, fino a contrarne l'abitudine».¹²⁷

Platone, invece, riconosce il valore del piacere solo quando questo ha una funzione moralmente edificante. Per tale ragione, egli ritiene che sia necessario coltivare esclusivamente determinati tipi di piacere. Un altro tema direttamente collegato su cui i due filosofi si confrontano è la pratica musicale, sulla quale esprimono posizioni divergenti. Aristotele sostiene che la pratica musicale deve essere esclusa quando viene svolta come mestiere, cioè da lavoratori manuali o individui non liberi (*banausos*). A suo avviso, quando la musica è praticata per ottenere un compenso o per raggiungere una perfezione tecnica, essa non può essere considerata parte del “buon comportamento” dell'uomo.

Platone attribuisce valore al piacere solo quando esso svolge un ruolo moralmente educativo, ritenendo dunque che sia opportuno favorire esclusivamente certe forme di piacere. Un diverso ambito di riflessione comune ai due filosofi è quello della musica, che però viene interpretato in modi distinti. Aristotele, ad esempio, condanna la pratica musicale se esercitata come mestiere, riservandola esclusivamente agli uomini liberi, mentre la esclude quando associata a lavoratori subordinati (*banausoi*). Per lui, l'attività musicale orientata al guadagno o alla perfezione tecnica risulta incompatibile con gli ideali del comportamento virtuoso.¹²⁸

Aristotele, nella *Politica*, associa la musica al piacere, sottolineando come quest'ultimo dipenda strettamente dal livello di educazione ricevuto.¹²⁹ Per Aristotele, l'educazione rappresenta un elemento centrale, e in essa inserisce non solo la musica, per le motivazioni già esposte, ma anche il diritto, entrambi considerati strumenti fondamentali per modellare il comportamento corretto dell'uomo. Di conseguenza, una maggiore educazione porta a un piacere più elevato e raffinato.

¹²⁷ *Ivi*, v. 1340 a 14-16.

¹²⁸ *Ivi*, v. 1339 b 8-10.

¹²⁹ Cfr. *Ivi*, v. 1339 b 15 s.

Il concetto di piacere viene affrontato da Platone e Aristotele con prospettive divergenti, sia in ambito musicale sia giuridico. Platone, ad esempio, afferma che la musica, come il diritto, non può essere subordinata al gusto o alle preferenze del pubblico. Questa idea, già espressa nel *Gorgia*,¹³⁰ si sviluppa ulteriormente attraverso il suo riferimento al teatro, che Platone vede come uno spazio in cui il potere della parola esercita un'influenza cruciale, sia nella musica sia nel diritto. Tuttavia, secondo Platone, il teatro ha smarrito la sua funzione educativa, trasformandosi in un mezzo volto a favorire la *kolakeia* (κολακεία) e a promuovere un piacere di livello inferiore. Analoghe preoccupazioni emergono anche nelle sue riflessioni sulla musica.¹³¹ Un aspetto centrale che distingue Platone da Aristotele è il loro approccio al piacere. Aristotele accetta l'esistenza di un piacere non necessariamente orientato verso una virtù specifica, mentre Platone respinge la rappresentazione tragica, che considera dannosa per lo spettatore. Platone critica il processo di immedesimazione tipico della tragedia, attraverso cui l'individuo, influenzato dalle emozioni rappresentate sulla scena, si appropria di passioni che non gli appartengono. Questa posizione è strettamente connessa alle sue scelte in ambito musicale, poiché ritiene che le armonie abbiano un'influenza diretta sul comportamento umano.

Infine, un altro elemento di divergenza riguarda il rapporto tra musica e diritto. Platone, in diversi contesti, separa nettamente le due sfere, mentre Aristotele tende a concepirle come discipline interconnesse e di pari importanza nel plasmare il carattere dell'individuo.

La pratica strumentale rivestiva un ruolo centrale nella discussione delle *harmoniai* (ἁρμονίαι), poiché le diverse estensioni del suono e le modalità della sua esecuzione influivano profondamente sia sul carattere del brano musicale sia sull'effetto complessivo prodotto. Per comprendere appieno questa tematica, è fondamentale considerare il rilievo attribuito alla musica nella cultura dell'antica Grecia, dove essa, al pari del diritto, era una componente essenziale dell'educazione della collettività.

¹³⁰ PLATONE, *Gorgia*, Rizzoli, Milano, 1994, v. 463 b 1-c 7.

¹³¹ PLATONE, *Repubblica* cit., v. 604 e 5-6.

In questo contesto, emergono divergenze significative tra Platone e Aristotele. Platone adotta spesso una posizione più conservatrice rispetto ad Aristotele, che si mostra invece più aperto e progressista anche nella trattazione delle *harmoniai*. Un esempio emblematico è rappresentato dalla diffusione dell'auletica, l'arte di suonare l'*aulos* (αὐλός), che consentiva di raggiungere note molto più acute rispetto alla citarodia (κιθαροδία), il canto accompagnato dalla cetra, confinata alle ottave centrali dei modi lidio e dorico. Questo cambiamento rappresentò una prima significativa innovazione musicale dell'epoca. Tali trasformazioni furono particolarmente evidenti nel teatro, soprattutto per quanto riguarda l'introduzione di più attori e l'evoluzione del ruolo del coro nella tragedia. Platone criticò duramente questa cosiddetta "nuova musica", evidenziando come, nel corso del V secolo a.C., si fosse diffusa la pratica delle modulazioni (*polytropia*), ovvero il passaggio da un modo musicale a un altro, e l'uso di strumenti con più corde (*polychordia*), che ampliavano le possibilità sonore.¹³² In questo quadro, Platone sottolineò il legame tra musica e diritto, entrambi considerati pilastri dell'educazione in uno Stato ideale.

Queste innovazioni musicali, pur contribuendo a una nuova concezione dell'educazione politica di Atene, non trovarono accoglimento unanime. Platone, a differenza di Aristotele, si oppose a tali cambiamenti, ritenendo che accettare o rifiutare specifiche forme musicali comportasse una significativa responsabilità politica. Secondo Platone, in uno Stato "ben educato" è indispensabile che «ritmo e armonia rendano armonica (εὐσχήμονα) anche l'anima».¹³³ Questo principio educativo, che attraversò differenti contesti culturali e politici, fu ribadito anche da Plutarco, il quale riconobbe alla musica il potere di «plasmare e ordinare ritmicamente l'animo dei giovani secondo una struttura equilibrata».¹³⁴

Questo passaggio di Plutarco offre una chiave di lettura interessante per comprendere la stretta interconnessione tra musica e diritto, in particolare rispetto al ruolo che entrambe le discipline rivestono sia nella formazione degli individui

¹³² Cfr. PLUTARCO, *La musica*, Rizzoli, Milano, 2000, v. 1137 b 5.

¹³³ PLATONE, *Repubblica* cit., v. 401 e 1-4.

¹³⁴ PLUTARCO, *La musica* cit., v.1140 b.

sia nell'organizzazione dello Stato. La musica, infatti, viene percepita come un mezzo capace di "governare l'uomo", talvolta con maggiore efficacia rispetto al diritto, poiché ha la capacità di penetrare negli strati più profondi dell'anima. Tale contatto consente di orientare e correggere il comportamento umano, motivo per cui molti filosofi attribuiscono alla musica una funzione centrale nell'educazione dell'uomo e nella gestione della vita statale.

I filosofi hanno analizzato i modi musicali associandoli all'ideale della buona educazione (*paideia*), interrogandosi su quali di essi fossero più adatti a questo scopo. Glaucone, definito "musicista" da Socrate, indicava le melodie mixolidia, sintolidia e simili come espressione di lamenti e pianti, mentre considerava le armonie ioniche e alcune lidie come fragili e inadeguate. Egli sosteneva che questi modi dovessero essere esclusi, ritenendo invece validi il dorico e il frigio. Sia Platone che Aristotele riconoscevano nel modo dorico una qualità particolare, caratterizzata da saggezza, equilibrio e capacità di cogliere la *mesotes* (il giusto mezzo tra gli eccessi). A esso erano associati valori di solennità, virilità e compostezza, mentre Platone enfatizzava anche il suo carattere guerriero, associandolo alla resistenza e alla forza morale.

Nonostante queste convergenze, Platone e Aristotele divergono significativamente nella loro interpretazione della musica. Per Platone, il modo musicale è raramente separato dalla parola e dalla danza, mentre Aristotele, nella sua teoria della catarsi, amplia il ruolo della musica, adottando una prospettiva più permissiva e inclusiva rispetto alle armonie. Aristotele sostiene che la musica debba essere impiegata in diversi contesti: per l'educazione, si devono privilegiare le armonie con contenuti morali, mentre per l'intrattenimento e l'ascolto passivo si possono accettare anche quelle che suscitano entusiasmo o stimolano l'azione.¹³⁵

Entrambi i filosofi collegano i modi musicali al contesto politico e giuridico, ma con approcci diversi. Aristotele ammette l'uso, in ambito politico, di armonie che Platone considera pericolose e reintegra strumenti dionisiaci, interpretandoli come parte di uno spazio libero dalle influenze politiche dirette, dove il cittadino non è obbligato a plasmare il proprio carattere. Platone, al contrario, concepisce la musica

¹³⁵ Cfr. PANNO, *Nomos e mousike* cit., pp. 83–102.

non solo come un dispositivo legislativo ma come una modalità ontologica del bene, strettamente connessa alla trasformazione morale e politica.

Secondo Aristotele, musica e costituzione appartengono entrambe al regno delle giuste proporzioni, dove l'equilibrio tra le parti garantisce armonia e stabilità. Platone, tuttavia, pone una maggiore enfasi sulla necessità che musica e diritto seguano regole rigorose per essere efficaci come strumenti educativi e trasformativi.¹³⁶

Questa riflessione iniziale sul rapporto tra musica e diritto mette in evidenza come entrambe le discipline, nella concezione greca, siano spesso considerate due facce della stessa medaglia. La loro profonda interrelazione si manifesta sia nella sfera pubblica che in quella privata, come elemento imprescindibile per la costruzione di una società ordinata e armoniosa.

1.2 Musica e diritto nell'Antica Roma

Il legame tra musica e diritto è presente anche nell'antica Roma, attraverso numerosi elementi di continuità con la tradizione greca. In particolare, fu nelle fasi iniziali della cultura romana che si manifestò più fortemente l'influenza dalla cultura ellenica. Questo processo di trasmissione è attestato da autori come Marco Terenzio Varrone, i cui scritti documentano il trasferimento delle teorie musicali greche nel contesto romano. Egert Pöhlmann, inoltre, menziona Mesomedes di Creta, uno dei primi musicisti greci, che, in qualità di liberto e compositore, eseguiva *nomoi* citarodici presso la corte dell'imperatore Adriano.¹³⁷

Nell'antica Roma, il diritto, analogamente alla musica, rivestiva un ruolo fondamentale non solo nella vita politica ed economica, ma anche in quella culturale. Il diritto romano può essere definito come un "diritto delle azioni", poiché la sua realizzazione non si limitava alle *leges* (intese come riforme legislative)

¹³⁶ Cfr. MARIO BRUNELLO – GUSTAVO ZAGREBELSKY, *Interpretare. Dialogo tra un musicista e un giurista*, Il Mulino, Bologna, 2016, pp. 123–124.

¹³⁷ Cfr. EGERT PÖHLMANN, *Greek Music and Greek Musicians for Rome*, in «La musica nell'Impero Romano (Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche, atti del secondo convegno annuale di MOISA)», a cura di Eleonora Rocconi, editoria Scientifica, Pavia, 2008, pp. 35–36.

approvate nei *comitia*, ma si manifestava concretamente in molteplici aspetti della quotidianità. Un concetto cruciale che collega musica e diritto è il termine *ius*, concepito sia come arte che come tecnica (*ars*). Questo termine esprimeva la visione dinamica e attiva che i Romani attribuivano a entrambe le discipline, mettendo in luce un diritto in costante evoluzione.

Nei primi secoli di Roma, tanto la musica quanto il diritto erano subordinati alla dimensione religiosa. Diversamente dai Greci, i Romani classificavano le istituzioni in base alla loro origine, distinguendo tra quelle di derivazione divina e quelle di origine umana. Un esempio emblematico è rappresentato dalle leggi: la *lex* indicava la legge divina, lo *ius* la norma creata dall'uomo, e la *fas* la regola sacra. Con il tempo, tuttavia, queste distinzioni furono superate, e lo *ius* divenne il concetto unificante che definiva il diritto in tutte le sue forme, segnando così una sintesi delle diverse tradizioni normative romane.¹³⁸

Un aspetto significativo che connette musica e diritto è di natura semantica, evidenziando l'uso di termini condivisi tra i due ambiti. Un esempio emblematico è rappresentato dal termine *compositio* (composizione), utilizzato sia nella retorica per indicare l'arte di strutturare il discorso, sia nell'ambito musicale per designare la creazione di un'opera. Altri termini ricorrenti che trovano applicazione in entrambi i contesti includono “attore”, “accordo”, e “codice”, sottolineando ulteriormente il terreno comune tra le due discipline.¹³⁹

¹³⁸ Cfr. JOANNA GONZÁLEZ QUEVEDO, *Il diritto come arte e come scienza nel diritto romano*, in Luciano Liguori-Elena Quarta (a cura di), *Format televisivi nell'era dell'IA: indagini sugli aspetti civilistici, commerciali, criminologici penalistici e tributari*, UniversItalia, Roma, 2022, pp. 43–59.

¹³⁹ LUCA AVERSANO, *Affinità del codice linguistico tra diritto e musica*, intervento al convegno «Creatività e diritto», organizzato dal Consiglio dell'Ordine degli Avvocati di Napoli (30 gennaio 2021) [Convegno di promozione del progetto internazionale «Diritto del pensiero e delle espressioni artistiche» (ex «Diritto creativo»)], a cura di Emanuela Murrone ed Elena Quarta, in *Il diritto come arte e come scienza nel diritto romano. In Format televisivi nell'era dell'IA: indagini sugli aspetti civilistici, commerciali, criminologici penalistici e tributari*, a cura di Luciano Liguori – Elena Quarta, UniversItalia, Roma 2022, pp. 67–71.

1.3 L'eredità classica nel Medioevo e nel Rinascimento

Anche nel periodo medievale e rinascimentale sono chiare le intersezioni tra la musica e il diritto, sia per l'intervento dei giuristi nell'ambito musicale, sia per l'adozione, da parte dei teorici della musica, di strutture argomentative e concetti propri della sfera giuridica. Nel Medioevo e nel Rinascimento, infatti, musica e diritto costituivano ambiti disciplinari strettamente interconnessi, accomunati dalla condivisione di principi fondamentali quali l'ordine e l'armonia. Come nella cultura classica greca e romana, la musica non era concepita solo come espressione artistica, ma anche come manifestazione dell'armonia cosmica e divina. Essa svolgeva dunque un ruolo essenziale nella regolazione della vita sociale, politica e religiosa. Parallelamente, il diritto, in quanto sistema normativo volto a garantire stabilità e giustizia, non si limitava a disciplinare la produzione e la diffusione musicale, ma spesso si ispirava a principi musicali per fondare la propria legittimità e coerenza strutturale.¹⁴⁰ Nella visione medievale, la musica era inclusa nel *quadrivium*, il nucleo delle discipline matematiche che comprendeva aritmetica, geometria, musica e astronomia. Questa collocazione evidenziava la sua natura di scienza dell'ordine, qualità che la rendeva affine al diritto. Il concetto di "armonia delle leggi" era infatti centrale nel pensiero giuridico dell'epoca, e il parallelismo tra le leggi musicali e quelle giuridiche contribuiva a legittimare l'autorità e l'equilibrio del sistema normativo. L'interazione tra musica e diritto in questa fase storica non si esauriva, dunque, nella mera regolamentazione dell'attività musicale, ma si radicava in una concezione condivisa dell'ordine sociale. Entrambi i sistemi operavano sinergicamente per preservare equilibrio, disciplina e coesione nella società.

- *L'armonia universale nel pensiero medievale*

Nel pensiero medievale il rapporto tra musica e diritto si fondava su una concezione armonica dell'universo, secondo cui ogni ambito del sapere, compresi l'ordine

¹⁴⁰ Si veda in merito: NINO PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1984; DONALD R. KELLEY, *The Human Measure: Social Thought in the Western Legal Tradition*, Harvard University Press, Harvard, 1990.

giuridico¹⁴¹ e quello musicale, è regolato da principi di proporzione e misura. Questa prospettiva trova una formulazione esemplare nella teoria musicale di Severino Boezio, esposta nel *De Institutione Musica*, dove la tripartizione della musica riflette un'analogia profonda con la struttura del diritto. La *musica mundana*, ossia l'armonia cosmica, rappresenta un ordine superiore e immutabile, assimilabile al diritto naturale, che stabilisce le leggi universali secondo rapporti matematici e principi trascendenti. La *musica humana*, che esprime l'equilibrio interiore dell'essere umano, trova corrispondenza nella giustizia intesa come bilanciamento tra le diverse componenti dell'anima e della società. Infine, la *musica instrumentalis*, ovvero la dimensione sonora percepibile, richiama la concretezza delle norme giuridiche, manifestazione sensibile di un principio astratto di ordine e razionalità.¹⁴²

Il concetto di ordine rappresenta un elemento fondamentale nelle riflessioni sia del giurista sia del musicista, sebbene declinato in modi differenti in relazione alle connessioni tra le varie componenti delle due discipline. L'idea primigenia di ordine costituisce una costante di rilievo nella tradizione giuridica occidentale e, anche quando si concretizza nella più circoscritta e rigida nozione di "ordinamento" – inteso come l'insieme delle norme giuridiche vigenti, organizzate secondo un principio gerarchico – continua a mantenere un ruolo centrale nella visione del mondo del giurista.¹⁴³ Ancora più che nel diritto, la musica occidentale si distingue per il processo di razionalizzazione del materiale sonoro, fenomeno che Max Weber ha individuato come una delle sue caratteristiche più peculiari.¹⁴⁴

Un'interessante attestazione di questa connessione si riscontra nel trattato *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*, attribuito a un autore anonimo noto

¹⁴¹ Su questo si veda: NATALINO IRTI, *Destino di Nomos*, in Massimo Cacciari, Natalino Irti, *Elogio del diritto. Con un saggio di Werner Jaeger*, Milano, 2019, pp. 115 ss., spec. 129–131.

¹⁴² Su questo si veda: MAURO LETTERIO, *La musica nel pensiero medievale*, Longo, Ravenna, 2001.

¹⁴³ Su questo si veda: NOUBERT ROULAND, *La raison, entre musique et droit: consonances*, in Aa.Vv., *Actes du colloque Droit et musique*, Faculté de droit d'Aix-Marseille, 23 juin 2000, Aix-en-Provence, 2001, p. 121 ss.

¹⁴⁴ Si veda su questo: EMANUELE RAGANATO, *I concetti di razionalità e razionalizzazione nella sociologia della musica di Max Weber*, in «Orbis Idearum», v/1, 2017, pp. 29–48.

come “Anonimus V”. Quest’opera, dedicata alla musica misurata, si distingue per il frequente riferimento ai principi dello *ius commune*. Al suo interno, si rintracciano citazioni precise provenienti sia dal diritto civile che da quello canonico, nonché l’impiego di massime giuridiche e di un lessico tecnico proprio della scienza del diritto, utilizzati con funzione metaforica ed esemplificativa nell’illustrazione di specifiche norme mensurali.¹⁴⁵ L’impiego della musica nei trattati giuridici per chiarire concetti del diritto, così come l’uso di principi giuridici per spiegare elementi musicali, suggerisce l’esistenza di un profondo legame tra queste due discipline anche nel Medioevo, analogamente a quanto avveniva nell’antica Grecia. Tale connessione si manifesta sia sul piano pratico, considerando le affinità tra l’esercizio musicale e quello giuridico, sia sul piano strutturale, se si osserva l’ordine con cui venivano redatte le leggi e le complesse architetture che iniziavano a delinarsi nell’ambito musicale.

La riflessione patristica cristiana ha, inoltre, contribuito a consolidare il legame tra musica e diritto, evidenziandone le affinità concettuali. Considerata una disciplina fondata sul *modus*, la musica non si esaurisce nella sua dimensione estetica, ma assume anche un ruolo etico e sociale. Sant’Agostino, nel definirla *scientia bene modulandi*, ricorre frequentemente a espressioni di matrice giuridica, tra cui *legge* e *regola*, sottolineando come la composizione musicale segua un metodo strutturato e rigoroso, assimilabile alla concezione normativa del diritto. Inoltre, attraverso il ritmo e la relazione tra le note, la musica si configura come un modello di ordine e armonizzazione delle relazioni sociali.¹⁴⁶ I concetti di *ordine*, *regola* e *legge*, ai quali si aggiungerà in seguito anche quello di *gerarchia*, rappresentano ulteriori elementi di connessione tra l’ambito giuridico e quello musicale. È possibile individuare un parallelismo tra questa forma di regolamentazione musicale e alcuni testi fondamentali della legislazione anglosassone del XIII secolo, come la *Magna Charta Libertatum* e gli *Statutes of Westminster*. A differenza della normativa contemporanea, questi documenti non presentano una struttura sistematica né

¹⁴⁵ CARLA VIVARELLI, «*Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*» un trattato napoletano di *ars subtilior*?, in Francesco Zimei (a cura di), «*Dolci e nuove note*», Collana: L’ars Nova del Trecento, VII, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2009, p. 108.

¹⁴⁶ Cfr. BUFFO, *Interpretation and Improvisation* cit., p. 216.

seguono un ordine esplicito; inoltre, risultano privi di punteggiatura. Più che veri e propri codici giuridici, essi possono essere interpretati come raccolte di annotazioni e *memorandum*, volti a registrare gli accordi stabiliti durante le assemblee tra il sovrano e i feudatari.¹⁴⁷

Parallelamente, nell'ambito musicale, lo sviluppo della polifonia, l'evoluzione del canto gregoriano e l'introduzione del sistema di notazione ideato da Guido d'Arezzo contribuiscono alla trasmissione e alla perpetuazione dei principi di proporzione e misura.¹⁴⁸ Si assiste, dunque, alla progressiva strutturazione di un sistema regolamentato in entrambi gli ambiti. In campo musicale, ad esempio, Guido d'Arezzo introduce un innovativo metodo mnemonico volto a facilitare l'apprendimento del canto. Il suo sistema si basa sull'associazione delle intonazioni degli intervalli a un modello predefinito, l'esacordo, derivato dalle note iniziali dei versi dell'inno a San Giovanni. Questa codificazione musicale può essere interpretata come un'analogia con la rigidità strutturale del diritto, evidenziando la necessità di stabilità, certezza e ordine. Nel XIII secolo, la notazione musicale subisce un ulteriore sviluppo grazie a Francone da Colonia,¹⁴⁹ il quale per primo introduce una rappresentazione grafica della durata delle note, conferendo loro un valore oggettivo e universale. La possibilità di fissare la musica attraverso la scrittura permette ai compositori di tramandare le proprie opere senza limitazioni di tempo e di spazio. Un fenomeno analogo si verifica nel diritto, dove la registrazione scritta dei principi dello *ius commune* evidenzia come, in questo periodo, musica e giurisprudenza si influenzino reciprocamente, soprattutto dal punto di vista strutturale.

Il progresso nella scrittura ha dunque determinato un'evoluzione significativa in entrambi i campi, attribuendo ai testi – sia musicali che giuridici – una nuova

¹⁴⁷ Cfr. DESMOND MANDERSON, *Songs without music: aesthetic dimensions of Law and Justice*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1996, pp. 89–141.

¹⁴⁸ Cfr. BUFFO, *Interpretation and Improvisation* cit., p. 216.

¹⁴⁹ Francone da Colonia, teorico musicale attivo a Parigi nel XIII secolo, operò nel contesto della nascente scuola dei maestri Léonin e Pérotin. Il suo trattato *Ars cantus mensurabilis* è considerato una delle opere teoriche più significative del periodo noto come *Ars Antiqua*, contribuendo in maniera determinante allo sviluppo della notazione mensurale e alla sistematizzazione del pensiero musicale dell'epoca.

funzione normativa e un rinnovato potere di trasmissione e conservazione del sapere.

Nel corso del Trecento e del Quattrocento, musica e diritto seguono un'evoluzione convergente verso una maggiore formalizzazione e strutturazione. Un aspetto particolarmente significativo che li accomuna in questo periodo è la ricerca di un ordine formale ben definito. In ambito musicale, la polifonia si consolida attraverso una regolazione più stabile delle relazioni tra le parti, mentre nel diritto si assiste a una trasformazione progressiva del sistema normativo ereditato dal Medioevo.

L'affermazione della notazione musicale conferisce ai testi una funzione normativa più precisa, rendendoli strumenti essenziali per la conservazione e la trasmissione del repertorio alle generazioni successive. Allo stesso modo, il diritto si emancipa dalla dimensione elitaria e specialistica, rivolgendosi a una platea sempre più ampia con l'intento di orientarne il comportamento e di favorire una maggiore comprensione delle norme giuridiche.¹⁵⁰

La tradizione greco-classica trova continuità nell'attribuzione di un ruolo normativo sia alla musica sia al diritto, entrambe intese come discipline capaci di influenzare e orientare i comportamenti individuali e collettivi.¹⁵¹ Il principio della persuasione rappresenta l'elemento unificante tra i due ambiti, traducendosi in un costante sforzo di indirizzare l'essere umano verso scelte e condotte ritenute appropriate. Inoltre, la concezione della classicità come paradigma ideale di una civiltà armoniosa ed esteticamente perfetta esercitò un'influenza profonda sull'intero sviluppo artistico dell'epoca. La musica, in particolare, si affermò non solo come forma di intrattenimento nelle corti aristocratiche, ma anche come strumento educativo volto alla formazione dell'individuo. In questo contesto, la polifonia continuò ad arricchirsi tanto nel repertorio sacro quanto in quello profano, senza però subire trasformazioni radicali fino alla fine del XVI secolo, quando l'introduzione della melodia accompagnata segnò una svolta significativa.¹⁵²

¹⁵⁰ Cfr. MANDERSON, *Songs without music* cit., pp. 130–145.

¹⁵¹ Cfr. SANDRO NARDI, *Pulchrum et iustum convertuntur. Sulla relazione tra musica e diritto*, in «Rassegna di Diritto e Arti», fasc. 1, 2022, pp. 22–30.

¹⁵² Si veda in merito: GUSTAVE REESE, *Music in the Renaissance*, W.W. Norton, New York, 1954; LORENZO BIANCONI, *Storia della musica. Il Seicento*, EDT, Torino, 1997; GIULIO CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, EDT, Torino, 2000; CLAUDIO GALLICO, *Storia della musica. L'età*

- *Il rapporto tra musica e diritto nel Rinascimento*

Nel Rinascimento, il rapporto tra parola e musica si evolve in una nuova direzione.¹⁵³ Nella polifonia vocale, in particolare, la musica si subordina sempre più al testo, modellandosi in funzione del suo significato e contribuendo a enfatizzarne il valore espressivo. Parallelamente, nell'ambito giuridico, si assiste a un ripensamento del sistema scolastico medievale e a una progressiva messa in discussione della *scientia iuris*, che fino a quel momento aveva costituito l'architrave dello *ius commune*.¹⁵⁴ Quest'ultima, fino ad allora, aveva trovato il proprio fondamento in testi giuridici di riferimento, come il *Corpus iuris civilis* di Giustiniano e il *Corpus iuris canonici*, essenziale per la regolamentazione del diritto ecclesiastico.

Un dibattito particolarmente significativo si sviluppa attorno alla *iurisprudencia*, accusata di fondarsi su un metodo epistemologico autonomo, indipendente dalle discipline letterarie e filosofiche. Questa frattura favorisce una crescente separazione tra le *humanae litterae* e la *scientia iuris*, determinando due tendenze opposte: da un lato, l'aspirazione del diritto a strutturarsi come un ambito tecnico e

dell'Umanesimo e del Rinascimento, EDT, Torino, 2002; ALBERTO F. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, EDT, Torino, 2012; IAIN FENLON (ed.), *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2018; FABRICE FITCH, *Renaissance Polyphony*, Cambridge University Press, Cambridge, 2020.

¹⁵³ Sui rapporti tra musica e parole si veda in merito: JOHN STEVENS, *Music and Poetry in the Early Tudor Court*, Cambridge University Press, Cambridge, 1961; SUSAN LEWIS HAMMOND, *The Madrigal: A Research and Information Guide*, Routledge, Londra, 2011; ANNA MARIA – BUSSE BERGER – JESSE RODIN (editors), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015; MARCO MANGANI, «O felice eloquenza». *Poesia e musica nel Rinascimento (e oltre)*, Brepols, Turnhout (Belgio), 2023.

¹⁵⁴ Si veda in merito: RAOUL C. VAN CAENEGEM, *The Birth of the English Common Law*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988; FRANZ WIEACKER, *A History of Private Law in Europe: With Particular Reference to Germany*, Clarendon Press, Oxford, 1995; RICHARD H. HELMHOLZ, *The Ius Commune in England: Four Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2001; TAMAR HERZOG, *Breve storia del diritto in Europa: Dal diritto romano al diritto europeo*, Il Mulino, Bologna, 2018; LUCA SILIQUINI-CINELLI, *Scientia Iuris: Knowledge and experience in legal education and practice from the late Roman republic to artificial intelligence*, in «Ius gentium: Comparative perspectives on law and justice», CXII, Springer Cham, Berlino, 2024.

autosufficiente; dall'altro, il tentativo di reintegrare il sapere giuridico in una visione più ampia della conoscenza. È proprio in questa fase storica che si possono individuare le radici del progressivo isolamento del diritto, un processo che nei secoli successivi lo porterà a definirsi come disciplina autonoma, distinta dalle altre forme del sapere e caratterizzata da una propria logica interna.

L'introduzione della stampa segna una trasformazione significativa nel modo in cui musica e diritto interagiscono con la società. In ambito giuridico, i primi cambiamenti si riscontrano nella redazione degli statuti, che rivelano una rinnovata consapevolezza del potere normativo insito nel testo legislativo. In parallelo, la stampa contribuisce alla progressiva standardizzazione dei simboli della notazione musicale, agevolando la trasmissione e la conservazione delle opere.

Prima dell'invenzione della stampa, infatti, sia il diritto sia la musica venivano tramandati attraverso manoscritti redatti a mano. Con l'introduzione della stampa a caratteri mobili nel XV secolo, la diffusione dei testi delle diverse discipline subisce una profonda trasformazione, ma la musica continua a essere trascritta manualmente. Questo ritardo nell'adozione della stampa musicale è probabilmente dovuto alla mancanza di un sistema di notazione universalmente condiviso e standardizzato. Un ulteriore passo avanti si compie con l'introduzione della tecnica di incisione su lastra, che consente di riprodurre fedelmente i dettagli dei manoscritti musicali. Questo metodo rimane in uso fino al XIX secolo, quando viene progressivamente sostituito dalle nuove tecnologie fonografiche. L'impatto della stampa si estende ben oltre la mera diffusione dei testi, influenzando anche il rapporto tra queste discipline e la società. Attraverso la stampa, la musica diventa non solo più accessibile, ma anche uno specchio delle concezioni culturali e dei modelli di pensiero propri di ciascun periodo storico.

CAPITOLO II

PENSIERO GIURIDICO E PENSIERO MUSICALE: INTERAZIONI FORMALI E LINGUISTICHE

Il presente capitolo si concentra sull'analisi delle modalità attraverso cui diritto e musica possono interagire sul piano delle strutture formali e linguistiche, con particolare attenzione al ruolo della retorica quale principio organizzativo comune in grado di orientare la costruzione del discorso, sia nell'eloquenza forense che nella composizione musicale. In tal senso, diritto e musica condividono strategie discorsive, figure retoriche e modalità espressive finalizzate a influenzare l'ascoltatore o l'interlocutore. Già a partire dall'epoca barocca, la retorica musicale ha infatti elaborato un apparato tecnico affine a quello della retorica giuridica, basato sull'uso di *pathos*, *logos* ed *ethos* per strutturare e veicolare i significati.

2.1 La retorica tra musica e diritto

La retorica rappresenta uno strumento “normativo” che funge da punto di riferimento in molti ambiti disciplinari.¹⁵⁵ Sebbene comunemente associata all'arte oratoria, la retorica esercita infatti una notevole influenza anche su discipline che

¹⁵⁵ Cfr. in merito ALESSANDRO PRATO, *Retorica e comunicazione persuasiva. Le forme della manipolazione*, Edizioni ETS, Pisa, 2021; ISRAA NAJM ABED, *A Historical Study of the Rhetoric and Persuasion*, in *Kurdish Studies*, XII/2, 2024.

sembrano apparentemente lontane come il diritto¹⁵⁶ e la musica,¹⁵⁷ entrambe caratterizzate da strutture formali ben definite.¹⁵⁸

Intesa come *ars bene loquendi* – ovvero come disciplina finalizzata al perfezionamento di ogni forma di espressione verbale – la retorica antica si articolava in cinque componenti essenziali: *Inventio* (εὑρεσις), ovvero la ricerca e selezione degli argomenti; *Dispositio* (τάξις), la loro organizzazione logica e strutturale; *Elocutio* (λέξις), la scelta stilistica e linguistica più adeguata; *Memoria* (μνήμη), la tecnica di memorizzazione del discorso; *Pronuntiatio* (ὑπόκρισις), l'esecuzione orale, comprensiva di tono, gesto e intonazione.¹⁵⁹

In ambito giuridico, la retorica è uno strumento fondamentale per la redazione di atti amministrativi e giudiziari, ma anche per l'impostazione dei discorsi da leggere in tribunale.¹⁶⁰ Giudici e avvocati, facendo appello a concetti classici (come per esempio l'*ethos*, il *pathos* e il *logos*), utilizzano tecniche retoriche per costruire argomentazioni solide.¹⁶¹ Applicando alla musica le categorie del discorso verbale, si potrebbe sostenere che ciò che nel discorso sono i punti e le virgole che danno ritmo e respiro, allo stesso modo, nella musica poetica, le clausole sono come elementi che insieme danno forma a un corpo unico.¹⁶²

¹⁵⁶ Cfr. BICE MORTARA GARAVELLI, *Le parole e la giustizia. Divagazioni grammaticali e retoriche su testi giuridici italiani*, Einaudi, Torino, 2001.

¹⁵⁷ Cfr., tra gli altri, FERRUCCIO CIVRA, *Musica poetica. Retorica e musica nel periodo della Riforma*, LIM, Lucca, 2009.

¹⁵⁸ Su questo si vedano SUSAN C. JARRATT, *Ancient Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford, 2023; CHRISTOS KREMMYDAS, *Rhetoric, Greek*, in *The Encyclopedia of Ancient History*, 2022; CLAUDIUS MESSNER, *Il diritto, il linguaggio, la musica. Riflessioni sullo statuto estetico del diritto*, in Maurizio Manzin – Federico Puppo – Serena Tomasi (a cura di), *Multimodal Argumentation, Pluralism and Images in Law*, «Studies on Argumentation & Legal Philosophy», 3, (Quaderni della Facoltà di Giurisprudenza, vol. 36), Università degli Studi di Trento, Trento, 2018, pp. 317–341.

¹⁵⁹ Cfr. CIVRA, *Musica poetica* cit., p. 34.

¹⁶⁰ Si veda su questo: FEDERICA PUPPO, *Diritto e retorica*, Giappichelli, Pioltello, 2023.

¹⁶¹ Cfr. in merito PAOLO MORO, *La lezione forense: il metodo retorico nella formazione dell'avvocato*, in «Cultura e diritti: per una formazione giuridica», II/1, Pisa University Press, Pisa, 2013, p. 23–34.

¹⁶² Cfr. in merito GALLUS DRESSLER, *Praecepta musicae poeticae*, 1551.

La musica, inoltre, ha in comune con il diritto l'utilizzo di strutture retoriche che governano la composizione e l'interpretazione.¹⁶³ I giuristi, per costruire il corretto discorso forense, utilizzano strategie modellate sulla retorica classica codificata da Aristotele, Cicerone e Quintiliano.¹⁶⁴ Strutture di derivazione retorica, che in tale prospettiva si dimostrano affini alla sfera del diritto, sono riscontrabili lungo l'intera storia della musica. Nel concetto medievale di *ars dictaminis*¹⁶⁵ è possibile per esempio trovare una relazione tra musica e diritto in particolare nel fatto che la composizione di testi giuridici veniva percepita come simile alla composizione musicale. Nei primi anni del Seicento si afferma poi il concetto di "musica poetica", ovvero di una musica governata da principi specifici, in grado di tradurre i concetti, le immagini e i sentimenti in forma sonora.¹⁶⁶ La retorica musicale venne pertanto studiata come sistema codificato in grado di trasmettere emozioni e significati attraverso l'utilizzo di determinate figure (si vedano le tabelle in coda al presente paragrafo).¹⁶⁷

La retorica degli affetti (*Affektenlehre*) si consolida nel corso del Settecento, con l'obiettivo di conferire alla musica maggiore espressività e capacità comunicativa.¹⁶⁸ Tra gli autori che hanno contribuito alla definizione di questa

¹⁶³ Cfr. in merito PATRICK SAINT-DIZIER, *Musical Rhetoric: Foundations and Annotation Schemes*, Wiley, Hoboken (New Jersey), 2014.

¹⁶⁴ Cfr., tra gli altri, LAURENT PERNOT, *La retorica dei Greci e dei Romani*, Palumbo, Palermo, 2006; CINZIA BEARZOT, *La giustizia nell'antica Grecia*, Carocci, Roma, 2008; EMANUELE STOLFI, *La cultura giuridica dell'antica Grecia: Legge, politica, giustizia*, Carocci, Roma, 2020; ELISA ROMANO, *Da Cicerone a Gaio, da Gaio a Cicerone. L'arte di insegnare il diritto a Roma negli studi di Ferdinando Bona*, in «Tesserae iuris», I, 2024.

¹⁶⁵ Cfr. in merito BENOÎT GRÉVIN, *La musica del dictamen. A proposito della percezione dell'ars dictaminis come tecnica musicale nell'Italia del Duecento (c. 1220-c. 1330)*, in Andrea Gamberini, Jean-Philippe Genet, Andrea Zorzi (a cura di), *The Languages of Political Society. Western Europe, 14th-17th Centuries*, Roma, 2011, pp. 209–227.

¹⁶⁶ Cfr. in merito DRESSLER, *Praecepta Musicae poeticae* cit.

¹⁶⁷ Cfr. in merito DIETRICH BARTEL, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Nebraska, 1997, pp. 25–78; CIVRA, *Musica poetica* cit.

¹⁶⁸ Sull'*Affektenlehre* si veda anche STEFAN NIENHAUS, *Affektenlehre heute: Ein Beitrag der Rhetorik zur literarischen Emotionsforschung*, in Gert Ueding and Gregor Kalivoda (herausgegeben von), *Wege moderner Rhetorikforschung: Klassische Fundamente und interdisziplinäre Entwicklung*, De Gruyter, Berlin-Boston, 2014, pp. 211–222.

teoria troviamo Johann Mattheson, il quale nel suo trattato *Der vollkommene Capellmeister* sostenne l'idea che la musica debba riuscire ad evocare sentimenti attraverso specifici schemi armonici e melodici.¹⁶⁹ Secondo i moderni studi di Ulrich Theime, l'*Affektenlehre* non sarebbe stata tuttavia una semplice teoria, ma un vero e proprio sistema nel quale corpo e mente interagivano nella creazione delle emozioni.¹⁷⁰

Alla luce di queste considerazioni, la musica può essere interpretata come una forma di comunicazione persuasiva in grado di evocare emozioni in modo simile al discorso giuridico, con il quale condivide il rigore dei principi organizzativi e la chiarezza della struttura formale. Si pensi ad esempio alla forma-sonata, le cui tre sezioni (esposizione, sviluppo e ripresa) possono essere comparate alla struttura del processo giuridico (cfr. più avanti § 2.4).

Oltre agli aspetti riconducibili alla dimensione compositiva, un ulteriore elemento di connessione tra musica e diritto si riscontra nel concetto di *performance* (cfr. anche più avanti il cap. 4, § 4.7).¹⁷¹ Come nella musica l'espressività dell'interprete dipende in gran parte dalla sua capacità di controllare il tempo e le dinamiche della retorica sonora, così nel diritto la capacità dell'oratore si esprime nelle modalità di gestione della voce, nel controllo delle pause e negli atteggiamenti del corpo, diretti a enfatizzare l'effetto persuasivo. Nel diritto, l'*actio*, che potremmo intendere in questo caso come l'interpretazione del discorso da parte dell'oratore, è fondamentale per la sua efficacia.

Altro punto di contatto tra la retorica giuridica e musicale è quello della relazione tra testo e significato. Nel diritto, interpretare le norme richiede al giurista un equilibrio tra significato letterale e significato contestuale. Un processo simile avviene nella musica quando l'esecutore deve riuscire a ottenere la massima capacità espressiva e comunicativa senza distaccarsi dal testo musicale notato, che assume in ogni caso una dimensione normativa corrispondente alla volontà del

¹⁶⁹ Cfr. SUSANN PRAGER, *Zur Affektenlehre Johann Matthesons. Affekte und deren musikalische Verwirklichung in 'Der vollkommene Capellmeister'*, GRIN Verlag, München (Deutschland), 2018.

¹⁷⁰ Cfr. ULRICH THIEME, *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock. Vorgeschichte, Ästhetik, Physiologie*, Moeck Celle, Moeck, 1986.

¹⁷¹ Cfr. in merito MESSNER, *Il diritto, il linguaggio, la musica* cit., pp. 318, 326–329.

compositore di esercitare un controllo rigoroso sull'interpretazione della propria opera.

Si può dunque individuare un'estesa corrispondenza tra le regole retoriche applicate alla musica e quelle presenti nel diritto: in entrambi i casi, la sistematizzazione delle strutture comunicative risponde all'esigenza di rendere più efficace la trasmissione del messaggio, sia esso di natura musicale o giuridica. L'analisi comparata a partire dal piano retorico consente pure di mettere in luce le connessioni e le affinità tra due sistemi di comunicazione (quello della musica e quello del diritto) in apparenza distanti. In questa prospettiva la retorica emerge come elemento di raccordo, rivelando come il potere della persuasione e dell'emozione rappresentino fattori determinanti tanto nella musica quanto nel diritto.

Le tabelle di seguito riportate evidenziano, in forma schematica, le possibili corrispondenze tra le componenti fondamentali della retorica antica e i linguaggi espressivi del diritto e della musica.

Tabella 1. Articolazione delle cinque componenti della retorica antica nel diritto e nella musica¹⁷²

componenti della retorica	nel diritto	nella musica
<i>Inventio</i> (Invenzione)	ricerca di argomenti giuridici, precedenti, norme, costruzione del caso	scelta del tema musicale, motivi principali, idee melodiche o armoniche
<i>Dispositio</i> (Disposizione)	strutturazione del discorso: <i>exordium</i> , <i>narratio</i> , <i>argumentatio</i> , <i>peroratio</i>	struttura formale dell'opera: introduzione, sviluppo, ripresa, coda (es. forma sonata)
<i>Elocutio</i> (Eloquenza)	uso di figure retoriche, stile (formale o enfatico), linguaggio tecnico	scelta delle figure musicali, articolazione stilistica (legato, staccato, ornamentazione)

¹⁷² Per la redazione della tabella sono state consultate le seguenti fonti: per il diritto: QUINTILIANO, *La formazione dell'oratore*, traduzione di Cesare Marco Calcante, Rizzoli, Milano, 1997; CICERONE, *Opere retoriche. Testo latino a fronte*, traduzione di Gian Enrico Manzoni, Scholé, Roma 2019; ANNA BELLODI ANSALONI, *L'arte dell'avvocato, actor veritatis. Studi di retorica e deontologia forense*, Bologna University Press, Bologna, 2016; per la musica: SILVANO PERLINI, *Elementi di retorica musicale. Il testo e la sua veste musicale nella polifonia del '500- '600*, Ricordi, Milano, 2003; CIVRA, *Musica poetica* cit.; GRAZIA BARILLÀ, *L'elocutio ritrovata. La retorica musicale fino a Schumann*, Leonida, Reggio Calabria, 2023.

<i>Memoria</i> (Memoria)	memorizzazione dell'arringa, padronanza degli argomenti e citazioni	memoria esecutiva del musicista o dell'interprete; conoscenza delle regole e struttura
<i>Pronuntiatio</i> (Pronuncia)	voce, tono, gestualità, ritmo della parola – impatto oratorio	esecuzione musicale, interpretazione, dinamiche, espressività del suono

Tabella 2. Esempi di figure retoriche nel diritto e nella musica¹⁷³

figura retorica	nel diritto	nella musica
Anafora	ripetizione di parole per rafforzare un concetto (es. “è giusto che... è giusto che...”)	ripetizione di una frase musicale o di un motivo all’inizio di più frasi musicali
Climax	accumulazione con intensità crescente (es. “violazione, crimine, delitto”)	progressione melodica o armonica ascendente che aumenta la tensione
Antitesi	contrapposizione di concetti (es. “libertà e schiavitù”)	contrapposizione tra temi musicali (es. maggiore vs. minore, forte vs. piano)
Metafora	trasferimento di significato (es. “la bilancia della giustizia”)	uso simbolico di temi o strumenti (es. flauto per rappresentare l’innocenza)
Allitterazione	ripetizione di suoni simili per enfatizzare (es. “pubblico potere”)	ripetizione di suoni o note simili (es. in un tema ritmico o testuale)
Ellissi	omissione di elementi per effetto (es. “Giudico colpevole” al posto di “Io giudico colpevole”)	omissione di battute o note attese per creare sorpresa o enfasi
Parallelismo	struttura ripetuta per rafforzare un’argomentazione	frasi musicali con struttura ripetuta o speculare
Ironia	dire il contrario di ciò che si intende per criticare o ridicolizzare	uso di dissonanze o citazioni parodiche per creare effetto ironico
Personificazione	attribuire caratteristiche umane a concetti astratti (es. “La legge parla chiaro”)	Dare vita emotiva a strumenti o temi musicali

¹⁷³ Per la redazione della tabella sono state consultate le seguenti fonti: per il diritto: PAOLO MORO, *Figure retoriche e scrittura forense*, in Francesco Cavalla, *Retorica, processo, verità. Principi di filosofia forense*, FrancoAngeli, Milano, 2007, pp. 159–183; PAOLO GROSSI, *Il diritto come discorso*, Giuffrè, Milano, 2007; BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2018; GIANLUCA SPOSITO, *Manuale di retorica forense*, Intra, Napoli, 2023; per la musica: DERYCK COOKE, *The Language of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1959; DIETRICH BARTEL, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Nebraska, 1997; EERO TARASTI –LUCA MARCONI – STEFANI GINO, *Musical Signification, Between Rhetoric and Pragmatics. La Significazione Musicale, tra Retorica e Pragmatica*, CLUEB, Bologna, 1998; SILVANO PERLINI, *Elementi di retorica musicale. Il testo e la sua veste musicale nella polifonia del ‘500-‘600*, Ricordi Leggera, Milano, 2003; CIVRA, *Musica poetica* cit.; GRAZIA BARILLA, *L’elocutio ritrovata. La retorica musicale fino a Schumann*, Leonida, Reggio Calabria, 2023.

La **Tabella 1** analizza le cinque fasi canoniche della retorica classica – *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio* – illustrandone l'applicazione tanto nel discorso giuridico quanto nella composizione e nell'esecuzione musicale. L'approccio comparativo risulta efficace nel delineare parallelismi funzionali: ad esempio, la *dispositio*, che nel diritto riguarda la struttura argomentativa del discorso, trova un equivalente nella forma musicale, con particolare riferimento alla forma-sonata. Particolarmente suggestivo è il parallelo tra la *pronuntiatio* e l'interpretazione musicale, entrambe caratterizzate da una dimensione performativa e da una forte incidenza sugli ascoltatori.

La **Tabella 2** approfondisce l'analogia attraverso l'analisi di specifiche figure retoriche – tra cui anafora, climax, antitesi, metafora – osservandone l'impiego e la funzione sia nel discorso giuridico che nel linguaggio musicale. L'anafora, ad esempio, è efficacemente descritta come strumento di rafforzamento concettuale nella retorica forense e come tecnica di coesione tematica nella musica. Per altre figure, come la metafora e l'ironia, non sono invece facilmente individuabili dei fattori di affinità con il linguaggio musicale, che tende a esprimersi attraverso mezzi simbolici o evocativi meno formalizzati rispetto al discorso verbale.

2.2 Dottrina giuridica e riflessione teorico-musicologica

L'interazione tra diritto e musica si configura come un ambito di riflessione complesso, che va ben oltre l'analogia retorica per configurarsi come una vera e propria convergenza epistemologica. Entrambe le discipline si fondano, infatti, su sistemi normativi, linguaggi formalizzati e prassi interpretative. Non sono pertanto casuali, quanto piuttosto un indice di profonda omologia strutturale, gli echi del linguaggio giuridico all'interno della teoria musicale e della riflessione

musicologica,¹⁷⁴ a cominciare da una serie di parole di uso comune, come per esempio “accordo”, “canone”, “autenticità”, “interpretazione”, “norma”, “codice”, “regola”. Questi termini non sono impiegati soltanto in via di metafora: essi veicolano un’intera visione del mondo musicale fondata sull’idea di una legalità interna alla musica stessa, una sorta di ordinamento immanente che regola la produzione, la trasmissione e la ricezione delle opere.¹⁷⁵

In ambito musicologico, tale influenza si manifesta tanto nell’analisi delle strutture compositive – spesso descritte in termini di conformità o deviazione rispetto a norme implicite – quanto nelle discussioni sulla legittimità dell’interpretazione e sulla storicità delle prassi esecutive.¹⁷⁶ L’adozione di un linguaggio giuridico permette di trattare il repertorio musicale come un *corpus* normativo, la cui esegesi richiede competenze analoghe a quelle dell’interprete del diritto: conoscenza delle fonti, sensibilità storica, capacità di argomentazione e interpretazione.¹⁷⁷ Questo parallelismo si accentua particolarmente a partire dal XVIII secolo, quando la progressiva istituzionalizzazione della musica d’arte occidentale, con la sua crescente codificazione formale e con la centralità del concetto di “opera”, favorisce la sovrapposizione tra categorie estetiche e giuridiche.¹⁷⁸ Il compositore viene investito di un’autorità simile a quella del legislatore, mentre l’esecutore assume un ruolo analogo a quello dell’interprete della legge, vincolato ma anche responsabile

¹⁷⁴ Cfr., tra gli altri, LYDIA GOEHR, *The imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, New York, 1992; LAWRENCE KRAMER, *Musical Meaning: Toward a Critical History*, University of California Press, Oakland, 2002.

¹⁷⁵ Cfr., tra gli altri, ROSE ROSENGARD SUBOTNIK, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991; IAN BENT, *Analysis*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 1994.

¹⁷⁶ Cfr., tra gli altri, RICHARD TARUSKIN, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, Oxford, 1995; JOHN BUTT, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

¹⁷⁷ Cfr. ALAIN SUPIOT, *Homo Juridicus: Saggio sulla funzione antropologica del diritto*, Mondadori, Milano, 2005.

¹⁷⁸ Cfr., tra gli altri, ALBERTO ODDENINO, *Standardizzazione, musica e diritto internazionale economico*, in Giorgio Resta, (a cura di), *L’armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica* (L’unità del diritto, 22), TrE-Press, Roma, 2020, pp. 269–298; EMANUELE CONTE, *Il popolo è una moltitudine che canta. Osservazioni storiche sulla funzione istituzionale della musica*, in Resta, *L’armonia nel diritto* cit., pp. 37–52.

dell'attualizzazione del testo.¹⁷⁹ Il lessico giuridico non solo riflette, ma contribuisce a plasmare le modalità con cui il pensiero musicologico articola le proprie categorie fondamentali.

Già nel Medioevo il nesso tra diritto e musica si concretizza in forma sistematica, rivelando una profonda interazione tra le due discipline non solo sul piano terminologico, ma anche sul piano concettuale, metodologico e simbolico. In un contesto culturale segnato da una visione unitaria del sapere, le scienze giuridiche e quelle musicali condividevano un medesimo intento ordinatore: stabilire norme per dare forma all'esperienza, sia essa normativa o estetica. L'ideale medievale di unificare le arti liberali, fondato su principi di logica, razionalità e ordine gerarchico, orienta entrambe le forme di sapere verso configurazioni teoriche affini, caratterizzate da un forte ricorso alla definizione, alla classificazione e alla codificazione sistematica.¹⁸⁰

Un esempio emblematico di questa convergenza si ritrova nel trattato anonimo *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*, redatto nella prima metà del XIV secolo. In esso l'autore descrive l'arte della "mensura" musicale, cioè la determinazione delle durate relative delle note, affermando che dovrebbe essere regolata secondo i "modi del diritto romano". Questo non è un riferimento metaforico o puramente decorativo, ma un'assunzione sistematica del diritto come paradigma epistemologico. La teoria musicale viene così costruita su una struttura normativa simile a quella del *Corpus Iuris Civilis*: troviamo definizioni generali, articolazioni in categorie, eccezioni codificate, esempi di casi-limite e un lessico tecnico coerente con quello dei glossatori e dei giuristi medievali.¹⁸¹ L'adozione di una logica giuridica serve a conferire alla musica una maggiore legittimità teorica e a elevarla allo *status* di scienza (*scientia*), in continuità con la tradizione del

¹⁷⁹ Cfr. RICHARD LEPPERT, *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, University of California Press, Oakland, 1993.

¹⁸⁰ Su questi temi si veda: ENRICO FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino, 1991; LETTERIO MAURO, *La musica nel pensiero medievale*, Longo, Ravenna, 2001.

¹⁸¹ Cfr., tra gli altri, MATTHEW C. BALENSUELA (a cura di), *Ars Cantus Mensurabilis Mensurata Per Modos Iuris: The Art of Mensurable Song Measured by the Modes of Law*, University of Nebraska Press, 1994; ANNA MARIA BUSSE BERGER, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Oakland, 2005.

quadrivium. La mensurazione musicale è trattata come un ambito soggetto a regolamentazione, governato da principi interni e da un sistema coerente di prescrizioni, similmente a quanto accade nel diritto. La misura musicale, che organizza il tempo della musica, viene inquadrata come equivalente alla *mensura legis*, la misura della legge, nella quale ogni elemento (come il ritmo o la durata) trova collocazione ordinata e significativa.

In questo quadro, il compositore assume un ruolo simile a quello del giurista: interpreta, applica e, in certi casi, riformula la legge musicale, muovendosi tra autorità (le regole canoniche) e *arbitrium* (lo spazio concesso all'invenzione personale).

L'influenza del diritto sulla teoria musicale non si limita però all'ambito della misura e della polifonia. Già nell'XI secolo, Guido d'Arezzo costruisce un sistema teorico musicale fondato su principi classificatori e normativi estremamente rigorosi. La teoria degli esacordi, la sistematizzazione degli intervalli, l'introduzione della notazione su tetragramma e l'uso delle lettere per rappresentare le altezze musicali costituiscono un apparato normativo destinato a regolare la prassi liturgica e didattica. Il suo metodo, basato su regole chiare, ripetibili e applicabili a casi concreti, anticipa una vera e propria "giurisprudenza musicale". L'insegnamento musicale diventa così una forma di addestramento normativo, volto a garantire uniformità e precisione nell'esecuzione, come accade nel diritto con la formazione del giurista e la trasmissione del *mos italicus*.¹⁸²

Questa analogia profonda ha radici filosofiche e teologiche. Nella visione cosmologica medievale, ispirata a Platone, Boezio e Agostino, l'universo è infatti retto da leggi armoniche e proporzionali che governano sia il cosmo sia l'anima umana. Il diritto, in quanto espressione della legge naturale e divina, è un riflesso dell'ordine universale; e lo stesso vale per la musica, considerata da Boezio (*De Institutione Musica*) una scienza matematica e morale capace di educare l'animo umano all'ordine e alla misura. In questa prospettiva, diritto e musica sono due espressioni parallele di un medesimo principio ordinatore: la *ratio*, che guida l'agire razionale e conferisce significato alle relazioni tra le parti.

¹⁸² Il *mos italicus* è un metodo di studio e di insegnamento del *Corpus iuris civilis* nato in Italia e diffusosi in molti paesi d'Europa.

L'influenza del modello giuridico si estende anche al modo in cui si trasmette il sapere musicale. I trattati musicali spesso assumono la forma dialogica tipica dei testi scolastici giuridici, con maestri e discepoli che discutono casi particolari, formulano eccezioni e costruiscono definizioni condivise. Il metodo è sempre deduttivo, normativo e finalizzato a costituire un *corpus* coerente, proprio come nelle *Summae* giuridiche.¹⁸³

Tabella 3. Strutture e funzioni del sapere nel Medioevo: confronto tra diritto e teoria musicale

aspetto	diritto medievale	teoria musicale medievale
struttura del sapere	Corpus normativo (es. <i>Corpus Iuris Civilis</i>)	Trattati teorici sistematici (es. <i>Ars cantus mensurabilis</i>)
metodo di analisi	Deduttivo, casistico, glossato	Deduttivo, con esempi musicali e casi limite
forma testuale	<i>Summae</i> , commenti, <i>quaestiones</i> , glosse	Trattati, dialoghi, schemi, definizioni e regole
figura centrale	Il giurista (interprete della legge)	Il teorico/compositore (interprete delle regole musicali)
funzione delle regole	Regolazione della convivenza e della giustizia	Regolazione dell'armonia e della prassi esecutiva
fondamento filosofico	<i>Ius naturale</i> , armonia cosmica, ordine divino	<i>Musica mundana</i> , proporzione, imitazione dell'ordine divino
autorità e legittimazione	Tradizione dei glossatori e dei giuristi	Tradizione dei maestri e dei teorici musicali
finalità educativa	Formazione del giurista razionale e retto	Formazione del musicista disciplinato e "intonato"
modelli testuali condivisi	Corpus normativo, <i>summa</i> , <i>quaestio disputata</i>	Trattato sistematico, commento, esemplificazione pratica

La **Tabella 3** offre un'articolata comparazione tra le strutture e le funzioni del sapere giuridico e musicale nel Medioevo, evidenziando corrispondenze formali e divergenti orientamenti teleologici. Entrambi gli ambiti si configurano come saperi normativi, fondati su principi deduttivi e articolati in forme testuali canoniche

¹⁸³ Forma letteraria in uso presso i *Glossatori*. Ad imitazione delle *summae* dei filosofi e dei teologi, le *summae* giuridiche dei glossatori fornivano una trattazione sintetica e sistematica dei vari istituti. Solitamente esse presero a base il *Codice di Giustiniano* ma non disdegnarono le altre parti del *Corpus iuris civilis* o del *Corpus iuris canonici*.

(*summae*, trattati, commenti), con una forte enfasi sull'autorità della tradizione e sulla trasmissione sistematica delle conoscenze. La giustapposizione tra il giurista e il teorico musicale quale figura centrale rivela una comune concezione dell'interprete come mediatore tra norma e prassi. Tuttavia, mentre il diritto è finalizzato alla regolazione della convivenza civile e alla realizzazione della giustizia, la teoria musicale tende a riprodurre, attraverso l'ordine dei suoni, un modello cosmico e divino, esplicitando una differente assiologia. Dal punto di vista epistemologico, la tabella mette in luce l'analogia tra i fondamenti filosofici dei due ambiti, entrambi radicati in una visione metafisica dell'ordine – lo *ius naturale* da un lato, la *musica mundana* dall'altro – che riflette l'impianto speculativo del pensiero medievale.

Un'ulteriore influenza del pensiero giuridico riguarda il tema della responsabilità artistica, in particolare la relazione triangolare tra compositore, interprete e pubblico. L'assunzione di una prassi esecutiva non è mai neutra: implica una serie di scelte che possono essere valutate non solo esteticamente, ma anche eticamente, secondo criteri di conformità normativa. Un esempio in questo senso viene dal repertorio vocale barocco, nel quale la prassi del “da capo” non è opzionale. Essa è piuttosto un obbligo stilistico, la cui omissione potrebbe essere interpretata come inadempienza. Il ruolo dell'interprete in questi casi assume un carattere para-giuridico, ponendosi costui sia come un esecutore di una norma, sia come suo esegeta.

Va inoltre considerata la distinzione tra norma esplicita e norma implicita, cruciale tanto nel diritto quanto nella musica. Molti dei comportamenti stilistici codificati nei contesti musicali storici – come le formule cadenzali nel repertorio galante o le convenzioni di accompagnamento basso continuo – operano come norme implicite, mai formalizzate in trattati, ma comunque dotate di forza prescrittiva. Il loro mancato rispetto, anche se non sanzionato esplicitamente, produce effetti simili alla violazione normativa: dissonanza percettiva, discontinuità stilistica, perdita di credibilità dell'esecuzione.¹⁸⁴ In questo senso, il concetto giuridico di sanzione non

¹⁸⁴ Cfr. in merito TARUSKIN, *Text and Act: Essays on Music and Performance* cit.

codificata può essere utilmente impiegato per descrivere la reazione negativa del contesto culturale a prassi musicali considerate inappropriate. Analogo è il funzionamento dell'analogia giuridica nel campo musicologico: quando una situazione interpretativa non trova precedenti diretti, si ricorre a casi simili per orientare la decisione. È quanto avviene, ad esempio, nell'interpretazione di repertori frammentari o ambigui, come quello medievale o rinascimentale, dove le scelte esecutive vengono giustificate tramite analogie stilistiche con prassi documentate in contesti simili.

Come osserva Leo Treitler, anche le pratiche apparentemente estemporanee seguivano schemi normativi ricostruibili: «polyphonic games based on such techniques were much involved in the regulated improvisation of the Middle Ages».¹⁸⁵ La ricostruzione filologica di una *praxis ficta* si basa spesso proprio su questo principio di analogia normativa, esattamente come in diritto si applicano norme di contesti simili per colmare lacune legislative. In quest'ottica, anche la percezione del canto gregoriano come arte fissata e assoluta viene problematizzata: «we are released from the habit of apprehending it, like all items of chant, as a piece of fixed, absolute music»,¹⁸⁶ favorendo invece una lettura più dinamica e contestuale della trasmissione e dell'esecuzione musicale.

La procedura suggerita da Treitler consente di rileggere la musica medievale non solo come repertorio scritto, ma come insieme di pratiche storicamente situate, per le quali «the analysis of chant begins with the description of these tasks and obligations»,¹⁸⁷ proprio come avviene nel diritto quando si interpretano norme implicite o tacite.¹⁸⁸ In questi casi, l'interprete agisce come *co-legislatore*,

¹⁸⁵ Trad.: «I giochi polifonici basati su tali schemi erano molto diffusi nell'improvvisazione regolamentata del Medioevo». LEO TREITLER, *With Voice and Pen. Coming to know Medieval Song*, Oxford University Press, Oxford, 2003, p. 35.

¹⁸⁶ Trad.: «siamo liberati dall'abitudine di percepirlo, come tutti i brani cantati, come un pezzo di musica fisso e assoluto». *Ivi*, p. 6.

¹⁸⁷ Trad.: «L'analisi del canto inizia con la descrizione di questi compiti e obblighi». *Ivi*, p. 17.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

esercitando un potere normativo che sfida la tradizionale gerarchia autoritaria tra compositore e *performer*.¹⁸⁹

2.3 La teoria musicale come sistema normativo: Riemann e la *musikalische Logik*

Sul finire del XIX secolo Hugo Riemann sviluppa una teoria armonica fondata su un principio logico-normativo, che egli stesso definisce *musikalische Logik*. In tale prospettiva, la musica tonale è interpretata come un sistema coerente di relazioni funzionali, governato da regole interne paragonabili a quelle di un ordinamento giuridico. È significativo notare che, oltre alla sua attività di musicologo e teorico, Riemann possedeva anche una formazione giuridica: studiò infatti diritto a Berlino prima di dedicarsi completamente alla musica. Ciò contribuisce a spiegare l'adozione di una terminologia normativa e l'insistenza su categorie come “funzione”, “regola”, “sanzione”, che appartengono tanto alla teoria musicale quanto alla riflessione giuridica. Come afferma Riemann:

«Es scheint aber nur Willkür, und bei näherer Betrachtung erkennt man, dass dem wohl ein logisches Gesetz zu Grunde liegen müsse».¹⁹⁰

Le funzioni armoniche, secondo Riemann, non sono semplicemente descrittive, ma hanno un valore normativo, regolando i rapporti tra gli accordi secondo principi di coerenza formale.¹⁹¹

Questa concezione trova le sue radici nel clima intellettuale tedesco di fine Ottocento, dominato da istanze razionaliste, idealiste e positiviste. L'idea di una “logica musicale” richiama direttamente l'influenza della filosofia idealista tedesca

¹⁸⁹ Cfr. in merito CHRISTOPHER SMALL, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press (First Edition), Middletown, 1998.

¹⁹⁰ Trad.: «Ma sembra solo arbitrarietà, e a un esame più attento ci si rende conto che alla base deve esserci una legge logica». HUGO RIEMANN, *Musikalische Logik: Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*, Verlag von C. F. Kahnt, Leipzig, 1873, p. 41.

¹⁹¹ HUGO RIEMANN, *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*. 2nd ed., Augener & Co., London, 1893, p. 46.

– in particolare di Hegel – secondo cui ogni fenomeno culturale si sviluppa secondo leggi razionali interne, come momenti necessari di un processo dialettico. La musica, da fenomeno sensibile e contingente, si trasforma così in oggetto di una scienza normativa, fondata su principi deduttivi e coerenti, analogamente alla logica formale o al diritto. Nel suo *Vereinfachte Harmonielehre* (1893), Riemann articola la sua teoria attorno a tre funzioni fondamentali: «Es giebt nur dreierlei tonale Funktionen der Harmonie [...] nämlich die der Tonika, Dominante und Subdominante».¹⁹²

Ciascuna funzione non è legata a un singolo accordo, ma a un ruolo relazionale all'interno del sistema tonale. La tonica costituisce il punto di equilibrio e riferimento, la “norma primaria” del sistema. La dominante rappresenta la tensione, la forza centripeta che mira al ritorno, mentre la sottodominante prepara la tensione stessa, agendo come controparte speculare. Tali funzioni si riflettono non solo a livello armonico, ma anche formale e retorico: ogni articolazione musicale assume valore all'interno di una logica complessiva che governa la sintassi tonale.

Riemann approfondisce inoltre la relazione tra armonia e forma, sostenendo che l'organizzazione formale della musica è anch'essa espressione di una struttura normativa interna. Le frasi musicali, le sezioni tematiche e le progressioni cadenzali obbediscono a schemi prevedibili, simili a formule retorico-giuridiche. La funzione della cadenza, ad esempio, è analizzata come atto conclusivo dotato di valore performativo, capace di “sancire” la chiusura di una sezione secondo regole determinate e condivise.

Un aspetto interessante della *musikalische Logik* è l'analogia con il sillogismo. Come nella logica aristotelica la conclusione deriva necessariamente dalle premesse, così nella progressione tonale il ritorno alla tonica deriva necessariamente dalla presenza della dominante. Questo parallelismo conferisce alla teoria musicale una dimensione epistemologica nuova, in cui l'ascolto musicale è concepito come un atto di riconoscimento logico, e non solo estetico o affettivo: «so werden auch die aufeinander folgenden Klangvorstellungen [...] vom

¹⁹² Trad.: «Esistono solo tre funzioni tonali dell'armonia [...] ovvero la tonica, la dominante e la sottodominante». *Ivi*, p. 9.

bewussten oder unbewussten Geiste verglichen und das Facit ist das Verständniss des musikalischen Gedankens». ¹⁹³

La coerenza della composizione dipende quindi non da principi esterni, ma dalla realizzazione di un ordine formale interno, riconoscibile e prevedibile. La forza normativa della teoria riemanniana risiede anche nella sua valenza pedagogica e prescrittiva. L'analisi musicale, secondo Riemann, non ha il solo compito di descrivere ciò che è avvenuto, ma di guidare l'interpretazione e la composizione secondo regole formali che possono essere insegnate e apprese. Questa dimensione didattica riflette l'intento di sistematizzare la pratica musicale in un linguaggio razionale e regolato, adatto a formare una "scienza della musica" in senso moderno. Inoltre, il concetto di funzione armonica si estende anche alla teoria della modulazione, intesa non come semplice cambiamento di tonalità, ma come riorganizzazione delle funzioni secondo un nuovo centro tonale. Le relazioni tra tonalità non sono arbitrarie, ma strutturate anch'esse da leggi funzionali che ne determinano la plausibilità e la direzione.

La modulazione è vista dunque come transizione logica tra ordinamenti normativi distinti ma compatibili, analogamente a una transizione tra codici giuridici. Infine, l'influenza di Riemann si estende ben oltre la teoria tonale. Il suo tentativo di formalizzare la musica in termini funzionali ha avuto un impatto significativo su tutta la teoria musicale tedesca del XX secolo, contribuendo allo sviluppo di metodi strutturalisti e formali, e anticipando riflessioni successivamente riprese da linguisti e teorici della comunicazione musicale. La *musikalische Logik*, pur radicata nella tonalità, fornisce infatti una cornice metodologica che supera i confini stilistici e apre la strada a una visione normativa della musica come linguaggio razionale, coerente e regolato.

¹⁹³ Trad.: «così anche le successive rappresentazioni sonore [...] vengono confrontate dalla mente conscia o inconscia e il risultato è la comprensione del pensiero musicale». RIEMANN, *Musikalische Logik* cit., p. 41.

2.4 La forma musicale come struttura normativa

Nel corso della storia della musica occidentale, numerose forme compositive si sono consolidate come sistemi normativi strutturati, analoghi ai modelli giuridici. La loro forza non risiede solo nella tradizione estetica, ma nella capacità di prescrivere comportamenti compositivi, di orientare la prassi esecutiva e di conferire all'opera una legittimità formale riconosciuta. Tali forme possono essere lette come spazi di regolazione simbolica, dove il compositore agisce in una duplice veste: creatore di contenuti e interprete delle regole.

Friedrich Blume, tra i protagonisti della riflessione musicologica tedesca del Novecento, è tra i primi a conferire alla forma musicale una valenza normativa in senso stretto. Nel contesto della sua impostazione sistematica – radicata nella tradizione storicista e filosofica dell'estetica tedesca – egli attribuisce alla forma musicale il carattere di una *Struktur mit Normcharakter*, ovvero una “struttura con valore normativo”.¹⁹⁴ Questa definizione non è da intendersi come una semplice osservazione tecnico-analitica, bensì come parte di una concezione più ampia in cui la forma si configura come una categoria culturale e istituzionale. Per Blume, le forme canoniche – in particolare la forma-sonata – assumono uno statuto simile ai “tipi giuridici” (*juristische Typen*), ovvero a modelli normativi che stabiliscono criteri di legittimità formale per le opere musicali.¹⁹⁵ In questo modo, la forma non è soltanto un dispositivo interno alla composizione, ma una struttura simbolica condivisa, che vincola e insieme rende possibile la comunicazione musicale. La centralità di Blume in questo discorso deriva dal fatto che fu tra i primi a tematizzare in maniera esplicita il nesso tra forma e normatività all'interno di una teoria generale della musica come fenomeno storico-culturale. La sua impostazione teorica si distingue nettamente dalle prospettive puramente formali o tecnico-strutturali della teoria musicale ottocentesca, così come dalle prime analisi

¹⁹⁴ FRIEDRICH BLUME, *Form*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. IX, Bärenreiter, Kassel, 1970, p. 87.

¹⁹⁵ *Ibid.*

motivico-tematiche di scuola schenkeriana. Blume elabora invece un modello interpretativo in cui la forma musicale partecipa di un ordine simbolico più ampio, caratterizzato da convenzioni storicamente determinate.¹⁹⁶

Carl Dahlhaus si inserisce in questo solco teorico, ma con un orientamento critico e riformulativo. Richiamandosi implicitamente alla nozione di orizzonte d'attesa elaborata da Hans Robert Jauss,¹⁹⁷ Dahlhaus concepisce la forma come un campo semantico dinamico, in cui la norma non limita la libertà, ma la rende comprensibile.¹⁹⁸ La possibilità stessa dell'innovazione presuppone, paradossalmente, l'esistenza di una regola contro cui misurarsi. Questa impostazione teorica ha esercitato una forte influenza sulla musicologia anglosassone, in particolare sui lavori di William Caplin,¹⁹⁹ James Hepokoski²⁰⁰ e Warren Darcy.²⁰¹

¹⁹⁶ *Ivi*, pp. 85–90.

¹⁹⁷ Hans Robert Jauss è stato un teorico tedesco della letteratura e fondatore dell'estetica della ricezione. Ha introdotto il concetto di “orizzonte d'attesa”, ponendo al centro l'interazione tra testo e lettore nella storia letteraria. La sua teoria ha influenzato profondamente la critica, valorizzando la ricezione storica dell'opera. GIORGIO PATRIZI, *sub. voce Jauss, Hans Robert*, in *Enciclopedia Italiana*, V Appendice, 1993, [https://www.treccani.it/enciclopedia/hans-robert-jauss_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/hans-robert-jauss_(Enciclopedia-Italiana)/).

¹⁹⁸ Cfr. CARL DAHLHAUS, *Analyse und Werturteil*, Schott, Mainz, 1987, pp. 31–40.

¹⁹⁹ William Caplin è un teorico musicale statunitense, noto per i suoi studi sulla forma musicale classica. Professore emerito alla Schulich School of Music della McGill University, ha sviluppato una teoria delle funzioni formali, esposta nel suo libro “Classical Form”, che analizza le strutture compositive di Haydn, Mozart e Beethoven. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui la McGill University Medal for Exceptional Academic Achievement nel 2023. <https://www.mcgill.ca/music/william-caplin>

²⁰⁰ James Hepokoski è un musicologo statunitense, professore emerito alla Yale University, noto per aver co-sviluppato la “Sonata Theory” con Warren Darcy. Questa teoria, esposta nel loro libro *Elements of Sonata Theory* (2006), offre un'analisi innovativa delle forme sonata del tardo Settecento, introducendo concetti come “tipi sonata” e “deformazioni”. Nel 2020, Hepokoski ha pubblicato *A Sonata Theory Handbook*, che approfondisce ulteriormente questi concetti attraverso analisi dettagliate di opere di Mozart, Schubert e Brahms. La sua ricerca si concentra sulla musica europea dal 1750 al 1950, con particolare attenzione a compositori come Haydn, Beethoven, Mahler, Sibelius e Verdi. <https://yalemusic.yale.edu/people/james-hepokoski>

²⁰¹ Caplin sviluppa una teoria delle funzioni formali in chiave sistemica, mentre Hepokoski e Darcy introducono il concetto di deformazioni normative, interpretando le deviazioni rispetto al modello come pratiche retoriche consapevoli. Cfr. in merito WILLIAM CAPLIN, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

Dahlhaus riconosce l'importanza della riflessione di Blume, ma rifiuta una concezione eccessivamente prescrittiva della norma musicale. Per Dahlhaus, la forma non è un codice impositivo bensì una *regulative Struktur* – una “struttura regolativa” – che orienta l'attività compositiva e interpretativa senza determinarla in modo rigido.²⁰² In *Die Idee der absoluten Musik*, Dahlhaus approfondisce questa concezione, attribuendo alla forma-sonata una struttura discorsiva, ispirata alla retorica e alla dialettica filosofica.²⁰³ Egli interpreta la sequenza “esposizione–sviluppo–ripresa” non come una successione neutra di sezioni, ma come una forma argomentativa che genera e risolve tensioni, analoga a un procedimento giudiziario. Questa lettura, influenzata dalla dialettica hegeliana e dalla filosofia neoidealista tedesca, restituisce alla forma musicale una profondità epistemologica, oltre che estetica. Un ulteriore elemento distintivo della visione di Dahlhaus è la sua attenzione alla dimensione dell'ascolto e alla storicità delle aspettative percettive. Dahlhaus sostiene che la forma musicale non debba essere concepita come uno schema precostituito da applicare dall'esterno, bensì come l'esito di una coerenza intrinseca al materiale sonoro. Un esempio efficace in questo senso si può individuare nella *Fuga in do minore BWV 847 del Clavicembalo ben temperato* Johann Sebastian Bach, che non è interpretata esclusivamente come un esercizio tecnico, ma piuttosto come una manifestazione paradigmatica di un pensiero musicale normativo. A giudizio dell'autore, essa si configura come una forma definita da regole contrappuntistiche il cui rispetto non è frutto di una convenzione esterna, bensì di una necessità interna alla logica costruttiva dell'opera. Il sistema normativo che ne deriva si fonda su relazioni tematiche rigorose e su una simmetria tra le voci, elementi che conferiscono alla fuga una struttura affine a quella del discorso retorico, in cui ogni componente è dotata di una funzione specifica e non intercambiabile. Dahlhaus rileva, infine, che il rigore formale della fuga può essere inteso come espressione di una retorica musicale in senso pieno, nella quale ogni

²⁰² Cfr. CARL DAHLHAUS, *Foundations of Music History*, Trans. J. B. Robinson, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, pp. 45–48.

²⁰³ Cfr. CARL DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel, 2005 (ristampa della prima edizione del 1978), pp. 130–138.

deviazione rispetto alla norma richiede una giustificazione strutturale.²⁰⁴ In questo senso le regole della fuga non sono semplici convenzioni stilistiche, ma criteri strutturali che determinano la legittimità delle scelte compositive all'interno di un sistema chiuso e coerente.

Nelle prime battute del brano, ogni voce entra con rigore, affermando la propria individualità (bb. 1-6), ma si intreccia progressivamente con le altre in un gioco di rimandi e contrappunti che potrebbe richiamare l'interazione normativa in un ordinamento giuridico.

Fuga 2
à 3
BWV 847

J.S. Bach (1685-1750)



Figura 1. *Fuga in do minore* BWV 847 del *Clavicembalo ben temperato* di J.S. Bach, bb. 1-6.

Le modulazioni successive (bb. 9-12) mostrano come il sistema si mantenga coerente pur accogliendo variazioni e nuove tensioni, ridefinendo di volta in volta il proprio equilibrio interno.

²⁰⁴ Cfr. CARL DAHLHAUS, *Analisi musicale e giudizio estetico*, EDT, Torino, 1987, pp. 49–52.



Figura 2. *Fuga in do minore* BWV 847 del *Clavicembalo ben temperato* di J.S. Bach, bb. 9-12.

È possibile qui richiamare la teoria della costituzione aperta di Ronald Dworkin. In essa, egli sostiene che i principi fondamentali del diritto sono soggetti a continue reinterpretazioni basate su casi concreti. Infatti, per Dworkin il diritto non è un insieme di regole fisse ma una pratica interpretativa che si evolve nel tempo grazie al contributo di giudici e giuristi.²⁰⁵ Tenendo in considerazione ciò è possibile identificare un dialogo tra sistemi normativi in cui la forma ha un valore costitutivo. Ho preso in esame alcune forme dal Barocco, come la passacaglia, la ciaccona e la suite, al rondò classico fino alle trasformazioni novecentesche. Nel Barocco troviamo forme cicliche e con variazioni che introducono un altro tipo di normatività, ovvero la stabilità del fondamento armonico.

Costruite su un basso ostinato, esse delimitano un perimetro fisso entro cui la variazione agisce come un'argomentazione giuridica, che si confronta con un principio superiore. Ogni variazione rappresenta un "precedente", un'interpretazione nuova della norma base, che arricchisce ma non sovverte la regola stessa. Questa analogia è evidente nella Passacaglia finale della *Quarta Sinfonia* di Brahms, dove le ventinove variazioni si susseguono come sentenze che consolidano, sfidano e ampliano il significato originario del tema. In questo senso, il principio della *developing variation* – sviluppato da Arnold Schoenberg e analizzato in profondità da Walter Frisch – offre una chiave di lettura

²⁰⁵Cfr. in merito: RONALD DWORKIN, *Law as Interpretation*, in «Texas Law Review», LX, 1982, pp. 527–550; RONALD DWORKIN, *Law's Empire*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts-London, 1986; RONALD DWORKIN, *Liberal Community*, in *California Law Review*, LXXVII/3, pp. 479–504.

particolarmente adatta. Frisch mostra come in Brahms ogni variazione emerga organicamente dal materiale precedente, secondo una logica interna che privilegia la trasformazione continua senza mai abbandonare del tutto l'identità tematica originaria.²⁰⁶ Nella sua analisi, Frisch evidenzia come la variazione non sia mera decorazione o semplice ripetizione con cambiamenti, ma piuttosto un processo di sviluppo intrinseco alla sostanza motivica stessa. Proprio nella Passacaglia brahmsiana, la successione delle variazioni rivela questa logica profonda: ogni segmento sonoro sembra derivare dall'altro come un'interpretazione giurisprudenziale che chiarisce, ridefinisce o amplia la portata del principio su cui si fonda.

Michele Taruffo osserva che la forma rappresenta un elemento costitutivo del sistema, non già una sovrastruttura accessoria, bensì la condizione imprescindibile della sua razionalità.²⁰⁷ Questo principio appare applicabile anche alla forma della suite, in cui la sequenza ordinata e la funzione specifica di ciascuna danza concorrono alla coerenza e alla compiutezza dell'opera musicale – proprio come nel procedimento giuridico, in cui ogni atto è vincolato e necessario al fine complessivo.

In tal senso, la forma musicale barocca può essere interpretata come un dispositivo normativo implicito, in cui la coerenza formale ha valore costitutivo, non decorativo. Si potrebbe avanzare l'ipotesi che la forma sia portatrice di significato tanto quanto il contenuto, e che la logica procedurale della suite rispecchi un principio analogo a quello giuridico: un ordine ritenuto necessario non soltanto ai fini della comprensione, ma anche per conferire legittimità all'opera stessa. Particolarmente rilevante sul piano formale è la struttura del rondò, forma musicale ciclica caratterizzata dalla ripetizione di un tema principale (A) alternato a episodi contrastanti (B, C, ecc.), secondo schemi canonici come ABACA o ABACABA. Il ritorno del tema non è un semplice artificio estetico, bensì un principio strutturale normativo che funge da asse portante dell'intera composizione. Il tema principale,

²⁰⁶ Cfr. WALTER FRISCH, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1984, pp. 121–144.

²⁰⁷ Cfr. MICHELE TARUFFO, *La semplice verità. Il giudice e la costruzione dei fatti*, Editori Laterza, Bari, 2009, p. 53.

infatti, agisce come una sorta di “norma fondante” che garantisce coerenza, simmetria e riconoscibilità, offrendo un punto di riferimento costante all’ascoltatore.²⁰⁸

Gli episodi intermedi – le sezioni B, C, e così via – si configurano come spazi di digressione, nei quali il compositore introduce nuovi materiali tematici e, spesso, modulazioni verso tonalità differenti. Queste sezioni hanno la funzione di creare tensione, varietà e contrasto, ma non rompono l’unità complessiva, poiché ogni deviazione è destinata a ritornare alla sezione A, in un’alternanza di stabilità e instabilità che struttura la narrazione musicale.²⁰⁹

Questa logica compositiva richiama, per analogia, il principio del *common law* anglosassone, dove ogni decisione giuridica (episodio) deve fare riferimento a un precedente normativo (tema), in un sistema basato sulla continuità interpretativa e sull’autorità del precedente. Come sottolinea Ronald Dworkin, l’interpretazione dei casi giuridici si fonda su un equilibrio fra coerenza sistemica e apertura al nuovo, proprio come nel rondò musicale, dove la libertà tematica degli episodi resta comunque subordinata alla necessità del ritorno al tema principale.²¹⁰

Il sistema del *common law* anglosassone si configura pertanto come un processo evolutivo fondato sull’esperienza giuridica, attraverso la giurisprudenza, l’adattamento progressivo e la continua reinterpretazione dei precedenti. La logica che ne deriva è di tipo induttivo e casistico, in cui l’autorità giuridica non discende dalla generalità astratta, ma dalla coerenza dinamica del precedente vincolante, secondo il principio dello *stare decisis*.²¹¹

²⁰⁸ Cfr., tra gli altri, BRUCE BENWARD – MARILYN SAKER, *Music in Theory and Practice*, vol. II, 2009; WILLIAM E. CAPLIN, *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*, Oxford University Press, Oxford, 2013.

²⁰⁹ Cfr., tra gli altri, CHARLES ROSEN, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, W. W. Norton & Company, New York, 1997; ROBERT GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, Oxford, 2019.

²¹⁰ Cfr., tra gli altri, RONALD DWORKIN, *Taking Rights Seriously*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts, 1977; EERO TARASTI, *Signs of Music. Approaches to Applied Semiotics [AAS]*, De Gruyter Mouton, Berlin, 2002.

²¹¹ Cfr. in merito ALEC STONE SWEET, *Governing with Judges*, Oxford University Press, Oxford, 2000; NEIL DUXBURY, *The Nature and Authority of Precedent*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

Tale dinamica trova un parallelo nelle forme musicali aperte del Classicismo e del Romanticismo, in cui la struttura non è data in anticipo, ma si costruisce attraverso il processo compositivo stesso, mediante sviluppo tematico, variazione e ritorno.²¹² In questo senso, la musica assume un carattere ermeneutico e processuale, simile alla logica evolutiva della *common law*. Da questa prospettiva, la musica può essere interpretata come un sistema normativo semi-autonomo, dotato di proprie regole interne ma analoghe a quelle che regolano altri sistemi simbolici, come il diritto, l'etica o la logica. Il compositore, come il legislatore, istituisce un ordine coerente all'interno del quale ogni elemento acquisisce significato in relazione a un insieme di vincoli e possibilità. La partitura musicale, dunque, si configura come un testo normativo implicito, la cui coerenza interna è garantita da un insieme di regole formali e sintattiche. Questa concezione trova un fondamento teorico nell'analisi di Nelson Goodman, secondo cui la musica notata opera come un linguaggio simbolico rigoroso, governato da regole sintattiche e semantiche che ne garantiscono la funzione comunicativa e la coerenza interna. Sebbene Goodman non parli in termini giuridici di "normatività", la sua teoria permette di interpretare l'opera musicale come un sistema simbolico regolato, in cui le istruzioni compositive e notazionali definiscono uno spazio formale vincolante, analogo per struttura a un sistema di norme.²¹³

Nel Novecento, la nozione di struttura giuridica non scompare, ma si trasforma radicalmente. Con il metodo dodecafonico, Arnold Schoenberg istituisce un sistema normativo chiuso, paragonabile a una "costituzione musicale" in cui ogni nota ha pari dignità e ogni successione è regolata da leggi rigide.²¹⁴ Le trasformazioni della serie (inversione, retrogradazione, trasposizione) costituiscono atti normativi

²¹² Cfr. in merito RICHARD TARUSKIN, *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

²¹³ NELSON GOODMAN, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1976.

²¹⁴ Sulla dodecafonia di Schoenberg si veda ad esempio: IWONA SOWIŃSKA-FRUHTRUNK, *Arnold Schoenberg's Dodecaphonic Method as a Representation of an Artistic Utopia*, in Ksenia Olkusz – Michal Klosinski – Krzysztof M. May, *More After More. Essays Commemorating the Five Hundredth Anniversary of Thomas More's Utopia*, Facta Ficta Research Centre, Cracovia, 2016, pp. 27–36; NICHOLAS HARALAMBOUS, *Schoenberg as Analyst*, in «Music and Letters», CV/3, 2024, pp. 337–365.

secondari, che si riferiscono a un principio originario. La musica seriale integrale di Boulez e Stockhausen porta questo modello all'estremo: non solo le altezze, ma anche durate, intensità e timbri sono regolati secondo schemi deterministici. Con John Cage si entra in un orizzonte post-normativo, dove l'indeterminazione e il caso diventano le nuove regole. Opere come *4'33''*²¹⁵ o *Music of Changes* dissolvono l'idea di forma prescrittiva, rifiutando ogni struttura normativa. In questo senso, Cage si pone come anarchico estetico, in opposizione ai sistemi normativi classici, e cambia radicalmente le regole che finora avevano governato il rapporto tra musica e diritto.

Le analogie fin qui esemplificate non costituiscono semplici metafore descrittive o suggestioni occasionali, bensì elementi sistematizzabili entro una cornice teorica coerente che si potrebbe definire come una “teoria comparata delle forme normative”. Tale prospettiva consente di mettere in relazione sistemi formali apparentemente distanti, ma strutturalmente affini, come quello musicale e quello giuridico, attraverso un'analisi delle loro logiche interne, dei loro processi di regolazione e delle modalità di generazione del significato.

2.5 Lessico giuridico di matrice musicale

L'assunzione di elementi musicali nel linguaggio giuridico si configura come un processo inverso rispetto a quello finora esaminato, ma inscritto nella medesima dinamica evolutiva. In diversi ambiti teorici, ermeneutici e istituzionali, il diritto ha progressivamente integrato categorie e metafore musicali, non solo per ampliare il proprio lessico espressivo, ma anche per ridefinire le modalità di costruzione e interpretazione della conoscenza giuridica. In primo luogo, si rileva un uso intensivo della metafora musicale, con concetti quali “armonia normativa”,

²¹⁵ Cfr., tra gli altri, STEPHEN DAVIES, *John Cage's 4'33'': Is It Music?*, in «Australasian Journal of Philosophy», LXXV/4, 1997, pp. 448–462; KYLE GANN, *No Such Thing As Silence: John Cage's 4'33''*, Yale University Press, New Haven, 2011; JULIAN DODD, *What 4'33'' Is*, in «Australasian Journal of Philosophy», XCVI/4, 2017, pp. 629–641.

“polifonia giuridica”, “accordo interpretativo” e “fuga di sistemi giuridici” che permeano sia la riflessione costituzionalistica sia la teoria dell’interpretazione. Una delle immagini più consolidate è quella del “testo giuridico come partitura musicale”: come sottolinea Valerio Massimo Minale, «if we consider the legal text as a score, according with the teaching full of freedom of Jerome N. Frank»,²¹⁶ si apre la prospettiva di un’interpretazione creativa ma vincolata, analoga a quella musicale. Jerome Frank stesso, nel suo celebre scritto *Say It with Music*,²¹⁷ aveva proposto di interpretare le norme giuridiche con la stessa duttilità richiesta nell’esecuzione musicale. Hans Rechenberg nota che nelle opere liriche «haupt der Notar die häufigst gebrauchte Opernfigur unter den Juristen ist, stolpert so der Jurist, mit dem Makel des im Ausdruck gehemmten und geistig Verknöcherten als den wesentlichen Eigenschaften behaftet, eine mehr oder weniger Jammergestalt, durch die Musikliteratur». ²¹⁸ Esempari in tal senso sono il notaio Dr. Blind nel *Fledermaus* di Johann Strauss e la caricatura del notaio in *Così fan tutte* di Mozart. Mahnkopf osserva che «Die Musik jedoch leidet unter konsequenter Nichtbeachtung bei Juristen. [...] Die Musikwissenschaft hätte das Zeug, die Nachbarwissenschaften, darunter auch die Rechtswissenschaft, zu befruchten». ²¹⁹ Ulrich R. Haltern in *Musik (und Recht) heute*, evidenzia le analogie tra il compositore e il legislatore da un lato, e tra l’interprete musicale e il giudice dall’altro. Haltern scrive:

²¹⁶ Trad.: «Se pensiamo al testo di legge come a una partitura, secondo l’insegnamento pieno di libertà di Jerome N. Frank». VALERIO MASSIMO MINALE, *New perspectives on ‘law and humanities’ together with a ‘musical’ approach to the history of legal problems: looking through the mirror of opera*, in Virginia Amorosi, Valerio Massimo Minale (a cura di), *History of Law and Other Humanities*, DYKINSON, Madrid, p. 17.

²¹⁷ JEROME FRANK, *Say It with Music*, in «Harvard Law Review», LXI/6, 1948, pp. 921–957.

²¹⁸ Trad.: «Se il notaio è il personaggio dell’opera più usato tra i giuristi, il giurista, con il suo modo di esprimersi un po’ rigido e la sua mente un po’ arrugginita, è una figura più o meno triste che si ritrova spesso nella letteratura musicale». HANS RECHENBERG, *Der Jurist in der Musik: Oder ein Beispiel für ungleiche Wechselbeziehungen*, in «JuristenZeitung», XXIX/11-12, 1974, pp. 394–395: 394.

²¹⁹ Trad.: «La musica, tuttavia, soffre di essere costantemente ignorata dagli avvocati. [...] La musicologia ha le carte in regola per fertilizzare le scienze vicine, compresa la giurisprudenza». ULRICH R. HALTERN, *Musik (und Recht) heute*, <https://www.rewi.hu-berlin.de/de/lf/oe/hfr/deutsch/1999-09.pdf>, 1999, p. 2.

Derjenige, der eine Partitur aufschlägt, ist weniger mit Ausdruck oder Schönheit, sondern zunächst einmal mit Anweisungen und Befehlen konfrontiert. ‘Adagio’, ‘legato’, ‘pizzicato’ – vom allgemeinen Charakter bis ins kleinste Detail wird der Musiker angewiesen. Der Unterschied zum Gesetzestext ist lediglich gradueller Art: auch dort wird der Jurist angeleitet, etwa durch Präzedenzfälle und Normen.²²⁰

Questo parallelo è fondamentale per comprendere come, tanto nella musica quanto nel diritto, il testo scritto sia solo il punto di partenza per una prassi che necessita di un’intermediazione umana e situazionale.

Secondo Giorgio Resta, «la struttura tripartita dei rapporti tra compositore, esecutore e pubblico si ripropone dunque pressoché invariata nel campo giuridico, dove legislatore, giudice e utenti del sistema giustizia mettono in scena il “canto della legge”».²²¹ Marie Theres Fögen dedica un libro alla musica *Das Lied vom Gesetz* riporta un episodio nel quale «Nicht mehr der Gesetzgeber selbst, auch nicht die Justiz, sondern der Chef der Exekutive singt nun das Lied zum Gesetz, ein schräges, aber machtvolleres Lied. ... Hört!».²²²

Si propone di seguito una tabella riassuntiva di alcuni esempi di termini di natura musicale utilizzati negli scritti giuridici.

²²⁰ Trad.: «Chiunque apra uno spartito si trova di fronte non tanto all'espressione o alla bellezza, quanto alle istruzioni e ai comandi. ‘Adagio’, ‘legato’, ‘pizzicato’ - il musicista viene istruito dal carattere generale fino al più piccolo dettaglio. La differenza con il testo legale è solo di natura graduale: anche in questo caso, l’avvocato è guidato, ad esempio, da precedenti e norme». HALTERN, *Musik (und Recht) heute* cit., p. 2.

²²¹ GIORGIO RESTA, *Itinerari per una ricerca su diritto e musica*, in Giorgio Resta (a cura di), *L’armonia nel diritto*, Roma Tre Press, Roma, 2020, p. 31

²²² Trad.: «Non è più il legislatore stesso, né tantomeno la magistratura, ma il capo dell’esecutivo a dettare legge, con una melodia strana ma potente. ... Ascoltate!». MARIE THERES FÖGEN, *Das Lied vom Gesetz*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, 2007, p. 36.

Tabella 4. Principali termini di matrice musicale negli scritti giuridici

autore del testo	titolo	lessico musicale	frase dal testo
Desmond Manderson, David Caudill	<i>Modes of Law: Music and Legal Theory - An Interdisciplinary Workshop Introduction</i> (1999, pp. 1325, 1328)	Rigour and creativity	Music is a “creative force and a rigorous art” but legal thinking should be “imaginative and rigorous”.
Daniel Kornstein	J. <i>The Music of the Laws</i> (1982, p.18)	Sublime, beautiful, eternal	[t]he word “music”, like “law”, conjures up a refined, elite endeavor, a product of man’s intelligence at its most highly civilized and highly disciplined. Both music and law are sometimes seen as expressions of the sublime, the beautiful, and the eternal [...]. Indeed, music has widened the sphere of legal ideas and enriched law with new images.
Ricardo Schmukler	<i>Public Administration Theory as Musical Theory</i> (2002, pp. 415, 422)	Musicking	no culture so far discovered lacks music [...] all humans know music because [...] they do it. Whether we are aware or not, and whether we like it or not, the experiencing of music, or <i>musicking</i> (Small, 1998) is a distinctive human activity, a serious and playful, conscious and unconscious endeavor in relation to others.
Daniel Kornstein	J. <i>The Music of the Laws</i> (1982, p.18)	Themes and leitmotifs	[I]aw offers us certain basic <i>themes</i> with a multitude of variations. Justice, mercy, due process of law, equality before the law - these are a few of the recurring major themes that serve as leitmotifs in law. Variations on these legal <i>leitmotifs</i> arise from different factual contexts as well as changed moral and social values. But the point is that the major themes recur.
Erika Arban	<i>Seeing Law in Terms of Music. A Short Essay on Affinities between Music and Law</i> (2017, p. 76)	Symphonic nature of law	[...] describes the nature of law as “quasi-symphonic.”

Daniel Kornstein	J.	<i>The Music of the Laws</i> (1982, pp. 18-19)	Fugue	[t]he fugue starts with a theme based on a particular rule of law as sung by a particular judge. While the theme is still being sung, a second judicial voice modifies the first legal rule and introduces a secondary theme – a countersubject which provides contrasts to the subject. As modifications of the legal rule occur, each judicial voice enters in turn, singing the theme, often accompanied by the countersubject in some other voice. After all the judicial voices have joined in, there are no “rules”, only a collection of precedents that can be cited for either side of almost any legal proposition. The legal fugue - the play of principle and counterprinciple, the dialectic of theme and countertheme - fits neatly into the common law process. It shows how a confusing chorus may still be singing a basic theme.
Erika Arban		<i>Seeing Law in Terms of Music. A Short Essay on Affinities between Music and Law</i> (2017, p. 80)	Authentic Performance Movement / Early Music Movement	In music, a movement akin to (constitutional) originalism is what is commonly referred to as the Authentic Performance Movement or Early Music Movement.
Sanford Levinson, J. M. Balkin		<i>Law, Music, and Other Performing Arts</i> (1991, p.1615)	Orchestral sound	[...] such aspects of musical performance as trying to recreate “the original orchestral sound [...]
Daniel Kornstein	J.	<i>The Music of the Laws</i> (1982, p. 19)	Interpretation	Lawmakers can be likened to musical composers: both write the texts that others must interpret. And judges and lawyers are the performers of legal music. They look at the texts, be they constitutions, statutes, or judicial precedents, and put on those texts their own interpretations.
Daniel Kornstein	J.	<i>The Music of the Laws</i> (1982, p. 19)	Score	In performing their roles, judges and lawyers interpret the legal texts much as instrumentalists interpret musical scores.

La **Tabella 4** mette in evidenza come i concetti musicali vengano utilizzati in modo strategico per arricchire il discorso giuridico. Questa comparazione testuale fa emergere una tendenza all'utilizzo di metafore musicali come strumento euristico e descrittivo della riflessione teorico-giuridica. Emerge inoltre che le terminologie musicali vengono utilizzate per sottolineare la dimensione interpretativa e dialogica del diritto (si veda Kornstein in tabella). Tali immagini musicali veicolano con efficacia la complessità della prassi interpretativa del diritto, mettendo in luce il modo in cui le norme giuridiche vengano “eseguite” attraverso un gioco dialettico di principi e contrappunti giurisprudenziali, in un movimento che richiama la struttura contrappuntistica tipica della composizione musicale. Parallelamente, altri autori – come Arban e Levinson – si soffermano su concetti quali “movimento autentico” o “suono orchestrale” per sottolineare la componente storico-filologica e performativa del diritto. L'analogia con la musica d'epoca e l'esecuzione storicamente informata risulta particolarmente rilevante nell'ambito delle teorie costituzionali originaliste, dove il rispetto della “voce originaria” del testo si configura come ideale regolativo dell'interpretazione normativa. L'apporto di Schmukler, attraverso il concetto di *musicizing* (ripreso da Small), apre una prospettiva antropologica e relazionale, in cui la musica – e per analogia il diritto – viene concepita come attività sociale, espressiva, e partecipativa. Questa metodologia decostruisce l'idea di diritto come sistema chiuso e normativo, per proporre invece un paradigma dinamico e inclusivo, incentrato sull'esperienza e sull'interazione umana. Infine, l'accostamento operato da Manderson e Caudill tra “rigore” e “creatività” nella musica e nel pensiero giuridico offre una sintesi efficace del carattere duplice del diritto: da un lato fondato su principi formali e sistematici, dall'altro aperto all'invenzione, alla retorica e alla sensibilità contestuale. Tale doppiezza epistemologica è resa con precisione attraverso la metafora musicale, che consente di cogliere la tensione costitutiva tra struttura e libertà, tra norma e interpretazione. La varietà terminologica documentata nella tabella, quindi, non si limita a un esercizio retorico, bensì riflette una profonda affinità strutturale tra i due ambiti disciplinari. L'impiego del lessico musicale nel discorso giuridico si configura come una pratica teoricamente densa, capace di

generare nuove chiavi di lettura e di promuovere un dialogo interdisciplinare fecondo tra estetica, teoria della norma e prassi istituzionale. Tale lessico si manifesta con evidenza anche nella prassi istituzionale, come dimostra la sentenza n. 291 del 1992 della Corte Costituzionale. In essa si legge: «Nella specie, vi sarebbe invece tale dissonanza con l'ordinamento e con la gerarchia dei valori dei beni socialmente rilevanti al punto che, per il Giudice remittente, questa fattispecie riecheggerebbe addirittura l'arcaico istituto dell'arresto per debiti».²²³

L'impiego del termine "dissonanza" in questo contesto giuridico rivela un'interessante scelta lessicale, carica di implicazioni valoriali ed evocative. In ambito musicale, la dissonanza indica una mancanza di armonia, una tensione che richiede risoluzione; trasposta nel discorso giuridico, essa allude a una frattura tra una norma o prassi e i principi fondamentali dell'ordinamento. Tuttavia, il termine porta con sé una certa vaghezza semantica, che rischia di diluire la precisione analitica tipica del linguaggio giuridico. L'affermazione di una "dissonanza" rispetto all'ordinamento potrebbe risultare più retorica che tecnica, evocando un disagio sistemico più che individuando una concreta violazione di principi costituzionali. Questa progressiva contaminazione lessicale dimostra come il diritto contemporaneo non utilizzi la musica solo come raffinata metafora retorica, ma come una risorsa epistemologica capace di ridefinire la normatività in chiave relazionale, estetica e performativa.

2.6 Il caso Schenker

Finora s'è visto come le relazioni tra linguaggio giuridico e linguaggio musicale si manifestino in molteplici direzioni, sia attraverso l'assimilazione di categorie normative all'interno della terminologia musicologica, sia mediante l'impiego di metafore musicali nella retorica giuridica. Tuttavia, oltre a queste influenze lessicali e concettuali, vi sono casi emblematici in cui l'interazione tra i due ambiti assume una forma strutturale profonda, che modella integralmente il pensiero teorico.

²²³ Sentenza n. 291, anno 1992, <https://giurcost.org/decisioni/1992/0291s-92.html>.

Un esempio particolarmente significativo di questo tipo di interazione “sostanziale” è rappresentato dalla figura di Heinrich Schenker (1868-1935), il quale, grazie alla sua formazione giuridica, rielaborò il concetto stesso di teoria musicale come disciplina normativa autonoma. Attraverso il “caso Schenker” si intende dunque esaminare non solo l’adozione di un lessico giuridico, ma la vera e propria trasposizione di modelli epistemologici e metodologici dal diritto alla musica, evidenziando come, nella sua opera, la musica venga intesa come sistema normato da leggi immanenti, analogamente alla concezione storicistica del diritto affermatasi nella cultura giuridica mitteleuropea tra XIX e XX secolo.

Laureatosi in Giurisprudenza all’Università di Vienna nel 1890,²²⁴ Schenker assimilò in modo strutturale concetti, metodi e modelli epistemologici propri della scienza giuridica contemporanea, applicandoli poi alla teoria musicale in modo sistematico. In particolare, la sua formazione sotto la guida di Georg Jellinek, uno dei maggiori esponenti della *Rechtsphilosophie* storica, risultò decisiva nell’indirizzare la sua concezione della musica come disciplina regolata da leggi immanenti, simili a quelle che governano l’evoluzione storica del diritto.²²⁵ Nel contesto culturale della Vienna di fine Ottocento, studiare diritto significava confrontarsi non solo con i codici positivi, ma con questioni di filosofia della norma, della gerarchia dei principi e della tensione dialettica tra ordine e libertà, temi che Schenker tradusse fedelmente nell’elaborazione della propria teoria musicale. Come ha evidenziato Snarrenberg, Schenker interiorizzò il concetto giuridico di obbligatorietà normativa trasferendolo alla struttura musicale, opponendosi a ogni interpretazione soggettivista delle opere d’arte.²²⁶ Schenker traspose infatti nella musica la nozione forte di “legge” appresa in ambito giuridico: come il diritto non è creato ma scoperto nel *Volksgeist* secondo la scuola storica tedesca, così anche la musica, nella sua visione, è sorretta da leggi naturali e necessarie che il compositore

²²⁴ Cfr. WAYNE ALPERN, *Music Theory as a Mode of Law: The Case of Heinrich Schenker, Esq.*, in «Cardozo Law Review», XX, 1999, pp. 1459–1460.

²²⁵ Cfr. *Ivi*, p. 1461.

²²⁶ Cfr. ROBERT SNARRENBURG, *Schenker’s Interpretative Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 45.

non può creare arbitrariamente, ma deve rispettare e rivelare.²²⁷ L'utilizzo sistematico di espressioni quali "legge della triade", "legge della nota di passaggio", "legge del registro obbligatorio" e "legge della varietà",²²⁸ testimonia come Schenker concepisse la teoria musicale come una scienza normativa, strutturata secondo vincoli imprescindibili e dotata di una propria logica interna. Questo pensiero si inserisce direttamente nella tradizione della giurisprudenza storica, di cui Jellinek era uno dei massimi rappresentanti, secondo cui il diritto viene storicamente rintracciato come manifestazione del carattere collettivo.²²⁹ Analogamente, Schenker rifiuta le "regole da manuale" della tradizione didattica musicale, in quanto arbitrarie e scollegate dalle reali leggi strutturali della tonalità. A livello metodologico, l'analisi schenkeriana si configura come un procedimento giuridico: il brano musicale è sottoposto a un processo istruttorio in cui si raccolgono prove, si confutano errori percettivi e si risale, mediante una logica rigorosa, alla struttura fondamentale che fonda l'unità dell'opera.²³⁰ L'idea di una struttura gerarchica dei livelli musicali (*Ursatz*, *Middleground*, *Foreground*) riprende direttamente il concetto di stratificazione normativa giuridica, dove norme generali e principi fondamentali impongono vincoli alle disposizioni particolari.²³¹ Anche la dialettica tra ordine e libertà, centrale nella filosofia del diritto di Jellinek, trova un preciso corrispettivo nella teoria schenkeriana: l'*Urfinie* rappresenta l'elemento normativo strutturale (l'ordine), mentre l'elaborazione ornamentale rappresenta il margine di libertà consentito all'interno del sistema.²³² La visione schenkeriana della musica come organismo governato da leggi immanenti si oppone frontalmente alle estetiche relativistiche contemporanee, proponendo

²²⁷ Cfr. ALPERN, *Music Theory as a Mode of Law* cit., pp. 1468.

²²⁸ Cfr. *Ivi*, p. 1463.

²²⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 1467–1470.

²³⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 1464–1465.

²³¹ Cfr. ALLEN CADWALLADER, DAVID GAGNÉ, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*, Oxford University Press, 1998, p. 1463.

²³² Cfr. *Ivi.*, p. 1462–1463. Si veda anche RICHARD LITTLEFIELD – DAVID NEUMEYER, *Rewriting Schenker: Narrative, History, Ideology*, in «Music Theory Spectrum», XIV/1, 1992 (in particolare p. 55).

invece un modello epistemologico basato sulla scoperta di verità oggettive, paragonabili alle norme fondamentali del diritto evolutivo.²³³ L'atteggiamento anti-relativista di Schenker nei confronti dell'analisi musicale, il suo disprezzo per l'approccio dilettantesco basato su impressioni soggettive, riflettono chiaramente l'influenza della formazione giuridica storica, in cui il diritto è visto come espressione necessaria di una razionalità evolutiva collettiva e non come prodotto arbitrario.²³⁴ In questa prospettiva, il "caso Schenker" rappresenta non solo un'importante testimonianza delle interazioni tra pensiero giuridico e pensiero musicale, ma anche il paradigma principe di come le strutture normative possano migrare da un ambito epistemologico all'altro, fondando nuove forme di disciplina teorica: il progetto schenkeriano di una "giurisprudenza musicale" emerge così come una delle più potenti sintesi concettuali della teoria musicale novecentesca.²³⁵

²³³ Cfr. DESMOND MANDERSON, *Songs Without Music: Aesthetic Dimensions of Law and Justice*, University of California Press, Berkeley, 2000, p. 92.

²³⁴ Cfr. ALPERN, *Music Theory as a Mode of Law* cit., pp. 1467–1468. Si veda anche CARL SCHACHTER, *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 90.

²³⁵ Cfr. ALPERN, *Music Theory as a Mode of Law* cit., pp. 1468–1472.

CAPITOLO III

PERCORSI INCROCIATI

3.1 Formazione musicale e formazione giuridica: punti di contatto e reciproche influenze

Nel corso della storia la formazione musicale e quella giuridica non di rado si sono intrecciate dando vita a strutture e metodologie condivise all'interno dei percorsi formativi di artisti e professionisti. È dunque opportuno soffermarsi su queste relazioni, anche per valutarne la possibile ricaduta sulle pratiche professionali nei due campi considerati. Le carriere dei musicisti-giuristi e dei giuristi-musicisti, approfondite più avanti ai §§ 3.2 e 3.3, rappresentano infatti esempi concreti di come la relazione tra logica normativa e sensibilità artistica abbia generato una contaminazione fertile di metodi, visioni e saperi.

Il dialogo tra formazione musicale e formazione giuridica apre nuove prospettive di interazione tra musica e diritto. Uno studio del giurista Alfred Aman mostra, a partire dalla sua esperienza personale, come l'apprendimento musicale favorisca lo sviluppo di abilità essenziali quali la memoria strutturata e l'attenzione al dettaglio. Nel contesto giuridico queste abilità si rivelano di grande valore sia nella costruzione argomentativa, sia nell'interpretazione testuale. Secondo Aman, l'esperienza musicale arricchisce la formazione giuridica rendendola più flessibile, creativa e centrata sull'ascolto.²³⁶ Il giurista che ha una formazione musicale tende inoltre a indagare il testo normativo non solo come codice, ma come “partitura” da interpretare, prestando una maggiore attenzione al ritmo del discorso, alla tensione tra regola e interpretazione, al “suono” della norma.

²³⁶ Cfr. ALFRED C. AMAN, *Studying Music, Learning Law: A Musical Perspective on Clinical Legal Education*, in «Cornell Law Forum», XIII/8, pp. 8–12.

Sul piano teorico, come sottolineano Desmond Manderson e David Caudill, il giurista e il musicista condividono un'esperienza di interpretazione che va oltre la mera decodifica del testo. Entrambi lavorano all'interno di un sistema normativo – la legge per l'uno, la partitura per l'altro – che richiede una forma di “performance” per diventare effettivamente significativo. È solo attraverso l'atto interpretativo che la norma prende vita, così come un brano musicale esiste realmente solo nell'esecuzione.²³⁷ Questa visione è stata ripresa anche da Balkin e Levinson, secondo cui la formazione giuridica trae beneficio dalla consapevolezza che ogni lettura della legge, come ogni esecuzione musicale, è un atto performativo che richiede sensibilità, equilibrio e capacità di adattamento al contesto.²³⁸ A questo proposito, Erika Arban, nel suo saggio, sottolinea come diritto e musica siano accomunati da caratteristiche formali e strutturali: entrambi sono linguaggi simbolici che si fondano su norme, sistemi, regole e interpretazione. Arban suggerisce che:

A musical score, in and of itself, would have no sense without an interpreter (a soloist, or a conductor) bringing those signs to life: as scholars have indicated, “music does not exist until it is performed”. The same can be said, although with some obvious differences, about law: a legal provision is almost a dead letter unless and until it is applied and interpreted.²³⁹

Inoltre, l'autrice evidenzia come la formazione musicale aiuti a sviluppare una particolare sensibilità all'equilibrio, all'armonia e alla coerenza interna del discorso – tutte competenze centrali anche nella pratica giuridica. Di conseguenza, integrare

²³⁷ Cfr. DESMOND MANDERSON – DAVID CAUDILL, *Modes of Law: Music and Legal Theory - An Interdisciplinary Workshop Introduction*, in «Cardozo Law Review», XX/5-6, 1999, p. 1325.

²³⁸ Si veda su questo: JACK BALKIN – LEVINSON SANFORD, *Interpreting Law and Music: Performance Notes on “The Banjo Serenader” and “The Lying Crowd of Jews”*, in «Cardozo Law Review», XX, 1999, pp. 1513 e ss.; JACK BALKIN – SANFORD LEVINSON, *Law and the Humanities: An Uneasy Relationship*, in «Daedalus», CXXXV/2, 2006, pp. 105–115; JACK BALKIN – SANFORD LEVINSON, *Law, music and other performing arts* cit.

²³⁹ Trad.: «Una partitura musicale, di per sé, non avrebbe alcun senso senza un interprete (un solista o un direttore d'orchestra) che dia vita a quei segni: come hanno sottolineato gli studiosi, “la musica non esiste finché non viene eseguita”. Lo stesso si può dire, sebbene con alcune ovvie differenze, del diritto: una disposizione giuridica è quasi lettera morta finché non viene applicata e interpretata». ERIKA ARBAN, *Seeing Law in Terms of Music: A Short Essay on Affinities between Music and Law*, in «Cahiers de Droit», LVIII/1-2, (March-June) 2017, p. 78.

la pratica musicale nel percorso formativo del giurista contribuisce a un approccio più riflessivo, critico e aperto alla pluralità delle interpretazioni.²⁴⁰ In questa prospettiva Gao suggerisce di considerare la musica e il diritto come linguaggi affini, facendo riferimento in particolar modo alla struttura formale delle due discipline (grammatica, sintassi e semantica). Per far ciò è necessario partire da questo presupposto, ovvero che sia la musica sia il diritto si articolano in «percorsi pratici simili». Quando Gao parla di «percorsi pratici simili» fa riferimento alla fase creativa (creazione della composizione e creazione della legge), alla codifica del testo (partitura o testo normativo), all'interpretazione (intesa come esecuzione) e infine alla fruizione da parte del pubblico. Secondo Gao possiamo suddividere i rapporti tra musica e diritto in quattro livelli dalla regolamentazione giuridica della musica alla condivisione logica, estetica e simbolica tra le due discipline. È in quest'ultimo livello, definito “essenziale”, che diritto e musica si incontrano non solo come sistemi paralleli, ma come manifestazioni di un medesimo ordine armonico e normativo. In questa cornice teorica, la formazione musicale non è soltanto un mezzo espressivo o artistico, ma può divenire un autentico modello epistemologico per la formazione del giurista, fornendo strumenti per una comprensione del diritto che coniughi razionalità e sensibilità, tecnica e creatività, ordine e intuizione.²⁴¹ Gao sostiene infatti che il diritto e la musica hanno “percorsi pratici” molto simili e metodi tecnici simili in termini di forma. Infatti:

The practice path of music is “composers’ composition → score → performers’ performance → music presentation → audience”, which contains a variety of composition methods and performance skills such as mode, interval, chord, rhythm, dynamics and so on. The practical path of law is “legislators’ legislation → laws → judges’ adjudication → judgment documents → the parties and the public”, which also contains various legislative techniques and legal interpretation methods.²⁴²

²⁴⁰ Cfr. ARBAN, *Seeing Law in Terms of Music* cit. pp. 67–86.

²⁴¹ Cfr. MEI GAO, *The Research Scope of Law and Music from the Perspective of Legal Aesthetics*, in «Studies in Social Science & Humanities», II/3, 2023, pp. 87–92.

²⁴² GAO, *The Research Scope of Law and Music from the Perspective of Legal Aesthetics* cit., p. 91.

Va osservato, inoltre, come l'intreccio tra i due percorsi si realizzi anche nella biografia di molti professionisti contemporanei. Non è raro incontrare giuristi con una solida preparazione musicale, o musicisti che hanno scelto di studiare diritto per comprendere e tutelare il proprio lavoro. La relazione tra formazione musicale e formazione giuridica si dimostra dunque dinamica e bidirezionale. Mentre la prima introduce nella prassi giuridica elementi legati all'ascolto e all'articolazione del discorso "creativo", la seconda trasmette alla pratica musicale una struttura e un metodo che possono migliorare la produzione artistica.

Un frutto concreto del dialogo tra formazione musicale e formazione giuridica è rappresentato dalla *Bundesjuristenorchester*²⁴³ e dalla *Deutsches Juristenorchester*,²⁴⁴ due orchestre sinfoniche formate da professionisti del diritto: avvocati, giudici, notai, docenti universitari e studenti di giurisprudenza provenienti da tutta la Germania. Queste orchestre, nate agli inizi degli anni Duemila, danno la possibilità di coltivare una passione musicale a un livello elevato anche a coloro che hanno un'impegnativa carriera giuridica. Sono previsti incontri e prove regolari che hanno come fine la preparazione di concerti in prestigiose sale da concerto tedesche e internazionali, con un repertorio che va da Beethoven, Brahms e Mozart fino a colonne sonore e composizioni moderne. L'esperienza orchestrale per i giuristi non rappresenta solo un momento di evasione, ma anche un'occasione formativa sotto molti aspetti: la pratica musicale, infatti, rafforza la capacità di ascolto, la concentrazione, la gestione del tempo e del lavoro collettivo, tutte abilità trasversali utili anche nel contesto giuridico. Inoltre, la dimensione comunitaria dell'orchestra favorisce relazioni interpersonali fondate sulla cooperazione, la fiducia e il rispetto dei ruoli – elementi che trovano un rispecchiamento nel lavoro giuridico quotidiano. Il successo e la longevità di queste orchestre dimostrano quanto le competenze artistiche e quelle giuridiche possano dialogare in modo virtuoso, contribuendo alla formazione di personalità equilibrate, empatiche e culturalmente aperte.

²⁴³ Cfr., tra gli altri, <https://www.bundesjuristenorchester.com/>; <https://iurratio.de/journal/musik-fuer-juristen-das-bundesjuristenorchester>.

²⁴⁴ Cfr. in merito <https://www.deutsches-juristenorchester.de/>.

Un ulteriore esempio del rapporto tra formazione musicale e formazione giuridica proviene dal contesto accademico statunitense, in cui alcune università hanno sviluppato iniziative originali per indagare il rapporto tra le due discipline. Alla *University of Chicago Law School*, l'incontro *Bringing Music and Law Together*, promosso dal gruppo studentesco "Law Students for the Creative Arts", ha visto la partecipazione di figure di spicco come la filosofa Martha Nussbaum e la compositrice Augusta Read Thomas, insieme al quartetto Spektral. In questo ambito la funzione della musica non è considerata solo come un'occasione di coltivare una passione personale, ma anche come strumento formativo capace, come s'è detto a proposito delle orchestre tedesche sopra citate, di arricchire la sensibilità, la capacità di ascolto e la riflessione etica del giurista. Nussbaum ha inoltre sottolineato come l'arte possa contribuire a una profonda comprensione dell'umano: «Music is a necessary part of a lawyer's equipment».²⁴⁵

Un'altra significativa iniziativa è quella promossa dal professor Peter Nicolas all'University of Washington, che ha sviluppato un corso interdisciplinare intitolato *Music Law & Policy* mettendo a frutto le sue competenze in ambito giuridico e musicale, il prof. Nicolas ha creato un percorso che introduce studenti di diritto e di musica ai principali aspetti legali del mondo musicale.²⁴⁶

²⁴⁵ Cfr. in merito <https://www.law.uchicago.edu/news/bringing-music-and-law-together>.

²⁴⁶ Cfr. in merito <https://www.washington.edu/news/2023/03/07/uw-law-professor-goes-to-music-school-launches-interdisciplinary-music-law-policy-class/>.

3.2 Musicisti-giuristi

«Die Jurisprudenz ist mein Geschäft, mein Musiksaal ist mein Tempel»²⁴⁷

La storia della musica è popolata da personalità che hanno intrapreso, spesso per volontà familiare o per opportunità sociali, un percorso di studi giuridici prima di dedicarsi interamente alla musica. Per musicisti-giuristi è dunque possibile intendere coloro che, pur avendo frequentato o avviato una carriera nel campo del diritto, si sono distinti nel mondo musicale, portando con sé un patrimonio metodologico caratterizzato da rigore strutturale e analisi sistematica. In alcuni casi, la formazione giuridica ha costituito una tappa iniziale e poi abbandonata; in altri, ha rappresentato un bagaglio culturale permanente, capace di influenzare il modo di pensare, comporre e organizzare l'attività musicale.

La tabella che segue, priva di pretese di esaustività, raccoglie compositori, teorici e musicologi che hanno intrapreso – con esiti variabili – anche un percorso di studi in ambito giuridico.

Tabella 5. Compositori, teorici e musicologi con percorso giuridico

nome e cognome	nazionalità	professione	studi giuridici
Johannes Tinctoris (1435 – 1511) ²⁴⁸	franco- fiamminga	teorico musicale e compositore	ha studiato diritto all'Università di Orléans
Giovanni Battista Doni (1595 – 1647) ²⁴⁹	italiana	teorico musicale	nel 1613 ha studiato diritto in Francia, a Bourges
Christoph Bernhard (1628 – 1692) ²⁵⁰	polacca- tedesca	teorico musicale, compositore e cantante	a Dresda ha studiato per un breve periodo giurisprudenza

²⁴⁷ Trad.: «La giurisprudenza è il mio lavoro, la mia sala da musica è il mio tempio». EDWARD BAUMSTARK, *Anton Friedrich Justus Thibaut. Blätter der Erinnerung für seine Verehrer und für die Freunde der reinen Tonkunst*, Leipzig, 1841, p. 5.

²⁴⁸ Cfr. in merito: RONALD WOODLEY, *sub. voce Tinctoris, Johannes*, in *Grove Music Online*, 2010.

²⁴⁹ Cfr. in merito: GIANFRANCO FORMICETTI, *sub. voce Doni, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLI, 1992.

²⁵⁰ Cfr. in merito: KERALA J. SNYDER, *sub. voce Bernhard, Christoph*, in *Grove Music Online*, 2001.

Georg Muffat (1653 – 1704) ²⁵¹	tedesca (con origini francesi)	compositore e organista	nel 1674 si è iscritto alla facoltà di giurisprudenza a Ingolstadt, in Baviera
Johann Kuhnau (1660 – 1722) ²⁵²	tedesca	teorico musicale, compositore	nel 1682 si è trasferito a Lipsia per dedicarsi allo studio della giurisprudenza. Nel 1688 ha ottenuto l'abilitazione all'esercizio della professione forense con la tesi <i>De Juribus circa musicos Ecclesiasticos</i>
Friedrich Niedt (1674 – 1708) ²⁵³	tedesca	compositore e teorico	il 14 aprile 1694 si è iscritto all'Università di Jena, dove ha studiato probabilmente giurisprudenza
Georg Philipp Telemann (1681 – 1767) ²⁵⁴	tedesca	compositore	nell'autunno del 1701 si è iscritto all'Università di Lipsia con l'intenzione di studiare giurisprudenza
Johann Mattheson (1681 – 1764) ²⁵⁵	tedesca	compositore, critico, giornalista musicale e teorico	per un breve periodo ha studiato legge
Johann Heinichen (1683 – 1729) ²⁵⁶	tedesca	compositore e teorico	nel 1702 Heinichen si è iscritto all'Università di Lipsia come studente di giurisprudenza, conseguendo la laurea nel 1706 e trasferendosi immediatamente a Weissenfels per iniziare la professione di avvocato
Johann Gottfried Walther	tedesca	organista, compositore,	si è iscritto all'Università di Erfurt per seguire lezioni di filosofia e diritto

²⁵¹ Cfr. in merito: SUSAN WOLLENBERG, *sub. voce Muffat, Georg*, in *Grove Music Online*, 2001.

²⁵² Cfr. in merito: FRIEDRICH W. RIEDEL, *sub. voce Kuhnau, Johann*, in *Neue Deutsche Biographie*, XIII, 1982, pp. 270–271.

²⁵³ Cfr. in merito: GEORGE J. BUELOW, *sub. voce Niedt, Friedrich Erhard*, in *Grove Music Online*, 2001.

²⁵⁴ Si veda su questo: STEVEN ZOHN, *sub. voce Telemann, Georg Philipp*, in *Grove Music Online*, 2001; WALTER G. BERGMANN, *sub. voce Georg Philipp Telemann*, in *Encyclopedia Britannica Online*.

²⁵⁵ Cfr. in merito: GEORGE J. BUELOW, *sub. voce Mattheson, Johann*, in *Grove Music Online*, 2001.

²⁵⁶ Cfr. in merito: LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT, *sub. voce Heinichen, Johann David*, in *Neue Deutsche Biographie*, VIII, 1969, S. 303; GEORGE J. BUELOW, *sub. voce Heinichen, Johann David*, in *Grove Music Online*, 2001.

(1684 – 1748) ²⁵⁷		teorico e lessicografo	
George Frideric Handel (1685 – 1739) ²⁵⁸	Inglese (origine tedesca)	compositore	nel 1702 si iscrisse alla facoltà di legge dell'Università di Halle
Benedetto Marcello (1686 – 1739) ²⁵⁹	italiana	compositore	ha iniziato la sua carriera legale e ha fatto la sua prima apparizione in veste togata nell'aprile del 1707
Johann Scheibe (1708 – 1776) ²⁶⁰	tedesca	compositore	nel 1725 ha lasciato la <i>Nicolaischule</i> di Lipsia per studiare legge, ma la difficile situazione economica della sua famiglia l'ha costretto a rinunciare al suo progetto e a dedicarsi alla musica
Wilhelm Friedemann Bach (1710 – 1784) ²⁶¹	tedesca	compositore	il 5 marzo 1729 si è iscritto all'Università di Lipsia, frequentò lezioni di diritto, filosofia, matematica e altre materie
Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788) ²⁶²	tedesca	compositore	ha studiato giurisprudenza, laureandosi a Francoforte nel 1735
Jean D'Alembert	francese	teorico musicale	dopo una buona istruzione in una scuola giansenista e ha proseguito gli studi in medicina e giurisprudenza

²⁵⁷ Cfr. in merito: BERNHOLD SCHMID, *Walther, Johann Gottfried*, in *Neue Deutsche Biographie*, XXVII, 2020, S. 378–379; *sub. voce Johann Gottfried Walther*, in *Encyclopedia Britannica*, 19 Mar. 2025; GEORGE J. BUELOW, *sub. voce Walther, Johann Gottfried*, in *Grove Music Online*, 2001.

²⁵⁸ Cfr. in merito: HANS FERDINAND REDLICH, *sub. voce Händel, Georg Friedrich*, in *Neue Deutsche Biographie*, VII, 1966, S. 438–441; ANTHONY HICKS, *sub. voce Handel [Händel, Hendel], George Frideric*, in *Grove Music Online*, 2001; CHARLES CUDWORTH, *sub. voce George Frideric Handel*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 7 May 2025.

²⁵⁹ Cfr. in merito: MARCO BIZZARINI, *sub. voce Marcello, Benedetto Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, 2007.

²⁶⁰ Cfr. in merito: HEINRICH WELTI, *sub. voce Scheibe, Johann Adolf*, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, XXX, 1890, S. 690–692.

²⁶¹ Cfr. in merito: WILIBALD GURLITT, *sub. voce Bach, Friedemann*, in *Neue Deutsche Biographie*, I, 1953, S. 489; CHRISTOPH WOLFF – PETER WOLLNY, *Bach, Wilhelm Friedemann*, in *Grove Music Online*, 2001.

²⁶² Cfr. in merito: *sub. voce Carl Philipp Emanuel Bach*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 4 Mar. 2025.

(1717 – 1783) ²⁶³			
Christoph Friedrich Bach (1732 – 1795) ²⁶⁴	tedesca	compositore	ha studiato per poco tempo diritto all'Università di Lipsia
Christian Gottlob Neefe (1748 – 1798) ²⁶⁵	tedesca	compositore	dal 1769 al 1771 ha studiato giurisprudenza all'Università di Lipsia ²⁶⁶
Georg Joseph Vogler [detto Abbé Vogler] (1749 – 1814) ²⁶⁷	tedesco	Compositore, teorico musicale, organista, costruttore di strumenti musicali	nel 1763 ha iniziato gli studi di giurisprudenza all'Università di Würzburg, e li ha condotti a termine a Bamberga
Johannes Nikolaus Forkel (1749 – 1814) ²⁶⁸	tedesca	musicologo	per un breve periodo ha iniziato gli studi di giurisprudenza a Gottinga (intorno al 1773)
Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776 – 1822) ²⁶⁹	tedesca	musicista e letterato	ha studiato giurisprudenza ed è diventato funzionario giudiziario prussiano nelle province polacche nel 1800, rimanendo in carica fino allo scioglimento della burocrazia in seguito alla sconfitta della Prussia da parte di Napoleone nel 1806
Francois Castil-Blaze	francese	compositore	nel 1799 si recò a Parigi per studiare legge

²⁶³ Cfr. in merito: THOMAS CHRISTENSEN, *sub. voce Alembert, Jean le Rond d'*, in *Grove Music Online*, 2001.

²⁶⁴ Cfr. in merito: WILIBALD GURLITT, *sub. voce Bach, Johann Christoph Friedrich* in *Neue Deutsche Biographie*, I, 1953, S. 483–484; CHRISTOPH WOLFF – ULRICH LEISINGER, *Bach, Johann Christoph Friedrich*, in *Grove Music Online*, 2001.

²⁶⁵ Cfr. in merito: KONRAD KÜSTER, *sub. voce Neefe, Christian Gottlob*, in *Neue Deutsche Biographie*, XIX, 1999, S. 23–24.

²⁶⁶ La tesi di laurea di Christian Gottlob Neefe verteva sul tema “Se un padre ha il diritto di diseredare il proprio figlio perché questi si è dedicato al teatro”.

²⁶⁷ Cfr. in merito: KARL AUGUST ROSENTHAL, *sub. voce Vogler, Georg Joseph*, in *Enciclopedia Italiana*, 1937; STEPHAN HÖRNER, *Vogler, sub. voce Georg Joseph*, in *Neue Deutsche Biographie*, vol. 27, 2020, S. 41–43.

²⁶⁸ Cfr. in merito: HELLA GENSBAUR, *sub. voce Forkel, Johann Nikolaus*, in *Neue Deutsche Biographie*, V, 1961, S. 300–301; *sub. voce Johann Nikolaus Forkel*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 16 Mar. 2025.

²⁶⁹ Cfr. in merito: SEGEBRECHT WULF, *sub. voce Hoffmann, Ernst*, in *Neue Deutsche Biographie*, IX, 1972, S. 407–414; *sub. voce E.T.A. Hoffmann*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 21 Jun. 2025.

(1784 – 1857) ²⁷⁰			
Adolph Bernhard Marx (1795 – 1866) ²⁷¹	tedesca	teorico musicale e compositore	ha studiato inizialmente giurisprudenza nella sua città natale (Halle/Saale) e ha completato il tirocinio presso la Corte d'Appello di Naumburg
Gottfried Weber (1799 – 1839) ²⁷²	tedesca	teorico musicale e compositore	nel 1802, dopo aver studiato giurisprudenza, si stabilì come avvocato a Mannheim
Siegfried Dehn (1799 – 1858) ²⁷³	tedesca	teorico musicale	dal 1819 studiò giurisprudenza a Lipsia
Ludwig Köchel (1800 – 1877) ²⁷⁴	austriaca	storico della musica austriaca	si è laureato in legge all'Università di Vienna nel 1827
Edmond Coussemaeker (1805 – 1876) ²⁷⁵	francese	musicologo	ha studiato legge a Parigi dal 1825 al 1830
August Wilhelm Ambros (Pseudonym Flamin) (1816 – 1876) ²⁷⁶	ceca	musicologo	ha studiato legge ed ha conseguito il dottorato in giurisprudenza all'Università di Praga nel 1839
Robert Schumann	tedesca	compositore	Schumann si è iscritto alla facoltà di giurisprudenza dell'Università di Lipsia alla fine di marzo del 1828

²⁷⁰ Cfr. in merito: CORMAC NEWARK, *Castil-Blaze*, in *Grove Music Online*, 2001.

²⁷¹ Cfr. in merito: ARNFRIED EDLER, *sub. voce Marx, Adolph Bernhard*, in *Neue Deutsche Biographie*, XVI, 1990, S. 321–323

²⁷² Cfr. in merito: AUGUST RITTER VON EISENHART, *sub. voce Weber, Gottfried*, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, XLI, 1896, S. 303–305; JANNA SASLAW, *sub. voce Weber, (Jacob) Gottfried*, in *Grove Music Online*, 2001.

²⁷³ Cfr. in merito: THEKLA SCHNEIDER, *sub. voce Dehn, Siegfried* in *Neue Deutsche Biographie*, III, 1957, S. 566; JOHN WARRACK – JAMES DEAVILLE, *sub. voce Dehn, Siegfried*, in *Grove Music Online*, 2001.

²⁷⁴ Cfr. in merito: GÉZA RECH, *sub. voce Köchel, Ludwig Ritter von*, in *Neue Deutsche Biographie*, XII, 1980, S. 291; *Ludwig, Ritter von Köchel*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 30 May. 2025; CLIFF EISEN, *sub. voce Köchel, Ludwig (Alois Ferdinand), Ritter von*, in *Grove Music Online*, 2001.

²⁷⁵ Cfr. in merito: ROBERT WANGERMÉE, *sub. voce Coussemaeker, Charles-Edmond-Henri de*, in *Grove Music Online*, 2001.

²⁷⁶ Cfr. in merito: GEORG VON DADELSEN, *sub. voce Ambros, August Wilhelm*, in *Neue Deutsche Biographie*, I, 1953, S. 243; *sub. voce August Wilhelm Ambros*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 13 Nov. 2024; PHILIPP NAEGELE, *sub. voce Ambros, August Wilhelm*, in *Grove Music Online*, 2001.

(1819 – 1896) ²⁷⁷			
Franz von Suppè (1819 – 1895) ²⁷⁸	austriaca	compositore	nell'autunno del 1834, su insistenza del padre, ha iniziato gli studi in giurisprudenza a Padova
Eduard Hanslick (1825 – 1904) ²⁷⁹	austriaca	critico musicale	nel 1844 ha iniziato gli studi giuridici a Praga (dal 1844) e a Vienna nel 1849 ha conseguito il dottorato
Hans Freiherr von Bülow (1830 – 1894) ²⁸⁰	tedesca	Direttore d'orchestra	ha iniziato giurisprudenza a Lipsia e Berlino dal 1848 al 1850
Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840 – 1893) ²⁸¹	rusa	compositore	nel 1850 Čajkovskij è entrato nella prestigiosa Scuola Imperiale di Giurisprudenza di San Pietroburgo, un collegio per ragazzi, dove trascorse nove anni
Emmanuel Chabrier (1841 – 1894) ²⁸²	francese	compositore	chabrier era destinato dalla tradizione familiare agli studi di giurisprudenza. Li iniziò nel 1858 e nel giro di tre anni ottenne un posto al Ministero dell'Interno grazie a una conoscenza di famiglia. Rimase funzionario pubblico per i successivi 19 anni.

²⁷⁷ Cfr. in merito: JOHN DAVERIO – ERIC SAMS, *sub. voce Schumann, Robert*, in *Grove Music Online*, 2001; GERALD E.H. ABRAHAM, *sub. voce Robert Schumann*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 4 Jun. 2025.

²⁷⁸ Cfr. in merito: RALPH-GÜNTHER PATOCKA, *sub. voce Suppè, Franz von* in *Neue Deutsche Biographie*, xxv, 2013, S. 707–709.

²⁷⁹ Cfr. in merito: RUDOLF BOCKHOLDT, *sub. voce Hanslick, Eduard*, in *Neue Deutsche Biographie*, VII, 1966, S. 637–638; THOMAS S. GREY, *sub. voce Hanslick, Eduard*, in *Grove Music Online*, 2001; *sub. voce Eduard Hanslick*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 7 Sep. 2024.

²⁸⁰ Cfr. in merito: WOLFGANG REHM, *sub. voce Bülow, Hans von*, in *Neue Deutsche Biographie*, II, 1955, S. 734; *sub. voce Hans von Bülow*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 8 Feb. 2025.

²⁸¹ Cfr. in merito: ALEXANDER POZNANSKY, *sub. voce Pyotr Ilyich Tchaikovsky*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 3 May. 2025.

²⁸² Cfr. in merito: STEVEN HUEBNER, *sub. voce Chabrier, (Alexis-)Emmanuel*, in *Grove Music Online*, 2001; *sub. voce Emmanuel Chabrier*, in *Encyclopedia Britannica*, 14 Jan. 2025.

Hugo Riemann (1849 – 1919) ²⁸³	tedesca	musicologo e pedagogo musicale, compositore	per un breve periodo della sua vita si è dedicato allo studio del diritto.
Ernest Chausson (1855 – 1899) ²⁸⁴	francese	compositore	si è iscritto nell'ottobre del 1875 alla facoltà di giurisprudenza, dove ha conseguito la laurea (il 24 aprile 1876). Il 7 maggio 1877 ha prestato giuramento come avvocato presso la Corte d'appello di Parigi
Guido Adler (1855 – 1941) ²⁸⁵	austriaca	musicologo	dopo il diploma di maturità, si dedicò inizialmente allo studio del diritto, che concluse nel 1878 con il dottorato ²⁸⁶
Cecil Sharp (1859 – 1924) ²⁸⁷	inglese	collezionista e curatore di musica folk	nel 1882 è emigrato in Australia, dove ha esercitato la professione di avvocato e in seguito assistente del presidente della Corte Suprema del South Australia. Nel 1889 abbandonò la carriera legale per dedicarsi alla musica
Jean Sibelius (1865 – 1957) ²⁸⁸	finlandese	compositore	nell'autunno del 1885 Sibelius lasciò Hämeenlinna per iscriversi all'Università di Helsinki come studente di giurisprudenza (solo per

²⁸³ Cfr. in merito: BRIAN HYER – ALEXANDER REHDING, *sub. voce Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo*, in *Grove Music Online*, 2001; MICHAEL ARNTZ, *sub. voce Riemann, Hugo*, in *Neue Deutsche Biographie*, XXI, 2003, S. 592–594; *sub. voce Hugo Riemann*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 14 Jul. 2024.

²⁸⁴ Cfr. in merito: JEAN GALLOIS, *sub. voce Chausson, (Amédée-)Ernest*, in *Grove Music Online*, 2001; *sub. voce Ernest Chausson*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 6 Jun. 2025.

²⁸⁵ Cfr. in merito: RUDOLF VON FICKER, *sub. voce Adler, Guido*, in *Neue Deutsche Biographie*, vol. 1, 1953, S. 70; *sub. voce Guido Adler*, in *Encyclopedia Britannica*, 11 Feb. 2025; STEPHAN HAMMEL, *sub. voce Adler, Guido*, in *Grove Music Online*, September 30, 2020.

²⁸⁶ La facoltà di giurisprudenza fu anche il contesto per lo sviluppo del liberalismo politico di Adler. Fu un appassionato sostenitore dei diritti delle donne - propose di modificare la legge austriaca per promuovere la “parità nel matrimonio” - e si oppose alla pena di morte.

²⁸⁷ Cfr. in merito: FRANK HOWES, *sub. voce Sharp, Cecil*, in *Grove Music Online*, 2001; *sub. voce Cecil Sharp*, in *Encyclopedia Britannica*, 19 Jun. 2025.

²⁸⁸ Cfr. in merito: JAMES HEPOKOSKI – FABIAN DAHLSTRÖM, *sub. voce Sibelius, Jean*, in *Grove Music Online*, 2001; TOMI MÄKELÄ, *sub. voce Sibelius, Jean*, in *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016 ff., veröffentlicht May 2018 *sub. voce Jean Sibelius*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 2 May. 2025.

			un anno) e all'Istituto Musicale di Helsinki
Heinrich Schenker (1868 – 1935) ²⁸⁹	austriaca	teorico della musica	ha studiato all'Università a Vienna giurisprudenza (1884-1888). Mentre completava la laurea in giurisprudenza, si è iscritto al conservatorio (1887-1889), dove ha studiato pianoforte con Ernst Ludwig e armonia con Bruckner
Igor Stravinsky (1882 – 1971) ²⁹⁰	rusa	compositore	ha studiato legge e filosofia all'Università di San Pietroburgo (laureandosi nel 1905)
Jaap Kunst (1891 – 1960) ²⁹¹	olandese	musicologo	ha conseguito la laurea in giurisprudenza nel 1917 all'Università di Groninga ²⁹²
Oswald Jonas (1897 – 1978) ²⁹³	austriaco	musicologo	ha studiato giurisprudenza all'Università di Vienna e si è diventato dottore di ricerca nel 1921
Emanuel Winternitz (1898 – 1983) ²⁹⁴	americana (di origine austriaca)	musicologo	ha conseguito un dottorato in giurisprudenza presso l'Università di Vienna nel 1922 e ha insegnato filosofia del diritto all'Università di Amburgo
Gustave Reese (1899 – 1977) ²⁹⁵	americano	musicologo	ha preso la laurea in legge alla New York University nel 1921 ed è stato ammesso all'Ordine degli Avvocati dello Stato di New York

²⁸⁹ Cfr. in merito: KLAUS PETER RICHTER, *sub. voce Schenker, Heinrich*, in *Neue Deutsche Biographie*, XXII, 2005, S. 682–683; ROBERT SNARRENBERG, *sub. voce Schenker, Heinrich*, in *Grove Music Online*, 2001.

²⁹⁰ Cfr. in merito: RICHARD TARUSKIN – ERIC WALTER WHITE, *sub. voce Igor Stravinsky*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 13 Jun. 2025; IRMGARD ZÜNDORF, *sub. voce Biografie Igor Strawinsky*, in *LeMO-Biografien*, Lebendiges Museum Online, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland.

²⁹¹ Cfr. in merito: MANTLE HOOD, *sub. voce Kunst, Jaap*, in *Grove Music Online*, 2001; *sub. voce Jaap Kunst*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 3 Dec. 2024.

²⁹² Jaap Kunst ha lavorato nel settore bancario e legale per due anni prima di entrare a far parte di un trio d'archi che ha fatto tournée nelle Indie orientali olandesi.

²⁹³ Cfr. in merito: ANDREA HARRANDT, *sub. voce Jonas, Oswald*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits.

²⁹⁴ Cfr. in merito: *sub. voce PAULA MORGAN, Winternitz, Emanuel*, in *Grove Music Online*, 2001.

²⁹⁵ Cfr. in merito: EDWARD H. ROESNER, *sub. voce Gustave Reese (1899-1977)* in «The Musical Quarterly», LXIII/4, 1977, pp. 579–581; JAMES HAAR, *sub. voce Reese, Gustave*, in *Grove Music Online*, 2001.

Luigi Nono (1924 – 1990) ²⁹⁶	italiana	compositore	ha studiato legge all’Università di Padova, mentre studiava anche con il Bruno Maderna e il direttore d’orchestra Hermann Scherchen
Paolo Conte (1937 –) ²⁹⁷	italiana	cantautore	ha studiato giurisprudenza e per un periodo ha esercitato la professione di avvocato
Andrea Bocelli (1958 –)	italiana	cantante	si è laureato in giurisprudenza all’Università di Pisa

La **Tabella 5** qui presentata evidenzia un fenomeno ricorrente nella storia della musica occidentale: la presenza significativa di professionisti che, prima di intraprendere (o parallelamente a) una carriera musicale, hanno compiuto studi in ambito giuridico. Questo dato non è affatto marginale o puramente anedddotico: rivela piuttosto una complessa interazione tra due mondi apparentemente distanti, ma che condividono aspetti strutturali profondi. In primo luogo, va considerato il contesto sociale e culturale in cui questi percorsi si sono sviluppati. Fino almeno al XIX secolo, la professione musicale era spesso percepita come instabile, incerta, o addirittura marginale rispetto alle “professioni classiche” come il diritto, la medicina o il clero. In molti casi – come per Telemann, Schumann, Chabrier – l’iscrizione alla facoltà di giurisprudenza fu il risultato di pressioni familiari o convenzioni sociali, più che di una vocazione autentica. Tuttavia, anche quando l’impegno giuridico fu abbandonato a favore della musica, esso lasciò tracce significative nel modo di pensare e agire di molti compositori.

In secondo luogo, la formazione giuridica comporta l’acquisizione di una serie di competenze analitiche, logiche e retoriche che risultano perfettamente compatibili – e talvolta sinergiche – con l’arte musicale. Lo studio del diritto implica il dominio di strutture complesse, la capacità di argomentare, di analizzare sistemi normativi e di gestire testi densi e articolati: tutte competenze che possono tradursi in un approccio rigoroso e sistematico alla composizione, all’analisi o alla teoria musicale. Esempi emblematici di questa osmosi intellettuale sono figure come Johann Kuhnau, autore di una tesi giuridica sui musicisti ecclesiastici, o Guido

²⁹⁶ Cfr. in merito: *sub. voce Luigi Nono*, *Encyclopedia Britannica Online*, 4 May. 2025.

²⁹⁷ Cfr. in merito: GIORGIO RESTA, *Dialogo su diritto e musica*, in «Il diritto dell’informazione e dell’informatica», XXXVII, 6, 2021, pp. 921–931.

Adler, che unì la riflessione giuridica a una pionieristica attività musicologica e politica. Un ulteriore aspetto rilevante riguarda il rapporto tra diritto e autorità. La musica, in quanto arte del tempo e dell'organizzazione, si confronta costantemente con l'idea di regola, struttura, gerarchia. Il giurista è colui che interpreta e talvolta crea norme; il compositore fa qualcosa di molto simile con i materiali sonori. In questo senso, le due attività non sono solo compatibili: sono profondamente affini. La tabella mostra numerosi casi in cui questa affinità si è tradotta in un doppio esercizio professionale (come nel caso di Hanslick e Weber), o in un passaggio consapevole da una disciplina all'altra, con un evidente influsso metodologico. Anche i casi di abbandono precoce degli studi giuridici, come quello di Stravinsky o Tchaikovsky, meritano attenzione. Nonostante l'apparente marginalità della formazione giuridica nella loro biografia musicale, non si può escludere che essa abbia comunque fornito strumenti culturali di base, una particolare *forma mentis* e relazioni sociali che hanno influenzato il loro sviluppo artistico. La riflessione sul diritto, infatti, non è solo una tecnica ma anche un'attitudine: interrogarsi sulle norme, sui limiti, sulle eccezioni e sul rapporto tra individuo e sistema è qualcosa che trova un parallelo evidente nella ricerca musicale più consapevole. Infine, l'ampiezza cronologica della tabella (dal Quattrocento al Novecento) suggerisce ancora una volta come questo legame tra musica e diritto non sia episodico, ma strutturale. Esso attraversa epoche, contesti geografici e stili musicali molto diversi, confermando la persistenza di un modello formativo duplice, in cui l'artista è anche intellettuale, e la creatività si alimenta tanto della sensibilità quanto del rigore. In sintesi, questa rassegna di musicisti-giuristi invita a riconsiderare l'idea stessa di specializzazione disciplinare e a riflettere sulla porosità dei confini tra arte e scienza, tra estetica e diritto, tra ispirazione e metodo.

3.3 Giuristi-musicisti

«The law has one way of seeing it. Poetry has another. But the journey is the same».²⁹⁸

Accanto ai musicisti che hanno intrapreso studi giuridici, esiste un'ampia casistica di giuristi che hanno coltivato la musica come seconda vocazione, attività parallela o passione profonda. In molti casi, la musica è stata vissuta come una forma di espressione personale, di equilibrio emotivo, o persino come strumento per affinare la sensibilità interpretativa richiesta anche nell'ambito giuridico.

Il legame tra l'attività giuridica e quella musicale si manifesta a più livelli. Numerosi studiosi del diritto, oltre alla carriera accademica o forense, si sono dedicati alla composizione, allo studio teorico della musica o alla pratica strumentale. Numerosi magistrati e avvocati coltivano la musica in modo attivo anche oggi, partecipando a orchestre amatoriali, cori giuridici o gruppi cameristici formati da professionisti del diritto (cfr. § 3.1). Tali esperienze, sebbene non sempre visibili nel dibattito accademico, costituiscono una forma concreta di contaminazione tra i due ambiti e contribuiscono alla formazione di una figura professionale più completa. La musica, per il giurista, non è solo un'attività ricreativa, ma anche un esercizio di ascolto, equilibrio e interpretazione. La pratica musicale può affinare la capacità di cogliere le sfumature, di gestire il tempo e il ritmo del discorso, di riconoscere la polifonia dei punti di vista – tutte abilità centrali anche nell'argomentazione giuridica e nel lavoro interpretativo su testi normativi o giurisprudenziali.

Nella tabella seguente sono elencate alcune figure professionali di rilievo nel settore giuridico, prevalentemente giuristi e avvocati, che hanno coltivato stretti rapporti con il mondo della musica.

²⁹⁸ Trad.: «La legge la vede in un modo. La poesia in un altro. Ma il viaggio è lo stesso». ARCHIBALD MACLEISH, *Apologia*, in «Harvard Law Review», LXXXV, 1972, pp. 1505, 1510.

Tabella 6. Giuristi con percorso musicale

nome e cognome	nazionalità	professione	studi musicali
Antonio Lorenzoni (1755 – 1840) ²⁹⁹	italiana	giurista	scrisse articoli di storia della musica. Il suo lavoro sul flauto traverso si basa sulla scuola di flauto (1752) di Johann Joachim Quantz
Anton Friedrich Justus Thibaut (1772 – 1840) ³⁰⁰	tedesca	giurista	nella «sala da musica» dirigeva ogni settimana il suo «coro», fondato nel 1811 e famoso anche a livello sovraregionale, e creò una preziosa e vasta collezione di spartiti di musica sacra antica (oggi conservata presso la BSB di Monaco), che costituisce la radice della sua seconda attività, ancora oggi viva: la riscoperta romantica della musica sacra «pura» del XVI-XVIII secolo, soprattutto di Palestrina, ma anche di Bach, Händel e Orlando di Lasso. ³⁰¹
Giovanni Battista (1784 – 1870) ³⁰²	italiana	giurista	contemporaneamente è stato un compositore dilettante e rinomato autore di romanze da camera; le sue <i>24 Ariette</i> per canto e pianoforte, pubblicate a Milano da Scotti nel 1824 in diverse sillogi (op. 3-6), ebbero diffusione europea
August Wilhelm Ambros (Pseudonym Flamin) (1816 – 1876) ³⁰³	ceca	giurista	parallelamente agli studi giuridici, ha seguito una formazione artistica al Conservatorio (F. D. Weller, J. F. Kittl, J. W. Tomaschek) e all'Accademia di Praga
Drinker, Henry S(andwith) (1880 – 1965) ³⁰⁴	americana	giurista	si è dedicato alla musica nel tempo libero e dal 1930 al 1960 organizzò incontri informali (noti come “Accademia dei Dilettanti di Musica”) nella sua casa per studiare ed eseguire musica vocale dal XVII al XX secolo

²⁹⁹ Cfr. in merito: ALEXANDER RAUSCH, *sub. voce Lorenzoni, Antonio*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits.

³⁰⁰ Cfr. in merito: JOACHIM RÜCKERT, *sub. voce Thibaut, Anton*, in *Neue Deutsche Biographie*, vol. 26, 2016, S. 106-107; *sub. voce Anton Friedrich Justus Thibaut*, in *Encyclopedia Britannica Online*, 24 Mar. 2025.

³⁰¹ Con la sua opera *Über Reinheit der Tonkunst* Thibaut contribuì in modo significativo alla rinascita di questa musica nel XIX secolo e intrattenne rapporti di amicizia con personaggi quali Robert Schumann, Sulpiz Boisserée e Felix Mendelssohn Bartholdy.

³⁰² Cfr. in merito: *sub. voce Giovanni Battista Perucchini* https://www.digitalarchivioricordi.com/it/people/display/10896/Giovanni_Battista_Perucchini

³⁰³ Cfr. in merito: GEORG VON DADELSEN, *sub. voce Ambros, August Wilhelm*, in *Neue Deutsche Biographie*, I, 1953, S. 243.

³⁰⁴ Cfr. in merito: JON NEWSOM, *sub. voce Drinker, Henry S(andwith)*, in *Grove Music Online*, 2001.

Salvatore Pugliatti (1903 – 1976) ³⁰⁵	italiana	giurista	di particolare rilievo è il suo contributo alla ricerca musicologica, soprattutto sul tema dell'interpretazione. Fu anche docente incaricato della cattedra di Storia della musica alla Facoltà di Lettere dell'Università di Messina
Elisa Francescon ³⁰⁶	italiana	consulente legale per il mondo dello spettacolo	diplomata in pianoforte al Conservatorio "B. Marcello" di Venezia e laureata in Giurisprudenza a Padova. Ha fondato "Diritto&Musica" con lo scopo di creare una realtà in cui i saperi delle due discipline si integrino
Eugenio Picozza (1949 –) ³⁰⁷	italiana	professore ordinario di diritto amministrativo	diplomato in pianoforte
Simona Grossi (1979 –) ³⁰⁸	italiana	professoressa di diritto alla Loyola Law School	la professoressa Grossi è scrittrice di narrativa, pianista, direttrice d'orchestra e direttrice musicale della <i>LLS Orchestra</i> , un'orchestra di circa 100 membri, professionisti e musicisti di grande talento, da lei fondata nel 2020
Peter Nicolas ³⁰⁹	americana	docente di diritto e di musica alla <i>School of Law</i> e <i>School of Music</i> dell' <i>University of Washington</i>	oltre a studi su temi giuridici porta avanti studi con particolare attenzione alla teoria musicale, alla storia della musica, alla composizione, al pianoforte e al canto popolare e classico

³⁰⁵ Cfr. in merito: MARCO SOBBIONETI, «*Soave amico del vento a Tindari*». *Salvatore Pugliatti (1903-1976) Profilo di un Giurista Neo-Classico*, Bonanno Editore, Acireale-Roma, 2012, in particolare pp. 87–109.

³⁰⁶ Cfr. in merito: <https://www.blogdellamusic.eu/elisa-francescon-dirittomusica-intervista-diritto-dautore/#:~:text=Nel%202023%20Elisa%20fonda%20Diritto%26Musica,tal%20caso%20del%20music%20business;> <https://www.blogdellamusic.eu/elisa-francescon-dirittomusica-intervista-diritto-dautore/>.

³⁰⁷ Cfr. in merito: Intervista al professore Eugenio Picozza di Pier Paolo Pascali, in Eugenio Picozza, *Scritti vari su musica e diritto*, raccolta a cura di Domenico Siclari, Editoriale Scientifica, Napoli, 2022, pp. 121–124.

³⁰⁸ Cfr. in merito: <https://www.lls.edu/faculty/facultyliste-g/simonagrossi/>.

³⁰⁹ Cfr. in merito: <https://music.washington.edu/people/peter-nicolas;> <https://www.law.uw.edu/directory/faculty/nicolas-peter>.

Christopher Gabbitas (1979 -) ³¹⁰	non indicata	avvocato nel settore della musica, televisione e cinema	ha cantato con molti dei migliori <i>ensemble</i> corali inglesi, tra cui <i>English Concert</i> , <i>Polyphony</i> e <i>The Cambridge Singers</i> , culminando in 15 anni come secondo baritono all'interno dei <i>King's Singers</i> . Tra il 2004 e il 2018 Chris ha tenuto quasi 2.000 concerti con l'ensemble in sei continenti e ha registrato oltre 40 album
Danielle Ponder (1982 -) ³¹¹	americana	avvocato	dopo 15 anni, dedicati all'organizzazione e alla difesa delle comunità emarginate come avvocato difensore, ha cambiato vita e si è dedicata alla musica come cantante si esibisce in molti concerti in giro per l'America
Dante Frisiello (1993 -) ³¹²	italiano	ex avvocato	suona la chitarra nella Steve Vai Band ed è il fondatore della band progressive <i>Fly in Formation</i> . Dante è passato alla musica professionalmente come tecnico della chitarra nel tour <i>Inviolate</i> di Steve Vai. Quando si è liberato un posto nella band di Steve, Vai ha fatto un provino a Dante durante le prove e lo ha promosso per il ruolo. ³¹³
John Finbury (1952 -) ³¹⁴	americana	avvocato	compone brani di musica jazz ed è stato nominato Grammy per ben due volte

³¹⁰ Cfr. in merito: <https://www.keystonelaw.com/lawyers/christopher-gabbitas#career>; <https://voces8.foundation/chris-gabbitas>.

³¹¹ Cfr. in merito: <https://www.communityalternatives.org/board/danielle-ponder-esq>; <https://rmsc.org/changemakers/changemaker/danielle-ponder/>; <https://news.northeastern.edu/2019/06/14/northeastern-university-law-graduate-danielle-ponder-ended-her-career-as-an-attorney-to-become-a-professional-singer/>

³¹² Cfr. in merito: <https://www.guitarworld.com/features/steve-vai-guitarist-dante-frisiello>; <https://www.victoryamps.com/artist/dante-frisiello/>

³¹³ Dante compone e produce musica che fonde EDM e rock per i FIF e come artista solista.

³¹⁴ Cfr. in merito: <https://www.cbsnews.com/boston/news/andover-grammy-nomination-latin-jazz-album-john-finbury-sort/>; <https://www.greenflashmusic.com/#:~:text=John%20was%20a%20trial%20attorney,Sextet%20%E2%80%9CDay%20For%20Night%E2%80%9D>.

Giorgio Tramacere ³¹⁵	italiana	avvocato cassazionista	ha studiato pianoforte e composizione. Comincia a farsi notare quando da studente compone alcuni brani che sono diventati Hits in tutto il mondo. Numerosi sono le produzioni e i remix realizzati e firmati con il proprio nome o con lo pseudonimo “Lawyers”. Produttore e responsabile dello studio di registrazione BIG Music-Studiotrack è direttore artistico delle etichette discografiche BIG Music Classic e BIG Music Relax. Ha oltre 250 dischi all’attivo di cui uno di platino e tre d’oro
Paula Boggs (1959 –) ³¹⁶	non indicata	avvocato	paula Boggs ha scritto e registrato quattro album completi con la Paula Boggs Band, ha inciso due EP e possiede oltre 30 diritti d'autore negli Stati Uniti. È inoltre membro votante e governatore della The Recording Academy, del Pacific Northwest Chapter Board e membro dell'Americana Music Association. La Paula Boggs Band è sponsorizzata da Deering Banjos, Breedlove Guitars e Radial Engineering, Inc.
Francesco Rimoli (1960 –) ³¹⁷	italiana	professore ordinario di diritto costituzional e e pubblico all’Universit à Roma Tre	ha parallelamente svolto studi musicali, conseguendo nel 1989 il Diploma presso la Scuola di composizione del Conservatorio “S. Cecilia” di Roma, e fa attualmente parte dell’associazione “Nuova Consonanza”. In tale ambito ha pubblicato saggi di carattere musicologico; sue composizioni sono state eseguite in rassegne di musica contemporanea, trasmesse da Radiorai e pubblicate da Edipan
Filippo Annunziata (1963 –) ³¹⁸	italiana	professore di Mercati Finanziari e Legislazione Bancaria all’Universit à Bocconi.	ha conseguito la laurea magistrale in musicologia all’Università degli Studi di Milano nel 2013

³¹⁵ Cfr. in merito: <https://www.italiandesigninstitute.com/employees/giorgio-tramacere/>.

³¹⁶Cfr. in merito: <https://paulaboggs.com/about/>.

³¹⁷ Cfr. in merito: <https://dgasi.uniroma3.it/curriculum/1569393987Rimoli%20CV%20def.pdf> .

³¹⁸ Cfr. in merito: <https://faculty.unibocconi.it/filippoannunziata/>;
<https://dep-people.unibocconi.eu/sites/default/files/media/cv/Annunziata%20CV.pdf>.

John P. Strohm (1967) ³¹⁹	non indicata	avvocato	dopo una carriera decennale come musicista e discografico, ha iniziato la sua attività legale nel 2004 come avvocato di servizi aziendali e finanziari a Birmingham, in Alabama
Desmond Manderson ³²⁰	australiano	professore e direttore del <i>Centre for Law Arts and Humanities</i>	prima di dedicarsi alla carriera giuridica accademica, Manderson era un drammaturgo e un musicista.

Dai dati biografici qui raccolti emerge come l'ambito degli studi giuridici non rappresenti un confine invalicabile, ma anzi un terreno fecondo su cui si innestano esperienze musicali di diversa natura: teorica, pratica, professionale o amatoriale. La compresenza di questi due saperi, anziché risultare contraddittoria, si rivela spesso complementare e coerente all'interno di una visione dell'individuo come soggetto colto, creativo e capace di integrare razionalità giuridica e sensibilità artistica. Nel XVIII e XIX secolo il legame tra diritto e musica si presenta soprattutto come espressione dell'ideale umanistico di una formazione enciclopedica. Antonio Lorenzoni, ad esempio, pur essendo giurista, si dedica alla scrittura di saggi di storia della musica, mentre Anton Friedrich Justus Thibaut incarna perfettamente il modello del giurista-filosofo e musicologo romantico: colleziona spartiti di musica sacra antica, fonda un coro di rilevanza regionale, scrive un trattato fondamentale sulla "purezza" dell'arte musicale e partecipa attivamente alla riscoperta estetica di autori come Palestrina, Bach e Händel. In questi casi, la musica non è un passatempo, ma una forma di pensiero e di impegno culturale che si affianca al sapere giuridico senza subordinarsi ad esso. Nel corso dell'Ottocento e della prima metà del Novecento, si afferma con più evidenza la figura del giurista-musicista dilettante, che coltiva una solida attività musicale accanto alla professione legale. Nel panorama contemporaneo, il rapporto tra diritto e musica assume forme ancora più articolate e fluide, riflettendo un cambiamento

³¹⁹ Cfr. in merito: <https://www.meitusstrohm.com/team#strohm>.

³²⁰ Cfr. in merito: <https://thestreetcbr.wordpress.com/2019/03/28/getting-to-know-desmond-manderson/>; <https://researchportalplus.anu.edu.au/en/persons/desmond-manderson>.

più ampio nella concezione del lavoro, dell'identità professionale e del valore della creatività. Alcuni protagonisti abbandonano del tutto la carriera giuridica per dedicarsi alla musica in modo esclusivo: è il caso, ad esempio, di Danielle Ponder, ex avvocatessa divenuta cantante professionista, o di Dante Frisiello, che da avvocato aziendale si trasforma in chitarrista della Steve Vai Band. Altri invece mantengono in equilibrio le due dimensioni, come Simona Grossi, docente di diritto negli Stati Uniti e allo stesso tempo direttrice musicale di un'orchestra universitaria, o Peter Nicolas, docente di diritto e musica che si occupa sia di teoria giuridica sia di composizione e interpretazione. In questi casi, la musica non è solo un'attività accessoria, ma parte integrante di un'identità plurima, capace di superare le distinzioni disciplinari tradizionali.

In conclusione, questa rassegna ha provato a dimostrare come il binomio diritto-musica non sia una curiosità marginale o un'anomalia biografica, bensì una ricorrenza significativa che attraversa secoli di storia e si manifesta in forme sempre nuove. La musica, nelle vite di questi giuristi, diventa spesso un'estensione della riflessione, un linguaggio alternativo alla norma, un campo di libertà creativa, oppure uno strumento di impegno collettivo e culturale. Viceversa, lo studio della legge rappresenta per i musicisti un momento di formazione che lascia tracce significative sia nel pensiero e negli immaginari formali dei compositori, sia nelle pratiche della *performance*.

CAPITOLO IV

IL TEMA DELL'INTERPRETAZIONE

Il linguaggio musicale e il linguaggio giuridico presuppongono entrambi, su diversi livelli, la necessità dell'interprete. Il presente capitolo analizza pertanto il significativo ruolo dell'interpretazione nella musica e nel diritto sotto differenti profili: gli elementi ermeneutico-filologici e tecnici che riguardano la lettura e la comprensione dei testi, le analogie e le differenze tra interpretazione musicale e interpretazione giuridica, le affinità dei comportamenti tra giuristi ed esecutori, gli aspetti di carattere performativo.

4.1 L'interpretazione nella musica e nel diritto

La parola “interpretazione”, derivante dalla combinazione di *inter* e *praestatio*, rimanda a un'azione (un “dare”, un “offrire”) che si colloca tra due o più elementi, svolgendo una funzione di mediazione. Interpretare, dunque, significa creare un ponte, rendere possibile il dialogo tra realtà distinte che, senza tale intervento, rimarrebbero separate e in traducibili. In epoca antica, il termine era utilizzato in un ambito circoscritto, legato principalmente all'ambito dei rapporti commerciali, dove indicava l'attività di mediazione o spiegazione tra le parti. Con il tempo, tuttavia, il concetto ha ampliato il proprio campo semantico, entrando a far parte del lessico comune di molti ambiti del sapere e dell'esperienza, adattandosi con flessibilità a contesti e significati diversi.³²¹ Nel tedesco convivono ad esempio due parole per esprimere il concetto di interpretazione: *Interpretation*, di derivazione latina, che corrisponde al termine italiano, e *Auslegung*, di origine germanica, la cui accezione si concentra maggiormente sull'idea di “spiegazione” o “esposizione”.³²²

³²¹ Cfr. RICCARDO GUASTINI, *Interpretare e argomentare*, Giuffrè, Milano, 2011, pp. 3–4.

³²² Cfr. BRUNELLO – ZAGREBELSKY, *Interpretare* cit., p. 39.

Nel corso del tempo il termine “interpretazione” ha assunto una funzione essenziale sia nella musica che nel diritto, ambiti accomunati dalla presenza di un testo scritto e dalla necessità di conferirgli significato. Nella tradizione occidentale la questione dell’interpretazione si pone infatti con maggiore urgenza solo a partire dal momento in cui diventa possibile fissare per iscritto le intenzioni dell’autore. È proprio attraverso la scrittura che l’opera, dotata di una forma stabile e trasmissibile, acquista un valore normativo e può sopravvivere oltre la vita del suo creatore.

Per quanto riguarda più specificamente l’ambito musicale, la parola assume una piena rilevanza teorica soltanto a partire dal XIX secolo. In Germania, fino ad allora, non si parlava propriamente di *Interpretation*, bensì di *Vortrag* (esecuzione), *Wiedergabe* (riproduzione) o *Aufführung* (rappresentazione).³²³ L’affermazione del concetto di interpretazione musicale è il risultato di una serie di trasformazioni storiche e culturali, che rispondono all’emergere di un problema di comunicazione tra compositore ed esecutore nella musica, a seguito del crescente interesse per la musica del passato nel corso del Romanticismo. Brani che da tempo non venivano eseguiti tornano a essere proposti al pubblico, mentre si moltiplicano le edizioni dedicate ai grandi compositori storici. In questo clima nascono istituzioni con l’obiettivo di studiare e valorizzare il repertorio antico, insieme con una nuova consapevolezza dello iato esistente tra il momento in cui un’opera viene composta e quello in cui viene ascoltata. Questo processo darà origine a una crescente attenzione al controllo preciso di ogni dettaglio dell’interpretazione musicale. Allo stesso modo, anche nel diritto si svilupperà la tendenza a costruire schemi applicativi sempre più formali e rigidi, con l’obiettivo di restare il più possibile fedeli al testo della legge e ridurre al minimo l’influenza personale dell’interprete.³²⁴ Se in ambito musicale si discuterà se e quanto l’interprete possa discostarsi dal testo originario, arricchendolo o modificandolo secondo sensibilità personali o prassi esecutive mutate, sul piano giuridico il problema riguarderà invece il rapporto tra il giudice e la norma: in che modo deve essere letta, applicata,

³²³ Cfr. RESTA, *Variazioni comparativistiche sul tema cit.* p. 4.

³²⁴ Sulla questione della fedeltà al testo dell’interprete si veda Capitolo 4 § 4.2

attualizzata? E quali strumenti consentono di garantire che l'interpretazione non tradisca, ma rispetti, l'intento normativo?

Come ha sottolineato Lawrence Kramer, nella musica l'interpretazione non è mai una semplice ripetizione della partitura, ma un'azione in cui il significato prende forma nel momento stesso dell'esecuzione:³²⁵ ogni atto interpretativo musicale è per natura creativo e riflette l'orizzonte culturale e personale di chi interpreta.³²⁶ In modo analogo, l'interprete giuridico non si limita alla lettura formale della norma e a decodificare il testo, ma – secondo un processo di attualizzazione – contribuisce attivamente alla sua concretizzazione attraverso un giudizio situato.³²⁷

Sia nella musica sia nel diritto, l'atto interpretativo interessa dunque una dimensione che coinvolge comprensione, contestualizzazione, sensibilità. I magistrati che applicano una legge, così come gli esecutori che interpretano una composizione musicale, sono coinvolti in un processo che va oltre la semplice lettura o esecuzione: si tratta piuttosto di comprendere e attualizzare il contenuto. In entrambi i casi, l'interprete svolge una funzione di mediazione intellettuale e spirituale, stabilendo un dialogo con l'autore attraverso le forme concrete del testo.³²⁸ Eppure, nonostante sia ampiamente riconosciuto che tanto il diritto quanto la musica si fondano sull'interpretazione, raramente si è cercato di metterli a confronto in maniera organica. Nel dibattito scientifico il dialogo tra le due forme di ermeneutica, quella musicale e quella giuridica, è stato piuttosto episodico e, in genere, a senso unico: sono stati più spesso i giuristi, incuriositi dalla musica, ad avvicinarsi a questo argomento. Per esempio, Francesco Viola e Giuseppe Zaccaria affrontano il tema dell'interpretazione cercando di offrirne una definizione valida

³²⁵ Cfr. LAWRENCE KRAMER, *Interpreting Music*, 1st ed., University of California Press, Oakland, 2011.

³²⁶ Cfr. LAWRENCE KRAMER, *The Thought of Music*, University of California Press, Oakland, 2016.

³²⁷ Cfr. FRANCESCO PETRILLO, *Metodo giuridico e metodo ermeneutico. Dall'interpretazione nel diritto civile all'ermeneutica negli altri campi del sapere*, in «Tigor. Rivista di scienze della comunicazione e di argomentazione giuridica» - A. XI/1 (2020), Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2019, pp. 14–23.

³²⁸ Cfr. AUGUSTO MAZZONI, *L'ermeneutica tra musica e diritto*, in «Rivoluzioni molecolari. Percorsi di pensiero critico», n. 6, 2021, p. 55.

sia per il diritto che per la musica, e osservano che «[...] interpretare un testo significa...entrare in dialogo con una realtà più ampia».³²⁹ Dal canto loro, i musicologi si sono raramente interessati alle posizioni espresse dagli studiosi del diritto. Un confronto attento può invece rivelare affinità profonde e sorprendenti.

Nel mondo giuridico, la necessità di avere una struttura teoretica sulla cui base interpretare le norme è emersa già da tempo. Questo ha portato allo sviluppo di riflessioni più articolate, che hanno dato avvio a una vera e propria disciplina, dotata di concetti precisi e riconosciuta come parte integrante del pensiero giuridico. L'ermeneutica musicale, invece, è nata più tardi, verso la fine dell'Ottocento, grazie a Hermann Kretzschmar.³³⁰ Costui ha gettato le basi di un metodo interpretativo diretto a unire l'analisi tecnica della musica con la sua componente emotiva, con l'obiettivo di spiegare non solo come la musica è fatta, ma anche i suoi significati affettivi. Nel XX secolo l'ermeneutica musicale ha tuttavia fatto fatica a trovare una sua stabilità come disciplina autonoma. I contributi teorici, spesso molto diversi tra loro e poco coordinati, non sono riusciti a costruire un impianto davvero solido e coerente. Pertanto l'interpretazione, nel mondo musicale, è un concetto che resta legato primariamente alla sfera dell'esecuzione strumentale o vocale, più che alla comprensione dei significati della musica stessa.

Sulla base di questa considerazione appare evidente come un confronto tra l'attività del giurista e quella del musicista conduca in prima battuta a individuare una differenza importante sul piano teleologico: mentre il musicista mira a trasmettere un'esperienza estetica, il giurista o il giudice è chiamato a prendere una decisione fondata sulla comprensione e dotata di un effetto vincolante sui destini delle persone e della società. Tuttavia, a ben guardare, tale distanza non è incolmabile. Hans-Georg Gadamer indica ad esempio come interpretare un'opera d'arte – e una

³²⁹ FRANCESCO VIOLA – GIUSEPPE ZACCARIA, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, Editori Laterza, Roma, 1999, p. 106.

³³⁰ Si veda su questo: HERMANN KRETZSCHMAR, *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, in «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», IX, 1902, pp. 45–66; HERMANN KRETZSCHMAR, *Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik*, in «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XII, 1905, pp. 73–86. Hermann Kretzschmar è stato un musicologo e direttore d'orchestra tedesco. Si veda su questo: GAYNOR G. JONES – BERND WIECHERT, *Kretzschmar, (August Ferdinand) Hermann*, in *Grove Music Online*, 2001.

composizione musicale in particolare – non significhi semplicemente eseguirla in modo meccanico. Al contrario, l'atto interpretativo implica da un lato il rispetto per ciò che l'opera rappresenta e per la tradizione a cui appartiene, dall'altro la responsabilità del comprendere:

Nur wenn wir das Dargestellte >erkennen<, vermögen wir ein Bild zu >lesen<, ja, nur dann ist es im Grunde ein Bild. Sehen heißt aufgliedern. Solange wir noch variable Gliederungsformen probieren oder zwischen solchen schwanken, wie bei gewissen Vexierbildern, sehen wir noch nicht, was ist. Das Vexierbild ist gleichsam die künstliche Verewigung solchen Schwankens, die >Qual< des Sehens. Ähnlich steht es mit dem sprachlichen Kunstwerk. Nur wenn wir einen Text verstehen - also mindestens die Sprache beherrschen, um die es sich handelt -, kann er ein sprachliches Kunstwerk für uns sein. Selbst wenn wir etwa absolute Musik hören, müssen wir sie >verstehen<. Und nur, wenn wir sie verstehen, wenn sie uns >klar< ist, ist sie für uns als künstlerisches Gebilde da. Obwohl also absolute Musik eine reine Formbewegtheit als solche, eine Art klingender Mathematik ist und es keine gegenständlich bedeutungshaften Inhalte gibt, die wir darin gewahren, behält das Verstehen dennoch einen Bezug zum Bedeutungshaften. Die Unbestimmtheit dieses Bezuges ist es, die die spezifische Bedeutungsbeziehung solcher Musik ist.³³¹

Un ulteriore termine di confronto tra l'ermeneutica giuridica e quella musicale lo offre la teoria del linguaggio, che tende a distinguere tra linguaggi verbali e non verbali, attribuendo ai primi una maggiore precisione nell'esprimere pensieri complessi e nel costruire argomentazioni articolate. In questo contesto, il linguaggio giuridico è considerato un esempio paradigmatico di comunicazione formalizzata, dove ogni termine è strettamente regolato nel significato, nella forma e nell'uso. La musica, invece, è stata tradizionalmente interpretata come un "linguaggio senza parole": un'esperienza legata all'ascolto, che non si riferisce direttamente a concetti

³³¹ Trad.: «Solo quando "riconosciamo" quello che è rappresentato possiamo "leggere" un'immagine, facendo in modo che sia davvero un'immagine. Vedere significa suddividere. Finché proviamo forme di suddivisione diverse o passiamo dall'una all'altra, come in certe immagini enigmatiche, non vediamo ancora quello che c'è. L'immagine enigmatica è come eternizzazione artistica di tale oscillazione, il "tormento" del vedere. Lo stesso vale per l'opera d'arte letteraria. Solo quando capiamo un testo, cioè quando conosciamo almeno la lingua in cui è scritto, esso può essere per noi un'opera d'arte letteraria. Anche quando ascoltiamo musica assoluta, dobbiamo "capirla". E solo quando la capiamo, quando ci è "chiara", essa è per noi un'opera d'arte. Sebbene la musica assoluta sia un puro movimento formale, una sorta di matematica sonora, e non vi siano contenuti oggettivi significativi che possiamo percepire in essa, la comprensione mantiene comunque un rapporto con il significato. L'indeterminatezza di questo rapporto è ciò che rende speciale il significato di questo tipo di musica». HANS-GEORG GADAMER, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr Siebeck, Tübingen (Deutschland), 1990, p. 97.

o oggetti del mondo, ma parla attraverso il mero suono.³³² Infatti, come osserva Gadamer: «Die musikalische Interpretation, auch wenn sie auf Klangerfahrung basiert, kann man diskutieren: Man kann sie erklären, begründen oder kritisieren».³³³

Inoltre, è importante riconoscere che l'interpretazione del testo, sia nella musica sia nel diritto, non è mai univoca. L'interpretazione è sempre un atto di attualizzazione che rende il testo vivo e lo ri-significa adeguandolo anche al contesto storico e culturale.³³⁴ Secondo Mazzoni, l'interprete non è solo un lettore, ma un agente del senso, il luogo dove si realizza una *Horizontverschmelzung*³³⁵ tra il passato dell'opera e il presente della sua ricezione.³³⁶

Il ruolo dell'interprete è dunque molto importante in entrambe le discipline. Come osserva Marisi, sia il musicista sia il giudice non agiscono in isolamento, ma nel quadro di un contesto istituzionale che conferisce loro un'autorità specifica. Entrambi operano nell'ambito di sistemi culturali in cui il riconoscimento del ruolo dell'interprete si basa su criteri di competenza, autorevolezza e responsabilità. Inoltre, tanto nel diritto quanto nella musica, l'atto interpretativo si sviluppa entro strutture relazionali complesse: triadiche – che coinvolgono autore, interprete e destinatario – oppure tetradiche, quando si considera anche la figura del critico, del docente o del direttore d'orchestra, che svolgono un ruolo di mediazione o di verifica dell'interpretazione.³³⁷ Infine, sul piano metodologico, la riflessione di Carl Savigny, articolata nei quattro momenti dell'analisi grammaticale, logica, storica e sistematica, presenta significative analogie con il lavoro analitico del musicista, il quale interpreta i segni della partitura, li organizza in una struttura formale, li inserisce in un contesto stilistico e storico, e li confronta con altri

³³² Cfr. MAZZONI, *L'ermeneutica tra musica e diritto* cit., p. 67.

³³³ GADAMER, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* cit. p. 403.

³³⁴ Cfr. MAZZONI, *L'ermeneutica tra musica e diritto* cit., p. 64.

³³⁵ Trad.: «fusione di orizzonti».

³³⁶ Cfr. MAZZONI, *L'ermeneutica tra musica e diritto* cit., p. 60.

³³⁷ Cfr. MARISI, *Ermeneutica giuridica ed ermeneutica musicale* cit., p. 3.

modelli, sia contemporanei che appartenenti ad epoche diverse.³³⁸ Lo studio del testo scritto, sia esso giuridico o musicale, evidenzia come il significato non sia mai un dato univoco e immediato, ma qualcosa che si costruisce nel tempo, nella relazione tra testo, interprete e contesto. Ermeneutica giuridica ed ermeneutica musicale, pur distinte per origine e funzione, convergono su un piano più profondo: entrambe si rivelano come forme di comprensione applicata, dove l'atto interpretativo è sempre un gesto creativo e responsabile che rinnova e fa vivere il testo nella storia.

Alla luce delle trasformazioni storiche e concettuali che hanno progressivamente ridefinito il ruolo dell'interprete sia in ambito musicale che giuridico, emerge con particolare rilevanza la questione dell'autenticità dell'interpretazione. L'instaurarsi di una distanza tra autore e interprete, accentuata dalla fissazione del testo scritto e dalla crescente autonomia dell'esecuzione rispetto alla composizione o alla normazione, ha reso necessario interrogarsi su quali condizioni possano garantire la fedeltà al significato originario dell'opera o della norma. In questo contesto si inserisce il concetto di interpretazione autentica, che si configura come tentativo di colmare tale distanza mediante l'intervento diretto dell'autore – il compositore o il legislatore – nel processo interpretativo.

4.2 Tra fedeltà e libertà: il concetto di interpretazione autentica e i limiti dell'interprete

Nel corso del Romanticismo si assiste a un cambiamento significativo nella funzione attribuita alla musica: da mezzo capace di “muovere gli affetti”, essa diventa progressivamente lo strumento attraverso cui l'artista esprime la propria interiorità e individualità, portando a configurare il concetto di “genio”. L'attenzione si sposta così da una prospettiva esterna, centrata sugli effetti emotivi prodotti sull'ascoltatore, a una prospettiva interna, più concentrata sul testo musicale e sul processo esecutivo. In altri termini, si passa da un contesto

³³⁸ Su Savigny cfr. più avanti, § 4.6

wirkungsästhetisch, fondato su un'estetica dell'effetto, a un approccio *werkorientiert*, ovvero orientato all'opera in sé e alla sua fedeltà formale e interpretativa. L'emergere di nuove figure professionali, come quella del direttore d'orchestra, contribuì in modo decisivo allo sviluppo della soggettività dell'interprete e al graduale passaggio da una *Kompositionskultur* (cultura della composizione) a una *Interpretationskultur* (cultura dell'interpretazione). Ciò portò a un'attenzione sempre maggiore nel cercare di restituire le intenzioni originali del compositore. Con il passare del tempo, le partiture iniziarono a includere indicazioni relative all'esecuzione sempre più precise, nel tentativo di condurre l'interprete nell'esecuzione e mantenere una certa coerenza tra le diverse esecuzioni. Con l'invenzione e la commercializzazione della registrazione sonora, il ruolo centrale del testo scritto cominciò a indebolirsi. Muta, di conseguenza, anche l'oggetto della critica musicale: non è più l'opera in sé ad essere analizzata, ma il modo in cui essa viene eseguita, interpretata e resa accessibile all'ascoltatore.³³⁹

Si sviluppa, contestualmente, anche il concetto di "interpretazione autentica", utilizzato anche in campo giuridico. Tuttavia, se in musica si può parlare di interpretazione autentica quando è lo stesso compositore a eseguire la propria opera oppure nel caso in cui sono rispettati i crismi di una prassi esecutiva storicamente informata, per i giuristi l'interpretazione autentica si attua quando il legislatore chiarisce ufficialmente il significato di una norma, resolvendo eventuali controversie applicative.

In realtà, l'idea di far coincidere l'interpretazione autentica di una composizione con l'esecuzione musicale effettuata (o diretta) dal suo autore ha suscitato (per es. in Rattalino e Graziosi)³⁴⁰ qualche perplessità. Non è raro, infatti, che i compositori si discostino dalla loro partitura durante l'esecuzione, oppure che non abbiano le capacità tecniche necessarie per interpretare fedelmente ciò che hanno scritto. Il giurista Gaetano Esposito cita come caso emblematico quello di Rachmaninoff:

³³⁹ Cfr. Resta, *Variazioni comparativistiche sul tema cit.*, pp. 5–6.

³⁴⁰ Cfr. in merito GIORGIO GRAZIOSI, *L'interpretazione musicale*, Einaudi, 1952; PIETRO RATTALINO, *L'interpretazione pianistica. Teoria, storia, preistoria*, Zecchini, Varese, 2008; ID., *L'interpretazione pianistica nel postmoderno*, Rugginenti, Milano, 2017.

nelle registrazioni del suo *Concerto n. 2 in do minore* op. 18 per pianoforte e orchestra, Rachmaninoff si prende molte libertà rispetto al testo scritto, inserendo passaggi non annotati nella partitura. Allo stesso modo, Scriabin adotta un approccio molto personale e libero nell'esecuzione delle sue composizioni. Altri esempi mostrano limiti tecnici da parte degli autori: Ravel, ad esempio, in alcune incisioni appare in difficoltà nell'eseguire le proprie opere, mentre Grieg, pur essendo il creatore delle sue musiche, si avvicinava al pianoforte con l'atteggiamento di un dilettante, senza rispettare pienamente i criteri che comunemente si associano a un'interpretazione autentica.³⁴¹

L'ideale musicale dell'autenticità affonda le sue radici nelle stesse concezioni positiviste che hanno influenzato profondamente la musicologia storica. I protagonisti di questo indirizzo di pensiero si ispirarono al celebre principio di Leopold Ranke, secondo cui il compito dello storico è raccontare i fatti come sono realmente accaduti. Applicato alla musica, questo approccio ha condotto a pensare che fosse possibile ricostruire fedelmente il passato grazie allo studio dell'iconografia musicale, delle cronache dei concerti e delle partiture annotate dagli stessi compositori, con l'obiettivo di cogliere l'essenza autentica di una composizione e di restituirla nel modo più fedele possibile al suo contesto originario. Questo rigore filologico, volto a onorare l'intenzione dell'autore, è ben esemplificato dall'atteggiamento della clavicembalista Wanda Landowska, che affermava con decisione: «voi suonate Bach alla vostra maniera, io lo suono secondo Bach».³⁴²

Questa visione di stampo positivista trovò inizialmente applicazione esclusiva nella riscoperta della musica barocca, per poi estendersi progressivamente anche al repertorio della musica classica. Il criterio principale per attestare l'autenticità di un'interpretazione consisteva nell'impiego di strumenti originali dell'epoca, accompagnato da tecniche esecutive e prassi stilistiche coerenti con il periodo

³⁴¹ Cfr. GAETANO ESPOSITO, *Diritto e Musica: interpretazione musicale e interpretazione giuridica*, in *Salvis Juribus*, <http://www.salvisjuribus.it/diritto-e-musica-linterpretazione-musicale-e-linterpretazione-giuridica/>, 30/03/19.

³⁴² JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Interpretazione e autenticità*, Enciclopedia della musica Einaudi, Einaudi, Torino, 2001, p. 1064.

storico della composizione. Questo aspetto viene spesso messo in risalto dalle case discografiche attraverso specifiche diciture promozionali.

Col tempo, però, sono emerse posizioni critiche. Tra queste, quella di Laurence Dreyfus, secondo cui l'uso di strumenti storici sarebbe poco fondato, in quanto nel periodo barocco non esisteva ancora una concezione unificata di "strumentazione" paragonabile a quella moderna.³⁴³ Altri studiosi, come Jacques Handschin, sostengono che l'interpretazione autentica si attua solo quando è possibile restituire agli ascoltatori contemporanei le stesse condizioni culturali, ambientali e percettive del pubblico originario.³⁴⁴ Un tempo, tale sovrapposizione tra autore ed esecutore era più comune nelle esecuzioni dal vivo: il compositore comunicava direttamente il significato della propria opera a chi lo ascoltava o ai musicisti da lui diretti. Oggi, grazie ai progressi tecnologici, questa possibilità si è ampliata: l'invenzione della registrazione ha offerto ai compositori un mezzo per cristallizzare la propria visione sonora e lasciarla come riferimento per il futuro. Ci si può quindi interrogare su quanto questo strumento abbia contribuito a preservare l'identità sonora voluta dall'autore, e al contempo su come abbia influenzato, o persino vincolato, l'autonomia interpretativa degli esecutori successivi.

Tornando ora all'ambito giuridico, l'interpretazione autentica è utile soprattutto per evitare che la disposizione venga interpretata in modo difforme da giudici o studiosi, creando confusione e incertezza applicativa. Tuttavia, essa si esprime spesso in termini astratti, poiché il legislatore non può sempre agire tempestivamente e, inoltre, non può entrare direttamente nel merito dei singoli casi concreti senza oltrepassare i limiti del proprio ruolo. In questi casi, il suo intervento tende a offrire precisazioni generali. Nel diritto, ciò che distingue davvero l'interpretazione autentica è la sua efficacia: essa ha valore *erga omnes*, ovvero vincola tutti, a differenza dell'interpretazione giudiziaria, i cui effetti si limitano alle parti coinvolte nel caso specifico. Nella musica, al contrario, anche se

³⁴³ Cfr. LAURENCE DREYFUS, *Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century*, in «The Musical Quarterly», LXIX/3, 1983, pp. 297–322.

³⁴⁴ Cfr. NATTIEZ, *Interpretazione e autenticità* cit., pp. 1066–1073.

un'interpretazione può essere considerata autorevole o influente, essa non ha mai un carattere davvero prescrittivo.³⁴⁵

Al di là di questa evidente differenza, si possono tuttavia individuare anche delle affinità: così come il giudice si rivolge a precedenti giuridici o alla dottrina per orientare la propria decisione, un musicista, nel tentativo di comprendere autenticamente una partitura, può cercare riferimenti nella prassi esecutiva o nella tradizione. In campo giuridico i precedenti godono sempre di una certa autorevolezza, specialmente quando i giudici hanno dato soluzioni analoghe alla medesima questione interpretativa, o quando su tale questione si è pronunciata la Cassazione. Infatti, essa, secondo quanto disposto dall'art. 65 della legge sull'ordinamento giudiziario (R.D. 30 gennaio 1941 n. 12), ha funzione nomofilattica,³⁴⁶ ossia ha il compito di: «garantire l'esatta osservanza e l'uniforme interpretazione della legge, l'unità del diritto oggettivo nazionale». Va ricordato comunque che anche in questo caso, il ruolo rivestito dalle pronunce della Cassazione non è autoritativo, ma persuasivo, e che la stessa corte di Cassazione può mutare interpretazione quando fondate ragioni, connesse ai cambiamenti di una società in evoluzione, lo richiedano.³⁴⁷

Anche in musica si può parlare di una sorta di “ordinamento”, inteso come insieme di fonti che tramandano la volontà dell'autore: ne fanno parte sia le edizioni critiche delle opere, sia le registrazioni effettuate da compositori o da loro diretti discepoli. Un esempio significativo è rappresentato da Karol Mikuli, allievo di Chopin, al quale fu affidata la curatela dell'edizione delle sue opere basandosi sulle annotazioni del maestro. Più tardi, il pianista Raoul Koczalski – allievo di Mikuli –

³⁴⁵ Cfr. in merito, ad esempio, GAVINA LAVAGNA, *L'interpretazione autentica nella giurisprudenza costituzionale. Da persistente causa di contrasto a fonte di dialogo potenziale tra Corte Costituzionale e Corte Edu*, in «Nomos», II, 2020, pp. 1–40; Articolo 12 Preleggi - Interpretazione della legge, <https://www.brocardi.it/preleggi/capo-ii/art12.html>

³⁴⁶ Cfr., tra gli altri, GINO GORLA, *Postilla su «l'uniforme interpretazione della legge e i tribunali supremi»*, in «Il Foro italiano», V, 1976; ID., *Raccolta di saggi sull'interpretazione e sul valore del precedente giudiziale in Italia. Introduzione*, in «Quaderni de Il Foro Italiano», LXXXIX, 1966, pp. 5–7; ID., *Lo studio interno e comparativo della giurisprudenza e i suoi presupposti: le raccolte e le tecniche per la interpretazione delle sentenze*, in «Il Foro italiano», V, 1964, pp. 73–87.

³⁴⁷ Cfr. in merito ONOFRIO FANELLI, *La funzione nomofilattica della Corte di cassazione (Nota a Cass. 19 maggio 1988, n. 3469)*, in «Il Foro italiano», CXI, parte I, 1998, pp. 3302 e ss.

incise su disco le composizioni chopiniane, diventando così un punto di riferimento privilegiato per la comprensione dello stile e dell'intenzione originaria del compositore polacco.³⁴⁸

In ogni caso, tanto nella musica quanto nel diritto l'interprete dispone di un certo margine di libertà, variabile a seconda dei contesti,³⁴⁹ circostanza da cui si è sviluppato un articolato dibattito attorno alla fedeltà dell'interprete al testo originario e alla sua possibilità di contribuirvi creativamente. Come osserva Gaetano Esposito, il margine di manovra riconosciuto al giudice nell'interpretazione normativa è generalmente più ristretto rispetto a quello di un esecutore musicale.³⁵⁰ Il giudice, infatti, è vincolato da criteri ermeneutici previsti dall'ordinamento stesso, che ne guidano l'attività interpretativa. È evidente, dunque, come il nodo della questione ruoti attorno al concetto di fedeltà, che in una certa prospettiva si configura come linea di demarcazione tra la certezza e l'arbitrio.³⁵¹ La libertà dell'interprete ha subito un cambiamento anche in ambito musicale. Se nel periodo barocco l'esecutore godeva di un ampio margine di intervento,³⁵² nei secoli successivi la tendenza è stata quella di ridurre sempre più la libertà dell'interprete. Esemplare, in tal senso, il caso di Stravinsky, che cercava di limitare il più possibile l'influenza dell'esecutore sulla composizione.³⁵³ Bisogna tuttavia aggiungere che nel corso del XX secolo si sono delineate anche tendenze

³⁴⁸ Cfr. ESPOSITO, *Diritto e Musica*, cit.

³⁴⁹ FLAVIA MARISI, *Ermeneutica giuridica ed ermeneutica musicale*, in «ISLL Papers», IV, 2011, pp. 5–6.

³⁵⁰ Cfr. ESPOSITO, *Diritto e Musica*. cit.

³⁵¹ Cfr. MARCO COSSUTTA, *Sull'interpretazione della disposizione normativa e sui suoi possibili rapporti con l'interpretazione musicale*, in «Tigor: rivista di scienze della comunicazione – A», III/1, 2011 (gennaio-giugno), p. 107.

³⁵² Su questo si veda: GEORGE J. BUELOW, *A Study in Baroque Performing Practice*, in *The Musical Times*, CXX/1638 1979, pp. 625–639; KAILAN R. RUBINOFF, *(Re)creating the Past: Baroque Improvisation in the Early Music Revival*, in «New Sound: International Magazine for Music», n. 32, (Spring) 2009.

³⁵³ Si veda su questo: MENGJIAO YAN, *Stravinsky's Piano Music and the Latitude of Interpretation: A Performance-Based Investigation*. PhD diss., University of Sheffield, 2019. <https://etheses.whiterose.ac.uk/27038/>.

opposte: Erik Satie, nelle sue *Gymnopédies*, non fornisce indicazioni di tempo precise, lasciando libertà espressiva; Karlheinz Stockhausen, nel *Klavierstücke XI*, permette all'esecutore di scegliere l'ordine delle sezioni da suonare, attribuendogli così un ruolo quasi co-autoriale. Nel diritto, al contrario, una simile apertura sarebbe difficilmente concepibile: l'interpretazione giuridica resta saldamente ancorata a vincoli normativi e non prevede, se non in rari casi, margini creativi comparabili a quelli concessi in ambito musicale.³⁵⁴

Il “limite” del testo scritto, cui si lega l'attività interpretativa, resta comunque fondante per la tradizione della musica colta occidentale. Secondo Alfredo Casella, i segni tracciati dal compositore sulla partitura non sono altro che una proiezione concreta dell'idea originaria dell'artista e rappresentano una forma provvisoria, un punto di partenza che attende di essere compiuto: sarà compito dell'interprete far emergere da quei segni una forma definitiva, attraverso la propria sensibilità, conoscenza e rigore.³⁵⁵ Tuttavia, spesso il testo presenta delle “zone d'ombra” o spazi non del tutto definiti, che richiedono un intervento chiarificatore. In campo giuridico, queste aree di indeterminatezza si manifestano come vere e proprie lacune normative, che l'interprete è chiamato a colmare, adattando i testi alle esigenze di una società in continuo mutamento. Analogamente, in musica, l'interprete può trovarsi a rielaborare opere antiche per renderle più vicine alla sensibilità del pubblico moderno, anche introducendo elementi – come strumenti contemporanei – estranei al contesto originario della composizione. Questa trasformazione, però, comporta il rischio di superare i limiti dell'interpretazione legittima: da un lato c'è il testo, che necessita dell'interprete per essere “vivo” e attuale; dall'altro, c'è l'interprete, il cui compito non può trasformarsi in un esercizio arbitrario. Quali sono allora i confini che l'interprete non deve superare? Tanto nel diritto quanto nella musica, si avverte la necessità di un'interpretazione impegnata, capace di accompagnare il sistema normativo o la tradizione musicale nel loro processo di adattamento alla società che cambia.

³⁵⁴ Cfr. ESPOSITO, *Diritto e Musica* cit.

³⁵⁵ Cfr. ALFREDO CASELLA, *Dell'interpretazione*, in *Approdo musicale*, gennaio-marzo, anno 1, n. 1, Edizioni Radio Italiana, Roma, 1958, pp. 12–19.

Dato che non esiste ancora uno strumento capace di circoscrivere un “abuso” interpretativo, una soluzione potrebbe essere quella dell’autoregolazione, ovvero un autocontrollo fondato sull’etica professionale e sulla consapevolezza critica, che rappresentano forse la barriera più solida contro l’arbitrarietà. L’interpretazione può essere intesa come il frutto di un’attività condivisa, indispensabile non solo al perseguimento degli obiettivi comuni, ma anche alla realizzazione degli interessi individuali di chi vi prende parte, acquisendo così una dimensione stabile e durevole.³⁵⁶

4.3 Emilio Betti e la costruzione di una teoria generale dell’interpretazione

La riflessione sull’interpretazione ha attraversato tutta la storia della filosofia e del diritto, ma è con Emilio Betti che prende forma il più sistematico e ambizioso tentativo di edificare una teoria generale dell’interpretazione, fondata su basi epistemologiche, metodologiche e culturali solide e coerenti e in grado di abbracciare anche l’ambito musicale.

La scelta di approfondire il pensiero di Emilio Betti nasce dal riconoscimento della centralità della sua *Teoria generale dell’interpretazione* (1955) nel panorama ermeneutico del Novecento. Figura di primo piano nel contesto giuridico e filosofico, Betti sorprende per l’ampiezza del suo progetto teorico, che non si limita all’ambito giuridico, ma si estende anche all’ambito musicale. È infatti degno di nota che, pur provenendo da una formazione giuridica, Betti dedichi una parte della sua teoria proprio all’interpretazione musicale, riconoscendo nella musica non solo un oggetto estetico, ma anche un testo interpretabile alla luce di categorie storiche, strutturali e intenzionali. Questa apertura interdisciplinare conferisce alla sua teoria una valenza metodologica particolarmente feconda per la riflessione musicologica contemporanea.

Betti si propone di indagare l’attività interpretativa in tutte le sue forme, non limitandosi all’ambito giuridico o storico, ma estendendosi anche all’arte, alla

³⁵⁶ Cfr. VIOLA – ZACCARIA, *Diritto e interpretazione* cit., p. 66.

teologia, alla psicologia e alla musica. Il suo intento è quello di superare la frammentarietà delle discipline e offrire un modello unitario in grado di guidare l'interprete nell'approccio a qualsiasi oggetto spirituale oggettivato. Tale sforzo nasce, secondo l'autore stesso, dall'esigenza di una teoria ermeneutica che, pur radicandosi nella "fiducia nello spirito", non si appoggi a sistemi filosofici precostituiti, ma si mantenga sul terreno fenomenologico della scienza, cioè nei limiti dell'osservabile e dell'analizzabile. Nonostante questa dichiarazione, è evidente che la teoria di Betti si muove entro una cornice concettuale ben precisa, in cui trovano spazio riferimenti kantiani, storicisti e spiritualisti. La concezione dello spirito umano è centrale: esso si rapporta alla realtà attraverso due forme di oggettività, una fenomenica, esperita nei fatti e negli oggetti, e una ideale, che costituisce il presupposto trascendentale dell'esperienza. L'interpretazione nasce dall'esigenza di intendere le forme rappresentative in cui si sono oggettivati i valori prodotti dallo spirito. L'atto interpretativo si configura allora come un processo triadico tra soggetto interpretante, forma oggettiva e soggetto interpretato, in cui il significato originario viene ricostruito attraverso una sorta di movimento a ritroso, che dall'opera risale all'intenzione creativa.³⁵⁷ Nel suo monumentale lavoro, Betti distingue tra interpretazione ricognitiva, rappresentativa e normativa. L'interpretazione ricognitiva è finalizzata esclusivamente alla comprensione; quella rappresentativa mira a comunicare ciò che si è compreso, mentre quella normativa interviene nella regolazione dell'agire proprio o altrui. Questa tripartizione si articola ulteriormente in vari sottotipi, come l'interpretazione filologica e storica per la prima categoria, quella musicale e drammatica per la seconda, e l'interpretazione giuridica e teologica per la terza.³⁵⁸ Tuttavia, questa classificazione ha sollevato critiche rilevanti. Secondo alcuni studiosi, ogni forma di interpretazione è, nella sua essenza, ricognitiva: si tratta sempre di un "intendere", anche quando si traduce in azione o rappresentazione. Le altre due categorie sarebbero quindi solo funzioni strumentali del momento ricognitivo,

³⁵⁷ Cfr. EMILIO BETTI, *Una teoria generale dell'interpretazione*, Giuffrè, Milano, 1955, pp. 181–184.

³⁵⁸ Cfr. in merito BETTI, *Una teoria generale dell'interpretazione*, pp. 343 ss.

piuttosto che tipi autonomi.³⁵⁹ Uno degli approfondimenti più originali della teoria di Betti si trova nel capitolo dedicato all'interpretazione musicale, intesa come forma paradigmatica di rappresentazione spirituale.³⁶⁰ L'esecuzione musicale, per Betti, non è una semplice riproduzione meccanica di segni, ma un vero e proprio atto di interpretazione, che mira a comprendere l'intenzione espressiva dell'autore e a comunicarla attraverso un mezzo sensibile. Il musicista, come ogni interprete, deve mediare tra testo e ascoltatore, tra spirito creatore e forma oggettivata. In questo senso, l'interpretazione musicale diventa un modello esemplare per l'intera teoria dell'intendere: un atto in cui la soggettività non è annullata, ma disciplinata da un metodo e da un fine che la trascendono. Betti estende questa concezione anche al campo delle arti visive e della storia dell'arte, come mostra Luca Vargiu nel saggio *Hermeneutik und Kunstwissenschaft*. L'opera d'arte visiva, come quella musicale, è una forma rappresentativa oggettivata, portatrice di un contenuto spirituale che può essere interpretato secondo gli stessi principi metodologici della comprensione storica.³⁶¹

L'opera d'arte non è un oggetto da contemplare passivamente né una forma da decostruire arbitrariamente: è un testo spirituale che esige attenzione, competenza e fedeltà. La comprensione estetica, quindi, non è un fatto meramente emotivo, ma un processo conoscitivo rigoroso. Questo vale sia per l'arte classica che per quella contemporanea, sempre che l'opera sia concepita come veicolo di un contenuto spirituale intelligibile.³⁶² Nel campo giuridico e storico-giuridico, Betti sostiene che il giurista contemporaneo, educato attraverso la dogmatica attuale, non può e non deve spogliarsi di essa nello studio del diritto antico. Al contrario, la dogmatica è uno strumento indispensabile per una corretta comprensione degli istituti giuridici del passato, purché venga utilizzata con elasticità, evitando ogni rigidità

³⁵⁹ *Ivi*, p. 186.

³⁶⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 760–788.

³⁶¹ Cfr. LUCA VARGIU, *Hermeneutik und Kunstwissenschaft. Ein Dialog auf Distanz – Emilio Betti und Hans Sedlmayr*, Logos Verlag Berlin, 2017, p. 10.

³⁶² Cfr. *Ivi*, pp. 11–12.

schematica.³⁶³ L'interprete deve sì essere consapevole del proprio retroterra culturale, ma proprio per questo deve sforzarsi di controllarlo e di superarne i limiti. Questa posizione è stata contestata da autori come Antonio Guarino, che ha invece sottolineato il rischio di una "contaminazione dogmatica" nella lettura degli istituti romanistici. Il cuore della proposta di Betti rimane la convinzione che l'interpretazione sia un atto conoscitivo, orientato a una verità del contenuto e non alla verità del vissuto soggettivo. Tale principio è messo bene in luce anche da Vinicio Busacchi, che nel suo saggio *Emilio Betti. Dell'oggettività dell'interpretazione* evidenzia come per Betti l'interprete non possa proiettare sé stesso nel testo, ma debba piuttosto "comprendere il senso che l'opera intende comunicare".³⁶⁴

L'ermeneutica di Betti è quindi strutturalmente anti-soggettivista: non nega la storicità dell'interprete, ma la assume come condizione metodica, non come giustificazione relativistica. Gaspare Mura, nel suo studio *La "teoria ermeneutica" di Emilio Betti*, sottolinea che Betti elabora una vera e propria "scienza dell'intendere", fondata su quattro principi fondamentali: autonomia del significato, analogia della comprensione, attualità dell'intendere e adeguazione metodica. Tali principi danno alla teoria di Betti un'impostazione trascendentale e normativa, che la distingue sia dal positivismo giuridico sia dalle correnti esistenzialiste o linguistico-pragmatiche.³⁶⁵ Nel saggio *Preliminary Considerations for a Study on Emilio Betti's Juridical Interpretation within XX Century Juridical Doctrines*, Fabrizio Politi fornisce una lucida contestualizzazione della posizione bettiana nel panorama del pensiero giuridico del Novecento. Betti, secondo Politi, si colloca a metà strada tra due grandi correnti del suo tempo: da un lato, il giuspositivismo normativista; dall'altro, il gius-storicismo psicologistico. A differenza di entrambe queste impostazioni, Betti propone una terza via, incentrata sulla comprensione

³⁶³ Cfr. in merito BETTI, *Una teoria generale dell'interpretazione* cit., pp. 578 ss.; EMILIO BETTI, *Jurisprudenz und Rechtsgeschichte vor dem Problem der Auslegung*, in «Archiv Für Rechts- Und Sozialphilosophie», XL/3, 1952, pp. 364–365.

³⁶⁴ Cfr. VINICIO BUSACCHI, *Emilio Betti. Dell'oggettività dell'interpretazione*, in «Critical Hermeneutics», v/1, 2021, pp. 239–242.

³⁶⁵ Cfr. GASPARE MURA, *La «teoria ermeneutica» di Emilio Betti*, in «Critical Hermeneutics», v/1, 2021, pp. 189–194.

razionale del significato giuridico come contenuto spirituale oggettivato. Per Betti, la norma giuridica non è una semplice disposizione formale né una manifestazione empirica della volontà di un potere: è un prodotto spirituale, un contenuto di senso che richiede interpretazione per essere compreso e attualizzato. L'interpretazione giuridica, pertanto, non è un'attività arbitraria né meramente tecnica, ma un processo conoscitivo che mira a rendere intellegibile l'oggettività del diritto nella sua storicità. Politi osserva come Betti respinga l'idea che l'interprete giuridico sia creatore del diritto: al contrario, l'interprete è colui che, mediante metodo, cerca la verità del significato giuridico. Questo atteggiamento distingue radicalmente Betti da Kelsen, per il quale la scienza giuridica si riduce all'analisi formale del sistema normativo. In Betti, invece, la dogmatica giuridica ha valore solo se è fondata su una autentica ermeneutica del contenuto normativo, capace di connettere sistematicamente forma e senso.³⁶⁶ Questa tensione tra normatività e storicità viene tematizzata anche da Giuseppe Zaccaria in due saggi fondamentali: *Emilio Betti: un pioniere dell'ermeneutica, misconosciuto. Perché?* e *Ripensare Emilio Betti oggi*. Nel primo saggio, Zaccaria si interroga sul motivo per cui la teoria bettiana, pur essendo tra le più strutturate del Novecento, sia stata a lungo marginalizzata. Egli suggerisce che la posizione di Betti fosse troppo 'scientifica' per i filosofi e troppo 'filosofica' per i giuristi e che la sua fedeltà al principio di oggettività si scontrasse con l'evoluzione postmoderna del concetto di interpretazione.³⁶⁷ Zaccaria evidenzia che Betti ha sempre difeso la possibilità di comprendere l'autore e il contenuto del testo nel suo significato originario, contro ogni deriva relativistica o decostruttiva. L'interprete non è colui che "crea senso", ma colui che lo ricerca e lo porta alla luce mediante un metodo rigoroso, condivisibile, verificabile.³⁶⁸ Nel secondo saggio, *Ripensare Emilio Betti oggi*, Zaccaria insiste sulla necessità di

³⁶⁶ Cfr. FABRIZIO POLITI, *Considerazioni preliminari per uno studio sul problema dell'interpretazione giuridica in Emilio Betti nel quadro delle dottrine giuridiche del XX secolo*, in «Critical Hermeneutics», v/1, 2021, pp. 40–66.

³⁶⁷ Cfr. GIUSEPPE ZACCARIA, *Emilio Betti: un pioniere dell'ermeneutica, misconosciuto. Perché?* in Antonio Banfi, Massimo Brutti, Emanuele Stolfi (a cura di), *Dall'esegesi giuridica alla teoria dell'interpretazione: Emilio Betti (1890-1968)*, Roma Tre Press, 2021, p. 115.

³⁶⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 101–114.

riscoprire l'attualità della proposta bettiana. Egli afferma che la teoria dell'interpretazione di Betti è oggi più che mai necessaria, in un contesto culturale in cui l'interpretazione rischia di trasformarsi in appropriazione strategica, manipolazione o mera. Betti ci invita invece a concepire l'interpretazione come responsabilità, come fedeltà al contenuto e alla forma, come esercizio etico e razionale. Zaccaria sottolinea che il modello bettiano è tutt'altro che superato: è semplicemente rimasto inascoltato perché chiede molto all'interprete, in termini di onestà intellettuale, di disciplina metodica, di apertura al testo. In questo senso, afferma che Betti è un autore "non ancora veramente cominciato": un pensatore classico, nel senso più alto del termine, capace di offrire ancora oggi strumenti per una comprensione non arbitraria del diritto, dell'arte, della storia.³⁶⁹

Nel pensiero di Emilio Betti, l'interpretazione musicale rappresenta una figura paradigmatica dell'attività ermeneutica in generale.³⁷⁰ Lontana dall'essere una mera applicazione accessoria della teoria dell'intendere, la musica occupa un posto centrale nella riflessione bettiana, proprio perché mostra con particolare chiarezza i tratti essenziali del rapporto tra soggetto interprete, oggetto spirituale oggettivato e contenuto da comprendere. La musica scritta, la partitura, costituisce una forma attraverso cui un contenuto spirituale – intenzione espressiva, senso artistico, configurazione emotiva e razionale – è stato oggettivato dal compositore in una struttura dotata di coerenza, sistema e autonomia. L'interprete musicale, chiamato a dare vita a questa struttura nella dimensione sonora, si trova quindi dinanzi a un testo non soltanto tecnico o formale, ma profondamente significativo. L'esecuzione musicale è per Betti una forma di interpretazione rappresentativa, distinta da quella meramente ricognitiva (come l'interpretazione filologica o giuridica in senso analitico) e da quella normativa (che si esprime nella volontà di regolare un comportamento secondo criteri giuridici, religiosi o morali), in quanto essa ha il

³⁶⁹ Cfr. GIUSEPPE ZACCARIA, *Ripensare Emilio Betti, oggi*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, fasc. 2, 2019, pp. 517–534.

³⁷⁰ Cfr. EMILIO BETTI, *Una teoria generale dell'interpretazione*, Giuffrè, Milano, 1955, p. 760. Alle pp. 760–773 del volume fanno riferimento i successivi cenni al pensiero di Betti.

compito di rendere presente un contenuto spirituale attraverso una mediazione formale.

L'interprete musicale ha quindi il compito di comprendere e attualizzare il senso racchiuso nella partitura, traducendolo in suono in modo da comunicarlo nel presente. Questo processo richiede competenza tecnica, finezza psicologica, conoscenza storico-stilistica e una vera e propria immedesimazione spirituale. L'attualizzazione del contenuto musicale non può prescindere da un atto di comprensione profonda. Il musicista deve cogliere non solo la lettera della partitura, ma il suo spirito: deve risalire, attraverso l'analisi e l'intuizione, all'intenzione oggettivata del compositore, calandosi nel suo orizzonte storico e culturale. L'interpretazione musicale, in questa prospettiva, è anche una forma di comprensione storica, non nel senso di una ricostruzione filologica sterile, ma come comprensione del significato originario dell'opera nel contesto in cui è nata.

La sensibilità storica è, per Betti, una condizione imprescindibile della fedeltà interpretativa: solo chi riesce a liberarsi delle proprie proiezioni soggettive e a entrare nel mondo spirituale dell'autore può dirsi autentico interprete. Tuttavia, ciò non implica che l'interprete debba annullare la propria soggettività. Al contrario, essa è necessaria, ma va educata, disciplinata, formata attraverso il metodo. È in questo equilibrio tra soggettività e oggettività, tra libertà e vincolo, tra creatività e fedeltà, che si gioca la qualità dell'interpretazione. Per questo Betti rifiuta sia la figura del virtuoso autoreferenziale che piega l'opera al proprio estro, sia quella del mero esecutore che si limita a riprodurre note in successione. L'interprete è chiamato a una responsabilità che è insieme estetica, intellettuale ed etica.

L'importanza che Betti attribuisce all'interpretazione musicale è anche teorica e sistematica. In essa, egli trova un modello ermeneutico che si può estendere a tutti gli altri ambiti del sapere e della cultura. Come l'interprete musicale traduce in suono ciò che è scritto in segni, così il giurista, lo storico, il teologo, il filosofo, traducono in concetti, decisioni, spiegazioni ciò che trovano oggettivato in testi, norme, testimonianze. La musica, per Betti, è il paradigma dell'intendere come processo spirituale in cui il soggetto si rapporta a una forma, ne cerca il senso, e lo restituisce in una nuova dimensione. Questo processo non si limita alla trasmissione, ma implica una vera e propria trasformazione fedelmente orientata:

l'atto interpretativo è creativo solo nella misura in cui è fedele, e fedele solo nella misura in cui è creativamente vitale.

Proprio nella musica, più che altrove, questa dialettica si rivela con evidenza: ogni esecuzione è irripetibile, ma nessuna può essere arbitraria; ogni musicista offre una sua lettura, ma nessuna lettura può ignorare il significato strutturale dell'opera. In tal senso, l'interpretazione musicale è una verifica concreta della possibilità dell'ermeneutica: mostra che è possibile comprendere un contenuto oggettivato in forma espressiva, rispettandone il senso e al tempo stesso attualizzandolo in un nuovo contesto. L'arte musicale, nella sua apparente immaterialità, diventa così il banco di prova della teoria bettiana dell'intendere: se qui l'interpretazione può riuscire, allora può riuscire anche altrove.

La posizione di Betti si distingue quindi radicalmente tanto dal formalismo tecnico-esecutivo quanto dalle correnti estetizzanti o soggettivistiche che esaltano la figura del genio interprete come demiurgo dell'opera. L'interpretazione non è né esecuzione automatica né manipolazione creativa: è un atto conoscitivo, in cui la soggettività dell'interprete si pone a servizio della forma e del contenuto. In questo senso, Betti concepisce l'interprete musicale come figura simbolica dell'interprete in generale, nella misura in cui egli si confronta con un contenuto che non gli appartiene ma che gli è affidato.

L'interpretazione musicale, per Emilio Betti, non è solo un esempio fra gli altri: è una forma paradigmatica dell'interpretazione in quanto tale. In essa si rende visibile la struttura profonda di ogni atto ermeneutico: l'incontro fra uno spirito che ha espresso, una forma che conserva, e uno spirito che cerca di comprendere. Questo incontro è possibile solo grazie a un metodo, a una disciplina, a un rispetto che non esclude la partecipazione personale, ma la orienta verso un senso che ci precede e ci trascende. In un tempo in cui l'interpretazione è spesso ridotta a manipolazione soggettiva o a strategia comunicativa, Betti ci ricorda – con l'esempio della musica – che interpretare è soprattutto comprendere con fedeltà e restituire con intelligenza.

4.4 Pugliatti e il dibattito ermeneutico nel Novecento italiano

L'elaborazione bettiana dell'interpretazione musicale come paradigma metodologico dell'attività ermeneutica ha rappresentato un punto di riferimento imprescindibile per il pensiero giuridico e culturale del Novecento italiano. Tuttavia, a partire da questa impostazione, si sviluppano posizioni che ne rielaborano criticamente i fondamenti. Tra queste, il contributo di Salvatore Pugliatti si distingue per aver affrontato in modo originale la tensione tra oggettività testuale e creatività interpretativa, offrendo una prospettiva complementare e, in parte, alternativa a quella bettiana. Il confronto tra queste visioni apre uno spazio di riflessione centrale nel dibattito ermeneutico del secolo scorso, di cui si analizzano qui le prime voci che si sono occupate in modo sistematico del tema dell'interpretazione, sia in ambito musicale che giuridico. In particolare, l'attenzione si concentrerà su quattro figure significative: il critico musicale Guido M. Gatti, iniziatore della polemica, il giurista Salvatore Pugliatti e i critici musicali Alfredo Parente e Giorgio Graziosi, il cui pensiero ha contribuito ad alimentare il dibattito ermeneutico del tempo.

Il dibattito sulla natura dell'attività interpretativa prende avvio intorno al 1930, in seguito alla pubblicazione dell'articolo *Del problema dell'interpretazione musicale*³⁷¹ di Guido M. Gatti. In tale scritto, Gatti descrive lo spartito come una trasmissione parziale e incompleta dell'idea del compositore. Proprio per questa ragione, secondo lui, l'interprete è chiamato a elaborare diverse interpretazioni, con l'intento di rendere la partitura musicalmente convincente e comprensibile per il pubblico.³⁷² Il dibattito che si svilupperà vedrà contrapporsi due correnti di pensiero: da un lato, chi mette in risalto l'aspetto artistico-creativo dell'attività interpretativa; dall'altro, chi ne evidenzia la dimensione tecnico-riproduttiva. Figura importante in questo panorama è Salvatore Pugliatti.³⁷³ Pugliatti affrontò più volte il tema dell'interpretazione, dedicandosi in particolare alla riflessione sul

³⁷¹ Cfr. GUIDO M. GATTI, *Del problema dell'interpretazione musicale*, in «Rassegna musicale», 1930, pp. 225–230.

³⁷² Cfr. MARISI, *Ermeneutica giuridica e ermeneutica musicale* cit., p. 11.

³⁷³ *Ivi*, p. 92.

valore e sulla natura dell'interpretazione musicale.³⁷⁴ Negli anni Trenta e Quaranta del Novecento, gli studi musicologici italiani assunsero caratteristiche decisamente peculiari. In reazione al rigido positivismo della *Musikwissenschaft*, si cercò di sviluppare un orientamento di ricerca dotato di una propria identità culturale e metodologica, fondato su principi derivati dall'estetica crociana. In questo contesto, si pose con forza una domanda di fondo – familiare anche ai giuristi e radicata in una tradizione filosofico-culturale – sulla natura dell'interpretazione musicale: l'interprete è da considerarsi un nuovo creatore oppure un semplice esecutore o traduttore della volontà di un altro? Come accade frequentemente quando si affronta il tema dell'interpretazione, il nodo centrale del dibattito era l'ambiguità insita nel testo da interpretare. In questo caso, il terreno della discussione era lo spartito stesso – il pentagramma – con il suo silenzioso e misterioso susseguirsi di note: doveva essere inteso come un messaggio perfettamente chiaro e definitivo, oppure come uno schema essenziale, aperto all'invenzione, alla libertà espressiva, alla ricreazione? Se si parte dal principio che ogni traduzione comporta inevitabilmente una certa forma di tradimento, e che solo l'artista è in grado di creare davvero, allora è necessario almeno riconoscere al mezzo espressivo una compiutezza tale da contenere e restituire fedelmente il contenuto originario. In caso contrario, bisogna accettare che una parte dell'impulso creativo sia condannata a rimanere inespresso, dissolvendosi insieme al suo autore.³⁷⁵

Fin dagli anni Quaranta del Novecento, Salvatore Pugliatti si distinse come uno dei primi studiosi ad affrontare questo tema, attraverso il suo volume intitolato *L'interpretazione musicale*.³⁷⁶ La sua figura non si limitava all'ambito musicologico: Pugliatti era, prima di tutto, un illustre giurista.³⁷⁷

³⁷⁴ Cfr. in merito DIEGO ZIINO, *L'interpretazione e le interpretazioni*, in «Annali della Facoltà di Economia», Università degli studi di Palermo, LXII, 2008, pp. 313–382.

³⁷⁵ MARCO SABBIONETI, «*Soave amico del vento a Tindari*». *Salvatore Pugliatti (1903-1976) Profilo di un Giurista Neo-Classico*, Bonanno, Roma, 2012, p. 94.

³⁷⁶ SALVATORE PUGLIATTI, *L'interpretazione musicale*, Edizioni Secolo Nostro, Messina, 1940.

³⁷⁷ Il contributo di Pugliatti alla ricerca musicologica risulta particolarmente significativo. Nel 1940 inizia la sua collaborazione con la rivista «Rassegna musicale»; nel 1942 cura la traduzione e la pubblicazione dei *Canti di primitivi*; nel 1943 riceve l'incarico della cattedra di Storia della musica

Nel suo percorso verso una definizione personale di interpretazione musicale, Pugliatti prende le mosse dall'analisi delle posizioni di diversi autori, concentrandosi inizialmente su Alfredo Parente, la cui concezione dell'interpretazione come semplice attività tecnica viene da lui criticata. Parente distingue chiaramente tra il momento della creazione e quello della riproduzione: secondo la sua visione, il compositore dà vita all'opera a partire da un impulso interiore, che egli definisce come un'idea autosufficiente e autonoma. Al contrario, l'interprete agisce sulla base di un impulso esterno, poiché il suo intervento si fonda su una realtà già data. L'interprete, quindi, non è per Parente un creatore, bensì qualcuno che si limita a ricostruire le condizioni necessarie per la diffusione dell'opera. In questo contesto, Parente propone una propria definizione del concetto di interpretazione: interpretare significa, per lui, attribuire ai segni della scrittura musicale un valore il più possibile vicino a quello che l'autore intendeva esprimere attraverso di essa.³⁷⁸ Affinché possa svolgere al meglio il proprio compito, l'interprete dell'opera dovrebbe impegnarsi a mantenere un certo grado di obiettività.³⁷⁹ Il pensiero di Pugliatti presenta, tuttavia, alcune tensioni interne. Egli sostiene, infatti, che l'interprete debba mantenere un atteggiamento al tempo stesso statico e passivo, pur precisando che tale immobilità debba essere solo apparente. Ci si potrebbe allora domandare se, e soprattutto come, sia possibile conciliare due atteggiamenti così profondamente contrastanti. Esaminando diversi ambiti interpretativi, dalla musica alla poesia, Pugliatti riconosce che il processo dell'interpretazione comincia con l'identificazione di un testo, il quale può essere inteso come una realtà del passato rispetto alla persistente vitalità dello spirito.³⁸⁰ Secondo Pugliatti, il primo momento dell'interpretazione consiste nell'instaurare un contatto diretto con il testo, che può essere analizzato servendosi degli strumenti propri della filologia. L'interprete, combinando l'aspetto tecnico con quello

presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Messina. Cfr. in merito SABBIONETI, «*Soave amico del vento a Tindari*». Salvatore Pugliatti (1903-1976) cit.

³⁷⁸ Cfr. ALFREDO PARENTE, *Attività artistica e passività interpretativa*, in «Rassegna Musicale», 1931, pp. 220–226.

³⁷⁹ Cfr. *Ivi*, p. 222.

³⁸⁰ PUGLIATTI, *L'interpretazione musicale* cit., p. 17.

culturale, mira a raggiungere una comprensione piena e profonda dell'opera d'arte. L'elemento tecnico rappresenta una fase intermedia, in quanto anticipa e prepara l'intervento indispensabile dello spirito. Pugliatti ammette la possibilità di un'interpretazione di tipo esclusivamente pratico, come nel caso della traduzione da una lingua a un'altra. Tuttavia, simili operazioni non permettono di accedere al nucleo autentico dell'interpretazione, poiché svolgono una funzione meramente illustrativa. In questa prospettiva, esse si riducono a semplici riproduzioni meccaniche dei segni grafici contenuti nei testi musicali.³⁸¹ Con questa affermazione, Pugliatti intende mettere in evidenza l'incoerenza presente nelle posizioni espresse da Parente: «l'interpretazione definisce per virtù di una funzione creativa, la quale, nell'atto, può essere più o meno intensa, ma è sempre necessariamente presente. Quel che è umano, e, in misura maggiore o minore, spirituale: la stessa vita dell'uomo è spirito. Non può, quindi, mettersi in dubbio la spiritualità dell'attività interpretativa: perché non è concepibile un contegno puramente passivo dell'uomo».³⁸² Una volta superata la fase filologica e, con essa, anche l'oggettività del testo, lo spirito è libero di esprimersi attraverso la creazione di una nuova realtà. Il processo interpretativo culmina in una sintesi creativa, in cui l'opera del compositore si concretizza come un'esperienza reale vissuta dall'interprete. Quest'ultimo, infatti, riesce a esprimere se stesso attraverso un atto creativo che unisce passato e presente. Pugliatti critica l'idea, diffusa tra alcuni studiosi, secondo cui una "buona interpretazione" consista nel trovare un equilibrio tra la fedeltà al testo e l'arbitrarietà. A suo giudizio, l'interpretazione è preceduta da una fase intellettuale nella quale l'interprete non deve assecondare i suoi 'istinti'. Egli rifiuta, infatti, il libero arbitrio interpretativo, sostenendo che l'interprete dovrebbe assumere un atteggiamento simile a quello del critico o dello storico, evitando ogni alterazione dell'oggetto analizzato. Solo dopo questa fase preparatoria si accede al vero momento interpretativo, che si manifesta come una sintesi creativa necessariamente coerente con l'opera stessa. In questa fase, l'interprete deve prima comprendere il testo e poi liberarsene, rimanendo al tempo

³⁸¹ Cfr. *Ivi*, p. 20.

³⁸² *Ivi*, p. 22.

stesso autonomo e radicato nella propria esperienza e formazione. Già in questo si nota una differenza rispetto al pensiero di Emilio Betti, che concepiva l'interpretazione come ricerca di coerenza con l'intenzione dell'autore. Mentre Parente nega all'interprete qualsiasi facoltà creativa, Pugliatti riconosce invece un valore concreto a tale possibilità. Da questa prospettiva, egli contesta anche le posizioni di altri autori, come Gatti,³⁸³ che considerano la partitura solo come una delle tante possibilità e non come la sola realtà dell'opera. Seguendo questa visione, le sonate scritte da Beethoven non rappresenterebbero una realtà artistica piena, ma soltanto una delle sue potenzialità. Pugliatti, al contrario, sostiene che il lavoro creativo di Beethoven si esprime pienamente anche nella sua partitura, la quale deve essere il punto di partenza imprescindibile per l'interprete. Questa "pagina scritta" non limita l'intervento creativo, ma lo orienta e lo sostiene nel suo sviluppo. Con il suo contributo, Pugliatti intende mostrare quanto l'interpretazione sia un fenomeno complesso e articolato, impossibile da racchiudere entro schemi rigidi. Nel suo pensiero, l'individualità dell'interprete è considerata un elemento essenziale e creativo, purché rimanga sempre ancorata al testo. In sintesi, per Pugliatti, interpretare significa prima comprendere l'opera e poi darle nuova espressione. Tra le posizioni sostenute da Parente e quelle elaborate da Pugliatti, si colloca quella di Giorgio Graziosi, figura attiva come musicista e collaboratore di riviste, dizionari ed enciclopedie musicali. A suo giudizio, l'interpretazione non può ridursi a un semplice fatto tecnico. Allo stesso tempo, egli esclude che si possa porre sullo stesso piano il ruolo del compositore e quello dell'interprete. Secondo Graziosi, il compositore costruisce una relazione logica con l'oggetto della propria opera, e la sua attività è definita da un momento conclusivo che sancisce la fine del processo creativo, trasformandolo in una sintesi compiuta del proprio lavoro. Ogni creazione, in questo senso, tende a superarsi, raggiungendo un punto che l'autore riconosce come il massimo grado di espressione. Nel processo interpretativo, invece, l'interprete resta vincolato al testo, che da un lato rappresenta una realtà passata, ma dall'altro costituisce anche una base e uno stimolo per il suo intervento. È utile ricordare che, mentre il compositore – attraverso la sua sintesi creativa – annulla

³⁸³ GATTI, *Del problema dell'interpretazione musicale* cit., p. 225.

ogni fase precedente, l'interprete si confronta con la partitura storica, adattandosi ad essa e dando luogo, tramite l'esecuzione, a nuove forme interpretative. Graziosi riprende i lavori di Parente e di altri studiosi, soffermandosi in particolare su due aspetti: la loro concezione dell'interpretazione come fenomeno essenzialmente teorico e la tesi secondo cui all'interprete non spetterebbe alcuna funzione creativa. Su questo punto, Graziosi si mostra meno rigido. Egli ritiene infatti che escludere ogni forma di creatività da parte dell'interprete sia un'esagerazione. Tuttavia, pur non adottando una posizione netta, continua a sostenere l'idea che all'interprete possa essere riconosciuta una certa libertà creativa, ma che questa debba essere strettamente regolata, fino quasi a svanire. Per lui, la libertà dell'interprete è solo apparente, poiché i segni scritti nella partitura rappresentano dei confini precisi, da non superare. Oltrepasarli significherebbe smettere di essere interpreti per diventare critici o revisori. I segni indicati nel testo musicale, infatti, hanno un valore vincolante, contenendo elementi che non possono essere alterati.

A titolo di esempio, se un compositore prescrive in partitura l'accordo 'do-mi-sol', l'interprete non potrà sostituirlo con 're-fa-la', ma dovrà attenersi alle note previste. Questo tipo di vincolo rientra tra quelli che Graziosi definisce "doveri tangibili" dell'interprete. Partendo da questo rispetto per il dato scritto, tuttavia, è possibile sviluppare un'esecuzione personale. Nel suo scritto, Graziosi cerca di chiarire la propria posizione descrivendo la partitura musicale come un compromesso tra ordine e caos: un testo che impone limiti, ma che al tempo stesso lascia spazio per un'espressione individuale, pur sempre contenuta entro i margini imposti dalla scrittura. Prosegue affermando che la pagina musicale rappresenta un esempio insuperabile della genialità umana, in quanto l'uomo, allo stesso tempo artista, artefice e creatore, riesce anche a essere custode attento della sua opera, tanto fragile quanto preziosa.³⁸⁴ Considerando il pentagramma come una sorta di "norma universale", esso può fungere da parametro di riferimento per individuare sia gli errori più frequenti sia le libertà interpretative eccessive. Secondo Graziosi, la

³⁸⁴ GRAZIOSI, *L'interpretazione musicale* cit., p. 41.

notazione riportata sul pentagramma «respira la libertà di ogni musica, libertà di tutte le musiche che già risuonano nel pensiero dell'autore».³⁸⁵

Secondo Graziosi, l'interpretazione non può essere ridotta a un mero esercizio tecnico, poiché al suo interno esiste uno spazio, seppur limitato, destinato all'espressione personale dell'interprete. Tuttavia, tale libertà può manifestarsi pienamente solo laddove l'autore dell'opera abbia lasciato margini non determinati, i cosiddetti "lasciti vuoti". Nell'esaminare il ruolo dei critici musicali, Graziosi osserva come questi tendano spesso a privilegiare un'interpretazione esclusivamente tecnica, elogiando gli esecutori che si concentrano sulla perfezione formale, evitando qualsiasi apporto originale. Al contrario, non è raro che interpreti capaci di trasmettere passione e sentimento vengano criticati proprio per questo motivo. In alcuni passaggi del suo discorso, Graziosi sembra avvicinarsi alla prospettiva di Pogliatti, ma al tempo stesso se ne distanzia, ritenendo che essa non possa essere accettata del tutto. A suo parere, interpretazione e creazione devono rimanere concettualmente distinte. Per sostenere questa idea, sottolinea che nella pratica interpretativa la tecnica svolge un ruolo preciso e strutturato, a differenza di quanto avviene nella creazione, dove la libertà espressiva è piena e non vincolata. Graziosi evidenzia come la predominanza dell'aspetto tecnico nell'interpretazione abbia portato molti studiosi – tra cui Parente – a considerare l'interpretazione esclusivamente come attività tecnica. Per chiarire il proprio punto di vista, porta l'esempio concreto del pianista Horowitz e delle sue esecuzioni, che utilizza come caso emblematico nella discussione. Nell'ambito dell'interpretazione, la tecnica ricopre un ruolo specifico e significativo. In linea teorica, essa rappresenta il processo attraverso cui l'interprete dà forma all'esecuzione, come se attraverso di essa si potesse concretizzare l'atto sonoro. A tal proposito, Graziosi afferma che: «se la tecnica si forma ogni volta nel corso creativo di un'opera e ivi stesso si consuma, per riformarsi in gran parte originaria e diversa nel nuovo cimento, nell'interprete, invece essa tende a stabilizzarsi e cristallizzarsi; ciò proprio perché la tecnica interpretativa fa tutt'uno con la natura dell'interprete».³⁸⁶ Nel suo scritto,

³⁸⁵ *Ibidem.*

³⁸⁶ *Ivi*, pp. 79–80.

Graziosi analizza in modo approfondito l'influenza che la tecnica esercita sia sull'interpretazione sia sul gusto personale dell'interprete. A suo avviso, le diverse letture di uno stesso brano proposte dagli interpreti dipendono non solo da scelte individuali, ma anche da una serie di sovrapposizioni e sedimentazioni di esecuzioni precedenti, ormai radicate nella tradizione interpretativa. Con il tempo, la tecnica interpretativa finisce per diventare quasi un tutt'uno con l'interprete, costituendo una sorta di "filtro" inevitabile attraverso cui passa ogni esecuzione. Tuttavia, col passare degli anni, l'interprete arriva a raggiungere quella che potremmo definire "maturità esecutiva" e, una volta acquisita, tende a mantenere stabile il proprio stile, evitando cambiamenti significativi nel proprio approccio. Mentre per il compositore la tecnica può essere considerata uno strumento creativo, per l'interprete essa non ha la stessa funzione, poiché si affina gradualmente nel tempo e diventa sempre più parte integrante del suo modo di suonare. Un esempio evidente di questo fenomeno è la capacità, abbastanza comune, di riconoscere un interprete semplicemente ascoltandolo, grazie alla specificità del suo stile esecutivo. Nel corso della sua analisi, Graziosi fa riferimento a un concetto fondamentale della filosofia ermeneutica, che ha trovato ampio spazio anche nel pensiero giuridico: quello di "precomprensione". Questo tema è stato affrontato da importanti filosofi come Hans-Georg Gadamer e Martin Heidegger. Un ulteriore elemento interessante che emerge dall'analisi di Graziosi riguarda la difficoltà di assegnare all'interprete un'unica definizione. Nella sua figura si fondono i tratti del traduttore, del critico e dell'autore. L'interpretazione implica, innanzitutto, un lavoro di traduzione, intesa come il passaggio dai segni grafici della partitura al significato che a questi viene attribuito. Tale processo riguarda sia il musicista sia il giurista. In una prima fase, questa operazione si mantiene prevalentemente sul piano tecnico, orientandosi verso l'individuazione di un significato "oggettivo" del testo. Solo in seguito entrano in gioco competenze ulteriori, che danno vita a un vero e proprio "senso critico". A questo punto, l'interprete si avvicina anche alla figura del critico, analizzando la partitura alla luce delle sue peculiarità formali e stilistiche, e confrontando la propria lettura con altre interpretazioni esistenti. Un'altra qualità che Graziosi attribuisce all'interprete è quella dell'"attorialità": come un attore, anche il musicista si rivolge a un pubblico. Un parallelismo simile

si può tracciare con il giudice, che si pone come mediatore tra il testo e il pubblico, fungendo da tramite necessario per la comprensione. Sia nel musicista sia nel giudice, Graziosi riconosce inoltre la necessità di possedere capacità retoriche, intese come la capacità di persuadere e coinvolgere attraverso le emozioni. Dopo aver individuato le caratteristiche fondamentali dell'opera musicale o del testo giuridico, entrambi dovrebbero essere in grado di restituire la loro personale rappresentazione del testo. Non di rado, i compositori come i legislatori trascurano il problema della ricezione dell'opera, delegando questa responsabilità all'interprete. Per Graziosi, il ruolo dell'interprete, tanto in ambito musicale quanto giuridico, è dunque centrale, sebbene non si debba dimenticare il suo legame con il "mestiere". Superata la fase iniziale di contatto con il testo e compresa l'essenza dell'opera, è possibile che l'interpretazione perda parte dell'impulso creativo originario. Col tempo, sia il testo giuridico sia quello musicale tendono a cristallizzarsi nella memoria degli esecutori, i quali rischiano di limitarsi a riprodurre analisi già consolidate. Secondo Graziosi è possibile costruire una gerarchia tra gli interpreti separando coloro che si attengono fedelmente al testo e quelli che hanno un'inclinazione creativa. Graziosi cita anche i musicisti jazz, che considera «il più vivo fenomeno esecutivo del nostro tempo».³⁸⁷ Graziosi dedica un'attenzione particolare alla figura del direttore d'orchestra, pur mantenendo anche in questo caso un atteggiamento equilibrato tra le diverse posizioni. A suo avviso, il direttore è un interprete *sui generis*, poiché il suo compito non consiste nel suonare direttamente uno strumento, ma nel guidare gli altri musicisti nell'esecuzione, senza doversi confrontare con i limiti tecnici di uno specifico strumento. Tuttavia, un'analisi più approfondita lo porta a riconoscere il direttore d'orchestra come un musicista a pieno titolo. In questa prospettiva, l'orchestra diventa il suo strumento, e per "suonarla" adeguatamente, egli deve possedere una profonda conoscenza delle tecniche strumentali. Come ogni altro interprete, anche il direttore persegue l'obiettivo di rendere il suono dell'orchestra quanto più vicino possibile alla propria visione della partitura. Basti pensare a figure emblematiche come Karajan o Toscanini, celebrati non solo per la loro eccellenza tecnica, ma

³⁸⁷ *Ivi*, p. 96.

anche per la capacità di infondere all'esecuzione una forte impronta personale e artistica. Le loro direzioni sono ricordate come esempi di comunicazione efficace dell'intento interpretativo attraverso l'insieme orchestrale. Un altro autore rilevante in questo ambito è Enrico Fubini, che nel suo saggio *Notazione musicale e interpretazione* prende in esame alcune categorie concettuali proposte da studiosi impegnati a riflettere sul problema dell'interpretazione. Come Graziosi, anche Fubini evita di schierarsi apertamente a favore di una posizione univoca. Egli ritiene infatti che sia estremamente complesso ridurre l'attività interpretativa a una semplice opposizione tra tecnica e creazione, tra passività e libertà. Altri studiosi, invece, tentano di superare questa dicotomia cercando un equilibrio tra i due poli, attraverso un dosaggio variabile di entrambi gli elementi.³⁸⁸ Le riflessioni sull'interpretazione, maturate nel contesto del dibattito italiano del Novecento, dialogano idealmente con alcune delle posizioni espresse, negli stessi anni, da Jerome Frank all'interno del realismo giuridico americano.

4.5 Jerome Frank e l'interpretazione giuridica come arte: un approccio ermeneutico

Il contesto culturale americano degli anni '40 è molto diverso da quello italiano. Jerome Frank, tra i protagonisti del realismo giuridico americano, ha rivoluzionato la concezione tradizionale del diritto, spostando l'attenzione dal testo normativo alla sua applicazione concreta, e dall'idea di certezza giuridica a quella di interpretazione creativa. Nei due saggi *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation* (1947) e *Say It with Music* (1948), egli propone una delle più suggestive e provocatorie analogie della teoria giuridica del XX secolo: quella tra il lavoro del giudice e quello dell'interprete musicale. Secondo Frank, l'interpretazione giuridica non è un atto meccanico o deduttivo, bensì un'attività umana e creativa, più affine all'esecuzione artistica che all'applicazione algoritmica

³⁸⁸ Cfr. ENRICO FUBINI, *Notazione musicale e interpretazione*, in «Rassegna musicale», XXXI/1, 1961, pp. 2-7.

di regole. Scrive infatti: «Judges, like musical performers, are to some extent creative artists».³⁸⁹

Frank si oppone con decisione all'idea secondo cui la norma avrebbe un significato univoco, fisso e autonomo rispetto al contesto interpretativo. Questa concezione, tipica del formalismo giuridico, è secondo lui illusoria. Egli ironizza sulla pretesa che un giudice possa applicare la legge semplicemente leggendo le parole del testo e deducendo logicamente la decisione, come se il diritto fosse una scienza esatta. Al contrario, sottolinea che: «Even literalism cannot wholly prevent varieties of musical interpretation».³⁹⁰

L'analogia musicale diventa così una critica esplicita all'idolo della "fedeltà al testo" – tanto nella musica quanto nel diritto. Frank richiama il pensiero del compositore Ernest Křenek, secondo cui il tentativo di eliminare l'interprete per salvaguardare la purezza dell'opera finisce per distruggerne la vitalità. Secondo Křenek: «The attempt at "work-fidelity which sticks to the letter of the score leads to an unbearable caricature of the composition"».³⁹¹ Allo stesso modo, il giudice che aderisce in modo cieco al testo normativo, ignorando il contesto, le finalità legislative, l'equità e le esigenze del caso concreto, rischia di "sabotare" il significato stesso della norma. Frank cita l'esempio della decisione della Corte Suprema sulla «commodities clause»,³⁹² in cui una lettura eccessivamente ristretta del testo «brought about its reduction to a cipher».³⁹³ In questo senso, «Factory workers can commit sabotage effectively by failing to use intelligent imagination in complying with the management's rules, i.e., by literally following them. So, too, we learn from Krenek, can orchestra-leaders. Similarly, some judges, like Justice

³⁸⁹ Trad.: «I giudici, come gli artisti musicali, sono in una certa misura artisti creativi». FRANK, *Say it with Music*, cit., p. 921.

³⁹⁰ Trad.: «Anche il letteralismo non può impedire del tutto le diverse interpretazioni musicali». JEROME FRANK, *Words and Music: some remarks on statutory interpretation*, in «Columbia Law Review», XLVII/8, 1947 (December), p. 1260.

³⁹¹ Trad.: «Il tentativo di "fedeltà al lavoro che si attiene alla lettera della partitura porta a una caricatura insopportabile della composizione"». *Ivi*, p. 1261.

³⁹² *Ivi*, p. 1263.

³⁹³ *Ibidem*.

McReynolds, sabotaged legislative purposes by sticking to the exact words of statutes».³⁹⁴ L'atto interpretativo è dunque sempre un'interazione tra testo e contesto, tra regola e realtà, tra struttura e soggettività. Ma questa soggettività non è arbitraria. Frank non propone un soggettivismo giuridico sfrenato, bensì una “mean”, una via di mezzo tra la negazione dell'autonomia del testo e la creatività incontrollata: «Krenek urges a mean: There is middle ground, between disregarding the composer's intention and being intelligently imaginative».³⁹⁵ Un ulteriore elemento rivoluzionario del pensiero di Frank è la sua critica alla pretesa oggettività del “fatto” giuridico. Nella sua analisi della funzione del giudice di primo grado, egli mostra come la ricostruzione dei fatti sia intrinsecamente soggettiva. Quando un giudice ascolta testimonianze contraddittorie, deve decidere quale testimone sia più credibile: ma tale valutazione si basa su elementi fugaci, personali, non verbalizzabili – il tono della voce, l'espressione del volto, l'impressione generale. Scrive: «the facts, for him, are not “data”, that is, “given”, — are not waiting somewhere, ready-made, for him to discover. In a very real sense the facts are, for the judge, a matter of “opinion”, not of “knowledge”».³⁹⁶ Questa constatazione mette radicalmente in discussione l'intero edificio del formalismo giuridico: se i fatti non sono oggettivi, ma “subjective facts”, allora la decisione giudiziale è sempre un atto di costruzione. Di qui la proposta di riscrivere l'equazione canonica: «The formula, then, should be revised to read: $R \times SF = D$ ».³⁹⁷ Il giudizio non è il risultato di un calcolo, ma di una sintesi. E questa sintesi – come mostrano anche le riflessioni di Frank sulla psicologia della *Gestalt* – è spesso intuitiva, globale, non

³⁹⁴ Trad.: «Gli operai di fabbrica possono compiere atti di sabotaggio efficaci non usando l'immaginazione intelligente nell'ottemperare alle regole della direzione, ovvero seguendole alla lettera. Lo stesso vale, secondo Krenek, per i direttori d'orchestra. Analogamente, alcuni giudici, come il giudice McReynolds, hanno sabotato gli scopi legislativi attenendosi alla lettera delle leggi». *Ibidem*.

³⁹⁵ Trad.: «Krenek esorta a trovare una via di mezzo: esiste un equilibrio tra ignorare l'intenzione del compositore ed essere intelligentemente creativi». *Ivi*, p. 1262.

³⁹⁶ Trad.: «i fatti, per lui, non sono “dati”, cioè “dati”, non sono lì che aspettano, già pronti, che lui li scopra. In senso molto reale, i fatti sono, per il giudice, una questione di ‘opinione’, non di “conoscenza”». FRANK, *Say it with Music* cit., p. 923.

³⁹⁷ Trad.: «La formula, quindi, dovrebbe essere modificata come segue: $R \times SF = D$ ». (R= la norma, D= decisione, FS= fatti soggettivi). *Ivi*, p. 925.

razionalizzabile: «The trial judge, we may say, experiences a *Gestalt*; that is why he has difficulty in reporting his experience analytically».³⁹⁸

Molto di ciò che guida la decisione resta al di sotto della soglia della coscienza e del linguaggio. Per questo, Frank fa riferimento alla filosofa Susanne Langer, secondo la quale vi è una conoscenza “wordless”, non traducibile in linguaggio discorsivo: «Much that we call “intuitive knowledge” is “itself perfectly rational, but not to be conceived through language”».³⁹⁹

Frank inoltre osserva: «His response to that testimony is, in part, “wordless knowledge”. To be completely articulate, to communicate that response satisfactorily, he would be obliged - as a once popular song put it - to “say it with music”».⁴⁰⁰

Questa metafora non è un uso stilistico, ma una dichiarazione epistemologica: la razionalità giuridica è più simile a una partitura musicale interpretata da un maestro che a una formula algebrica. Ogni decisione è unica, irripetibile, espressiva. Eppure, come Frank ribadisce con forza, ciò non significa che “anything goes”. Il giudice non può essere un autore capriccioso come la Miss Goodlooks che, recitando Ophelia, trasformava ogni battuta in una strizzata d’occhio al pubblico.⁴⁰¹ Il giudice deve «obey the prescription of the composer as well as he can»⁴⁰² – rispettare il testo e la sua intenzione, senza annullare però la propria responsabilità interpretativa.

L’approccio ermeneutico di Jerome Frank prefigura – e in certi aspetti anticipa – molte delle tesi sviluppate dalla filosofia continentale dell’ermeneutica nel secondo Novecento. La legge, come ogni testo, non possiede un significato immanente, ma solo nel momento dell’interpretazione acquista senso. L’interprete – che sia un

³⁹⁸ Trad.: «Il giudice di primo grado, potremmo dire, vive una *Gestalt*; ecco perché ha difficoltà a riferire la sua esperienza in modo analitico». *Ivi*, p. 929.

³⁹⁹ Trad.: «Gran parte di ciò che chiamiamo “conoscenza intuitiva” è “di per sé perfettamente razionale, ma non concepibile attraverso il linguaggio”». *Ivi*, p. 931.

⁴⁰⁰ Trad.: «La sua risposta a quella testimonianza è, in parte, “conoscenza senza parole”. Per esprimersi in modo completo e comunicare quella risposta in modo soddisfacente, sarebbe costretto - come diceva una canzone popolare - a “dirlo con la musica”». *Ivi*, p. 932.

⁴⁰¹ Cfr. FRANK, *Words and Music* cit., pp. 1264–1265.

⁴⁰² Trad.: «rispettare il più possibile le indicazioni del compositore». *Ivi*, p. 1265.

giudice o un musicista – non è mai neutrale, ma è chiamato ad agire con responsabilità, equilibrio, consapevolezza della propria posizione storica e culturale. In questo senso, Frank afferma con forza che il diritto, come la musica, è vivo solo quando qualcuno lo interpreta.

4.6 La genesi dell'ermeneutica comparata: diritto e musica in dialogo

Le riflessioni sviluppate nei paragrafi precedenti hanno messo in luce come, nella teoria ermeneutica del Novecento, il tema dell'interpretazione assuma un ruolo centrale e trasversale. A partire dal progetto sistematico di Emilio Betti, passando per le posizioni più critiche e articolate di Pugliatti e Frank, affiora una comune esigenza di comprendere l'atto interpretativo come mediazione tra oggettività del testo e soggettività dell'interprete. È proprio l'emergere di analogie strutturali tra ambiti apparentemente distinti – come il diritto e la musica – a rendere possibile l'elaborazione di una prospettiva ermeneutica comparata. Il presente paragrafo si propone di indagare i presupposti teorici e il significato di tale approccio nel quadro del pensiero giuridico e culturale del Novecento, così come si è andato articolando dagli anni '80 in avanti, vale a dire secondo tre grandi categorie di studi: *Law and Humanities*, *Law and Literature* e *Law and Music*. In realtà, in termini di principio, la corrente del *Law and Humanities* abbraccia anche le altre due, giacché indaga il diritto in relazione a tutte le discipline umanistiche (per esempio la letteratura, la filosofia, la storia, l'arte, il cinema, la musica), con l'obiettivo di analizzare il diritto non solo come insieme di norme o come qualcosa di fisso o statico, ma anche come fenomeno culturale. Pertanto molti degli studi che fanno capo alla corrente *Law and Literature* possono essere considerati allo stesso tempo parte della categoria *Law and Humanities* (lo stesso si potrebbe dire dell'indirizzo *Law and Music*). Bisogna poi aggiungere che la grande varietà delle tematiche trattate fa in modo che gli studi caratteristici di una determinata corrente vengano ulteriormente suddivisi in sottocategorie. Così, all'interno di *Law and Literature* troviamo le tre tipologie *Law in Literature*, *Law as Literature* e *Law of Literature*, mentre nell'ambito di *Law and*

Music abbiamo *Law in Music*, *Law as Music*, *Law of Music*, cui si è aggiunta nel tempo la piccola integrazione di *Music of Law*.⁴⁰³

L'emergere del movimento delle *Law and Humanities* ha reso possibile un rinnovato dialogo tra diritto e musica, ponendo l'accento sulla centralità dell'interpretazione in entrambi gli ambiti. Superando una concezione rigidamente normativa, tale prospettiva ha contribuito a riconoscere il diritto come fenomeno culturale ed espressivo, in cui il significato delle norme si costruisce attraverso il contesto, la sensibilità dell'interprete e l'esperienza concreta dell'applicazione. A tale macro-ambito, come si diceva, appartiene il movimento *Law and Literature*, che si sviluppa nel corso del XX secolo con l'idea di unire il mondo del diritto a quello della letteratura,⁴⁰⁴ affermandosi non solo in America, ma anche in Europa. Per quanto concerne l'Italia (*Diritto e letteratura*), un quadro esauriente dello stato dell'arte si legge nei contributi di Arianna Sansone (2001)⁴⁰⁵ e Paola M. Mittica (2009);⁴⁰⁶ per la Germania (*Recht und Literatur*) si può fare riferimento agli studi di Weber Hermann (2003) e a quelli più recenti di Martina Wagner-Egelhaaf, Arnold Stefan, Schnetter Marcus e Gesine Heger;⁴⁰⁷ in Francia (*Droit et Littérature*)

⁴⁰³ Per questa divisione per nuclei tematici si vedano gli scritti di Giorgio Resta, in particolare: RESTA (a cura di), *L'armonia nel diritto* cit.

⁴⁰⁴ Cfr. in merito: CARLA FARALLI, *Le origini di «Diritto e letteratura» nel realismo americano*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», 1, 2012, pp. 81–90.

⁴⁰⁵ ARIANNA SANSONE, *Diritto e letteratura. Un'introduzione generale*, Milano, Giuffrè, 2001.

⁴⁰⁶ M. PAOLA MITTICA, *Diritto e letteratura in Italia. Stato dell'arte e riflessioni sul metodo*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», fasc. 1, (giugno) 2009, pp. 273–299. Cfr. anche, della stessa MITTICA, *Senso del sentire. Law and Humanities ed Estetica giuridica*, in «Rivista di filosofia del diritto», fasc. 2, dicembre 2019, pp. 441–456. Si vedano inoltre i contributi di CARLA FARALLI, *L'eredità del realismo giuridico americano* (Bologna University Press, Bologna, 2006) e *Le origini di «Diritto e Letteratura» nel realismo americano* (in «Materiali per una storia della cultura giuridica», 1, 2012, pp. 81–89).

⁴⁰⁷ Cfr. in merito tra gli altri WEBER HERMANN, *Recht, Staat und Politik im Bild der Dichtung*, in *Recht, Literatur und Kunst in der Neuen Juristischen Wochenschrift*, vol. 4, Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin, 2003, pp. 33–47; WEBER HERMANN, *Literatur, Recht und Musik: Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005*, BWV, Berliner Wiss.-Verl, Berlin, 2007, in particolare pp. 98–121; CLAUDE CONTER (editor.), *Literatur und Recht im Vormärz*, Aisthesis Verlag, 2010; ROBERT SEIDEL – BERND ZEGOWITZ (editors), *Literatur im Umfeld der Frankfurter Paulskirche 1848*, Peter Lang Verlag, 2010; MARIA CAROLINA FOI, *Heine e la vecchia Germania. La questione tedesca fra poesia e diritto*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2015; PIEROTH BODO, *Recht und Literatur: Von Friedrich Schiller bis Martin Walser*, C.H. Beck, 2015, pp. 89–112; MARTINA WAGNER-EGELHAAF – ARNOLD STEFAN – SCHNETTER MARCUS – GESINE HEGER,

se ne sono occupati in particolare François Ost (2015) e Christine Baron (2021);⁴⁰⁸ in Spagna (*Derecho y Literatura*) abbiamo Teresa Arsuaga Acaso (2017) e Camille Loutsch (2024).⁴⁰⁹

Alle origini di questo indirizzo critico contribuirono, nel contesto dell'Ottocento europeo, gli studi di Friedrich Carl von Savigny, che proponevano una visione culturale del fenomeno giuridico opposta alla codificazione sistematica del diritto. Nel suo celebre saggio *Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft* (1814), Savigny criticava l'idea di un diritto costruito a tavolino, sostenendo che esso non nasce per imposizione dall'alto, bensì si sviluppa lentamente come prodotto della coscienza collettiva di un popolo. Questa coscienza giuridica condivisa è espressa nel concetto di *Volksgeist*, lo "spirito del popolo", che si manifesta nelle pratiche, nei costumi, nel linguaggio e nelle forme giuridiche di una comunità storicamente determinata.⁴¹⁰ Savigny sosteneva, inoltre, che il linguaggio giuridico non fosse un elemento tecnico e isolato, ma parte viva e profonda della cultura di un popolo.⁴¹¹ Sebbene Savigny appartenga a un'epoca e a un contesto teorico differenti, il suo approccio, a mio avviso, può essere considerato un antecedente ideale del movimento del *Law and Literature*. La visione ermeneutica proposta da Savigny ne anticipa infatti alcune delle premesse teoriche fondamentali: la convinzione che il diritto non sia un costrutto formale e autonomo, ma un fenomeno storicamente situato, intrinsecamente legato al linguaggio, alla

Rhetoriken zwischen Recht und Literatur. Interdisziplinäre und interkulturelle Zugänge, J. B. Metzler, 2023.

⁴⁰⁸ Cfr. in merito tra gli altri FRANÇOIS OST, *Droit et littérature: variété d'un champ, fécondité d'une approche*, in *RJTUM*, XLIX/3, 2015, pp. 3–26; CHRISTINE BARON, *Droit et littérature, droit comme littérature?*, in «Tangence», 2021, pp. 107–124.

⁴⁰⁹ Cfr. in merito TERESA ARSUAGA ACASO, *La literatura en la formación de jueces y abogados*, in *Anuari De Filologia. Estudis De Lingüística (Anu.Filol.Est.Lingü.st.)*, n. 7, 2017, pp. 125–148; ELKIN ANDRÉS HEREDIA RÍOS, *Derecho y literatura: justicia poética y realismo literario*, in «Nuevo Derecho», XVIII/31, 2022, pp. 1–19; CAMILLE LOUSCH, *La littérature, cet art qui permet l'union de l'homme et du droit. Sur le mouvement Droit et littérature*, in «Billet juridico-littéraire», n. 1, 2024, pp. 1–28.

⁴¹⁰ Cfr. RAI NEETIJ, *Volksgeist: In View of Friedrich Carl Von Savigny*, October 21, 2010, (Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=1695389> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1695389>), pp.4–6.

⁴¹¹ GIOVANNI TUZET, *Diritto e letteratura. Funzioni a confronto*, in «Rivista di filosofia del diritto», II/1, 2005, p. 187.

cultura e alla narrazione. Al di là di questo antecedente ottocentesco, il movimento *Law and Literature* prende effettivamente avvio nello stesso momento in cui nel contesto statunitense inizia il declino del formalismo giuridico a favore del realismo, per cui il diritto inizia ad essere visto non più come qualcosa di rigido, ma come una realtà vitale modellata sulle esperienze dell'uomo. Oliver Wendell Holmes, una delle figure chiave di questa corrente di studi,⁴¹² riassume il significato di questo movimento con le seguenti parole: «la vita del diritto non è stata la logica, ma l'esperienza».⁴¹³ Altro personaggio di rilievo è il giurista Benjamin Cardozo, che nel suo saggio *Law and Literature* mette in evidenza il legame tra il diritto e le sue capacità narrative.⁴¹⁴ Dopo la sua nascita il movimento si è andato articolando in tre orientamenti principali, attivi ancora oggi: *Law in Literature*, *Law as Literature* e *Law of Literature*. In questa sede prenderò in considerazione solo il *Law as Literature*, in quanto è in questa corrente che si affrontano le questioni affini alle tematiche dell'interpretazione. Infatti, gli scritti appartenenti al *Law as Literature* guardano al diritto e alla letteratura come testi da interpretare, adoperando gli strumenti della critica letteraria per analizzare questioni riguardanti

⁴¹² Il giusrealismo è un insieme di teorie giuridiche eterogenee che condividono l'attenzione per l'effettiva operatività del diritto nella società e il ruolo centrale dell'interpretazione giurisprudenziale. In opposizione al formalismo e al legalismo del giuspositivismo, nonché all'obiettivismo etico del giusnaturalismo, il giusrealismo enfatizza l'influenza dei rapporti sociali e delle decisioni giudiziarie sul diritto. Tra le sue principali correnti rientrano la giurisprudenza sociologica, la giurisprudenza degli interessi, la teoria del diritto libero, la teoria istituzionale e il realismo giuridico americano e scandinavo. Alcune di queste teorie ampliano le fonti del diritto includendo consuetudini e interessi sociali, mentre altre adottano una visione predittiva della giurisprudenza, considerando il diritto come l'insieme delle decisioni effettivamente applicate nei tribunali. Il realismo giuridico americano, con esponenti come Frank, Llewellyn e Holmes, sostiene che il diritto non si identifichi con norme astratte, ma con le pronunce giudiziarie concrete. Il realismo scandinavo, rappresentato da Hägerström, Lundstedt e Olivecrona, persegue un approccio filosofico e metodologico volto a depurare il discorso giuridico da elementi ideologici e metafisici. Quest'ultima prospettiva mira a una scienza del diritto di natura sociologica e previsionale, focalizzata esclusivamente su fenomeni giuridici effettivi, capaci di influenzare i comportamenti umani.

Sul realismo giuridico si veda in merito: GIOVANNI TARELLO, *Il realismo giuridico americano*, Giuffrè, Milano, 1962; SILVANA CASTIGNONE – CARLA FARALLI – MARIANGELA RIPOLI, *Il diritto come profezia. Il realismo americano: antologia di scritti*, Giappichelli, Torino, 2002.

⁴¹³ CARLA FARALLI, *L'eredità del realismo giuridico americano*, Bologna University Press, Bologna, 2006, p. 120.

⁴¹⁴ Cfr. BENJAMIN N. CARDOZO, *Law and Literature*, in «Yale Law Journal», XIV/8, 1925, p. 699.

la teoria giuridica e facendo riferimento soprattutto all'interpretazione normativa.⁴¹⁵ Essi si concentrano sul linguaggio e sulla retorica giuridica, considerando le leggi e tutti gli altri atti normativi come costruzioni testuali che seguono precise strutture retoriche e narrative:⁴¹⁶ un esempio in tal senso si potrebbe individuare nelle decisioni dei giudici della Corte Suprema degli Stati Uniti.⁴¹⁷ Fu Guyora Binder a proporre il concetto di «Law as Literature Trope», ponendo attenzione a come il diritto si basi su convenzioni narrative.⁴¹⁸ Ronald Dworkin, considerato come uno dei principali teorici della corrente di studi *Law as Literature*, ritiene poi l'interpretazione un processo simile a quello letterario.⁴¹⁹

Passiamo adesso alla corrente *Law and Music*, dei cui sviluppi attuali proverò a tracciare un quadro il più possibile completo, con un *focus* specifico sugli studi che riguardano l'interpretazione.⁴²⁰ Secondo Bernhard Grossfeld e Jack A. Hiller, due antesignani degli studi in questo campo, il rapporto tra diritto e musica inizia a emergere come un ambito di ricerca di particolare rilievo con il realismo giuridico americano, e in particolare grazie alla riflessione che Frank dedica al tema alla fine degli anni Quaranta.⁴²¹ Analogamente a quanto avvenuto per il più noto e consolidato filone del *Law and Literature*, anche gli studi del *Law and Music* si

⁴¹⁵ Cfr. CARLA FARALLI, *Le origini di «Diritto e Letteratura» nel realismo americano*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», 1, p. 82.

⁴¹⁶ Cfr. in merito ELEONORA SILIPRANDI, *Omero ed Eschilo demiurghi di giuridicità. A proposito di due recenti studi di "Law & Literature"*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», fasc. 1, Il Mulino, Bologna, 2008, pp. 275–284.

⁴¹⁷ Cfr. in merito ROBIN WEST, *The Literary Lawyer*, in «Yale Journal of Law & the Humanities», v/1, 1993, (in particolare da pp. 305).

⁴¹⁸ Cfr. in merito GUYORA BINDER, *The Law as Literature Trope*, in Michael Freeman and Andrew Lewis (eds.), *Law and Literature*, Oxford University Press, 1999, pp. 63–89.

⁴¹⁹ Cfr. RONALD DWORKIN, *Law's Empire*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts-London, 1986, p. 45.

⁴²⁰ Desidero precisare che, nella presente analisi, non prenderò in considerazione le problematiche relative al diritto d'autore in ambito musicale, le quali riguardano specificamente il *Law of Music* e rientrano nella disciplina del diritto positivo.

⁴²¹ Cfr. in merito BERNHARD GROSSFELD, JACK A. HILLER, *Law and Music*, in «International Lawyer», XLII/3, pp. 1147–1180. Su Frank cfr. anche § 4.5

sviluppano all'interno dello stesso contesto critico, caratterizzato dalla volontà di riscoprire la dimensione sociale del diritto e, in contrasto con il formalismo di Christopher Columbus Langdell,⁴²² dall'esigenza di riaffermare il primato dell'esperienza giuridica.⁴²³ Occorre tuttavia chiarire il seguente elemento fondamentale che differenzia il rapporto tra diritto e letteratura da quello tra diritto e musica: quest'ultimo ha visto il coinvolgimento quasi esclusivo degli studiosi di diritto, prevalentemente di giuristi con una formazione o esperienza musicale, sia a livello amatoriale che professionale, oppure di esperti del settore giuridico che abbiano maturato una conoscenza approfondita della disciplina musicale.⁴²⁴ Molto più ridotta è stata fin qui la partecipazione di musicisti e musicologi, con almeno due recenti eccezioni costituite dal volume di Mario Brunello e Gustavo Zagrebelsky dal titolo *Interpretare. Dialogo tra un giurista e un musicista* (2017),⁴²⁵ e dal libro curato da Sonya Beretta e Giacomo Fornari, dal titolo *Giustizia e Musica* (2024).⁴²⁶

Come per l'ambito *Law as Literature*, prenderò in considerazione solo l'indirizzo del *Law as Music*, che raccoglie gli scritti aventi come oggetto il tema dell'interpretazione.⁴²⁷ Le principali aree di indagine si concentrano infatti sull'interpretazione, l'esecuzione e l'improvvisazione, ambiti nei quali secondo i giuristi si manifestano le connessioni più significative tra diritto e musica.⁴²⁸ Le

⁴²² Christopher Columbus Langdell (1826-1906) fu un giurista statunitense e preside della Harvard Law School, noto per aver introdotto il metodo casistico nell'insegnamento del diritto. Questo approccio, basato sull'analisi di casi guida, influenzò profondamente la formazione giuridica e la dottrina, suscitando anche la reazione del realismo giuridico. Tra le sue opere principali figurano *A Selection of Cases in the Law of Contract* (1871) e *A Summary of Equity Pleading* (1877). Cfr. in merito: WILLIAM SCHOFIELD, *Christopher Columbus Langdell*, in «The American Law Register», LV/5, (Maggio) 1907, pp. 273–296.

⁴²³ Per una ricostruzione dettagliata del clima culturale di questo periodo, possiamo fare riferimento al testo di FARALLI, *Le origini di «Diritto e Letteratura» nel realismo americano* cit., pp. 81–90.

⁴²⁴ Cfr. in merito Capitolo 3.

⁴²⁵ Il Mulino, Bologna, 2017.

⁴²⁶ Pacini, Pisa, 2024.

⁴²⁷ Le altre correnti di studi (*Law in Music*, *Law of Music*) non verranno prese in considerazione in questa sede.

⁴²⁸ Cfr. in merito sui temi dell'improvvisazione e della *performance* Capitolo 4 § 4.6

questioni trattate non riguardano tanto la possibilità di individuare un'analogia tra diritto e musica, quanto piuttosto il contributo che la musica può offrire alla comprensione e alla pratica giuridica. Ciò emerge con costanza nei numerosi studi in questo campo, tra l'altro uno dei più frequentati all'interno del dibattito, soprattutto italiano.

Dato l'ampio *corpus* costituitosi nel tempo e in continuo aggiornamento, non è qui possibile offrire una rassegna esauriente degli studi nel settore. Tuttavia, per illustrare l'evoluzione del dibattito internazionale, è necessario richiamare almeno alcuni contributi fondamentali riguardanti da un lato le somiglianze tra l'interpretazione musicale e quella giuridica, dall'altro l'interpretazione e la visione del diritto come performance.⁴²⁹ La prima prospettiva ha trovato particolare risonanza in Italia, dove il legame tra diritto e musica è stato oggetto di un'approfondita indagine, sia sul piano teorico che su quello applicativo. Grazie al contributo di giuristi come i già citati Betti⁴³⁰ e Pugliatti,⁴³¹ la ricerca italiana ha radice in una tradizione consolidata, che non trova facilmente riscontro in altri contesti accademici. Più recentemente si sono distinti, in quest'area di ricerca,

⁴²⁹ Cfr. in merito tra gli altri JACK M. BALKIN – SANFORD LEVINSON, *Law, Music and Other Performing Arts*, in «University of Pennsylvania Law Review», CXXXIX/6, 1991, pp. 1597–1655; SARA RAMSHAW, *Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event*, in «Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation», n. 1, 2006, pp. 1–19; RAMSHAW SARA, *Justice as Improvisation. The Law of the Extempore*, Routledge, Abingdon, 2013; SARA RAMSHAW, *The Paradox of Performative Immediacy: Law, Music, Improvisation*, in «Law, Culture and the Humanities», XII/1, 2013, pp. 6–16; JULIE STONE PETERS, *Mapping Law and Performance: Reflections on the Dilemmas of an Interdisciplinary Conjunction*, in Simon Stern, Maksymilian Del Mar, and Bernadette Meyler (eds), *The Oxford Handbook of Law and Humanities*, Oxford Handbooks, 2019 (online version edn, Oxford Academic, 8 Jan. 2020), pp. 198–215.

⁴³⁰ Cfr. § 4.3

⁴³¹ Cfr. § 4.4

Giorgio Resta,⁴³² Marco Cossutta,⁴³³ Eugenio Picozza,⁴³⁴ e Giovanni Iudica.⁴³⁵ Resta ha promosso una riflessione innovativa sulle affinità strutturali e interpretative tra le due discipline, valorizzando l'approccio comparatistico e interdisciplinare, come emerge anche dal volume da lui curato che ha come tema principale le possibili interazioni tra musica e diritto. Gli studi di Cossutta ipotizzano invece l'esistenza di strutture perfino comuni tra le due discipline, nell'idea che sia possibile una teoria generale dell'interpretazione applicata a vari ambiti. Picozza, oltre ad essersi occupato di questi ultimi temi, collega la musica e il diritto attraverso le neuroscienze, mentre Iudica sottolinea il ruolo attivo dell'interprete in entrambi i contesti. Si possono infine segnalare alcuni studi contemporanei (*acoustic jurisprudence*) che hanno come oggetto il legame tra suono e diritto e si concentrano sull'influenza che la voce e l'ascolto possono avere sui processi giuridici.⁴³⁶

⁴³² RESTA, *L'armonia del diritto* cit.; GIORGIO RESTA, *Quale formazione, per quale giurista*, in Beatrice Pasciuta e Luca Loschiavo (a cura di), *La formazione del giurista. Contributi a una riflessione*, RomaTreEpress, pp. 127–147; RESTA, *Variazioni comparativistiche sul tema* cit.

⁴³³ MARCO COSSUTTA, *Sull'interpretazione della disposizione normativa e sui suoi possibili rapporti con l'interpretazione musicale*, in «Tigor: Rivista scienze della comunicazione», III/1, 2011.

⁴³⁴ EUGENIO PICOZZA, *Creazione, trascrizione, esecuzione, interpretazione tra musica e diritto*, in *Diritto e Processo Amministrativo* 2, 2017, pp. 601–630; EUGENIO PICOZZA, *Il nomos nella musica e nel diritto*, in Resta (a cura di), *L'armonia del diritto* cit., pp. 251–268; EUGENIO PICOZZA, *Il problema dell'interpretazione tra diritto e musica*, in Carla Faralli, Maria Paola Mittica, *Arte e limite. La misura del diritto*, Aracne, Roma, 2012, pp. 73–120; EUGENIO PICOZZA, *Scritti Vari su Musica e diritto. Raccolta a cura di Domenico Siclari*, Editoriale Scientifica, Napoli, 2022.

⁴³⁵ GIOVANNI IUDICA, *Interpretazione giuridica e interpretazione musicale*, in «Rivista di Diritto Civile», I, 2004, pp. 467 ss.

⁴³⁶ Cfr in merito JAMES PARKER, “*The musicology of justice: Simon Bikindi and incitement to genocide at the International Criminal Tribunal for Rwanda*”, in M. J. Grant – Frdia J. Stone-davis (a cura di), *The Soundtrack of Conflict: The Role of Music in Radio Broadcasting in Wartime and in Conflict Situations*, 1, OLMS, 2013, pp. 211–229; JAMES PARKER, *Acoustic Justice. Listening to the Trial of Simon Bikindi*, Oxford University Press, Oxford, 2015; JAMES PARKER, *Towards an Acoustic Jurisprudence: Law and the Long Range Acoustic Device*”, in «Law, Culture and the Humanities», XIV/2, 2015, pp. 202–218; DESMOND MANDERSON, *Statuta v. Acts: Interpretation, Music, and Early English Legislation*, in «Yale Journal of Law & the Humanities», VII/2, 1995, pp. 317–366; DESMOND MANDERSON, *Making a Point and Making a Noise: A Punk Prayer*, in «Law, Culture and the Humanities», XII/1, 2016, pp. 17–28.

4.7 Il diritto come *performance*

Le affinità e le analogie tra diritto e musica hanno fin qui seguito il sentiero dell'interpretazione. Si apre tuttavia la possibilità di uno sguardo più radicale: vedere il diritto non solo come oggetto da interpretare, ma come una vera e propria pratica performativa.

Concepire il diritto come *performance* significa spostare radicalmente lo sguardo dal diritto come sistema astratto e normativo al diritto come pratica incarnata, situata e relazionale. La legge, in questa prospettiva, non esiste se non nel momento in cui viene detta, eseguita, agita: essa prende vita nella voce del giudice, nel gesto dell'avvocato, nell'architettura rituale del tribunale, nell'ascolto e nella reazione del pubblico.

I nuovi studi sul diritto come *performance* nascono in tempi recenti, intorno alla fine anni '90 del Novecento. Questo indirizzo generale è stato nel tempo integrato da riflessioni più specifiche sulle seguenti tematiche: il diritto accostato all'improvvisazione, i rapporti del diritto con il jazz, la dimensione teatrale del diritto. Jack Balkin e Levison Sanford sono gli studiosi che si possono considerare i primi a essersi occupati di questo ambito. Nella loro prospettiva la *performance* non è un'aggiunta accessoria al diritto, ma la sua modalità costitutiva di esistenza. Il diritto funziona come una partitura musicale che richiede un'esecuzione: il testo normativo da solo non basta, ciò che conta è la sua interpretazione concreta, l'atto dell'applicazione che ne riattiva il significato nel presente.⁴³⁷ Così come la notazione è fatta di simboli da interpretare non da leggere in modo univoco, anche la legge, scritta su carta, è aperta a molteplici letture e non può essere separata dalla pratica interpretativa che la concretizza:⁴³⁸ «law, like music or drama, is best understood as performance—the acting out of texts rather than the texts

⁴³⁷ JACK BALKIN – LEVISON SANFORD, *Interpreting law and music: performance notes on “the banjo serenade” and “the lying crowd of jews”*, in «Cardozo Law Review», xx, 1998.

⁴³⁸ JACK BALKIN – LEVISON SANFORD, *Law, music and other performing arts*, in «University of Pennsylvania Law Review», n. 1597, 1991.

themselves».⁴³⁹ Il diritto, insomma, non vive nei codici o nelle costituzioni, ma nel momento in cui viene applicato, discusso, messo in scena. Proprio come «music on a page does not constitute the social practice of music»,⁴⁴⁰ anche «legal texts – by themselves – do not constitute the social practice of law».⁴⁴¹ Balkin e Levinson propongono di pensare all'interprete giuridico come a un artista, che deve dar voce al testo nel proprio contesto sociale. E proprio come nella musica, anche nel diritto emergono costantemente dilemmi tra rispetto dell'intenzione originaria e fedeltà al presente. Quale nota suonare o quale verso omettere, sono decisioni che somigliano a quelle che un giudice deve compiere quando applica una norma ambigua, anacronistica o ingiusta.⁴⁴² Di conseguenza, «legal, musical, and dramatic interpreters must persuade others that the conception of the work put before them is, in some sense, authoritative».⁴⁴³ Ogni interpretazione avviene all'interno di una «triangular relationship between creator, performer, and audience»,⁴⁴⁴ e l'interprete è chiamato a bilanciare la fedeltà al testo con le responsabilità verso la propria coscienza e il pubblico coinvolto. Il diritto, come la musica, «takes place before an audience to whom the interpreter owes special responsibilities».⁴⁴⁵ Non si tratta dunque di una pura operazione tecnica, ma di una pratica sociale e comunicativa, in cui ogni scelta ha effetti reali sulla collettività. E come osservano gli autori, «performers are responsible for what they choose to perform and how they choose

⁴³⁹ Trad.: «Il diritto, come la musica o il teatro, si comprende meglio come una performance, ovvero come la recitazione di testi piuttosto che i testi stessi». BALKIN – SANFORD, *Interpreting law and music* cit., p. 6.

⁴⁴⁰ Trad.: «la musica su una pagina non costituisce la pratica sociale della musica». *Ibidem*.

⁴⁴¹ Trad.: «i testi giuridici – di per sé – non costituiscono la pratica sociale del diritto». *Ibidem*.

⁴⁴² Cfr. in merito JACK BALKIN – LEVISON SANFORD, *Law, Music, and other performing arts*, in «University of Pennsylvania Law Review», CXXXIX, pp. 1598–1614.

⁴⁴³ Trad.: «gli interpreti legali, musicali e teatrali devono persuadere gli altri che la concezione dell'opera che viene loro presentata è, in un certo senso, autorevole». JACK BALKIN – LEVISON SANFORD, *Interpreting law and music: performance notes on “the banjo serenader” and “the lying crowd of jews”*, in *Cardozo Law Review*, XX, 1998, p. 6.

⁴⁴⁴ Trad.: «relazione triangolare tra creatore, interprete e pubblico». BALKIN – SANFORD, *Interpreting law and music* cit., p. 7.

⁴⁴⁵ Trad.: «si svolge davanti a un pubblico nei confronti del quale l'interprete ha responsabilità particolari». *Ivi*, p. 6.

to perform it»:⁴⁴⁶ ogni giudice, come ogni musicista, porta la responsabilità della propria interpretazione. Per questo, aggiungono, «the best examples of legal performers are not law professors, but persons at the cusp of decision»,⁴⁴⁷ ossia coloro che sono chiamati ad applicare il diritto in situazioni reali, concrete, spesso ambigue e controverse. Come un regista o un direttore d'orchestra, il giudice deve tener conto delle capacità degli attori coinvolti, dei vincoli del contesto e delle reazioni del pubblico, cercando di costruire un'interpretazione efficace e sostenibile. Infine, ricordano che «standards of faithful or authentic performance are social and evolve over time».⁴⁴⁸ Questo vale per l'esecuzione di una sinfonia come per l'interpretazione costituzionale: ciò che è ritenuto autentico o legittimo cambia nel tempo, ed è il frutto di un confronto continuo tra gli interpreti e la comunità.

Timothy Hall, nel suo saggio *The Score as Contract*, compie un ulteriore passo. Egli rifiuta la visione della partitura musicale come «a command [...] that demands obedience»⁴⁴⁹ e propone invece una lettura contrattuale dell'opera, nella quale l'esecutore assume un ruolo co-creativo, e non subordinato. Hall sottolinea che «the performer engages in an act of composition».⁴⁵⁰ Questo vale anche per il diritto: la norma giuridica, come la partitura, è solo un punto di partenza. Serve una prassi, una realizzazione situata, storicamente informata, per farla vivere. Proprio come nella performance musicale «the score [...] is incapable of more than a vague implication to the player of what 'more' was to consist of»,⁴⁵¹ così anche il testo

⁴⁴⁶ Trad.: «i performer sono responsabili di ciò che scelgono di eseguire e di come scelgono di eseguirlo». *Ivi*, p. 7.

⁴⁴⁷ Trad.: «I migliori esempi di professionisti legali non sono i professori di diritto, ma le persone che si trovano al centro del processo decisionale». *Ivi*, p. 6.

⁴⁴⁸ Trad.: «gli standard di esecuzione fedele o autentica sono sociali e si evolvono nel tempo». *Ivi*, p. 7.

⁴⁴⁹ Trad.: «un comando [...] che esige obbedienza». TIMOTHY S. HALL, *The Score as a Contract: Private Law and the Historically Informed Performance Movement*, in «Cardozo Law Review», XX/5-6 (May-July) 1999, p. 1589.

⁴⁵⁰ Trad.: «l'artista si impegna in un atto di composizione». *Ivi*, p. 1595.

⁴⁵¹ Trad.: «la partitura [...], non è in grado di dare al musicista più di una vaga idea di cosa consistesse questo "di più"». *Ivi*, p. 1589.

normativo richiede un lavoro di interpretazione, contestualizzazione e attualizzazione che va oltre il mero dato testuale.⁴⁵²

Un altro tema importante, come si diceva, è costituito dal rapporto del diritto con l'improvvisazione. Il diritto, in questa luce, non è un sistema chiuso di regole fisse, ma un campo dinamico e vivo, in cui ogni *performance* può contribuire a ridefinire il significato stesso del testo. Questo concetto è stato sviluppato da Sara Ramshaw, che – in sintonia con il pensiero decostruzionista di Jacques Derrida – propone di pensare il diritto come pratica performativa e improvvisativa, situata, eticamente aperta e fondamentalmente aporetica. Ogni decisione giuridica, secondo Ramshaw, non è la semplice applicazione di una regola preesistente, ma un atto creativo, un'invenzione irripetibile, che avviene in risposta alla singolarità dell'altro:⁴⁵³ «law is conceived here not as “performance” (conceived as performative immediacy), but instead as improvisation, that is, the aporetic negotiation between text and performance, singularity and generality, the preexistent and the new».⁴⁵⁴ Il diritto, come l'improvvisazione musicale, si manifesta nel conflitto tra la norma e l'evento, tra la ripetizione e la rottura, tra la tradizione e la singolarità dell'incontro. Nel suo libro *Justice as Improvisation: The Law of the Extempore*, Ramshaw costruisce una vera e propria teoria della giustizia come evento improvvisativo «Improvisation in judgment calls for ongoing, practical decision-making as the constant negotiation between the freedom of the judge to take account of the otherness or singularity of the case and the existing laws or rules that both allow for and constrain that freedom».⁴⁵⁵ La giustizia non è dunque un valore stabile, ma qualcosa che accade

⁴⁵² Cfr. HALL, *The Score as a Contract* cit., pp. 1603–1614.

⁴⁵³ Cfr. SARA RAMSHAW, *Justice as Improvisation. The Law of the Extempore*, Routledge, Londra, 2013, pp. 1–3.

⁴⁵⁴ Trad.: «la legge è concepita qui non come “performance” (intesa come immediatezza performativa), ma piuttosto come improvvisazione, ovvero come negoziazione aporetica tra testo e performance, singolarità e generalità, preesistente e nuovo». SARA RAMSHAW, *The Paradox of Performative Immediacy: Law, Music, Improvisation*, in «Law, Culture and the Humanities», XII/1, 2016, p. 8.

⁴⁵⁵ Trad.: «L'improvvisazione nel giudizio richiede un processo decisionale continuo e pratico, come negoziazione costante tra la libertà del giudice di tenere conto dell'alterità o della singolarità del

“nel momento”, nel rischio dell’incontro. Ramshaw individua quattro aporie centrali che attraversano tanto l’improvvisazione quanto il diritto: la singolarità, l’originalità, l’immediatezza performativa e l’ex-tempore.⁴⁵⁶ In particolare, critica la convinzione che l’improvvisazione sia qualcosa di spontaneo e istintivo. Afferma infatti che «the perception of improvisation as singular and immediate [...] is not only incorrect, it has ‘racist’ undertones»,⁴⁵⁷ perché ciò implica una svalutazione storica delle pratiche musicali afroamericane considerate “primitive”, “istintive”, “inconsce”.⁴⁵⁸ Per Ramshaw, come per Derrida, ogni decisione giuridica è un evento singolare che non può essere giustificato interamente da norme precedenti. Ramshaw propone una visione radicalmente relazionale del diritto, dove l’operatore giuridico assume un ruolo attivo e responsabile, come membro di un *ensemble*. In questo contesto, ogni giudizio giuridico diventa un’occasione per reinventare la giustizia, per “dare ospitalità all’imprevisto”. Ramshaw aggiunge: «All law is improvisation». ⁴⁵⁹ L’improvvisazione giuridica, in questa visione, non è un fallimento del diritto, ma la sua condizione di possibilità: è l’arte di far vivere le norme nel concreto, in situazioni irripetibili e cariche di senso. Tra gli altri oltre a Sara Ramshaw anche Tina Piper si è occupata di questo aspetto. Come osserva Tina Piper, ogni procedura legale è intrinsecamente improvvisata, anche quando si presenta come perfettamente codificata e governata da norme astratte. L’apparente neutralità della regola giuridica – spesso associata all’idea di certezza e prevedibilità – cela in realtà una costante attività interpretativa, una creatività situata che emerge proprio nel vivo dell’azione. L’avvocato che si confronta con un’obiezione inaspettata, il giudice che decide se ammettere una prova tardiva, o

caso e le leggi o le norme esistenti che consentono e limitano tale libertà». RAMSHAW, *Justice as Improvisation* cit., p. 3.

⁴⁵⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 38–55.

⁴⁵⁷ Trad.: «la percezione dell’improvvisazione come qualcosa di singolare e immediato [...] non solo è errata, ma ha anche connotazione “razzista”». RAMSHAW, *The Paradox of Performative Immediacy* cit., p. 8.

⁴⁵⁸ Cfr. in merito SARA RAMSHAW, *Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event*, in «Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation», II/1, 2006.

⁴⁵⁹ Trad.: «Tutta la legge è improvvisazione». RAMSHAW, *Justice as Improvisation* cit., p. 3.

l'interprete giuridico che riformula un concetto alla luce di nuove circostanze: tutti questi attori non si limitano ad applicare una regola, ma la reinterpretano, la plasmano, la negoziano in tempo reale: «law rarely exists in its stereotyped, positivist form as written rules enforced by the State in a consistent and predictable manner».⁴⁶⁰ Ciò che conta è la prassi concreta, la dimensione viva della giustizia, che prende forma non soltanto nei testi normativi ma soprattutto nella loro applicazione contingente. Queste dinamiche richiedono molto più che semplice conoscenza tecnica: implicano ascolto profondo, attenzione al contesto, disponibilità all'incertezza e apertura al dialogo – tutte qualità che Piper associa alla pratica dell'improvvisazione, in particolare quella collettiva. Come nell'improvvisazione musicale o teatrale, anche nel diritto si costruisce significato nell'atto stesso del fare, dove il testo scritto (la legge) non è mai sufficiente a garantire l'esito, ma serve da base da cui si sviluppa una prassi sempre contingente, contestuale, incarnata. Questa dimensione improvvisativa del diritto costituisce, secondo Piper, una sua condizione strutturale e potenzialmente rigenerativa: un luogo in cui la giustizia può emergere non tanto dalla rigidità della norma, quanto dalla capacità di negoziare il senso della norma in relazione all'esperienza viva dei soggetti coinvolti.⁴⁶¹

Per quanto concerne poi il tema delle relazioni tra musica jazz e diritto, conviene soffermarsi sulla figura di Claudius Messner, che paragona la giurisprudenza alla musica jazz, in cui ogni esecuzione è un atto di co-creazione e responsabilità: il diritto si produce nel fare, nella relazione, nella modulazione tra prevedibile e imprevisto. Non si tratta di applicare meccanicamente una norma preesistente, ma di partecipare a un processo interpretativo e performativo che genera senso in situazione. Il diritto, scrive Messner, «is not a matter of reading and reciting, but a

⁴⁶⁰ Trad.: «Il diritto raramente esiste nella sua forma stereotipata e positivista di norme scritte applicate dallo Stato in modo coerente e prevedibile». TINA PIPER, *The Improvisational Flavour of Law, the Legal Taste of Improvisation*, in «Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation», VI/1, 2010, p. 1. Si veda anche p. 2: «law in action occurs in the shadow of, in interaction with, or in opposition to (and even in the complete absence of) the law on the books» (Trad.: «il diritto nell'azione si manifesta all'ombra, in interazione con, o in opposizione (e persino in completa assenza) del diritto scritto»).

⁴⁶¹ Cfr. PIPER, *The Improvisational Flavour of Law, the Legal Taste of Improvisation* cit., pp. 3–4.

social practice which does not reproduce, but produce law anew by staging it in the single case».⁴⁶² Questo carattere situato e performativo accomunerebbe il diritto alla musica jazz, dove ogni esecuzione è al tempo stesso ripetizione e differenza. In entrambi i casi, la forma non precede l'evento, ma si costituisce attraverso la sua attuazione. L'improvvisazione non è assenza di regole ma «a self-organizing process that rests on and stages the particular contextual constraints which encourage the emergence of something new and inventive».⁴⁶³ Il parallelismo si fa ancora più pregnante quando si considera la dimensione collettiva e relazionale di entrambe le pratiche. Nel jazz, il musicista non agisce in solitudine, ma risponde e si adatta agli altri musicisti in tempo reale, in un ascolto reciproco che genera coerenza senza predeterminazione. Allo stesso modo, nella pratica giuridica, «the law-finding process does not lead simply to the selection between two options at hand...Rather, it has to be considered a performance».⁴⁶⁴ La sentenza giuridica, quindi, non è l'esito di una semplice deduzione, ma la conclusione di una performance condivisa, frutto di un'esplorazione comune. In tal senso, il jazz incarna un modello di responsabilità che può illuminare anche la pratica giuridica: non una responsabilità fondata sulla coerenza con un codice esterno, ma «a responsibility which does not follow from statutes but from collaborative processes of attribution and thus cannot be expressed in a code of law or morals».⁴⁶⁵ Ciò dà luogo a una responsabilità di tipo generativo. Infatti, nella musica jazz, l'interazione tra le varie voci genera un tessuto ricco e pieno di armonie inaspettate. Questo accade anche nel diritto, poiché anche in questo caso è necessario ascoltare altre voci, altre interpretazioni e altre visioni: «Polyphonic performance needs

⁴⁶² Trad.: «non è una questione di lettura e recitazione, ma una pratica sociale che non riproduce, bensì produce ex novo il diritto mettendolo in scena nel singolo caso». CLAUDIUS MESSNER, *Now This: On the Gradual Production of Justice Whilst Doing Law and Music*, in «International Journal for the Semiotics of Law», XXXI, 2018, p.188.

⁴⁶³ Trad.: «un processo auto-organizzativo che si basa su e mette in scena i particolari vincoli contestuali che favoriscono l'emergere di qualcosa di nuovo e innovativo». *Ivi*, p. 207.

⁴⁶⁴ Trad.: «il processo di individuazione della legge non porta semplicemente alla scelta tra due opzioni disponibili... Piuttosto, deve essere considerato una *performance*». *Ivi*, p. 201.

⁴⁶⁵ Trad.: «una responsabilità che non deriva da statuti ma da processi collaborativi di attribuzione e che quindi non può essere espressa in un codice di legge o morale». *Ivi*, p. 207.

polyphonic listening. From this point of view, one may consider polyphonic listening as a “practice of mutual respect”». ⁴⁶⁶ Messner invita quindi a spostare l’attenzione dal paradigma della rappresentazione – tipico della modernità giuridica, centrata sulla codificazione e sulla certezza – a quello della presentazione: «a performance is able to move the structure of the realisation in the same way as, at theatre, a play is not simply executed, but staged». ⁴⁶⁷ La giustizia, come la musica, non si dà mai una volta per tutte, ma si costruisce ogni volta, nella contingenza dell’evento, nella presenza corporea e dialogica degli attori. Alla luce di tutto questo, il diritto appare come una pratica estetica nel senso più profondo: un esercizio di composizione collettiva, di apertura all’inaspettato, di responsabilità verso l’altro. «Jazz is not a static theme [...] it is oscillating about a un-notational ‘how’, about procedure and event», ⁴⁶⁸ scrive Messner, sottolineando che il valore della pratica giuridica risiede non solo nel contenuto delle decisioni, ma nel modo in cui esse prendono forma: nell’etica della relazione, nell’estetica dell’imperfezione, nel coraggio di rischiare.

Ultimo tema, ma non per importanza, è quello relativo alla dimensione teatrale del diritto. Le antiche pratiche giuridiche, in particolare quelle antiche e medievali, erano profondamente intrise dall’atto teatrale. La *performance* giuridica si svolgeva in piazza, davanti a un pubblico. Il momento giuridico, quindi, veniva vissuto come un evento, un rito o un dramma. Con il passare del tempo l’“evento” giuridico si è cristallizzato nei testi scritti e nei codici, perdendo un po’ di quella dimensione scenica del passato. Tuttavia, come sottolineano studiosi come Julie Stone Peters, Valerio Nitrato Izzo e Patrícia Branco, la teatralità della legge non è mai scomparsa del tutto. Anzi, essa costituisce una dimensione strutturale e persistente del fenomeno giuridico, che continua a manifestarsi nei rituali moderni, nella

⁴⁶⁶ Trad.: «L’esecuzione polifonica richiede un ascolto polifonico. Da questo punto di vista, si può considerare l’ascolto polifonico come una “pratica di rispetto reciproco”». *Ivi*, p. 206.

⁴⁶⁷ Trad.: «una performance è in grado di modificare la struttura della realizzazione allo stesso modo in cui, a teatro, un’opera teatrale non viene semplicemente eseguita, ma messa in scena». *Ivi*, p. 201.

⁴⁶⁸ Trad.: «Il jazz non è un tema statico [...] oscilla attorno a un “come” non notazionale, alla procedura e all’evento». *Ivi*, p. 208.

disposizione ‘architettonica’ dei tribunali, nei gesti codificati delle procedure, nella forma solenne dei documenti ufficiali, nell’uso del linguaggio formale, nell’abito e nella postura del giudice. Ogni elemento della messa in scena giudiziaria concorre a produrre un effetto di autorità e a comunicare simbolicamente il potere della legge.⁴⁶⁹ In questa visione, la *performance* è ciò che consente alla legge di essere riconosciuta come tale, di apparire autorevole, legittima, condivisa. Come nel teatro, l’efficacia della rappresentazione giuridica dipende dalla qualità della sua messa in scena. La scena del diritto è popolata da corpi, voci, spazi e silenzi. Bernard Hibbitts ha mostrato come, nelle culture orali e premoderne, la legge fosse trasmessa attraverso tutti i sensi: il diritto era detto, udito, visto, toccato. La scrittura ha ridotto questa dimensione sensoriale, fissando il diritto sulla pagina e subordinandolo alla logica della vista e del testo. Tuttavia, la pratica giuridica contemporanea continua a essere attraversata da elementi corporei e simbolici: la voce del giudice, il ritmo dell’udienza, la performatività dell’arringa, il gesto dell’interrogatorio, il silenzio rituale dell’aula. Come ricorda Hibbitts, «law and legal understandings are conveyed not only orally, but also in gesture, touch, scent, and flavor. They are not only heard, but seen, felt, smelled, and tasted».⁴⁷⁰ La cultura giuridica moderna, pur formalmente ancorata alla scrittura e alla logica testuale, conserva tracce profonde di un’eredità performativa. I riti dell’udienza, le posture dei protagonisti, la disposizione spaziale dell’aula, la ritualità dei gesti e delle pause, tutto contribuisce a produrre un’esperienza giuridica che va oltre il mero contenuto dei testi. Come osserva Hibbitts, «we still speak, sing, gesture, dance, and so forth – but we have shifted them from their former position at the center of our cultural

⁴⁶⁹ JULIE STONE PETERS, *Mapping Law and Performance: Reflections on the Dilemmas of an Interdisciplinary Conjunction*, in Simon Stern, Maksymilian Del Mar, Bernadette Meyler (eds.), *The Oxford Handbook of Law and Humanities*, Oxford Handbooks (2019; online edn, Oxford Academic, 8 Jan. 2020), pp. 198–215; PATRÍCIA BRANCO –VALERIO NITRATO IZZO, *Intersections in Law, Culture and the Humanities*, in «Revista Crítica de Ciências Sociais», n. 112, 2017, pp. 45–72.

⁴⁷⁰ Trad.: «le leggi e le interpretazioni giuridiche non vengono trasmesse solo verbalmente, ma anche attraverso gesti, tocchi, odori e sapori. Non vengono solo ascoltate, ma anche viste, sentite, annusate e gustate». BERNARD J. HIBBITTS, ‘*Coming to Our Senses*’: *Communication and Legal Expression in Performance Cultures*, in «Emory Law Journal», XL1/ 4, 1992, p. 883.

universe to a distinctly secondary, more restricted role».⁴⁷¹ Eppure, nella giustizia, questi elementi “minori” persistono come dispositivi potenti di senso. Il passaggio alla scrittura ha riconfigurato le forme della performatività del diritto. Come scrive ancora Hibbitts, «frequently used in combination, these forms serve the same functions, and thus deserve the same respect, as the lengthy documents that often replace them in our society».⁴⁷² Anche la disposizione dello spazio – l’altare del giudice, il banco degli imputati, la distanza tra le parti – costruisce gerarchie, produce effetti, mette in scena poteri. La dimensione performativa si estende anche all’etica e alla politica del diritto: in questo senso, il diritto è un’arte della comunicazione, un linguaggio simbolico che deve risuonare con le aspettative, le esperienze e i valori della comunità. Il giudice, l’avvocato, il legislatore non sono meri tecnici, ma anche *performer*, attori sociali che devono sapere ascoltare, modulare, interpretare, scegliere. L’atto giuridico – una sentenza, un contratto, una dichiarazione – è una forza creativa, un evento che costruisce la realtà, produce identità, distribuisce poteri, definisce ruoli.

In definitiva, l’analisi degli studi in questo ambito lascia emergere come il diritto sia una pratica in cui l’estetica si intreccia con l’etica, la tecnica con la poesia, la regola con l’invenzione. In tale prospettiva, riconoscere il diritto come *performance* significa restituirgli la sua complessità drammatica e il suo potenziale trasformativo: significa pensare la giustizia non come un’astrazione, ma come un’arte del vivere insieme.

⁴⁷¹ Trad.: «continuiamo a parlare, cantare, gesticolare, ballare e così via, ma abbiamo spostato queste attività dalla loro posizione centrale nell’universo culturale a un ruolo decisamente secondario e più limitato». *Ivi*, pp. 876–877.

⁴⁷² Trad.: «spesso utilizzate in combinazione, queste forme svolgono le stesse funzioni e meritano quindi lo stesso rispetto dei lunghi documenti che spesso le sostituiscono nella nostra società». *Ivi*, p. 884.

CAPITOLO V

PATRIMONIO CULTURALE IMMATERIALE E MATERIALE: DIRITTO E MUSICA

5.1 Diritto e produzione musicale

Non esiste un solo centimetro, un solo millimetro,
un solo atomo del creato che
non sia governato da regole, da norme, da leggi.
⁴⁷³

Dopo aver affrontato nei capitoli precedenti i temi dell'interpretazione e della performance, è opportuno ora soffermarsi anche sugli aspetti del rapporto tra diritto e musica che, al di là della dimensione speculativa, hanno una ricaduta concreta sulla composizione e sulla produzione della musica. D'altra parte, va ricordato come il diritto abbia da sempre agito come struttura regolatrice del funzionamento stesso del mondo musicale, per esempio tramite i contratti legati alle produzioni, il ruolo svolto dagli impresari, le norme sul diritto d'autore, le pratiche censorie.⁴⁷⁴ Peter Szendy suggerisce poi che la stessa elaborazione culturale del concetto di "opera" – intesa qui come *opus* o *Werk* – abbia compiuto un percorso parallelo alla nascita di un potente strumento giuridico della modernità: il diritto d'autore.⁴⁷⁵ La presenza dei temi giuridici nella produzione musicale è in ogni caso evidente anzitutto nell'opera lirica e nel teatro musicale in genere, come una ricca produzione scientifica centrata su questo argomento ha già largamente dimostrato, con studi che attingono a campi diversi, dalla letteratura comparata alla storia

⁴⁷³ GIOVANNI IUDICA, *Presentazione*, in Filippo Annunziata, *Prendi, l'anel di dono...Divagazioni tra opera e diritto privato*, SilvanaEditore, Milano, 2016, p. 7. Come detto più volte, questi aspetti tecnici del diritto applicato alla musica non sono direttamente considerati in questo lavoro.

⁴⁷⁴ FILIPPO ANNUNZIATA – GIORGIO FABIO COLOMBO, *Law in the Opera, Law on the Opera, Law Around the Opera: A Multidisciplinary Approach*, in Filippo Annunziata – Giorgio Fabio Colombo (Editors), *Law and Opera*, Springer, Switzerland, 2018, p. 2.

⁴⁷⁵ PETER SZENDY, *Écoute. Une histoire de nos oreilles di Peter Szendy*, Minit, Paris, 2001.

culturale, dalla filosofia alla critica femminista, dalle relazioni tra opera e cinema fino alla psicologia e alla medicina. Tale presenza non può essere ridotta a una semplice rappresentazione di temi e personaggi, ma implica anche uno sforzo di comprensione riguardo alle complesse modalità di rielaborazione delle categorie normative secondo logiche propriamente musicali. La componente giuridica, infatti, si innesta su un dispositivo sonoro che agisce come forma di modellizzazione simbolica e temporale dei conflitti tra situazioni e personaggi. In questo senso, la musica opera come sistema semiotico autonomo, capace di esprimere tensioni normative attraverso dinamiche formali (come la modulazione, la variazione tematica, il contrasto timbrico) che corrispondono, sul piano drammaturgico, a conflitti tra norme, ruoli e sistemi di valori.

È noto, inoltre, come il teatro musicale rispecchi i modelli sociali, le modalità di pensiero e le norme vigenti nella società per la quale è stata concepita originariamente. Pertanto le vicende narrate affrontano spesso tematiche giuridiche di diversa natura, che il compositore e il librettista veicolano attraverso strutture formali e concettuali tipiche della loro epoca. Senza contare che le opere musicali per il teatro possono anche fungere da scenario immaginario per racconti ambientati in epoche passate, in cui gli autori cercano di ricostruire il contesto culturale – e giuridico – specifico di quel tempo.

Nel corso del capitolo saranno dunque trattati *in primis* i temi che riguardano l'influenza del mondo giuridico sulla produzione del teatro musicale, a partire da quella relativa all'opera italiana. Si terrà conto anche dei contributi di giuristi che si sono cimentati in questo campo: sebbene alcuni aspetti possano sembrare eccessivamente audaci nell'intento di superare i confini disciplinari, l'interpretazione che ne scaturisce, spesso molto distante dalla tradizionale analisi musicologica, merita comunque attenzione. L'analisi del rapporto tra diritto e opera prenderà pertanto avvio dalla tripartizione proposta da Filippo Annunziata e Giorgio Fabio Colombo (*Law in Opera, Law on Opera, Law Around the Opera*), soffermandosi nel perimetro di quella che gli autori definiscono *Law in Opera*.⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ FILIPPO ANNUNZIATA– GIORGIO FABIO COLOMBO, *Law in the Opera, Law on the Opera, Law Around the Opera: A Multidisciplinary Approach*, in Annunziata – Colombo (Editors), *Law and Opera* cit.

Si proseguirà con l'esame delle opere liriche e per il teatro musicale in cui le questioni giuridiche diventano l'oggetto centrale della narrazione e dell'espressione artistica, per passare quindi ai libretti scritti da autori con formazione giuridica, capace quest'ultima di incidere sulla struttura e sul linguaggio dei testi. Saranno poi analizzate le modalità di rappresentazione dei personaggi che esprimono un ruolo giuridico all'interno delle composizioni per il teatro musicale, che rendono evidente l'osmosi tra immaginario giuridico e cultura drammatico-musicale. Infine saranno trattati anche esempi di musica strumentale e di canzoni popolari che hanno come tema principale il diritto.

Questa ricognizione, pur nel suo carattere sintetico, è comunque sufficiente a restituire un quadro della produzione artistica e musicale di "origine giuridica" piuttosto denso e articolato, sulla base del quale è possibile affermare che l'evoluzione del rapporto tra musica e diritto abbia portato un contributo significativo alla costituzione e allo sviluppo del nostro patrimonio culturale, sia in termini quantitativi (tramite numerose produzioni musicali e testuali), sia in termini di conoscenza e valorizzazione (attraverso l'interazione di ambiti disciplinari apparentemente lontani).

5.2 Law in Opera

Il rapporto tra diritto e musica, già collocato all'interno del più ampio orizzonte del patrimonio culturale, trova un'espressione particolarmente significativa nell'opera lirica. In questo contesto si inserisce il filone di studi noto come *Law in Opera*, che analizza i libretti secondo una prospettiva giuridica, all'interno del più vasto ambito, già menzionato nel capitolo precedente, del *Law and Literature*.⁴⁷⁷ Le principali prospettive analitiche si possono ricondurre essenzialmente a tre approcci: uno storico-comparativo, uno di tipo strutturale e, infine, uno di orientamento "culturale".⁴⁷⁸

L'indagine storica mette anzitutto in luce come la rappresentazione del diritto nell'opera lirica si sia evoluta nel tempo, rivelando uno spostamento progressivo dell'interesse verso questioni giuridiche sempre più complesse. Alla fine del Settecento, i temi prevalenti riguardavano in generale il diritto di famiglia, i matrimoni, i fidanzamenti e gli accordi nuziali. Nell'Ottocento, invece, l'attenzione si sposta su argomenti che riflettono il mutamento del contesto sociale: l'importanza crescente della negoziazione e dell'aspetto economico. Questa trasformazione si accompagna, non casualmente, alla diffusione, nella seconda metà del XIX secolo di una nuova cultura giuridica, più accessibile e per tutti. Non si trattava ancora di una cultura propriamente "popolare", ma rivolta a segmenti della società alfabetizzata interessati a tematiche giuridiche.

L'approccio storico-comparativo permette inoltre di esaminare le questioni giuridiche specifiche presenti in un'opera lirica adottando una metodologia tipica del diritto comparato. Il primo passo consiste nell'analizzare il quadro normativo vigente nel luogo e nel periodo in cui l'opera è stata composta e rappresentata per la prima volta. L'indagine offre una chiave di lettura preziosa per comprendere gli schemi culturali e antropologici sottostanti ai libretti, spesso già presenti prima

⁴⁷⁷ Cfr. in merito Capitolo 4 § 4.6

⁴⁷⁸ ANNUNZIATA – COLOMBO, *Law in the Opera, Law on the Opera, Law Around the Opera* cit., p. 5. L'ambito *Law Around the Opera* introduce infatti riflessioni più generali sui rapporti tra diritto e musica, temi sostanzialmente già trattati nei precedenti capitoli, mentre il *Law on Opera* concerne la regolamentazione giuridica dell'opera (contratti di lavoro per cantanti, questioni fondamentali della proprietà intellettuale e del plagio), dunque questioni tecniche che esulano dai confini di questa ricerca.

ancora che certe norme giuridiche trovino piena applicazione. A questa prima fase può affiancarsi un'analisi comparativa del trattamento della medesima questione legale nell'opera e nella sua fonte letteraria, la quale può riferirsi a un ordinamento giuridico differente. Si pensi, ad esempio, al repertorio dell'opera italiana nella prima metà dell'Ottocento, dove molti libretti italiani derivano da testi francesi. Temi giuridici come contratti, matrimoni, testamenti o donazioni possono così essere indagati attraverso il confronto tra i testi (libretto e fonte letteraria) e i rispettivi contesti normativi (ad esempio, il diritto degli Stati italiani preunitari e il Codice Napoleonico francese). L'analisi può essere ulteriormente ampliata includendo il diritto contemporaneo del luogo e del tempo in cui viene condotto lo studio. Un esempio significativo è *La sonnambula* di Vincenzo Bellini,⁴⁷⁹ su libretto di Felice Romani: la questione delle donazioni prematrimoniali, in particolare quella delle fedi nuziali, può essere osservata da due angolature giuridiche differenti. Da un lato, il Codice civile austriaco del 1811 (*Allgemeines bürgerliches Gesetzbuch* o ABGB), dato che la prima rappresentazione avvenne a Milano nel 1831 sotto il dominio austriaco; dall'altro, il Codice civile francese del 1804, poiché il libretto si ispira a opere francesi rappresentate nel 1819 e nel 1827. Questo confronto rivela come modelli culturali e norme giuridiche si diffondano da un sistema all'altro, e come tali modelli vengano incorporati tanto nei libretti quanto nella struttura musicale dell'opera. In altri casi, l'approccio può estendersi a un'analisi globale dell'intera opera e della visione dei suoi autori. Un'altra prospettiva interessante consiste nell'osservare in che modo una determinata questione giuridica viene espressa nel testo e nella musica in relazione all'ambientazione storica della vicenda narrata. Opere collocate in contesti storici precisi, infatti, affrontano inevitabilmente temi legati al diritto, che possono essere studiati come oggetti autonomi.⁴⁸⁰

Law in Opera mette quindi in luce una straordinaria varietà di temi giuridici che si espandono nel territorio della drammaturgia musicale e rivelano come l'opera sia

⁴⁷⁹ Sul valore culturale e sulla ricezione dell'opera di Bellini si veda in merito: Maria Rosa De Luca, *Un patrimonio consegnato alla memoria. L'eredità di Bellini nel primo allestimento del Museo civico belliniano*, in «Bollettino di Studi Belliniani», VII, 2021, pp. 85–100.

⁴⁸⁰ *Ivi*, p. 6.

capace di rappresentare, interpretare e talvolta sovvertire il diritto nelle sue molteplici declinazioni. Se ne danno, di seguito, alcuni esempi significativi, che si trovano nelle opere del XVIII e del XIX secolo.

- *separazione tra diritto naturale e diritto positivo*

L'opposizione tra legalità formale e giustizia sostanziale è un tema molto frequente nelle opere. Un esempio molto rappresentativo lo possiamo trovare ne *I due Foscari* di Giuseppe Verdi, in particolare nella figura del doge Francesco, costretto ad applicare la legge contro il suo stesso figlio Jacopo. Ciò rende visibile l'incompatibilità tra il ruolo istituzionale che Francesco ricopre e il legame familiare con il figlio, dando vita a quello che si potrebbe definire un "dilemma morale".⁴⁸¹ Questo dramma assume un tono tragico nel momento in cui il giudice viene chiamato, o condannato, a trovare continuamente un equilibrio tra le esigenze formali di certezza e ordine e i parametri sostanziali di giustizia ed equità: Francesco, scegliendo di applicare la legge passivamente, rinuncia a ogni possibilità di moderare la durezza stessa della norma.

Il contrasto tra diritto naturale e diritto positivo riaffiora nelle tensioni interne alle relazioni familiari e al matrimonio. Due esempi celebri, in questo senso, sono *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini e *Le nozze di Figaro* di Wolfgang A. Mozart. Iniziamo con il contratto matrimoniale in *Madama Butterfly*, che – assumendo nell'opera una valenza asimmetrica – sottolinea l'inadeguatezza del diritto internazionale privato di fronte alle divergenze culturali. Il matrimonio tra Pinkerton e Cio-Cio-San è celebrato in Giappone secondo le formalità locali, ma viene da lui percepito come un'unione temporanea e dissolubile: «Così mi sposo all'uso giapponese per novecento novantanove anni. Salvo a prosciogliermi ogni mese» (Atto I). Questo atteggiamento riflette una visione profondamente coloniale, in cui le norme giuridiche giapponesi sono strumentalizzate o mal interpretate. Butterfly, invece, crede nel vincolo matrimoniale e si oppone all'idea di divorzio

⁴⁸¹ Su questo aspetto cfr. ANGELO PIO BUFFO, *Fiat iustitia et pereat mundus. The Tragic Conflicts of the Judge in I Due Foscari*, Annunziata – Colombo (Editors), *Law and Opera* cit., pp. 253–344 (*Law on Opera*), pp. 49–64.

per abbandono, replicando a Goro: «La legge giapponese, non quella del mio paese [...] Gli Stati Uniti» (Atto II). Tuttavia, come dimostra Colombo, la legge giapponese del tempo non ammetteva il divorzio unilaterale: «Unilateral divorce by abandonment was not...a feature of Japanese law».⁴⁸² Inoltre, secondo il diritto internazionale privato vigente (Art. 16, *Hōrei*): «Divorce is governed by the law of the nationality to which the husband belongs [...] but the court cannot decree a divorce unless the cause of divorce is recognized as such by Japanese law».⁴⁸³ *Madama Butterfly* mostra così un conflitto tra il diritto formale e le pratiche culturali, mettendo in discussione l'efficacia delle norme nel regolare unioni interculturali diseguali.

Quanto a *Le nozze di Figaro*, il contratto matrimoniale rappresenta nell'opera una forma di emancipazione giuridica e politica, che sovverte la struttura dell'ordine feudale e trova nell'equilibrio musicale una metafora dell'eguaglianza normativa. In questo caso, il matrimonio è uno strumento di sovversione dei rapporti di potere. Il conte Almaviva tenta di esercitare i suoi privilegi feudali, ma viene continuamente ostacolato: «None of his subjects are afraid of him».⁴⁸⁴ Il conflitto principale, il tentativo del conte di ottenere favori da Susanna, e in seguito esercitare lo *ius primae noctis*, è ridicolizzato da Figaro con ironia: «Se vuol ballare, signor Contino, il chitarrino le suonerò» (Atto I). L'opera mette in scena anche una forma precoce di alleanza femminile, come nota Elena Falletti: «representing a rather new perspective of the alliance between the aristocratic woman and her lady-in-waiting, to neutralize the Count's tantalizing behavior».⁴⁸⁵ La vicenda giuridica che coinvolge Marcellina (il contratto matrimoniale legato a un debito) si risolve con un colpo di scena che sovverte completamente l'ordine patriarcale: «this marriage could have been incest as, in the excitement of the events, it was discovered that

⁴⁸² GIORGIO FABIO COLOMBO – MASABUMI SUZUKI – DAI YOKOMIZO, “That May Be Japanese Law . . . but Not in My Country!” *Marriage, Divorce, and Private International Law in Giacomo Puccini's Madama Butterfly*, in Annunziata – Colombo (Editors), *Law and Opera* cit., p. 74.

⁴⁸³ *Ivi*, p. 75.

⁴⁸⁴ ELENA FALLETTI, *The Marriage of Figaro and the Sunset of Ancien Régime Legacy on Modern Legal Culture*, in Annunziata – Colombo (Editors), *Law and Opera* cit., p. 93.

⁴⁸⁵ *Ivi*, p. 96.

Figaro himself was born from sexual intercourse between Marcellina and Don Bartolo (Or non parliamo di fatti sì rimoti, egli è mio figlio, mia consorte voi siete; e le nozze farem quando volete)». ⁴⁸⁶ In entrambi i casi, l'opera lirica funge da lente critica attraverso cui guardare alle strutture familiari e normative del tempo: se in *Madama Butterfly* l'asimmetria coloniale compromette l'equità giuridica, nelle *Nozze di Figaro* la commedia diventa espressione di un desiderio di giustizia e parità sociale.

- *la legge come destino e come principio metafisico*

Un ulteriore e significativo tema giuridico contenuto nelle opere è la rappresentazione della legge come destino, forza superiore e indiscutibile. Qui l'aspetto giuridico si manifesta sotto forma di principio cosmico-teologico, privando i personaggi della possibilità di scelta o contestazione, e collocando la pena non all'interno di un processo, ma nella logica stessa dell'universo narrativo: «law in a broad social sense, as a particular moral or legal order, frequently appears as an instrument of fate in opera». ⁴⁸⁷ Si tratta di una legge che non agisce secondo criteri giuridici moderni, ma come necessità metafisica: «fate can be described... as what happens to people seems to reflect not only who they are, what they are like, and what they do, but also what is, in some sense, in store for them». ⁴⁸⁸ *Norma*, ad esempio, è un personaggio tragico che incarna il conflitto tra legge divina e sentimento privato. «Norma's submission to destiny also seems liberating in the sense that finally she feels she is doing the right thing. All human actions... are vain before the power of destiny. However, we must remember that fate here means respect for (sacred) law». ⁴⁸⁹ In *Aida*, il personaggio di Amneris mostra come anche chi detiene il potere sia impotente di fronte alla legge divina e sacerdotale: «She is

⁴⁸⁶ *Ivi*, p. 98.

⁴⁸⁷ PRZEMYSŁAW KRZYWOSZYŃSKI – JAN WOLEŃSKI, *Law and Fate in Norma, I Puritani, Aida and Tosca*, in Annunziata – Colombo (Editors), *Law and Opera cit.*, p. 174.

⁴⁸⁸ *Ivi*, p. 176.

⁴⁸⁹ *Ivi*, p. 185.

absolutely helpless in the crucial moment when she faces the verdict of the priests».⁴⁹⁰ Perfino Scarpia in *Tosca*, pur incarnando un potere pervertito e sadico, «represents the law»⁴⁹¹ – ma una legge svuotata di giustizia, usata per controllare e distruggere. L'elemento tragico è dunque strettamente legato al ruolo della legge come principio assoluto e impersonale: «Opera [...] was essentially influenced by the role of fate as one of the most important elements of human history... articulated by law».⁴⁹² In questo senso, il diritto nelle opere analizzate diventa lo strumento attraverso cui il fato agisce, come nella tragedia greca: «Every great tragedy creates its own tragic nexus, independently of past similar stories. In any case, the intimate link between destiny, necessity, and justice [...] belongs to the essence of Greek tragedy considered from a philosophical point of view».⁴⁹³

- *giustizia e processo*

Non possiamo naturalmente dimenticare i temi correlati al diritto penale. Nell'*Otello* di Verdi la convinzione fondata su un indizio equivoco mostra la fallibilità della ricostruzione probatoria e la potenziale letalità del giudizio sommario. Il percorso che conduce al tragico epilogo è descritto come «a process of search for evidence substantiating the guilt reported by Jago».⁴⁹⁴ Otello assume contemporaneamente il ruolo di accusatore e giudice, procedendo alla valutazione unilaterale di indizi ambigui, come il fazzoletto o le parole di Cassio, fino a giungere alla condanna capitale della moglie. In *Tosca* di Puccini, l'arbitrio giudiziario si trasforma invece in strumento di potere personale, come si evince dall'analisi giuridica condotta da Pietro Gandetto, che legge *Tosca* alla luce del Codice Zanardelli.⁴⁹⁵ La giustizia, in *Tosca*, si presenta come puro strumento di dominio e

⁴⁹⁰ *Ivi*, p. 189.

⁴⁹¹ *Ivi*, p. 191.

⁴⁹² *Ivi*, p. 174.

⁴⁹³ *Ivi*, p. 179.

⁴⁹⁴ ALESSANDRO ACCINNI – PAOLO DI FELICE, *Crime, Prosecution, and Justice in Giuseppe Verdi's Otello*, in Annunziata – Colombo (Editors), *Law and Opera* cit., p. 81.

⁴⁹⁵ Codice penale italiano del 1889.

coercizione, ridotta a violenza organizzata e privata di ogni garanzia procedurale. Scarpia incarna l'arbitrio giudiziario trasformato in strumento di potere personale: l'arresto di Mario avviene senza mandato,⁴⁹⁶ la tortura viene utilizzata come mezzo di indagine⁴⁹⁷ e la giustizia si piega al ricatto sessuale.⁴⁹⁸ Il tentato abuso su Tosca, pur non consumato, mostra la riduzione della giustizia a violenza di Stato, in un contesto normativo che tutelava più la morale pubblica che la libertà individuale. L'omicidio di Scarpia da parte di Tosca difficilmente sarebbe stato giuridicamente considerato legittima difesa,⁴⁹⁹ mentre l'esecuzione di Mario, in un'Italia dove la pena di morte era stata abolita, assume i tratti di un assassinio travestito da giustizia.⁵⁰⁰ Tosca rappresenta così l'esempio di una giustizia svuotata di garanzie e dominata dalla coercizione.⁵⁰¹

- *giustizia arcaica*

Prendiamo ora in considerazione l'assenza del diritto statuale e l'emergere di norme consuetudinarie, temi centrali, per esempio, nella *Cavalleria rusticana* di Mascagni, dove la vendetta per l'onore diventa atto giuridico collettivo, codificato informalmente nella struttura sociale. Come affermano Lorini e Loddo, «revenge is also an action regulated by unwritten laws in most traditional communities»,⁵⁰² e rappresenta «one of the most ancient legal institutions, and possibly the most ancient form of punishment provided for by traditional legal systems».⁵⁰³ Il comportamento dei personaggi, in particolare Alfio e Santuzza, è regolato da norme

⁴⁹⁶ PIETRO GANDETTO, *Criminal Law in Giacomo Puccini Operatic Production: The Crimes Against Persons in Tosca*, in Annunziata – Colombo (Editors), *Law and Opera* cit., pp. 143–144.

⁴⁹⁷ *Ivi*, pp. 145–147.

⁴⁹⁸ *Ivi*, pp. 148–150.

⁴⁹⁹ *Ivi*, pp. 151–153.

⁵⁰⁰ *Ivi*, pp. 154–155.

⁵⁰¹ *Ivi*, pp. 142–156.

⁵⁰² GIUSEPPE LORINI – OLIMPIA GIULIANA LODDO, *Revenge Between Legal and Social Norms in Cavalleria rusticana*, in Annunziata – Colombo (Editors), *Law and Opera* cit., p. 209.

⁵⁰³ *Ibidem*.

non scritte che rispondono a un ordine giuridico arcaico e comunitario: «folk law is a silent protagonist of the opera».⁵⁰⁴ Tale cornice normativa è resa visibile anche attraverso il coro, che funge da rappresentazione della comunità: «The chorus is not just an observer but one of the main protagonists»,⁵⁰⁵ e si configura come «a sort of background narrator that tells the audience about rites and customs that characterize the life of the community».⁵⁰⁶ La vendetta non è reazione individuale impulsiva, bensì istituzione giuridica tacita e condivisa: «it is necessary to distinguish the instinct of revenge from the institution of revenge».⁵⁰⁷ In questo contesto, l'atto di vendetta è descritto come un «mediated act»,⁵⁰⁸ ossia un comportamento che non si compie direttamente, ma «only through the performance of another act»,⁵⁰⁹ come sedurre o spiare. Come scrivono gli autori: «It is impossible to perform a vendetta directly: in order to take revenge, it is necessary to perform offensive acts that only in a specific context can count as vendetta».⁵¹⁰ Ne sono esempio il rifiuto del vino da parte di Alfio («Thanks, but I can't accept your wine. It would turn to poison inside me»)⁵¹¹ e il successivo morso all'orecchio da parte di Turiddu, entrambi atti simbolici che, «according to the Sicilian rules of challenge»,⁵¹² danno formalmente inizio al duello. Il motore giuridico e simbolico di tutta l'opera resta l'onore. Come affermano Lorini e Loddo: «Vendetta is an instrument of defense against an attack to the honor».⁵¹³ Se in *Cavalleria Rusticana* è la consuetudine ad assolvere la funzione normativa, legittimando la vendetta come giustizia, in molte opere

⁵⁰⁴ *Ivi*, p. 211.

⁵⁰⁵ *Ivi*, p. 210.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 210.

⁵⁰⁷ *Ivi*, p. 211.

⁵⁰⁸ *Ivi*, p. 212.

⁵⁰⁹ *Ivi*, p. 217.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ *Ivi*, p. 218.

⁵¹² *Ibidem*.

⁵¹³ *Ivi*, p. 219.

verdiane l'autorità paterna assume il volto della norma morale, capace di imporsi anche contro i legami affettivi, trasformando la figura del padre in simbolo vivente di una giustizia arcana e inesorabile.

- *manipolabilità e parodia del diritto*

Come abbiamo visto, l'opera lirica si configura come spazio di sperimentazione concettuale nel quale il diritto viene rappresentato, problematizzato e in alcuni casi sovvertito. Attraverso la parodia di alcuni istituti e anche di alcuni atti giuridici l'opera mette in luce la loro possibile manipolabilità e ne evidenzia la natura storicamente situata.

In *Gianni Schicchi* di Puccini il testamento falsificato diventa oggetto di una parodia giuridica che mette in luce la manipolabilità della norma successoria pur nel rispetto della sua struttura interna. Come evidenzia Maria Teresa Sanza nella sua approfondita analisi su *Gianni Schicchi*, l'opera lirica non solo rappresenta il diritto, ma lo trasforma in esperienza sensibile e scenica, lo carica di elementi emotivi e lo estrae dalla sua veste astratta per immergerlo in una narrazione concreta e simbolica.⁵¹⁴ Il testamento contraffatto da Schicchi, con il suo valore di atto giuridico formale, si presta così a essere decostruito e ricostruito drammaticamente, in una forma che è insieme parodia e riflessione sul potere performativo della norma.⁵¹⁵ Il contesto storico (la Firenze del 1229) offre lo sfondo a una rappresentazione puntuale delle pratiche successorie e delle norme sull'esclusione ereditaria, arricchita da un'analisi comparatistica con le evoluzioni successive del diritto.⁵¹⁶ Sanza mostra come la messinscena della frode ereditaria non sia solo elemento comico, ma anche strumento critico: l'opera, infatti, apre uno spazio di riflessione sulla legittimità delle volontà testamentarie, sul ruolo delle convenzioni

⁵¹⁴ MARIA TERESA SANZA, *Music and Law: Law in Lyrical Operas. Gianni Schicchi by Giacomo Puccini. The Harmony of the System*, in Annunziata – Colombo (Editors), *Law and Opera* cit., 2018, pp. 241–242.

⁵¹⁵ *Ivi*, pp. 244–245.

⁵¹⁶ *Ivi*, pp. 246–247.

sociali e sull'etica dell'interpretazione giuridica.⁵¹⁷ La musica stessa, nella sua struttura, nei suoi tempi e nelle sue tensioni, si fa laboratorio di regole, come un ordinamento parallelo e speculare, capace di rafforzare il contenuto giuridico attraverso la forza dell'emozione e della narrazione.⁵¹⁸ *Gianni Schicchi*, in tal senso, diventa emblema di un diritto vivente, interpretato non solo secondo le lettere delle norme, ma anche attraverso le pieghe dell'ingegno umano, della cultura e della teatralità.⁵¹⁹ L'opera si configura così non solo come un archivio narrativo di istituti giuridici reali, ma anche come uno spazio in cui il giurista può riscoprire, attraverso l'immaginazione artistica, una nuova modalità di comprensione e applicazione del diritto. L'opera lirica, dunque, diventa un vero e proprio "luogo di diritto", dove la norma, sottoposta a tensione drammatica, rivela la propria natura complessa, mutevole e profondamente umana.⁵²⁰

5.3 Il diritto come soggetto teatrale

Nella drammaturgia del teatro musicale il diritto oltre a essere un aspetto interno alla narrazione, può anche costituirne il tema principale della storia: le figure del giurista, dell'avvocato o del notaio sono in questi casi centrali, e rappresentano una visione del mondo in cui la legge è strumento, problema e, talvolta, pretesto narrativo. La ricerca ha consentito di individuare due tipologie principali di questi "meta-drammi" giuridici: la prima annovera opere di carattere comico, mentre la seconda comprende composizioni di musica contemporanea del Novecento.

- *Il filone comico*

⁵¹⁷ *Ivi*, p. 246.

⁵¹⁸ *Ivi*, pp. 242–243.

⁵¹⁹ *Ivi*, pp. 247–248.

⁵²⁰ *Ivi*, pp. 249–250.

Per quanto concerne la prima fattispecie di drammi, un esempio particolarmente significativo è *Il notaio d'Ubeda* di Vincenzo Fioravanti (1843).⁵²¹ Qui il notaio don Pachico Scaramella, ben lontano dallo stereotipo dell'austero uomo di legge, è tratteggiato con vivacità e completezza: amante della buona tavola e del vino, sensibile al fascino femminile e incline, seppur occasionalmente, al gioco d'azzardo. Questi tratti comici non oscurano però la consapevolezza del suo ruolo, che egli esercita con grande padronanza, conoscendo nei minimi dettagli lo stato anagrafico, patrimoniale e persino sanitario dei suoi concittadini. Nonostante una condotta non sempre cristallina, don Pachico rivendica un'azione "a fin di bene", accettando l'uso di mezzi poco ortodossi per raggiungere scopi che ritiene giusti. La trama ruota attorno al suo piano per impedire due matrimoni motivati da interessi meschini: quello tra la sua pupilla Rita e il gretto don Gerosio, interessato solo alla dote, e quello tra il servitore Caramella e la cameriera Ines. Con un abile stratagemma, introduce alla stipula del rogito due giovani polacchi innamorati delle due donne, fingendo che siano semplici testimoni, ma inserendoli invece come sposi legittimi: un capovolgimento legale che obbliga i rivali ad arrendersi.⁵²²

⁵²¹ Vincenzo Fioravanti (Roma, 1799 – Napoli, 1877), figlio del compositore Valentino, si dedicò alla musica nonostante il padre volesse avviarlo alla medicina. Autore di numerose opere buffe, continuò la tradizione paterna ottenendo grande successo con *Il ritorno di Pulcinella dagli studi di Padova* (1837), in scena per oltre ottant'anni. Fu maestro di cappella a Lanciano e attivo a Napoli, ma negli ultimi anni conobbe difficoltà economiche e di salute. Dopo un periodo di oblio, la sua produzione è stata rivalutata. Cfr. MARVIN TARTAK, *sub. voce Fioravanti, Vincenzo*, in *Grove Music Online*, 2001.

⁵²² Cfr. ALBERTO TANTURRI, *Il notaio all'opera. Figure di notai nel Melodramma fra Sette e Novecento*, in «International Journal of Legal History and Institutions», VI, 2022, pp. 256–257.

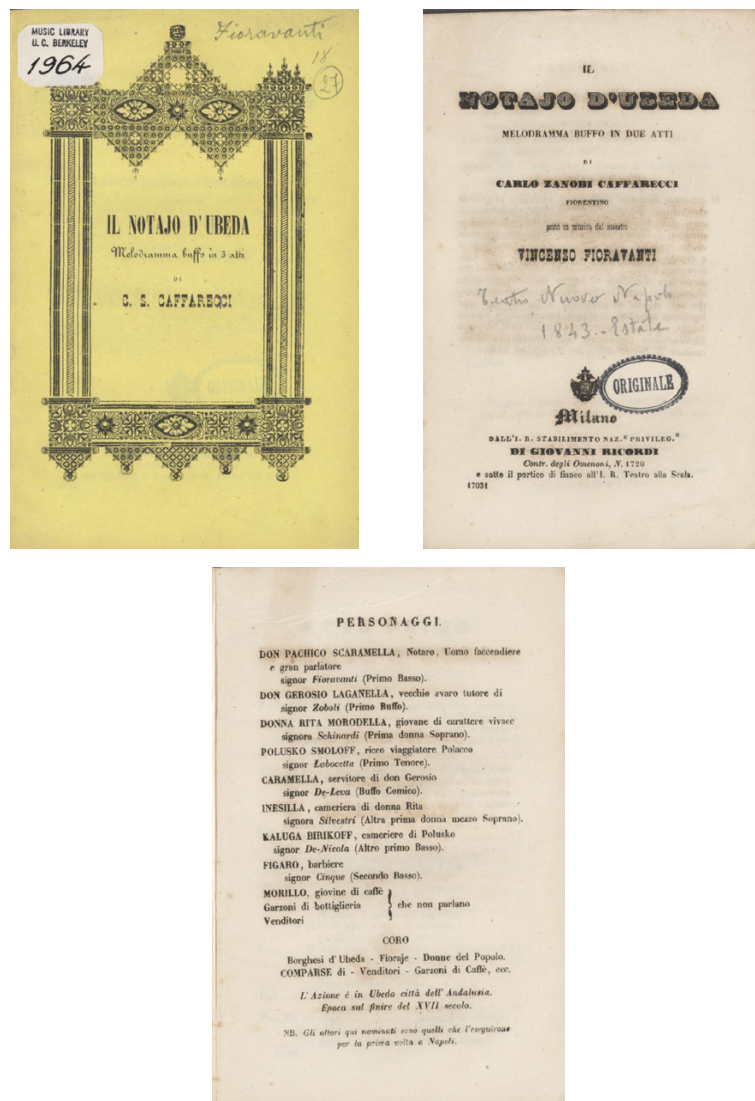


Fig. 1 – Copertina, Frontespizio e personaggi dell’opera *Il notajo d’Ubeda* di Vincenzo Fioravanti, conservate alla Berkeley University of California, Music Library and Bancroft Library, Collocazione ML48.I7 no.1964.

Questo approccio, in cui la legge diventa terreno di azione, ingegno e conflitto, si ritrova in altre opere dell’Ottocento: *Amore Avvocato* (1811)⁵²³ di Johann Simon

⁵²³ Cfr. <https://opac.sbn.it/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/detail/MSM0160166>.

Mayr⁵²⁴ e *Avvocato in Angustie* (1831)⁵²⁵ di Nicola Fornasini⁵²⁶ mettono in scena avvocati alle prese con casi intricati, sfruttando il contrasto tra la rigidità della legge e l'elasticità della pratica forense per generare comicità e tensione. Entrambe le composizioni appartengono al genere teatrale della farsa.

⁵²⁴ Johann Simon Mayr (Mendorf, 14 giugno 1763 – Bergamo, 2 dicembre 1845), compositore tedesco naturalizzato italiano, fu maestro di Gaetano Donizetti e tra i più celebri operisti del primo Ottocento. Dopo studi a Ingolstadt e Venezia, dove si formò con Ferdinando Bertoni, ottenne fama europea con le sue opere rappresentate nelle principali capitali. Maestro di cappella a Bergamo dal 1802, fondò una scuola di musica per giovani talentuosi senza mezzi. Lasciò circa 60 opere liriche, 600 composizioni sacre e numerosa musica da camera. Cfr. HELGA LÜHNING, *sub. voce Mayr, Simon*, in *Neue Deutsche Biographie*, XVI, 1990, S. 568–570; SCOTT L. BALHAZAR, *sub. voce Mayr [Mayer], (Johann) Simon*, in *Grove Music Online*, 2001.

⁵²⁵ Cfr. <https://opac.sbn.it/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/detail/MSM0152911>. La prima esecuzione dell'opera avvenne nel 1831 a Napoli al Teatro Nuovo (cfr. CORRADO AMBIVERI, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, Roma, Gremese, 1998, pp. 159 e ss.).

⁵²⁶ Nicola Fornasini (Bari, 1803 – Napoli, 1861) fu compositore, direttore e didatta italiano, attivo nella musica teatrale e militare. Formatosi al Conservatorio di San Sebastiano sotto Tritto, Furno e Mercadante, esordì nel 1822 con *Il Marmo*. Fu Capomusica del I° Reggimento Svizzero (1826) e dal 1846 Direttore generale delle bande del Regio Esercito e Ispettore degli strumenti a fiato. Autore di opere, balletti, musica sacra e da camera, si distinse per il contributo alla standardizzazione delle bande militari preunitarie. Cfr. il *Dizionario della Musica in Italia* curato da Claudio Paradiso (https://www.dmi.it/dizionario/pagine/003455_Fornasini_Nicola.html).

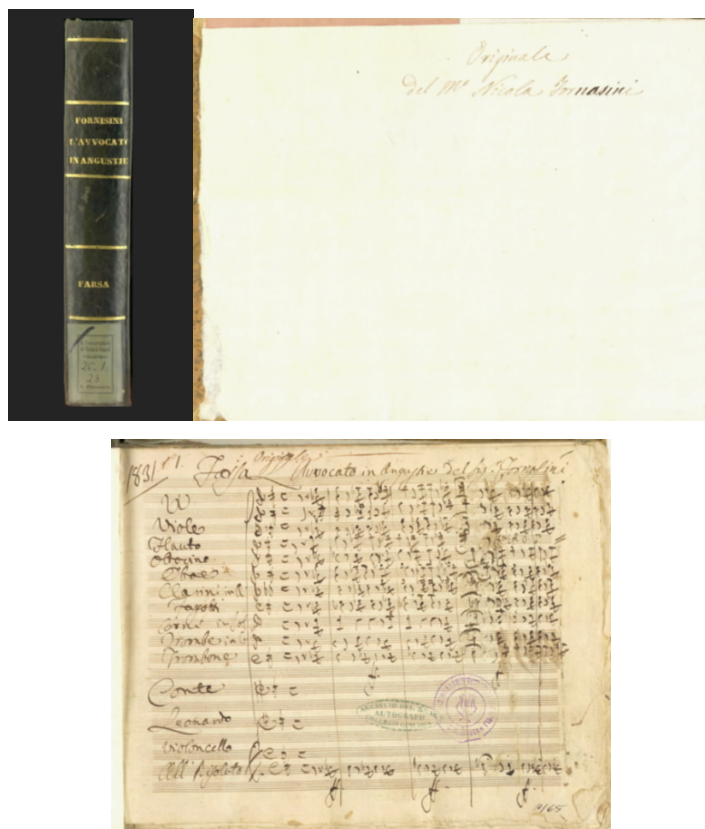


Fig. 2 – Dorso, frontespizio manoscritto, prima pagina manoscritto della partitura *Avvocato in Angustie del Sig.r Fornasini / Farsa 1831* [MANOSCRITTO], Autografo, 1831, conservata alla Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella - Napoli - IT-NA0059; Segnatura: 14.5.34.

Un ulteriore esempio della categoria comica è *L'Avvocato Patelin*, commedia lirica in tre atti composta da Achille Montuoro su libretto di Emilio Praga (Milano, Sonzogno, 1874). Si tratta di una rielaborazione in chiave operistica della tradizione francese della *Farce de Maître Pathelin*. Ambientata nella Bassa Normandia del XVIII secolo, l'opera segue le vicende dell'avvocato Patelin, incarnazione di astuzia forense e di miseria celata, che escogita un espediente grottesco per difendere il pastore Agnolo, accusato dal merciaio Guglielmo di aver rubato e macellato parte del gregge: fingere che l'imputato, colpito dal padrone, sia rimasto muto, limitandosi a belare in udienza. La beffa riesce, ma si ritorce contro il legale, poiché Agnolo rifiuta di pagarlo. Parallelamente si sviluppa la vicenda amorosa tra Lisa, figlia di Patelin, e Valerio, figlio di Guglielmo, la cui unione, sancita nel finale, ricomponе il conflitto in chiave conciliatoria. Tra moduli comici popolari e

suggerimenti letterarie rinascimentali, l'opera riflette, attraverso il gioco degli inganni, sulla precarietà dei rapporti sociali e sull'ambiguità della giustizia.⁵²⁷

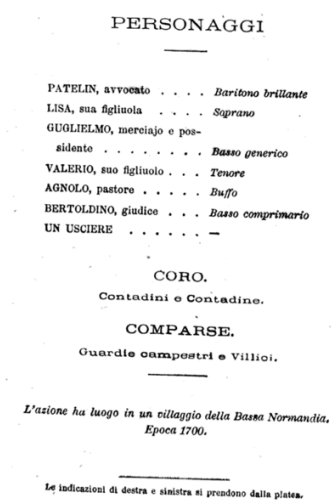


Fig. 3 – Frontespizio e pagina dei personaggi dell'opera *L'Avvocato Patelin*.

⁵²⁷ Cfr. <https://opac.sbn.it/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/detail/MUS0104852?>; <https://polovea.sebina.it/SebinaOpac/resource/lavvocato-patelin-commedia-lirica-in-tre-atti-teatro-vecchio-primavera-1871/VEA01299440>; <https://corago.unibo.it/evento/0000705855> (ultime consultazioni 16.08.2025).

Un esempio più tardo è costituito da *Il mercante e l'avvocato* (1934) di Armando La Rosa Parodi e Aldo Martinelli, che sempre in chiave comica porta in scena l'interazione tra diritto commerciale e diritto civile.⁵²⁸



Fig. 4 – Frontespizio dell'opera *Il mercante e l'avvocato* (1934) di Armando La Rosa Parodi e Aldo Martinelli.

Al filone dell'opera comica appartiene anche la recentissima *Scalia/Ginsburg* del compositore-librettista Derrick Wang,⁵²⁹ rappresentata per la prima volta nel 2015 al *Castleton Festival*.⁵³⁰ La *pièce* tratta dell'amicizia quotidiana e le controversie in tribunale tra due dei più famosi giudici della Corte Suprema degli Stati Uniti, ovvero il giudice Antonin Scalia e il giudice Ruth Bader Ginsburg, figure che per il loro carisma potevano essere interessanti non solo per il mondo giuridico, ma anche per la cultura popolare. Costoro incarnano nell'opera due visioni opposte della società, del diritto e dell'interpretazione costituzionale. La scelta da parte del compositore è dovuta a un elemento che ha sempre suscitato sorpresa e interesse: il

⁵²⁸ <https://opac.sbn.it/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/detail/RMR0261791>.

⁵²⁹ Cfr. DERRICK WANG, *Scalia/Ginsburg: A (Gentle) Parody of Operatic Proportions*, in «The Columbia Journal of Law & The Arts», XXXVIII/2, 2015, pp. 239–292.

⁵³⁰ Il Castleton Festival, inaugurato nell'estate del 2009, è un programma della *The Chateaufville Foundation*, fondata nel 1997 da Lorin Maazel e Dietlinde Turban-Maazel.

contrasto tra la forte contrapposizione tra giuridica e ideologica e la solida amicizia personale dei personaggi, basata tra l'altro anche sulla comune passione per l'opera lirica. La tensione tra le opposte visioni giuridiche (originalismo contro costituzione vivente) non sfocia in conflitto distruttivo, ma in una forma di complementarità. L'apice di questa dinamica si raggiunge nel duetto «We are different, we are one»,⁵³¹ in cui i due protagonisti riconoscono di rappresentare «separate strands unite in friction [...] to protect our country's core».⁵³² Il valore della Corte consiste anche nella pratica delle opinioni discordanti, che «in the long run strengthens the importance of the Court»,⁵³³ alimentando il dibattito pubblico e accademico e rendendo chiari i conflitti e le interpretazioni. Il diritto, quindi, non è solo insieme di norme fissate, ma teatro di una continua narrazione interpretativa, dove il passato si misura con il presente. In *Scalia/Ginsburg* l'interpretazione giuridica diventa letteralmente spettacolo, riaffermando che la legittimità del diritto moderno si gioca anche nella sua capacità di includere il pluralismo e di dare voce alla diversità delle coscienze giuridiche.⁵³⁴ Il dissenso giurisprudenziale non è fonte di rottura ma principio armonico, in cui l'interpretazione costituzionale diventa performance pluralista e dialettica.

⁵³¹ FRANCESCA BENATTI, *Scalia/Ginsburg: The Rhythm of the US Federal Supreme Court*, in Filippo Annunziata, Giorgio Fabio Colombo (ed.), *Law and Opera* cit. 2018, p. 13.

⁵³² *Ivi*, p. 14.

⁵³³ *Ivi*, p. 28.

⁵³⁴ *Ivi*, pp. 16–19.

Scalia/Ginsburg:
A (Gentle) Parody of Operatic Proportions
an American comic opera in one act by DERRICK WANG
Libretto by the composer
inspired by the opinions of U.S. Supreme Court Justices
RUTH BADER GINSBURG and ANTONIN SCALIA
and by the operatic precedent of
HÄNDEL, MOZART, VERDI, BIZET, SULLIVAN, PUCCINI, STRAUSS, et al.

Characters
Justice Ruth Bader Ginsburg soprano
Justice Antonin Scalia tenor
The Commentator, a celestial bureaucrat bass

Table of Contents

1. Opening (Orchestra).....	240
2. Aria: "The Justices are blind!" (Scalia).....	240
3. Scene: "Antonin! Antonin Scalia!" (Commentator, Scalia).....	243
4. Scene: "Ah, there you are, Nino" (Ginsburg, Commentator, Scalia).....	247
5. Duettino: "Always 'liberal'" (Scalia, Ginsburg).....	250
6. Aria & Variations: "You are searching in vain (for a bright-line solution)" (Ginsburg).....	254
7. Recitative: "Ah! how very uplifting" (Scalia, Commentator).....	256
8. Aria: "He built stairs" (Scalia).....	258
9. Recitative: "Fair enough" (Commentator, Ginsburg).....	261

* Harvard University, A.B. Music (magna cum laude, Phi Beta Kappa), Yale School of Music, Mus.M., Composition (Richardson Scholarship); University of Maryland Carey School of Law, J.D. (Houff Leadership Scholarship). Copyright © 2012-15 Derrick Wang. All rights reserved. Possession of this publication does not constitute a license to reprint or perform this libretto. For inquiries regarding the publishing, licensing and/or performance of this opera, please contact info@derrickwang.com.

Fig. 5 – Prima pagina del libretto di *Scalia/Ginsburg* di Derrick Wang.

- *Dall'opera all'operetta: il caso Trial by Jury*

Un caso particolare di *pièce* comica incentrata su un tema “legale” è *Trial by Jury* di Sir William Schwenck Gilbert⁵³⁵ e Arthur Sullivan.⁵³⁶ Oltre a costituire una tappa

⁵³⁵ Sir William Schwenck Gilbert (London, 1836 – Grim’s Dyke, Harrow Weald, 1911) è stato un drammaturgo e librettista di rilievo nel panorama teatrale vittoriano, noto soprattutto per la collaborazione con Arthur Sullivan, dalla quale scaturirono tredici *Savoy Operas*. L’affermazione congiunta giunse con *Trial by Jury* (1875), opera innovativa per coesione drammaturgica e musicale, seguita da titoli divenuti classici quali *H.M.S. Pinafore*, *The Pirates of Penzance* e *The Mikado*. La produzione di Gilbert, connotata da satira sociale, dialoghi formalmente costruiti e complessi schemi rimici, spaziò dal *burlesque* e dai *faïry plays* fino al dramma realistico. Dopo la temporanea interruzione del sodalizio con Sullivan e il produttore Richard D’Oyly Carte, collaborò con altri compositori, pur senza replicare i medesimi esiti artistici; insignito del titolo di cavaliere nel 1907, si spense nel 1911. Cfr. JANE W. STEDMAN, *sub. voce Gilbert, Sir W(illiam) S(chwenck)*, in *Grove Music Online*, 2002.

⁵³⁶ Sir Arthur Seymour Sullivan (Lambeth, London 1842 – London, 1900) è stato un compositore e direttore inglese. Si è formato a Londra e a Lipsia. Pur aspirando a opere “serie” come il grand

significativa nella storia della rappresentazione musicale del diritto, il lavoro testimonia la pervasività del soggetto giuridico anche in generi cosiddetti minori del teatro musicale.

Nata da un *Bab Ballad*⁵³⁷ pubblicata nel 1868 su *Fun* e poi ampliata, *Trial by Jury* fu definita «Dramatic Cantata», trattandosi di un atto unico interamente cantato, privo di dialoghi parlati, dunque vicino a una sorta di “oratorio profano”. L’opera, rappresentata per la prima volta il 25 marzo 1875 al Royalty Theatre di Londra, si caratterizza per la concentrazione drammatica (la durata è breve, di circa 40 minuti) e per la densità satirica e musicale, che ne fecero un prototipo diretto dei successi più famosi di Gilbert e Sullivan.⁵³⁸

opéra *Ivanhoe*, il suo nome resta legato al genere comico-musicale, tra le quali *Trial by Jury* (1875). Dopo critiche postume per l’apparente leggerezza della sua produzione, dal secondo Novecento è stato rivalutato per versatilità e qualità compositiva. Cfr. ARTHUR JACOBS, *sub. voce Sullivan, Sir Arthur*, in *Grove Music Online*, 2001.

⁵³⁷ Gilbert, sotto lo pseudonimo “Bab”, scrisse per dieci anni poesie e articoli per la rivista *Fun*, di cui fu anche critico teatrale. Le sue *Bab Ballads*, nate spesso per necessità e scritte in fretta, divennero celebri per la loro miscela di satira e absurdità, contribuendo al successo del giornale e fornendo spunti per le future opere con Sullivan. Nonostante la paga modesta e la scarsa considerazione che lui stesso nutriva per quei versi, le ballate furono molto apprezzate dal pubblico e lette in contesti ufficiali e conviviali, distinguendosi come un unicum nella poesia inglese. Cfr. Gilbert and Sullivan Archive https://gsarchive.net/bab_ballads/bab_home.html [ultima consultazione 18.08.2025].

⁵³⁸ Negli ultimi decenni *Trial by Jury* ha continuato a suscitare interesse anche in nuove produzioni sceniche. Tra queste si ricordano la versione televisiva realizzata per la ITV di Londra nel 1974 (https://www.youtube.com/watch?v=TYxDGjThwN8&list=RDTYxDGjThwN8&start_radio=1), la vivace ripresa dell’Australia Opera nel 2005 (<https://www.youtube.com/watch?v=W9jWHTj1-cU&t=1951s>) e, più recentemente, la produzione della Scottish Opera presentata il 3 agosto 2025 (<https://www.youtube.com/watch?v=MamyhJX2ztA>).



Fig. 6 – Pagina della rivista su *Fun* del 1868, nella quale appare l’idea originale attraverso versi comici di Gilbert della “Cantata drammatica” *Trial by Jury*.

La trama di *Trial by Jury* è volutamente semplice e lineare, quasi un pretesto per esporre e ridicolizzare i meccanismi del diritto.⁵³⁹ L’azione si svolge interamente in un’aula di tribunale londinese, dove Angelina ha citato in giudizio Edwin per un «breach of promise», ossia per aver rotto la promessa di matrimonio. La scelta di un unico atto interamente cantato trasforma l’aula giudiziaria in un “Palazzo della Verità”, dove i personaggi, costretti a esprimersi sempre in forma musicale, finiscono per rivelare senza veli i propri vizi, le proprie ipocrisie e i propri interessi.⁵⁴⁰ L’aula giudiziaria, più che veicolare solennità e autorevolezza, finisce così per diventare spazio di pura comicità musicale.

Sin dall’inizio, l’andamento processuale è contraddistinto da una serie di parzialità e abusi: l’Usciere introduce il tutto con tono solenne ma ridicolo, la Giuria si dichiara già predisposta a sostenere la querelante, e il Giudice (figura centrale affidata alla voce di baritono) confessa candidamente di aver egli stesso fatto carriera grazie a un matrimonio di convenienza. L’argomentazione dell’avvocato e

⁵³⁹ Per un approfondimento sul trattamento musicale dei personaggi si veda il § 5.5.

⁵⁴⁰ Cfr. Andrew Crowther in <https://gsarchive.net/trial/discussion/tr2-2.html#1> [ultima consultazione 18.08.2025].

i lamenti di Angelina sono amplificati da numeri musicali che trasformano arringhe e testimonianze in veri concertati operistici, che hanno il sapore di una parodia allo stile dell'opera italiana. Quando Edwin prende la parola, il suo tentativo di difesa risulta disastroso: ammette di essere un libertino e di trattare male le donne. Invece di suscitare pietà o comprensione, le sue dichiarazioni confermano l'ostilità del tribunale. La vicenda si avvita così in un "dilemma" senza uscita, risolto in modo del tutto arbitrario e farsesco: il Giudice, mosso più dal desiderio per Angelina che da un senso di equità, decide di sposarla lui stesso, trasformando la sentenza in un matrimonio improvvisato.

Dal punto di vista drammaturgico, la trama evidenzia come la parodia funzioni su più livelli. Da un lato smaschera l'ipocrisia della giustizia, dove il diritto è piegato a interessi personali e passioni private; dall'altro gioca con le convenzioni dell'opera seria, replicando i suoi momenti tipici (il lamento, la difesa appassionata, il concertato, il finale nuziale) in un contesto volutamente incongruo. Il risultato è un processo che non cerca verità né giustizia, ma diventa pura macchina teatrale, dove la legge è spettacolo e il tribunale palcoscenico.⁵⁴¹

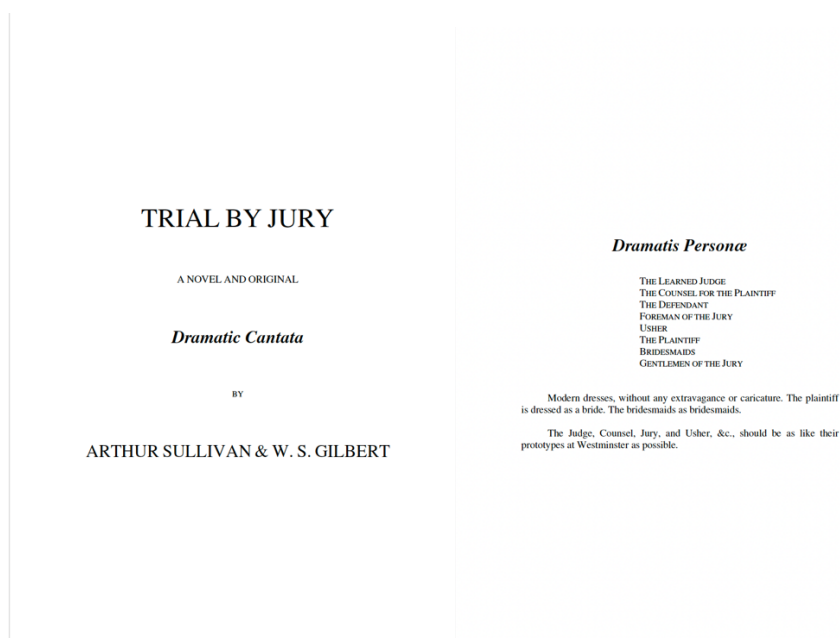


Fig. 7 – Prima pagina libretto e pagina dei personaggi dell'opera *Trial by Jury*.

⁵⁴¹ Cfr. Libretto dell'opera https://gsarchive.net/trial/tbj_lib.pdf; Cfr. *The Victor Book of the Opera*, RCA Manufacturing Co., Camden, NJ, 1936, pp. 499–501.

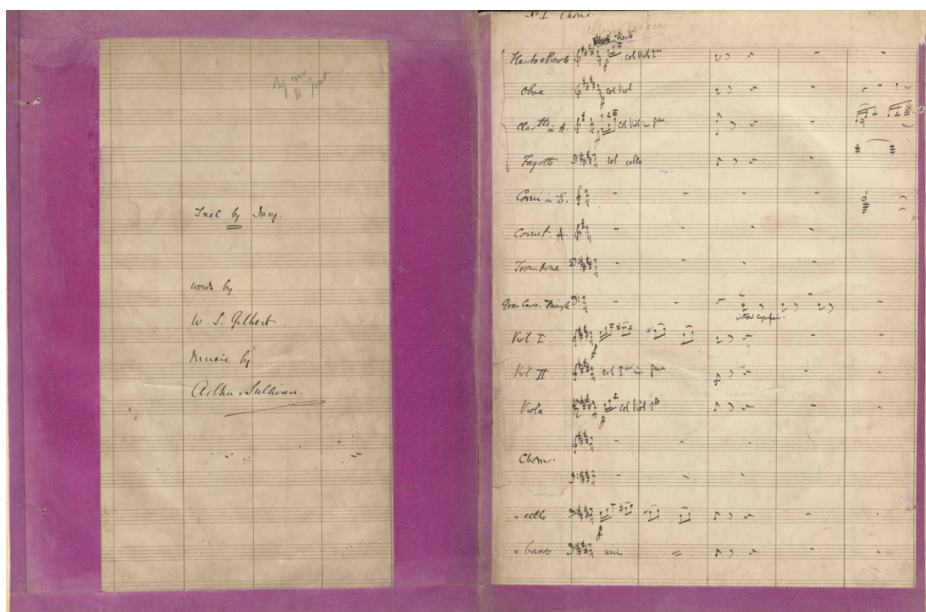


Fig. 8 – Frontespizio e prima pagina della partitura dell’opera *Trial by Jury*.

Sotto il profilo musicale, Sullivan accentua la satira giuridica con un sapiente uso della parodia operistica. Basti pensare al «A nice dilemma...», evidente caricatura degli ensemble donizettiani e belliniani, in cui i personaggi si bloccano a ripetere poche parole su una tessitura complessa e sovraccarica, quasi a voler imitare l’opera italiana. Secondo Ian Bond il brano richiama direttamente *La Sonnambula* di Bellini, mentre David Lyle lo interpreta come una caricatura consapevole dei concertati romantici “dove tutta l’azione si ferma per far masticare al cast tre parole in tutte le combinazioni possibili”.⁵⁴²

⁵⁴² Cfr. Ian Bond e David Lyle <https://gsarchive.net/trial/discussion/tr3.html>.

La satira si spinge sino all'assurdo con la proposta del Giudice di ubriacare l'imputato per verificare se in stato di ebbrezza picchierebbe la sposa: un espediente che oggi solleva interrogativi legati al tema della violenza domestica, ma che all'epoca rappresentava l'apice della parodia sull'arbitrarietà delle decisioni giudiziarie. Il finale ribalta definitivamente ogni logica giuridica: incapace di trovare una soluzione, il Giudice sposa egli stesso la querelante, chiudendo il processo con un atto di puro *nonsense* che trasforma l'aula del tribunale in una farsa matrimoniale. Così *Trial by Jury* smaschera l'ipocrisia del sistema legale vittoriano, utilizzando la musica non solo come supporto narrativo ma come strumento critico, capace di fare la parodia ai modelli operistici italiani e di rivelare, attraverso la comicità, l'assurdo e il cinismo delle istituzioni. La forza dell'opera sembra dunque risiedere proprio in questo: nello scarto tra un linguaggio musicale "alto" e un contenuto drammatico volutamente triviale.

Quando *Trial by Jury* debuttò al Royalty Theatre nel marzo 1875, la critica fu colpita tanto dall'originalità del soggetto quanto dall'impossibilità di classificarlo entro generi teatrali ben consolidati. I giornali oscillavano infatti tra la definizione di "dramatic cantata" e quella di "operetta".⁵⁴³

La fortuna dell'opera *Trial by Jury* fu immediata e duratura nei paesi anglosassoni e americani. Nata come *after-pièce* di Offenbach, superò ben presto il titolo principale, imponendosi come una miniatura perfetta di satira legale, tanto che Rupert D'Oyly Carte ne volle una registrazione completa con la sua compagnia, a testimonianza della vitalità e della compattezza del lavoro. La consacrazione del titolo si ebbe anche in ambito editoriale: *Trial by Jury* venne infatti inclusa in *The Victor Book of the Opera* (RCA Manufacturing Co., Camden, NJ, 1936), un volume monumentale che raccoglieva i massimi capolavori del teatro musicale, da Verdi a Bellini fino a Wagner. La presenza dell'opera di Gilbert e Sullivan in un contesto

⁵⁴³ In diverse fonti, pur essendo priva dei caratteristici dialoghi parlati, la *pièce* è stata denominata "operetta", forse perché assimilabile al genere per le sue caratteristiche musicali brillanti, comiche e parodistiche. Cfr. le recensioni dello spettacolo in «The Times», Monday, March 29, 1875; «The Era», Sunday, March 28, 1875; «The Daily News», Saturday, March 27, 1875; «The Graphic», Saturday, April 3, 1875; «The Times», Friday, March 2, 1877.

così prestigioso dimostra come essa fosse percepita, almeno nel mondo anglosassone e americano, non come semplice *divertissement* ma come parte integrante del patrimonio operistico internazionale. In Italia, al contrario, *Trial by Jury* non ha mai trovato terreno fertile: l'unica rappresentazione di cui è stato possibile rinvenire testimonianza risale al 2008, ad opera di una compagnia teatrale semiprofessionale denominata *Rome Savoyards*, composta d'altra parte da attori e attrici provenienti da diversi paesi stranieri (a conferma della buona ricezione internazionale della *pièce* di Gilbert e Sullivan e, viceversa, della sua scarsa penetrazione in Italia).⁵⁴⁴

Trial by Jury costituisce in definitiva un passaggio significativo nella storia del diritto in musica: un atto breve ma densissimo, in cui la legge diventa non solo argomento, ma forma stessa dell'opera, filtrata e deformata attraverso i codici della musica. La satira giuridica di Gilbert, sostenuta dall'ironia musicale di Sullivan, mostra come il tribunale possa trasformarsi in palcoscenico e la giustizia in spettacolo. Il tribunale diviene così metafora di un ordine sociale in cui il diritto, anziché amministrare giustizia, si piega al capriccio e alla teatralità, consolidando la vocazione satirica che caratterizzerà l'intera produzione delle successive *Savoy Operas*.⁵⁴⁵ È questa capacità di unire diritto e musica, parodia istituzionale e invenzione teatrale, che fa di *Trial by Jury* un tassello a mio avviso imprescindibile nella riflessione sul rapporto tra musica e legge.

⁵⁴⁴ Cfr. <http://www.romesavoyards.it/Shows/CoxBox%20Trialbyjury/index.html> [ultima consultazione 19.08.2025]. *The Rome Savoyards/Plays in Rome* è un'organizzazione internazionale amatoriale senza scopo di lucro composta da cantanti, attori e tecnici provenienti da molti paesi e da diversi ambiti della società. Dalla sua fondazione nel 1981 da parte della regista Sandra Provost, la compagnia si è specializzata nel teatro musicale con opere di Gilbert & Sullivan, ma si è anche dedicata al teatro "tradizionale". Cfr. <http://www.romesavoyards.it/AboutUs.html> [ultima consultazione 19.08.2025].

⁵⁴⁵ Cfr. <https://operaincasa.com/2025/08/06/trial-by-jury/>; <https://gsvloc.org/show/trial-by-jury-1979/>; <https://www.gsarchive.net/trial/html/index.html> (ultime consultazioni 16.08.2025).

- *Opere di musica contemporanea (XX secolo)*

Come si diceva all’inizio di questo paragrafo, lo studio delle fonti lascia emergere una tipologia di composizioni basate su soggetto giuridico che abbraccia la musica contemporanea del Novecento, e in particolare Giacomo Manzoni.⁵⁴⁶ Formatosi nell’ambito della *Neue Musik* e mosso da un forte impegno politico-civile, Manzoni ha sempre affiancato alla ricerca formale una costante attenzione per i temi della giustizia e delle istituzioni, che si è concretizzata musicalmente nella composizione di due opere di soggetto giuridico che affrontano direttamente il nodo del rapporto tra norma, potere politico e giustizia: *La legge* (1955) e *La sentenza* (1960).⁵⁴⁷ La prima, ispirata alla repressione contadina di Melissa, prevede tre solisti (soprano, contralto, baritono), coro misto e un ricco organico strumentale con fiati, percussioni, pianoforti, organo e archi (prima esecuzione 7 ottobre 2007 a Verona, con il Coro dell’Accademia di Santa Cecilia e l’Orchestra dell’Arena di Verona diretti da Luca Pfaff).⁵⁴⁸ Nell’opera, ambientata in un contesto contadino contemporaneo, una giovane donna e una vecchia dialogano attorno alle condizioni precarie nella quali vivono. I ricordi della Vecchia, segnati dalle ferite delle guerre trascorse, si fondono con l’ansia della Giovane, che guarda al domani come a un orizzonte senza speranza. L’ingresso dell’Uomo introduce un registro diverso: costui proclama con solennità l’avvento della libertà e della giustizia attraverso “la legge”, promessa di ordine e di sostentamento. La sua fiducia si scontra tuttavia con lo scetticismo delle donne, consapevoli della distanza tra parole e realtà. Anche il coro, quale voce collettiva e popolare, evoca il lavoro nei campi e l’attesa del grano, ma denuncia l’oppressione derivante proprio dalla legge, percepita come forza minacciosa anziché liberatrice. La *pièce* si chiude in un clima di disillusione: i personaggi, seduti attorno a un tavolo vuoto, incarnano la condizione di un’umanità

⁵⁴⁶ Nato a Milano nel 1932, Giacomo Manzoni ha affiancato alla sua intensa attività compositiva la ricerca teorica e l’insegnamento nei conservatori di Bologna e Milano. Autore di opere teatrali, orchestrali, cameristiche e corali, oltre che di musiche per il cinema, è stato anche germanista e critico musicale per l’Unità. Dal dopoguerra ha contribuito al dibattito sulle avanguardie con studi e interventi dedicati, tra gli altri, ad Arnold Schönberg e al ruolo dei Ferienkursen für Neue Musik di Darmstadt.

⁵⁴⁷ Cfr. FRANCESCO SERPICO, *Il processo. La storia. La memoria. Note su «La sentenza» di Giacomo Manzoni (1960)*, in «ISLL Papers», XVI, 2023, pp. 3–4.

⁵⁴⁸ Cfr. <https://edizionimusicali.rai.it/catalogo/la-legge/> (ultima consultazione 16.08.2025).

che, pur investita di promesse di libertà e progresso, continua a sperimentare miseria, inganno e impotenza.⁵⁴⁹

La legge anticipa motivi centrali della successiva opera *La sentenza*, atto in due quadri su libretto di Emilio Jona scritto secondo la tecnica seriale e ambientato durante la guerra cino-giapponese:⁵⁵⁰ la contadina Sun-Te, per salvare un partigiano braccato, decide di sacrificare il marito; processata dopo la vittoria cinese, si trova di fronte a un tribunale incapace di stabilire una verità definitiva. Il verdetto è aperto, né condanna né assoluzione, e rimanda alla coscienza della contadina stessa il compito di giudicare il proprio gesto. Lontano dalla ricostruzione naturalistica, Manzoni costruisce un'opera vicina al teatro brechtiano, rinunciando a un finale chiuso e invitando lo spettatore a riflettere sul paradosso stesso dell'atto di giudicare. In una lettura foucaultiana, il processo messo in scena diventa un'“eterotopia”, uno spazio separato in cui il tempo sospende il suo corso ordinario e mette in tensione la pluralità delle storie individuali con la “verità monopolistica” della legge.⁵⁵¹ In questa prospettiva, *La sentenza* si lega profondamente al clima della transizione costituzionale italiana, restituendo la tensione tra la memoria della Resistenza e la costruzione del nuovo ordine repubblicano, tra la giustizia come esercizio di libertà e il rischio di irrigidirla in forme statiche.⁵⁵²

⁵⁴⁹ Cfr. <https://www.giornaledellamusica.it/recensioni/lo-sperimentale-di-spoletto-festeggia-i-novantanni-di-giacomo-manzoni>; <https://edizionimusicali.rai.it/catalogo/la-legge/> (ultima consultazione 16.08.2025).

⁵⁵⁰ *Ivi*, pp. 4–5.

⁵⁵¹ *Ivi*, pp. 5–7.

⁵⁵² *Ivi*, pp. 9–11.

Giacomo Manzoni

LA LEGGE

azione scenica in un atto
testo di Giacomo Manzoni
(su uno spunto di Angela Pacenghini)

[copia digitale della partitura 2002-3,
identica all'originale; le integrazioni 2007
sono indicate tra parentesi quadre]

Edizioni RAI TRADE

PERSONAGGI

Giovane Donna (Donna I) soprano
Vecchia (Donna II) contralto
Uomo baritono

CORO MISTO interno [CD allegato al materiale]

ORGANICO dell'ORCHESTRA

2 FLAUTI (Fl) (2° anche OTTAVINO [Ottv])
2 OBOI (Ob)
2 CLARINETTI (1° in fa, 2° in sib) (Cl)
2 FAGOTTI (Fg)

2 CORNI (Co)
2 TROMBE (Tb)

TIMPANI (Tp)

PERCUSSIONE (Perc):

Grancassa (Gc)
Tamburo militare
Triangolo

PIANOFORTE a 4 mani

ORGANO interno (cembalo a tasto registrato; stesso esecutore per pf. a 4 mani) [CD allegato al materiale]

ARCHI (Archi) 10, 8, 7, 5 e 3 kb. di cui almeno uno [due] a cinque corde

Durata: 20' ca

Fig. 10 – Frontespizio e pagina personaggi dell'opera *La legge* (1955) di Giacomo Manzoni.

GIACOMO MANZONI

LA SENTENZA

un atto in due quadri
di Emilio Jona

(1969)

Partitura

EDIZIONI SUVINI ZERBONI - MILANO

Fig. 11 – Frontespizio dell'opera *La sentenza* di Giacomo Manzoni.

Altra opera contemporanea dedicata a un soggetto giuridico è *The Lawsuit* (2009) di Svetlana Nesterova,⁵⁵³ che pone al centro della drammaturgia il tema del diritto

⁵⁵³ Svetlana Nesterova, compositrice e violinista nata a Ekaterinburg, si è formata al Conservatorio Rimskij-Korsakov di San Pietroburgo con Boris Tishchenko, dove oggi insegna strumentazione.

e delle sue distorsioni, adattando un frammento teatrale omonimo di *Nikolaj V. Gogol*. L'opera, realizzata su libretto della stessa compositrice in collaborazione con Vera Kupriyanova, rielabora in chiave musicale la vicenda di una controversia ereditaria fra due fratelli, che diventa pretesto per una satira corrosiva sul funzionamento della burocrazia e sul carattere arbitrario dell'amministrazione della giustizia. La disputa legale, in cui l'elemento processuale prevale sull'oggetto stesso della contesa, è messa in scena come paradigma dell'assurdità di un sistema giuridico piegato a interessi personali e rivalità private.

Ancora al panorama operistico contemporaneo appartiene *Dr. Jekylls advokat* (2013) di Niels Marthinsen su libretto di Eva Littauer, che costituisce un caso esemplare di centralità della tematica giuridica. La protagonista, Miss Utterson, è un'avvocata la cui funzione narrativa non si limita a essere testimone degli eventi, ma diventa catalizzatore dell'intera vicenda: il conflitto fra Dr. Jekyll e il suo alter ego Mr. Hyde viene infatti filtrato attraverso la prospettiva legale e morale di chi è chiamata a interpretare e mediare tra le sfere del diritto e quelle dell'etica personale. L'opera, orchestrata per un ensemble cameristico e cinque voci soliste, ha debuttato nel 2014 alla Den Fynske Opera di Odense, e si caratterizza per un linguaggio musicale che sottolinea la tensione fra norma e trasgressione, colpa e responsabilità. In tal modo, il dramma di Marthinsen trasforma il processo giuridico in metafora della lotta interiore, mettendo in evidenza come il diritto, nel teatro musicale, possa farsi non solo oggetto tematico, ma anche principio strutturante della narrazione.⁵⁵⁴

Attiva in festival di musica contemporanea e vincitrice di premi prestigiosi come il Concorso del Teatro Mariinskij (2005) e il Concorso Andrej Petrov (2007), ha composto opere, operette, lavori per bambini, musica da camera e concerti (cfr. <https://www.mariinsky.ru/en/company/composers/nesterova/>, ultima consultazione 16.08.2025).

⁵⁵⁴ Cfr. <https://gojerostrup.dk/dr-jekylls-advokat-den-fynske-opera/>; <https://gojerostrup.dk/dr-jekylls-advokat-den-fynske-opera/>; <https://komponistbasen.dk/node/29667> (ultima consultazione 16.08.2025).

Niels Marthinsen
DR. JEKYLLS ADVOKAT
Opera i to akter

NIELS MARTHINSEN

DR. JEKYLLS ADVOKAT
Opera i to akter

Lithets af The Danish Institute of Robert Louis Stevenson "Dr. Jekyll og Mr. Hyde"

Partitur

2013

Partitur



Fig. 12 – Frontespizio dell’opera *Dr. Jekylls advokat*.

Personer:

JANE UTTERSON, advokat - dramatisk mezzosopran
HENRY JEKYLL og JEDE, videnskabsmand - dramatisk bariton
JESPER, Jans sønner - Jørgen Lauritzen
ROBERT LANTIER, Margarets og Jans læge - Jørgen Lauritzen
MARGARET UTTERSON, Jans søster - dramatisk sopran
EN KAMMERTJENESTER - Jule

Operens første i London i 1957 vint.

Instrumenter:

2 Klaverinstrumenter i B, begge dekoreret på bakkeret
Trombones
Fagotter
3 Percussioner: vibrafon samt timpani og store trommer
Akkordion
Violine
Viola
Cello
Kontrabass

Indledningsmateriale:

FØRSTE AKT

Scene 1. Jans advokat Jans 1
Jans sønner - Jans sønner Jans

Scene 2. Jekylls testament 32
Jans sønner - Jans og Jekyll

Scene 3. Margarets sygdom 44
Margaret og Jans fagotter - Margaret og Jans, sønner Jans

Scene 4. Jans smukke søster med et smukt, sødt blyde 54
Opdækning af Jekylls blyde - Jans og Jans

Scene 5. Jans søster med Margaret 63
Margaret og Jans fagotter - Margaret og Jans

Scene 6. Midt på Jekylls blyde 77
Jekyll og Jans - Jans og Jekyll

Scene 7. Jans smukke blyde 83
Opdækning af Jekylls blyde - Jans, sønner Jule

Scene 8. Jans kammerkammer Margaret 93
Jans sønner - Jans og Jekyll

Scene 9. Margarets død 109
Jans sønner - Jans og Jans, sønner Jans

ANDEN AKT

Scene 10. Næsten på Jekylls blyde 123
Jekylls blyde - Jekyll, sønner Jans

Scene 11. Jans søster og Jekylls blyde 134
Kammerkammeret omkring Jans, Jans og en fagotter

Scene 12. Næsten på Jekylls blyde 178
Jekylls blyde - Jekyll, sønner Jans

Scene 13. Jans blyde 204
Jekylls blyde - Jans og Jans

Spilletid:

Første akt ca. 55 minutter, anden akt ca. 35 minutter

Dr. Jekylls Advokat er baseret på Robert Louis Stevenson "Dr. Jekyll og Mr. Hyde"

Fig. 13 – Pagina dei personaggi e prima pagina della partitura.

In conclusione di questo paragrafo conviene sottolineare come il “tema legale” si affacci anche in composizioni strumentali: il valzer per pianoforte *Progetti di legge* op. 196 di Disma Fumagalli,⁵⁵⁵ pubblicato tra il 1860 e il 1870 e dedicato

⁵⁵⁵ Disma Fumagalli (Inzago, 8 settembre 1826 – Milano, 9 marzo 1893) fu pianista, compositore e docente al Conservatorio di Milano dal 1857. Allievo di G. Medaglia e A. Angeleri, si esibì negli anni '50 in vari concerti, anche con il fratello Adolfo, e diresse eventi commemorativi. Autore

all'Onorevole Giuseppe Zacheroni,⁵⁵⁶ è una testimonianza di come la legislazione potesse persino ispirare la musica da salotto.

Al filone della musica popolare si può invece ascrivere la canzone *'A legge*, musicata da Pacifico Vento su testo di E.A. Mario,⁵⁵⁷ che presenta una struttura poetica e narrativa di notevole forza espressiva. In sole tre strofe, E.A. Mario racchiude l'intera vicenda di un amante assassino che si rivolge, nell'ordine, a tre figure ben distinte: dapprima alle guardie che lo arrestano, poi ai carcerieri incaricati della sua custodia e, infine, al magistrato che ne decreta il destino. Questa costruzione, semplice ma impeccabile, rende il brano un intreccio di momenti intensi e teatrali, collocandolo a metà strada tra la sceneggiata e la cosiddetta "canzone di giacca". Pubblicata nel 1919, *'A legge* conobbe il suo debutto grazie a Ettore Fiorgenti sul palcoscenico del Teatro Umberto di Napoli.⁵⁵⁸

5.4 Giuristi autori di libretti e testi per musica

Un aspetto significativo della storia dell'opera italiana, fin qui poco studiato, è sicuramente l'appartenenza di molti degli autori dei libretti al mondo della legge: magistrati, avvocati, notai hanno scritto i testi di numerose opere più o meno note al grande pubblico. La circostanza non può stupire, se si pensa che nei secoli scorsi, e proprio a partire dall'inizio del Seicento (quando nasce il melodramma), la formazione degli uomini di lettere e degli intellettuali avveniva di frequente anche attraverso lo studio della retorica e del diritto. Il sistema educativo gesuitico del Seicento, che costituisce l'architrave su cui per certi versi si fondano ancora oggi i moderni licei, rappresentava il contesto in cui si formavano le competenze

soprattutto di opere pianistiche su temi operistici, ebbe tra i suoi allievi Albino Gorno e Ida Bosisio. Membro di prestigiose istituzioni musicali italiane, dedicò un album a Vittorio Emanuele II e partecipò a commissioni e congressi di rilievo nel panorama musicale dell'epoca. Cfr. FRANCESCA BASCIALLI, *sub. voce Fumagalli, Disma* in *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016.

⁵⁵⁶ Cfr. <https://opac.sbn.it/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/detail/MUS0088772>.

⁵⁵⁷ Cfr. <https://opac.sbn.it/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/detail/LO11307030>.

⁵⁵⁸ Tra gli interpreti più rappresentativi della canzone spicca Mario Merola, che ne rilanciò successivamente la popolarità (<https://www.radionapoli.it/encyclopedia/a-legge/>, ultima consultazione 16.08.2025).

linguistiche, retoriche e giuridiche che saranno determinanti anche nella scrittura dei libretti. La *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*, promulgata nel 1599, fissava infatti un modello “pedagogico” centrato sulle discipline umanistiche e sul primato assoluto della parola: grammatica, retorica, filosofia morale, esercizi di eloquenza. L’obiettivo era formare un *vir bonus dicendi peritus*, vale a dire un uomo colto e moralmente integro, capace di dominare la parola come strumento di autorità intellettuale e di persuasione civile.⁵⁵⁹

Se in questo quadro la musica risultava marginale, percepita come arte sensuale, instabile e difficilmente controllabile sul piano morale e didattico, il testo letterario veniva viceversa investito di una funzione regolativa e normativa. Il diritto non era solo una disciplina professionale, ma una vera e propria scuola di retorica applicata, e proprio per questo si rivelò un terreno di preparazione privilegiato per chi si sarebbe dedicato alla scrittura per musica.⁵⁶⁰ Se la musica, nel teatro d’opera, incarna la dimensione della passione e dell’emozione, il libretto ne fissa la cornice razionale e narrativa: la sua funzione, intesa in modo simile a quella di un’argomentazione giuridica, è capace di dare ordine, direzione e senso allo scorrere delle emozioni sonore. Dal punto di vista critico, quindi, la scrittura del libretto può dunque essere letta come un punto di connessione fra parola giuridica e parola poetica. L’avvocato, il giurista, il giudice sono educati a trattare il linguaggio come strumento di persuasione e di disciplina: ciò che in tribunale si esercita nel discorso, sul palcoscenico si trasforma in dialogo e in tessuto poetico da mettere in musica. In questo senso, la figura del librettista-giurista non nasce soltanto come prodotto di un paradigma formativo basato in gran parte sullo studio della giurisprudenza, ma anche come riflesso di un rapporto strutturale fra due campi: il diritto, con la sua logica ordinatrice, e la musica, con la sua potenza

⁵⁵⁹ Cfr., tra gli altri, GIAN PAOLO BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento. I Seminaria nobilium nell’Italia centro-settentrionale*, Il Mulino, Bologna 1976, pp. 26 sgg.; AMEDEO QUONDAM, «Il metronomo classicista», in M. Hinz, R. Righi, D. Zardin (a cura di), *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 379–507, in particolare pp. 380–387, p. 468.

⁵⁶⁰ Cfr. LUCA AVERSANO, *La musica nella scuola tra Cavour e l’Italia unita*, in Enrico Careri, Enrica Donisi (a cura di), *Prima e dopo Cavour. La musica tra Stato sabauda e Italia unita (1848-1870)*, CLIO, Napoli, 2011, pp.67–71.

emozionale. Si riportano di seguito alcuni esempi eloquenti, ordinati diacronicamente lungo l'arco storico dell'opera italiana.

- *XVII secolo*

Nel Seicento, la figura del giurista-librettista si staglia con particolare evidenza, confermando il legame strutturale fra formazione legale e scrittura dei testi per musica. Ne è esempio Giulio Strozzi (1583-1652), che formatosi a Pisa nel campo del diritto, mise le proprie competenze retoriche al servizio di Monteverdi e Cavalli, elaborando dialoghi di grande efficacia drammatica.⁵⁶¹ Anche Giovanni Francesco Busenello (1598-1659), avvocato a Venezia, fu autore di uno dei libretti più celebri del secolo, *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi, in cui l'abilità forense si traduce nella capacità di inscenare conflitti politici e morali attraverso una drammaturgia serrata.⁵⁶² Ugualmente significativo è Giulio Rospigliosi (1600-1669), poi divenuto papa Clemente IX, che dopo la laurea in giurisprudenza a Pisa si dedicò alla scrittura teatrale, componendo libretti come *Sant'Alessio*, nei quali la logica ordinatrice del diritto si fonde con intenti pastorali e con una raffinata vena poetica.⁵⁶³ Proseguendo abbiamo Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651), anch'egli laureato in legge a Pisa, che diede vita ad alcuni dei titoli più fortunati del teatro musicale del secolo, come *Giasone* e *Orondea*, dimostrando come la tecnica argomentativa del giurista potesse essere trasposta in una drammaturgia accessibile ed emotivamente coinvolgente.⁵⁶⁴ Infine, Nicolò Beregan (1627-1713), avvocato veneziano, è ricordato per *Il Giustino*, che fu molto apprezzata grazie alle rielaborazioni di Legrenzi, Vivaldi e Händel.⁵⁶⁵

⁵⁶¹ Cfr. JOHN WHENHAM, *sub. voce Strozzi, Giulio*, in *Grove Music Online*, 2001; PAOLO CECCHI, *Strozzi, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIV, 2019.

⁵⁶² Cfr. THOMAS WALKER – WENDY HELLER, *sub. voce Busenello [Businello], Giovanni [Gian] Francesco*, in *Grove Music Online*, 2001; MARTINO CAPUCCI, *sub. voce Busenello, Giovanni Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, 1972.

⁵⁶³ Cfr. MARGARET MURATA, *sub. voce Rospigliosi, Giulio*, in *Grove Music Online*, 2001.

⁵⁶⁴ Cfr. ANTONIO BELLONI, *sub. voce Cicognini, Giacinto Andrea*, in *Enciclopedia Italiana*, 1931; BETH L. GLIXON, *sub. voce Cicognini, Giacinto Andrea*, in *Grove Music Online*, 2001.

⁵⁶⁵ Cfr. WILLIAM C. HOLMES, *sub. voce Beregan [Berengani, Bergani], Nicolò*, in *Grove Music Online*, 2001.

Insieme, questi autori delineano il profilo di un'intera generazione di librettisti in cui il sapere giuridico non era un semplice bagaglio formativo, ma una vera e propria matrice poetica, capace di plasmare il melodramma nascente secondo i principi della logica, della persuasione e del conflitto dialettico.

- *XVIII secolo*

Nel Settecento la tradizione dei giuristi-librettisti non solo prosegue, ma diventa un fenomeno europeo, confermando la centralità della formazione legale nella costruzione del teatro d'opera. Ne è un esempio Philippe Quinault (1635-1688), formatosi in legge a Parigi, fu il principale collaboratore di Lully alla corte di Luigi XIV. Nei testi di Quinault (p. es. *Armide* e *Atys*) si percepisce la capacità di ordinare secondo una logica chiara i materiali narrativi e di piegare la retorica del discorso a un fine politico.⁵⁶⁶ In ambito italiano quasi negli stessi anni troviamo Grazio Braccioli (1682-1752). Egli è un avvocato e docente di diritto a Ferrara che portò la sua competenza giuridica nei libretti scritti a tra gli altri per Vivaldi, tra cui il celebre *Orlando furioso*. La scrittura di Braccioli mostra come il rigore formale del giurista potesse combinarsi con la fantasia epica e l'ingegno teatrale.⁵⁶⁷ Pietro Metastasio (1698-1782), educato inizialmente per una carriera in legge, divenne un importante librettista. I suoi testi furono musicati tra gli altri da Hasse, Caldara, Gluck.⁵⁶⁸

Lungo tutto il secolo, dunque, il modello del giurista-librettista si rinnova nei diversi contesti culturali europei, mostrando il ruolo importante che, nei testi per musica, rivestivano la logica ordinatrice del diritto e la forza persuasiva della parola.

- *XIX secolo*

Nell'Ottocento la presenza di giuristi fra i librettisti d'opera si consolida e si diversifica all'interno di un contesto teatrale e culturale europeo in rapida

⁵⁶⁶ Cfr. JAMES R. ANTHONY, *sub. voce Quinault, Philippe*, in *Grove Music Online*, 2014.

⁵⁶⁷ Cfr. MICHAEL TALBOT, *sub. voce Braccioli, Grazio*, in *Grove Music Online*, 2002.

⁵⁶⁸ Cfr. DON NEVILLE, *sub. voce Metastasio [Trapassi], Pietro*, in *Grove Music Online*, 2001.

evoluzione. Personaggio significativo è Angelo Anelli (1761-1820), laureato in diritto canonico e civile a Padova e docente di oratoria forense a Milano. Anelli applicò la sua capacità retorica a libretti di grande importanza, come *L'italiana in Algeri* di Rossini, in cui il gusto comico si intreccia con la costruzione logica.⁵⁶⁹ Altro esempio è il francese Mélesville (1787-1865), avvocato e magistrato, che mise la sua formazione giuridica al servizio di un teatro brillante e leggero, scrivendo testi per Auber, Adam e Hérold (tra cui *Zampa*), nei quali la chiarezza argomentativa e l'agilità in forma di dialogo garantiscono efficacia scenica.⁵⁷⁰ Altro esempio è Felice Romani (1788-1865), che – sia pure non completando il percorso – studiò giurisprudenza a Pisa e fu tra i più importanti librettisti romantici.⁵⁷¹ Andrea Maffei (1798-1885), laureato a Pavia, mediò la sua cultura legale con la passione per la letteratura, traducendo Shakespeare e collaborando con Verdi (*I masnadieri*).⁵⁷² Anche figure più giovani come Karel Sabina (1813-1877), che studiò legge a Praga, e Giuseppe Bardari (1817-1861), magistrato napoletano autore della *Maria Stuarda* di Donizetti, mostrano come il sapere giuridico potesse costituire una base solida per il dramma musicale, capace di ordinare passioni e conflitti con precisione dialettica.⁵⁷³ A Parigi, Charles-Louis-Étienne Nutter (1828-1899), avvocato e archivistica dell'Opéra, e Philippe Gille (1831-1901), anch'egli di formazione legale, portarono nella scrittura librettistica (per Offenbach, Auber, Massenet, Delibes) la chiarezza del discorso forense, piegata però a fini spettacolari e mondani.⁵⁷⁴ Infine, Giuseppe Giacosa (1847-1906), laureato in giurisprudenza a Torino, fu coautore con Luigi Illica dei libretti delle ultime tre opere di Puccini (*La*

⁵⁶⁹ Cfr. RICHARD OSBORNE, *sub. voce Anelli, Angelo*, in *Grove Music Online*, 2001.

⁵⁷⁰ Cfr. CHRISTOPHER SMITH, *sub. voce Mélesville*, in *Grove Music Online*, 2002.

⁵⁷¹ Cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *sub. voce Romani, (Giuseppe) Felice*, in *Grove Music Online*, 2001.

⁵⁷² Cfr. MARTA MARRI TONELLI, *sub. voce Maffei, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, 2006.

⁵⁷³ Per Karel Sabina cfr. JOHN TYRRELL, *sub. voce Sabina, Karel*, in *Grove Music Online*, 2002; per Giuseppe Bardari cfr. JOHN BLACK, *sub. voce Bardari, Giuseppe*, in *Grove Music Online*, 2002.

⁵⁷⁴ Cfr. JEFFREY COOPER, *sub. voce Nutter [Truinet], Charles-Louis-Etienne*, in *Grove Music Online*, 2001; CHRISTOPHER SMITH, *sub. voce Gille, Philippe*, in *Grove Music Online*, 2002.

bohème, Tosca, Madama Butterfly): qui la disciplina giuridica si unisce alla sensibilità borghese e psicologica del tardo Ottocento, dando vita a un modello di drammaturgia insieme precisa e profondamente emotiva.⁵⁷⁵

Nel secolo romantico, dunque, la formazione giuridica continua a fornire al libretto non solo strumenti logici e retorici, ma anche un orizzonte strutturale capace di sorreggere le nuove forme del melodramma moderno.

- *XX secolo*

Anche in questo secolo il profilo del librettista-giurista è molto presente, pur adattandosi a un panorama teatrale ormai segnato dal modernismo e dalle trasformazioni sociali. Esempi non italiani sono Vladimir Bel'skij (1866-1946), laureato in legge a San Pietroburgo, che collaborò con Rimskij-Korsakov per opere come *Lo zar Saltan e Il gallo d'oro* e Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), che aveva iniziato gli studi di diritto a Vienna, divenendo il più influente librettista di Richard Strauss: testi come *Elektra, Der Rosenkavalier* o *Ariadne auf Naxos* rivelano un'eccezionale capacità di strutturare conflitti psicologici e simbolici, in cui l'ordine argomentativo del giurista si trasfigura in raffinata drammaturgia poetica. In Italia, Giuseppe Adami (1878-1946), laureato in legge a Padova, unì il mestiere forense a quello drammaturgico, scrivendo per Puccini i libretti de *La rondine* e *Turandot*, nei quali la chiarezza costruttiva e l'equilibrio formale sono forse segnali dell'impronta formativa giuridica.⁵⁷⁶ Coevo e altrettanto significativo è Giovacchino Forzano (1884-1970), che dopo studi di medicina e giurisprudenza intraprese la carriera giornalistica e teatrale, collaborando con Puccini per *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*: la sua scrittura mostra una notevole capacità di ordinare il materiale drammatico in chiave moderna, con ritmi rapidi e una forte tensione scenica.⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Cfr. JULIAN BUDDEN, *sub. voce Giacosa, Giuseppe*, in *Grove Music Online*, 2001.

⁵⁷⁶ Cfr. JULIAN BUDDEN, *Adami, Giuseppe*, in *Grove Music Online* 2002; Nino Borsellino, *Adami, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (online)*, I, 1960.

⁵⁷⁷ Cfr. JULIAN BUDDEN, *Forzano, Giovacchino*, in *Grove Music Online*, 2001.

In questo secolo, dominato dalle avanguardie e dal mutamento del rapporto fra musica e parola, il giurista-librettista continua dunque a emergere come figura capace di garantire ordine e coerenza narrativa a un genere in continua trasformazione.

In conclusione, la ricorrenza di questi casi non può essere ridotta a una mera occasionalità biografica. In un sistema culturale che ha mantenuto a lungo un atteggiamento diffidente verso la musica, marginalizzandola dai curricula scolastici, il libretto rappresenta d'altra parte il luogo in cui la musica trova legittimazione proprio attraverso la parola, e dove la parola giuridica, trasformata in poesia, si apre all'emozione sonora. In questo senso, la figura del giurista-librettista non rappresenta un'eccezione, ma una delle chiavi interpretative per comprendere il rapporto fra cultura giuridica e teatro musicale: un dialogo fra disciplina e passione, fra il codice definito della parola e la libertà semantica della musica.

5.5. Rappresentazione drammatico-musicale dei tipi giuridici

La frequente presenza di personaggi giuridici nell'opera e – più in generale – nel teatro musicale, rivela uno specifico interesse drammaturgico da parte di compositori e librettisti: notai e giudici, così come altre figure legate al mondo del diritto, sono spesso strumenti attraverso cui far nascere situazioni comiche o di tensione drammatica. Se in alcuni casi il loro utilizzo si limita alle funzionalità della comparsa, non mancano esempi di un trattamento musicale “pensato”, finalizzato a tradurre l'universo giuridico in linguaggio operistico. È dunque opportuno interrogarsi sulle modalità di rappresentazione musicale e drammatica di questa tipologia di personaggi, per provare a individuare eventuali stilemi o stereotipi linguistici ricorrenti. A titolo esemplificativo prendo pertanto in esame alcune opere del Settecento e dell'Ottocento, di autori e contesti storico-musicali diversi, che presentano al loro interno personaggi riconducibili alla sfera giuridica: *Le nozze di Figaro* di Wolfgang A. Mozart, *La Molinara* di Giovanni Paisiello, *La sonnambula* di Vincenzo Bellini, *Il barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini, *L'elisir d'amore* di Gaetano Donizetti, *Un ballo in maschera* di Giuseppe Verdi e *Tosca* di Giacomo

Puccini. Verrà inoltre presa in considerazione una *pièce* dell'Ottocento che ha come tema principale una procedura giuridica (*Trial by Jury* di Gilbert e Sullivan, cfr. § 5.3).

- *Il giudice Don Curzio in Le nozze di Figaro di Mozart*

Nel terzo atto, scena quinta,⁵⁷⁸ compare la figura di Don Curzio (giudice), parte affidata a un tenore. La sua presenza è esplicitamente registrata nel libretto, a conferma del ruolo che la drammaturgia gli assegna. La rappresentazione musicale di questo personaggio è basata su un duplice binario di comunicazione drammatico-musicale: nella prima parte della scena Don Curzio canta segnato da una marcata balbuzie e con un accompagnamento orchestrale ridotto a mero sostegno, in modo da far emergere la “parola giuridica” pur deformata in chiave comica; nella seconda parte, coincidente con il riconoscimento di Figaro da parte di Marcellina e Bartolo, l’orchestra torna a occupare un posto preminente, accompagnando con intensità il nuovo sviluppo narrativo. Mozart mostra così come il personaggio giuridico possa essere al tempo stesso elemento caricaturale e ingranaggio funzionale alla dinamica dell’intreccio.

⁵⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Mo129QTp4ls>, tempo di riferimento: da 1:52:34 a 1:59:43.

PERSONAGGI

- Il CONTE di Almaviva, grande di Spagna BASSO
- La CONTESSA di Almaviva SOPRANO
- SUSANNA, cameriera della Contessa, promessa sposa di Figaro SOPRANO
- FIGARO, cameriere del Conte BASSO
- CHERUBINO, paggio del Conte SOPRANO
- MARCELLINA, governante MEZZOSOPRANO
- BARTOLO, medico di Siviglia BASSO
- BASILIO, maestro di musica TENORE
- DON CURZIO, giudice TENORE**
- BARBARINA, figlia di Antonio SOPRANO
- ANTONIO, giardiniere del Conte e zio di Susanna BASSO

Coro di Paesiani,
 coro di Contadine,
 coro di vari ordini di Persone.

La scena si rappresenta nel castello del Conte di Almaviva.

Ah, no! Lasciarti in pace non vo' questo contento!
 Tu non nascesti, audace!
 per dare a me tormento,
 e forse ancor per ridere di mia infelicità.
 Già la speranza sola delle vendette mie quest'anima consola e giubilare mi fa.
 (vost' parlar, e l'incontra in Don Curzio)

Scena quinta

Il Conte, Marcellina, Figaro, Bartolo e Don Curzio; poi Susanna.

DON CURZIO (entrando, a Marcellina, Bartolo e Figaro, che lo seguono) *Recitativo secco*

È decisa la lite:
 «O pagarla, o sposarla.» Ora ammutite.

MARCELLINA Io respiro.

FIGARO Ed io moro.

MARCELLINA (Alfin sposo io sarò d'un uom che adoro.)

FIGARO Eccellenza, m'appello...

(al Conte)

CONTE È giusta la sentenza:
 «O pagar, o sposar.» Bravo Don Curzio.

DON CURZIO Bontà di sua eccellenza.

BARTOLO Che superba sentenza!

FIGARO In che, superba?

BARTOLO Stam tutti vendicati.

FIGARO Io non la sposerò.

BARTOLO La sposerai.

DON CURZIO «O pagarla, o sposarla.» Lei ha prestato duemila pezzi duri.

FIGARO Son gentiluomo, e senza l'uscuro de' miei nobili parenti...

CONTE Dove sono? Chi sono?

FIGARO Lasciate ancor cercarli: dopo dieci anni io spero di trovarli.

BARTOLO Qualche babin trovato?...

Fig. 14 – Libretto dell'opera *Le nozze di Figaro* di Mozart.

Fig. 15 – Partitura dell'opera *Le nozze di Figaro*, atto terzo (scena quinta).⁵⁷⁹

⁵⁷⁹ Editore Kurt Soldan (1891-1946), Edition Peters, Leipzig, n.d. Plate 11462. Ristampa Mineola: Dover Publications, 1979.

- *Il notaio in La molinara di Paisiello*

Un ulteriore esempio settecentesco è offerto da *La molinara* di Paisiello, in cui la figura del notaio (basso) è presente in tutti e tre gli atti dell'opera. Ho preso come riferimento la prima scena del primo atto, che rivela con chiarezza il trattamento musicale riservato a questa figura. La scena può essere suddivisa in due segmenti distinti: in una prima parte l'orchestra conserva un ruolo pienamente attivo, accompagnando il dialogo con continuità; successivamente, a partire dall'intervento di Eugenia («Caro signor Notaro, per me vi parlo chiaro...»), l'orchestra si riduce a un sostegno minimo, lasciando spazio pressoché esclusivo al canto. Tale sospensione della massa sonora enfatizza la funzione giuridica del personaggio, che emerge come garante formale della vicenda, ma al tempo stesso come figura adibita a generare effetti comici. L'opera di Paisiello mostra dunque un primo tentativo di integrare il linguaggio del diritto nel contesto operistico mediante un calibrato equilibrio tra accompagnamento orchestrale e rilievo della parola cantata.

The image displays three pages from the libretto of the opera *La molinara* by Giovanni Paisiello. The first page, titled "PERSONAGGI", lists the main characters and their roles: Rachèlina (Soprano), Donna Eugèna (Soprano), Amaranza (Soprano), Don Callandro Pirolo (Tenore), Don Lazzaro (Tenore), Don Notario Felice (Basso), and Don Rospolone (Basso). The second page, "ATTO PRIMO", begins with "Scena prima" and shows the Notario writing a document while Callandro looks on. The third page continues the dialogue between Callandro and Eugèna, who enters and speaks to the Notario.

Fig. 16 – Libretto dell'opera *La molinara* di Giovanni Paisiello.

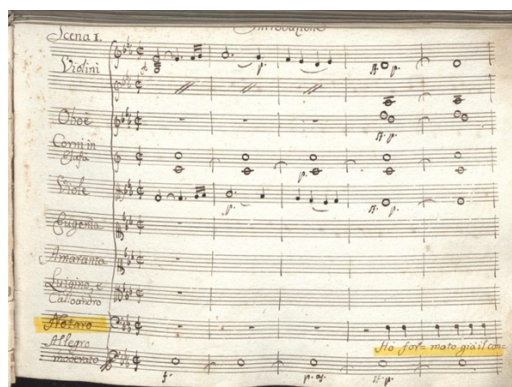


Fig. 17 – Partitura dell'opera *La molinara*, atto primo (prima scena).⁵⁸⁰

- *Il notaio in La sonnambula di Bellini*

La figura del notaio, affidata a un tenore, compare nel primo atto (scena 4) ed è inserita esplicitamente tra i personaggi principali dell'opera, segno che la sua presenza è considerata necessaria per il compimento della vicenda matrimoniale

⁵⁸⁰ Edizione manoscritta, n.d. (ca.1788), conservata alla biblioteca del Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze, (I-Fc): B.54. Copyright Public Domain.

(fig. 26). La partitura (fig. 27) rivela come l'ingresso del notaio faccia segnare un cambio di registro musicale e drammatico. Il canto si fa prossimo al recitativo, quasi a sospendere il flusso melodico per restituire la gravità della parola giuridica: è come se la musica stessa riconoscesse l'autorità del diritto, ponendosi in secondo piano di fronte alla solennità dell'atto pubblico. Questo intervento, breve ma incisivo, conferisce al personaggio una dignità particolare e contribuisce a fissare nella memoria dello spettatore l'idea del matrimonio non solo come evento sentimentale, ma anche come istituzione regolata da norme e riti civili.

Fig. 18 – Libretto dell'opera *Sonnambula*.

Fig. 19 – Partitura dell'opera *La sonnambula*, primo atto (scena 4).⁵⁸¹

⁵⁸¹ Edizione Ricordi, Milano, n.d. Ristampa: G. Ricordi, Milano, 2006. Plate P. R. 1394.

- *Il notaio in Il barbiere di Siviglia di Rossini*

Nel secondo atto, scena 10, del *Barbiere di Siviglia* troviamo una diversa figura di notaio: un personaggio muto, privo di battute musicali, che pure il libretto richiama già dalla scena settima. Rossini e Sterbini non gli affidano infatti versi, ma solo la presenza scenica, sufficiente per certificare l'atto. La tessitura orchestrale si riduce, lasciando spazio al dialogo dei personaggi principali: l'effetto è quello di sottolineare la marginalità della funzione giuridica, che non interrompe né arricchisce il fluire comico dell'azione. È significativo il fatto che, in un'opera dominata dal brio e dalla vivacità teatrale, il notaio resti in silenzio in una sorta di mera formalità, d'altra parte coerentemente con il tono farsesco e con la tendenza rossiniana a ridimensionare tutto ciò che appartiene al mondo della burocrazia.

The image displays three pages from the libretto of *Il Barbiere di Siviglia*. The left page, titled 'ATTORI', lists the cast members for Act 2, including Lindoro (Tenore), Rosina (Basso), Figaro (Bartono), Basilio (Basso), and Bertina (Soprano). The middle page, 'Scena settima', shows Don Bartolo introducing Don Basilio, with dialogue in Italian. The right page, 'Scena decima', shows Don Basilio, as a mute notary, being introduced by Figaro and Rosina, with dialogue in Italian.

Fig. 20 – Libretto dell'opera *Il Barbiere di Siviglia*.

<p>F. Romani / G. Donizetti, 1832</p> <p style="text-align: center;">PERSONAGGI</p> <p>Adina, ricca e capricciosa fittaiola SOPRANO</p> <p>Nemorino, coltivatore, giovine semplice, innamorato di Adina TENORE</p> <p>BELCORE, sergente di guarnigione nel villaggio BASSOTENO</p> <p>Il dottor DULCAMELA, medico ambulante BASSO</p> <p>GIANNETTA, villanella SOPRANO</p> <p>Cori e comparse: Villani e Villanesse, Soldati e Sottuffici del reggimento, in Sissini, due Servanti, un Momo.</p> <p style="text-align: center;"><i>L'azione è in un villaggio, nel paese de' Buschi.</i></p> <p style="text-align: right;">www.librettoperla.it 3/16</p>	<p style="text-align: center;">Atto primo</p> <p style="text-align: right;">L'elisir d'amore</p> <p>CORO Ha per la stasera presunzione: ei pensa fatto ad un sergente, a un uom di mondo, cui per non è. Oh! si per fiasco, à venimento la bella Adina boccon per te!</p> <p>Adina (con indole)</p> <p>Nemorino (cantando)</p> <p>GIANNETTA e CORO (Me l'hai da pagar.) A lieto convito, amici, v'invito.</p> <p>BELCORE Giannetta, ragazze, vi aspetto a ballar.</p> <p>GIANNETTA e CORO Un balai 'un banchetto! chi può ricusar?</p> <p>Tutti.</p> <p>Adina, BELCORE, GIANNETTA e CORO Pia lieti concetti - gioconda brigata, vogliamo cometti - passar la giornata, presente alla festa - amore verò. (Ei però la festa, da rider mi fa.)</p> <p>NEMORINO Mi spero il sergente - mi parla l'ingrato, zimbetta alla gente - mi fa la spertata. L'oppresso mio cor - più speme non ha. Dottor! Dottor! Soccorso! Pòta.</p> <p style="text-align: center;"><i>Adina dà la mano a Belcore e si avvia con esso. Raddoppiano le smanie di Nemorino: gli Amanti lo diligevano.</i></p> <p style="text-align: right;">www.librettoperla.it 28/16</p>	<p style="text-align: center;">Atto secondo</p> <p style="text-align: right;">L'elisir d'amore</p> <p style="text-align: center;">Si presenta un Notaro.</p> <p>BELCORE Silenzio! (Tutti si fermano)</p> <p>BELCORE - E qua il notaro, che viene a compier l'atto di mia felicità.</p> <p>TUTTI Sia il ben venuto!</p> <p>DULCAMELA L'abbraccio e il saluto, o medico d'amor, special d'istesso!</p> <p>Adina (Giunto è il notaro, e Nemorino non viene!)</p> <p>BELCORE Andiam, mia bella Venere... Ma in quelle luci tenere qual veggio navoletto?</p> <p>Adina Non è niente. (Stegi son è presente compita non mi par la mia vendetta.)</p> <p>BELCORE Andiamo a seguir l'atto: il tempo affretta.</p> <p>TUTTI Cantiamo ancora un brindisi a sposi così amabili: per lor sian lunghi e stabili i giorni del piacer.</p> <p style="text-align: center;"><i>Partono tutti: Dulcamara ritorna indietro, e si rimette a tavola.</i></p> <p style="text-align: center;">Scena seconda</p> <p style="text-align: center;">Dulcamara, indi Nemorino.</p> <p>DULCAMELA Le feste nuziali, son piacevoli assai: ma quel che in esse mi dà maggior diletto è l'amabile vista del banchetto.</p> <p>NEMORINO Ho veduto il nocere (tempo presuntivo) sì, l'ho veduto... Non v'ha più speranza. Nemorino, per te; sperato ho il core.</p> <p>DULCAMELA «Idè mèi, non più rigore» (cantando fra i denti) fa' felice un senatore.»</p> <p>NEMORINO Vol qui, dottor!</p> <p style="text-align: right;">www.librettoperla.it 33/16</p>
---	---	---

Fig. 22 – Libretto dell’opera *L’elisir d’amore*.

Fig. 23 – Partitura dell’opera *L’elisir d’amore*, secondo atto (prima scena).⁵⁸³

- *Il giudice in Un ballo in maschera di Verdi*

Nel primo atto, scena 4, la figura del giudice – affidata a un tenore – rappresenta un’evoluzione significativa del trattamento di un personaggio giuridico all’interno di un’opera. A differenza dei casi precedenti, Verdi gli attribuisce un ruolo attivo:

⁵⁸³ Edizione G. Ricordi, Milano, 1962.

non solo ha versi da cantare in recitativo, ma l'orchestra lo accompagna con intensità, integrandolo nel dialogo scenico. La sua autorità non si manifesta nel silenzio o nella presenza formale, bensì nella voce che risuona come quella di un personaggio pienamente riconosciuto. La partitura lo colloca sullo stesso piano degli altri interpreti, conferendogli spazio e rilievo. La scelta rivela l'attenzione verdiana per le figure istituzionali e per il loro peso nella società: il giudice diventa non soltanto garante di un atto, ma attore vero e proprio del dramma.

A. Somma / G. Verdi, 1859 Personaggi

PERSONAGGI

RICCARDO, conte di Warwick, governatore di Boston TENORE

RENATO, erede, suo segretario e sposo di Amelia BARTITONO

AMELIA SOPRANO

ULRICA, indivina di razza nera CONTRALTO

Oscar, puggio SOPRANO

SILVANO, marinaio BASSO

SAMUEL, nemico del conte BASSO

Tom, nemico del conte BASSO

Un GIUDICE TENORE

Un Servo d'Amelia TENORE

Dignitari, Ufficiali, Marinai, Cavalieri, Uomini, Donne e Fanciulli del popolo, Cavalieri, Adorati di Samuel e Tom, Servi, Maschere e Coppie danzanti.

La scena a Boston e ne' dintorni.
L'azione nella fine del secolo XVII.

www.librettoper.it 3/42

A. Somma / G. Verdi, 1859 Atto primo

Riccardo *Ma sarà dovunque, sempre chiuso il vano alle ferre, perché scudo del suo petto è del popolo l'armer? Dell'armer più desto è Frodo le sue vittime a colpe.*

Scena quarta
Oscar, Giudice e detti.

[N. 3. Sema e Ballata di Oscar]

Entra Oscar.

Oscar *Il primo giudice.*

Riccardo *S'arradi.*

Oscar *(sottovoce dispetti e freme)*
Conte!

Riccardo *Che legge! il bando ad una donna! Or donde? Qual è il suo nome?.. di che rea?*

Oscar *Ulrica, dell'Inferno, sangue del negro.* **Stappella**

Oscar *Intorno a cui s'affollano tutte le stirpi. Del futuro l'alta divinitate...*

Oscar *Che nell'armer abbietta chiama i peggiori, d'ogni reo consiglio sospetta più. Dovato è a lei l'osiglio; nel nome il vostro mio.*

Riccardo *Che re d'è?*

Oscar *Diendetla vog'ia.*

Oscar *Volta la terra fronte alle stelle come girilla la sua pagella quando alle belle il fin proclama motto e fidele del loro amor! È così Lucifero d'accordo ognor?*

www.librettoper.it 7/42

Atto primo Un ballo in maschera

Riccardo *Che vaghi coppia... che piovono!*

Oscar *Chi la profetica sua gonna offrendo, e panni l'armer, volti alla guerra... le sue vittime soavi, amate da questa appende nel dubbio cor. È così Lucifero d'accordo ognor?*

[N. 4. Segno e Terza de' Frottonatori]

Oscar **Sia condannata**

Oscar *Al' voi assolverla degname.*

Riccardo *Ebben... non chiamate...*

Riccardo *...or v'apre un mio pensiero.*

Scena quinta
Samuel, Tom, Coro e detti.

Riccardo *Signor, oggi d'Ulrica alla magora v'arivo, ma sotto altro vestito; lo la sarò.*

Riccardo *Daver?*

Riccardo *Si, v'è gustar la scena.*

Riccardo *L'Ulrica non è prodente.*

Oscar *La scena anzi eccellente; fucolo di piacer.*

Riccardo *Te ravvisar taluno tra i patta.*

Riccardo *Qual tema!...*

Samuel, Tom e Sarcio *V'è, se, di tutto tema codotto consiglio.*

inghiando

www.librettoper.it 8/42

Fig. 24 – Libretto dell'opera *Un ballo in maschera*.

Fig. 25 – Partitura dell’opera *Un ballo in maschera*, primo atto (scena quarta).⁵⁸⁴

- *Il giudice del fisco in Tosca di Puccini*

Nell’atto II di *Tosca* (fine scena 2 e scena 3) appare il personaggio del giudice del fisco. Diversamente da Verdi, Puccini sceglie di non dargli voce: la figura è silente, ma la sua presenza è resa potente dal contesto musicale. La partitura accompagna l’atto con una tensione crescente, che contribuisce a generare un clima di oppressione e di minaccia. Qui la funzione giuridica non è rituale né narrativa, ma politica: il giudice diventa il simbolo di un potere burocratico freddo e impersonale,

⁵⁸⁴ Edizione G. Ricordi, Milano 1914, rist. Dover Publications, Mineola 1996.

strumento di coercizione e di terrore. La sua muta autorevolezza, sostenuta dall'orchestra, mostra come in Puccini la figura giuridica possa diventare emblema di un'intera dimensione repressiva, andando ben oltre la semplice certificazione di un atto legale.

AA. VV. / G. Puccini, 1900 *Personaggi*

PERSONAGGI

Fioria Tosca, nota cantante ____ SOPRANO
 Mario Caravadosi, pittore ____ TENORE
 Il barone Scarpia, capo della polizia ____ BARITONO
 Cesare Angelotti, prigioniero politico evaso ____ BASSO
 Il Sagrestano ____ BASSO
 Spoletta, un agente di polizia ____ TENORE
 Sciarone, un altro agente ____ BASSO
 Un Carceriere ____ BASSO
 Un Pastore ____ ALTRO

Un Cardinale - Il Giudice del fisco - Roberti, esecutore di giustizia
 Uno Scrittano - Un Ufficiale - Un Sergente.
 Soldati, Sbirri, Dame, Nobili, Borghesi, Popolo, ecc.

Roma: giugno 1800.

AA. VV. / G. Puccini, 1900 *Atto secondo*

Scena terza
 Spoletta e tre sbirri introducono Mario Caravadosi. Poi Roberti, esecutore di giustizia, il Giudice del fisco con uno Scrittano e Sciarone.

Caravadosi Tal violenza!...
 Scarpia non mi stia cortesia
 Caravadosi accomodatevi!...
 Caravadosi Vor' saper...
 Scarpia (continuando una volta ad aver ripreso dalla tavola)
 Caravadosi (infiammato)
 Scarpia Aspetta.
 Scarpia E sia! -
 Caravadosi (quando Fioria Caravadosi, piena di interrogativi)
 Scarpia (che si era mosso affrettare la voce di Fioria, riprende)
 Caravadosi (interrompendo)
 Scarpia (che si era mosso affrettare la voce di Fioria, riprende)
 Caravadosi Ignora.
 Scarpia Eppoi, al pretendo che voi
 Caravadosi (stupido)
 Scarpia (continuando a mormorare caldi)
 Caravadosi Nego. - Le prove?

Fig. 26 – Libretto dell'opera *Tosca*.

214

SCAR. (Spoletta esec.) (a Sciarone) (interrogando)
 Tal violenza!...
 CARAVADOSI non mi stia cortesia
 CARAVADOSI accomodatevi!...
 CARAVADOSI Vor' saper...
 SCARPIA (continuando una volta ad aver ripreso dalla tavola)
 CARAVADOSI (infiammato)
 SCARPIA Aspetta.
 SCARPIA E sia! -
 CARAVADOSI (quando Fioria Caravadosi, piena di interrogativi)
 SCARPIA (che si era mosso affrettare la voce di Fioria, riprende)
 CARAVADOSI (interrompendo)
 SCARPIA (che si era mosso affrettare la voce di Fioria, riprende)
 CARAVADOSI Ignora.
 SCARPIA Eppoi, al pretendo che voi
 CARAVADOSI (stupido)
 SCARPIA (continuando a mormorare caldi)
 CARAVADOSI Nego. - Le prove?

Fig. 27 – Partitura dell'opera *Tosca*, secondo atto (scena terza).⁵⁸⁵

⁵⁸⁵ Edizione G. Ricordi, Milano (1924, 1954). Plate P.R. 111. Ristampa Mineola: Dover Publications, 1991.

Da ultimo, prendo in considerazione *Trial by Jury*, un'opera che si distingue per l'esclusiva trattazione della dimensione giuridica.

Iniziamo dalla figura del Giudice (*The Learned Judge*), baritono comico, che è caratterizzato dal celebre *patter song* («When I, good friends, was called to the bar»), tipico brano sillabico a ritmo serrato che mette in musica la vanità e l'ambizione del magistrato. La sua confessione di aver sposato la “figlia brutta di un ricco avvocato” per avanzare di carriera rappresenta una satira scoperta della corruzione e del clientelismo del sistema giudiziario.

Trial by Jury 5

140 SONG — JUDGE.

When I, good friends, was called to the bar,
I'd an appetite fresh and hearty,
But I was, as many young barristers are,
An impecunious party.

145 I'd a swallow-tail coat of a beautiful blue —
A brief which I bought of a booby —
A couple of shirts and a collar or two,
And a ring that looked like a ruby!

Fig. 28 –Libretto e partitura manoscritta di *Trial by Jury*.

Altro personaggio è il Consulente della querelante (*Counsel for the Plaintiff*), tenore lirico, che è portatore di un registro più lirico e lineare, ma i suoi interventi vengono

SONG – DEFENDANT.

75 When first my old, old love I knew,
My bosom welled⁸ with joy;
My riches at her feet I threw –
I was a love-sick boy!
No terms seemed too⁹ extravagant
Upon her to employ –
80 I used to mope, and sigh, and pant,
Just like a love-sick boy!
Tink-a-Tank – Tink-a-Tank.¹⁰
But joy incessant palls the sense;
And love, unchanged, will cloy,
85 And she became a bore intense
Unto her love-sick boy!
With fitful glimmer burnt my flame,
And I grew cold and coy,
At last, one morning, I became
90 Another's love-sick boy.
Tink-a-Tank – Tink-a-Tank.

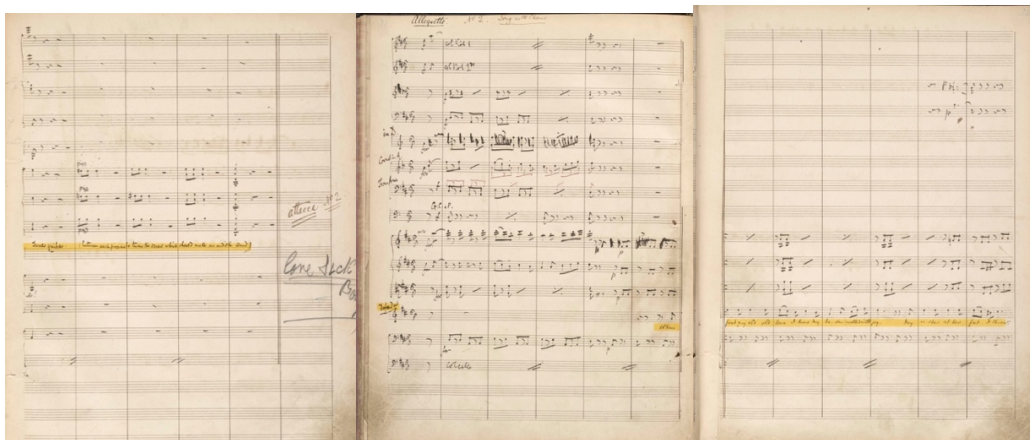


Fig. 30 – Libretto e partitura dell'aria di presentazione del *Defendant* – Edwin

Altra figura chiave è l'Usciere (*Usher*), che con la sua melodia dall'intonazione quasi clericale, apre il sipario sull'aula del tribunale e ne sottolinea la ritualità vuota e meccanica.

TRIAL BY JURY

SCENE. – *A Court of Justice.*

*Barristers, Attorneys, Jurymen and Public discovered.*¹

CHORUS.

5 Hark, the hour of ten is sounding;
Hearts with anxious fears are bounding,
Hall of Justice crowds surrounding,
Breathing hope and fear –
10 For to-day in this arena,
Summoned by a stern subpoena,
Edwin, sued by Angelina,
Shortly will appear.

*Enter USHER.*²

SOLO – USHER.

15 Now, Jurymen, hear my advice –
All kinds of vulgar prejudice
I pray you set aside:
With stern judicial frame of mind
20 From bias free of every kind,
This trial must be tried.

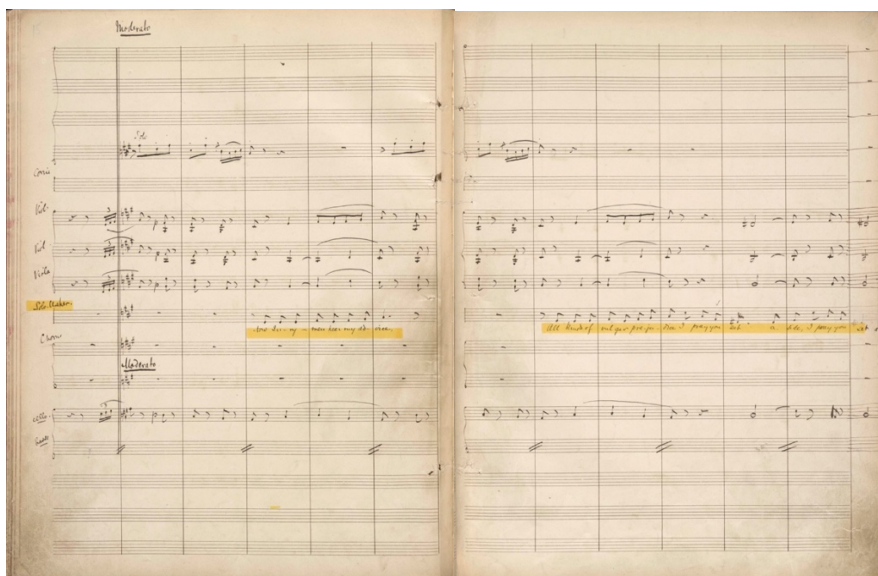


Fig. 31 – Libretto e partitura manoscritta della prima aria dell’Usciere (*Usher*)

Ultimo personaggio, ma non per importanza è la querelante Angelina (*The Plaintiff* – *Angelina*), che oscilla tra la figura della vittima e quella della manipolatrice. Nella sua aria d’ingresso «O’er the season vernal», di ampio respiro lirico e impreziosita da colorature, si presenta come un personaggio apparentemente fragile e sentimentale, che dichiara un amore senza fine per l’uomo che l’ha abbandonata. Tuttavia, dietro questa maschera di innocenza si cela una donna consapevole del proprio fascino, capace di sedurre la giuria e di piegare l’intero processo al suo favore. Da un punto di vista musicale, Sullivan la dota delle linee più eleganti e “italianeggianti” dell’opera, facendone la vera primadonna del dramma: le sue frasi melodiche richiamano la scrittura operistica seria, ma la situazione processuale le trasforma in parodia, esasperando il divario tra la gravità musicale e la farsa del contesto. La reazione corale dei giurati, che esplodono in dichiarazioni di *rapture* per la sua bellezza, ribadisce il potere seduttivo di Angelina, che si fa motore del capovolgimento giudiziario.

...
The JUDGE, having taken a great fancy to FIRST BRIDESMAID, sends her a note by USHER, which she reads, kisses rapturously, and places in her bosom.

Enter PLAINTIFF.

SOLO – PLAINTIFF.

265

O'er the season vernal,
Time may cast a shade;
Sunshine, if eternal,
Makes the roses fade!

270

Time may do his duty;
Let the thief alone –
Winter hath a beauty,
That is all his own.
Fairest days are sun and shade:
I am no unhappy maid!

275

The JUDGE having by this time transferred his admiration to PLAINTIFF, directs USHER to take the note from FIRST BRIDESMAID and hand it to PLAINTIFF, who reads it, kisses it rapturously, and places it in her bosom.¹⁹



Fig. 32 – Libretto e partitura manoscritta dell'aria di presentazione di Angelina

Il Coro dei giurati, guidato dal loro capo, è l'elemento collettivo che incarna la satira più corrosiva: sempre pronto a cambiare opinione a seconda delle circostanze, passa con disarmante rapidità dal sostegno alla querelante alla difesa del convenuto, rivelando l'assenza di qualsiasi imparzialità.

Prima di passare alle conclusioni, un ulteriore elemento da considerare è la dimensione vocale, che si rivela determinante nella definizione drammaturgica dei personaggi giuridici (e nei personaggi del teatro musicale *tout court*). La scelta del registro vocale, infatti, non risponde unicamente a esigenze di equilibrio timbrico o di tradizione teatrale, ma contribuisce a delineare la funzione simbolica di tali figure all'interno dell'opera.

Nelle opere settecentesche emerge una distribuzione ricorrente: il basso è frequentemente associato alla figura notarile, connotata da autorevolezza formale e, al tempo stesso, predisposta alla caricatura comica; il tenore, invece, appare come

voce privilegiata del giudice, spesso trattata in modo da sottolinearne l'autorità ma anche le possibili fragilità (emblematico il caso di Don Curzio in *Le nozze di Figaro*, la cui balbuzie è resa musicalmente con effetti parodistici).

Nel corso dell'Ottocento, la scrittura vocale tende a conferire maggiore spessore a tali personaggi. In Bellini e Donizetti, il notaio-tenore è caratterizzato da linee prossime al recitativo, con una sospensione della dimensione melodica che evidenzia la solennità della parola giuridica. Diversa è l'impostazione verdiana: il giudice di *Un ballo in maschera* non è più figura accessoria, ma interlocutore a pieno titolo, sostenuto da una scrittura vocale di rilievo e integrato con forza nel tessuto orchestrale. La vocalità possente diventa così segno tangibile della dignità istituzionale che l'autore intende attribuirgli. Il caso pucciniano appare ancor più significativo, con una soluzione opposta e alternativa: il Giudice del fisco in *Tosca* non possiede voce propria, ma è definito proprio dal silenzio. L'assenza del canto non implica affatto marginalità, bensì traduce sul piano teatrale l'impersonalità della burocrazia e l'oppressione di un potere anonimo e coercitivo. In questo contesto, la negazione della vocalità diviene essa stessa una scelta drammaturgica eloquente.

Infine, *Trial by Jury* di Gilbert e Sullivan utilizza la vocalità come strumento di una continua parodia: lo stile comico baritonale del Giudice, il lirismo esasperato della querelante soprano e i registri tenorili dei personaggi maschili compongono un quadro volutamente eterogeneo. La voce non solo caratterizza i singoli ruoli, ma diventa mezzo di satira delle convenzioni teatrali e sociali legate al linguaggio del diritto. Si delinea, in tal modo, un panorama in cui la vocalità svolge un ruolo strutturale: essa non si limita a veicolare la parola scenica, ma diventa strumento di costruzione simbolica, capace di rendere udibile l'autorità, la ritualità, la comicità o l'alienazione che accompagnano le figure giuridiche.

In sintesi, la rappresentazione drammatico-musicale dei personaggi giuridici riflette una pluralità di funzioni drammaturgiche e simboliche. Dal punto di vista musicale, emergono diversi modelli di trattamento: la rarefazione del tessuto orchestrale che conferisce centralità alla parola giuridica; l'impiego parodistico di registri e stili,

che accentua il potenziale comico o satirico; la piena integrazione del personaggio nel tessuto vocale e orchestrale, segno di riconoscimento della sua autorità. Se nei casi sette-ottocenteschi prevale un'alternanza tra ritualità, marginalizzazione e comicità, in Verdi e Puccini si osserva un progressivo ampliamento dell'orizzonte semantico, che conduce la figura giuridica a caricarsi di una dimensione istituzionale e politica. La satira di Sullivan, infine, porta a compimento tale processo, trasformando il diritto stesso in oggetto di critica musicale e teatrale.

Ne risulta un quadro complesso e articolato, in cui i personaggi con un ruolo giuridici non assumono una mera funzione narrativa, ma si presentano come figure in grado di veicolare, attraverso la mediazione musicale, una riflessione critica sulle istituzioni e sui rapporti di potere.

CONCLUSIONI

Al momento di valutare gli esiti di questo itinerario di ricerca, conviene preliminarmente ricordarne gli obiettivi e le principali basi di partenza. Il lavoro ha preso le mosse da un'analisi in prospettiva musicologica dell'insieme degli scritti giuridici dedicati a temi di carattere musicale. L'esame di queste fonti ha permesso di definire le linee di ricerca comuni e alcune divergenze metodologiche tra gli studi sulla musica e quelli sul diritto, permettendo di individuare cinque aree tematiche principali che, nel caratterizzare il rapporto tra le due discipline, corrispondono agli oggetti trattati nei cinque capitoli che compongono la tesi: 1) le radici comuni in termini estetico-filosofici del diritto e della musica; 2) le interazioni formali e linguistiche tra le due aree; 3) il rapporto tra la formazione giuridica e la formazione musicale; 4) la categoria dell'interpretazione; 5) le ricadute concrete della cultura giuridica nella produzione di opere musicali e dunque nella costruzione e nella tradizione del patrimonio culturale, con particolare riferimento al teatro musicale come luogo privilegiato nel quale la legge si fa materia drammaturgica e sonora.

Nel primo capitolo, a partire dai tre termini condivisi *nomos*, *mousiké* ed *ethos*, la ricerca si è concentrata sul profondo legame che accomuna le due discipline già dall'antica Grecia. È emerso come anche nel Medioevo e nel Rinascimento questo rapporto persista e si fondi sui principi comuni dell'ordine e dell'armonia, elementi che rivestivano allora un ruolo essenziale nell'organizzazione della vita della comunità. Si è inoltre dimostrato che nelle epoche successive le relazioni tra musica e diritto continuano a essere rilevanti sul piano estetico-filosofico e dialettico.

Il secondo capitolo ha messo in evidenza le affinità tra le strutture formali e linguistiche delle discipline musicali e giuridiche, mostrando come la retorica sia un elemento fondamentale di raccordo tra i due ambiti. Da questa prospettiva è risultato evidente come le due discipline non solo abbiano un rapporto formale diretto, che riguarda il principio organizzativo del discorso, ma anche un sostrato linguistico comune. Infatti, molte parole appartenenti alla sfera giuridica sono diventate di uso corrente nella musica (per es. i termini 'canone', 'norma', 'regola'). Analogamente nel diritto molte espressioni musicali sono entrati a far parte della

sfera giuridica (p. es. ‘armonia normativa’, ‘polifonia giuridica’, ‘accordo interpretativo’). La presenza di termini giuridici nella musica e, viceversa, di termini musicali nel diritto ha suggerito la possibilità che non si trattasse di mera casualità, ma di una conseguenza diretta dell’interazione tra la formazione e l’educazione impartita ai giuristi da un lato, ai musicisti dall’altro.

Il terzo capitolo ha pertanto preso in esame le biografie di giuristi e musicisti/teorici della musica. L’analisi ha messo in luce come molti giuristi, prima di intraprendere la carriera forense, si siano avvicinati alla musica nel loro percorso di formazione; e come, al contrario, molti musicisti e teorici della musica abbiano avuto anche una formazione giuridica. L’esistenza di una piattaforma formativa in qualche modo condivisa (ancora oggi è possibile trovare questo contatto diretto nella *Bundesjuristenorchester* e nella *Deutsches Juristenorchester*, luoghi nei quali musica e diritto convivono) aiuta a comprendere la contaminazione delle due discipline a livello terminologico.

Nel quarto capitolo è stata affrontata un’ulteriore area d’intersezione tra musica e diritto: quella dell’interpretazione. Si tratta di un aspetto a mio avviso fondamentale nel rapporto tra le due discipline. È qui, infatti, che giuristi e musicisti scendono su un terreno di lavoro comune, che riguarda la lettura e la comprensione di un testo: entrambi hanno la necessità di interpretarlo e renderlo vivo. Non è un caso che l’autore di una fondamentale teoria generale dell’interpretazione, Emilio Betti, sia un giurista dedito anche all’approfondimento dei temi legati all’interpretazione musicale. L’attenzione all’ermeneutica ha comportato, di conseguenza, una puntata nel campo della *performance*, nel quale emergono insospettabili punti di contatto tra l’ambito musicale e quello giuridico. Si è visto, infatti, come il diritto abbia anche una natura performativa, giacché anche la legge – come la musica – esiste in realtà solo quando viene eseguita: essa prende vita nel gesto dell’avvocato, nella relazione con il pubblico, nella voce del giudice.

Il quinto e ultimo capitolo ha infine cercato di dimostrare come anche nel campo della produzione musicale, e conseguentemente nella costruzione e nell’arricchimento del patrimonio culturale, il rapporto tra musica e diritto abbia avuto un’influenza diretta e concretamente percepibile. Sono stati dunque passate in rassegna alcune composizioni e opere per il teatro musicale che trattano di fatto

temi giuridici, così come si è cercato di evidenziare il ruolo della formazione giuridica sul piano autoriale (p. es. l'apporto dei giuristi alla scrittura dei libretti delle opere musicali per il teatro).

Il risultato complessivo dell'esplorazione comunque integrata di queste cinque aree tematiche sembra in definitiva potersi configurare come un contributo dalla duplice valenza: da un lato, l'indagine ha prodotto una ricostruzione storico-critica degli studi giuridici dedicati alla musica nelle principali aree linguistiche europee, anche in prospettiva comparatistica; dall'altro, è stato messo forse per la prima volta un accento forte sul significato e sull'influenza che il pensiero e il lavoro dei giuristi hanno avuto nella storia della musica e nell'ambito degli studi musicologici. Fin qui, infatti, l'attenzione da parte di musicisti e musicologi alla sfera giuridica si era limitata al campo del diritto d'autore e ad altre prospettive tematiche quali la codificazione civile, penale e amministrativa della musica, aspetti che il presente lavoro – come anticipato nella sua sezione introduttiva – ha deliberatamente ignorato.

Altri aspetti sono stati considerati in questa sede per la prima volta: lo studio dei percorsi formativi “incrociati” tra musica e diritto; le osmosi terminologiche (vale a dire la presenza di parole giuridiche negli scritti musicologici e, viceversa, quella di termini musicologici nella letteratura giuridica); il contributo dei librettisti giuristi; le opere musicali e teatrali dedicate specificamente a temi giuridici.

In sintesi, il presente lavoro costituisce un tentativo di cogliere e spiegare le origini, l'evoluzione e la persistenza nella storia della cultura occidentale del legame tra diritto e musica, mettendone in luce sia le dinamiche di reciproca influenza a livello estetico e speculativo, sia le ricadute nella carne viva del nostro patrimonio musicale e culturale. Il tutto nella speranza di aver raggiunto l'obiettivo generale più alto di qualsiasi lavoro scientifico, che resta sempre quello di individuare nuove fonti e offrire nuovi strumenti critici utili ad allargare gli orizzonti nazionali e internazionali della ricerca, nella musicologia come nello studio del diritto.

BIBLIOGRAFIA*

ARTICOLI, SAGGI, VOLUMI

ACCINNI ALESSANDRO – DI FELICE PAOLO, *Crime, Prosecution, and Justice in Giuseppe Verdi's Otello*, in Filippo Annunziata – Giorgio Fabio Colombo (Editors), *Law and Opera*, Springer, Switzerland, 2018, pp. 79–92.

ABED ISRAA NAJM, *A Historical Study of the Rhetoric and Persuasion*, in «Kurdish Studies», XII/2, 2024, pp. 4608–4621.

ALPERN WAYNE, *Music Theory as a Mode of Law: The Case of Heinrich Schenker, Esq.*, in «Cardozo Law Review», XX, 1999, pp. 1459–1511.

AMAN ALFRED C., *Studying Music, Learning Law: A Musical Perspective on Clinical Legal Education*, in «Cornell Law Forum», XIII/8, pp. 8–12.

ANNUNZIATA FILIPPO – COLOMBO GIORGIO FABIO, *Law in the Opera, Law on the Opera, Law Around the Opera: A Multidisciplinary Approach*, in Filippo Annunziata – Giorgio Fabio Colombo (Editors), *Law and Opera*, Springer, Switzerland, 2018, pp. 1–12.

ARBAN ERIKA, *Seeing Law in Terms of Music: A Short Essay on Affinities between Music and Law*, in «Cahiers de Droit», LVIII/1-2 (March-June), 2017, pp. 67–86.

AVERSANO LUCA, *La musica nella scuola tra Cavour e l'Italia unita*, in Enrico Careri, Enrica Donisi (a cura di), *Prima e dopo Cavour. La musica tra Stato sabaudo e Italia unita (1848-1870)*, CLIO, Napoli, 2011, pp. 67–71.

ID., *Affinità del codice linguistico tra diritto e musica*, intervento al convegno «Creatività e diritto», organizzato dal Consiglio dell'Ordine degli Avvocati di Napoli (30 gennaio 2021) [Convegno di promozione del progetto internazionale «Diritto del pensiero e delle espressioni artistiche» (ex «Diritto creativo»)], a cura di Emanuela Murrone ed Elena Quarta, in *Il diritto come arte e come scienza nel diritto romano. In Format televisivi nell'era dell'IA: indagini sugli aspetti civilistici, commerciali, criminologici penalistici e tributari*, a cura di Luciano Liguori – Elena Quarta, UniversItalia, Roma 2022, pp. 67–71.

BALENSUELA MATTHEW C. (a cura di), *Ars Cantus Mensurabilis Mensurata Per Modos Iuris: The Art of Measurable Song Measured by the Modes of Law*, University of Nebraska Press, 1994.

BALKIN JACK – SANFORD LEVINSON, *Interpreting Law and Music: Performance Notes on "The Banjo Serenader" and "The Lying Crowd of Jews"*, in «Cardozo Law Review», XX, 1999, pp. 1513 e ss.

ID., *Law and the Humanities: An Uneasy Relationship*, in «Daedalus», CXXXV/2, 2006, pp. 105–115.

* Sono riportati qui soltanto i titoli di maggiore rilevanza nella stesura del testo.

ID., *Law, music and other performing arts*, in «University of Pennsylvania Law Review», CXXXIX, 1991, pp. 1597–1658.

BARILLÀ GRAZIA, *L'elocutio ritrovata. La retorica musicale fino a Schumann*, Leonida, Reggio Calabria, 2023.

BARON CHRISTINE, *Droit et littérature, droit comme littérature?*, in «Tangence», 2021, pp. 107–124.

BARTEL DIETRICH, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Nebraska, 1997.

BAUMSTARK EDWARD, *Anton Friedrich Justus Thibaut. Blätter der Erinnerung für seine Verehrer und für die Freunde der reinen Tonkunst*, Leipzig, 1841.

BELLODI ANSALONI ANNA, *L'arte dell'avvocato, actor veritatis. Studi di retorica e deontologia forense*, Bologna University Press, Bologna, 2016.

BENATTI FRANCESCA, *Scalia/Ginsburg: The Rhythm of the US Federal Supreme Court*, in Annunziata – Colombo (ed.), *Law and Opera cit.*, pp. 13–32.

BENWARD BRUCE – SAKER MARILYN, *Music in Theory and Practice*, vol. II, 2009.

BERETTA SONYA – FORNARI GIACOMO, *Giustizia e Musica*, Pacini, Pisa, 2024.

BETTI EMILIO, *Una teoria generale dell'interpretazione*, Giuffrè, Milano, 1955.

BETTI EMILIO, *Jurisprudenz und Rechtsgeschichte vor dem Problem der Auslegung*, in «Archiv Für Rechts- und Sozialphilosophie», XL/3, 1952, pp. 354–374.

BINDER GUYORA, *The Law as Literature Trope*, in Michael Freeman – Andrew Lewis (eds.), *Law and Literature*, Oxford University Press, 1999, pp. 63–89.

BODO PIEROTH, *Recht und Literatur: von Friedrich Schiller bis Martin Walser*, C.H. Beck, 2015.

BRANCO PATRÍCIA – NISTRATO IZZO VALERIO, *Intersections in Law, Culture and the Humanities*, in «Revista Crítica de Ciências Sociais», n. 112, 2017, pp. 45–72.

BRUNELLO MARIO – ZAGREBELSKY GUSTAVO, *Interpretare. Dialogo tra un musicista e un giurista*, Il Mulino, Bologna, 2016.

BUELOW GEORGE J., *A Study in Baroque Performing Practice*, in «The Musical Times», CXX/1638, 1979, pp. 625–639.

BUFFO ANGELO PIO, *Interpretation and Improvisation: The Judge and the Musician Between Text and Context*, in «International Journal for the Semiotics of Law», XXXI/1, 2018, pp. 215–239.

ID., *Fiat iustitia et pereat mundus. The Tragic Conflicts of the Judge in I Due Foscari*, in Annunziata – Colombo (ed.), *Law and Opera cit.*, pp. 49–64.

BUSACCHI VINICIO, *Emilio Betti. Dell'oggettività dell'interpretazione*, in «Critical Hermeneutics», v/1, 2021, pp. 227–252.

BUSSE BERGER ANNA MARIA, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Oakland, 2005.

BUTT JOHN, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

CADWALLADER ALLEN – GAGNÉ DAVID, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*, Oxford University Press, 1998.

CAPLIN WILLIAM E., *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*, Oxford University Press, Oxford, 2013.

ID., *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

CARDOZO BENJAMIN N., *Law and Literature*, in «Yale Law Journal», XIV/8, 1925, pp. 489–507.

CASELLA ALFREDO, *Dell'interpretazione*, in «Approdo musicale», anno 1 (gennaio-marzo), n. 1, Edizioni Radio Italiana, Roma, 1958, pp. 12–19.

CASTIGNONE SILVANA – FARALLI CARLA – RIPOLI MARIANGELA, *Il diritto come profezia. Il realismo americano: antologia di scritti*, Giappichelli, Torino, 2002.

CIVRA FERRUCCIO, *Musica poetica. Retorica e musica nel periodo della Riforma*, LIM, Lucca, 2009.

COLOMBO GIORGIO FABIO – SUZUKI MASABUMI – YOKOMIZO DAI, “*That May Be Japanese Law . . . but Not in My Country!*” *Marriage, Divorce, and Private International Law in Giacomo Puccini's Madama Butterfly*, in Annunziata – Colombo (ed.), *Law and Opera cit.*, pp. 65–78.

CONTER CLAUDE (editor.), *Literatur und Recht im Vormärz*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2010.

COOKE DERYCK, *The Language of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1959.

COSSUTTA MARCO, *Sull'interpretazione della disposizione normativa e sui suoi possibili rapporti con l'interpretazione musicale*, in «Tigor: Rivista scienze della comunicazione», III/1, 2011, pp. 101–112.

DAHLHAUS CARL, *Analisi musicale e giudizio estetico*, EDT, Torino, 1987 (edizione originale tedesca: *Analyse und Werturteil*, Schott, Mainz, 1987).

ID., *L'idea di Musica Assoluta*, Astrolabio, Roma, 2016 (edizione originale tedesca: *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel, 2005 – ristampa della prima edizione del 1978).

ID., *Fondamenti di storiografia musicale*, Discanto, Firenze, 1980 (edizione originale tedesca: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Hans Gerig, Köln, 1977).

DAVIES STEPHEN, *John Cage's 4'33'': Is It Music?*, in «Australasian Journal of Philosophy», LXXV/4, 1997, pp. 448–462.

DODD JULIAN, *What 4'33'' Is*, in «Australasian Journal of Philosophy», XCVI/4, 2017, pp. 629–641.

DREYFUS LAURENCE, *Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century*, in «The Musical Quarterly», LXIX/3, 1983, pp. 297–322.

DUBAN JEFFREY M., *Poets and kings in the Theogony Invocation*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», IV, 1980, pp. 7–21.

DUXBURY NEIL, *The Nature and Authority of Precedent*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

DWORKIN RONALD, *Law as Interpretation*, in «Texas Law Review», LX, 1982, pp. 527–550.

ID., *Law's Empire*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts-London, 1986.

ID., *Liberal Community*, in «California Law Review», LXXVII/3, pp. 479–504.

ID., *Taking Rights Seriously*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts, 1977.

ESPOSITO GAETANO, *Diritto e Musica: interpretazione musicale e interpretazione giuridica*, in *Salvis Juribus*, <http://www.salvisjuribus.it/diritto-e-musica-linterpretazione-musicale-e-linterpretazione-giuridica/>, 30/03/19.

FALLETTI ELENA, *The Marriage of Figaro and the Sunset of Ancien Régime Legacy on Modern Legal Culture*, in Annunziata – Colombo (ed.), *Law and Opera cit.*, pp. 93–102.

FANELLI ONOFRIO, *La funzione nomofilattica del la Corte di cassazione (Nota a Cass. 19 maggio 1988, n. 3469)*, in «Il Foro italiano», CXI, parte I, 1998, pp. 3302 e ss.

FARALLI CARLA, *Le origini di «Diritto e letteratura» nel realismo americano*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», 1, 2012, pp. 81–90.

ID., *L'eredità del realismo giuridico americano*, Bologna University Press, Bologna, 2006.

FÖGEN MARIE THERES, *Das Lied vom Gesetz*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, 2007.

FOI MARIA CAROLINA, *Heine e la vecchia Germania. La questione tedesca fra poesia e diritto*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2015.

FRANK JEROME, *Say It with Music*, in «Harvard Law Review», LXI/6, 1948, pp. 921–957.

ID., *Words and Music: some remarks on statutory interpretation*, in «Columbia Law Review», XLVII/8, 1947 (December), pp. 1259–1278.

FRISCH WALTER, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1984.

FUBINI ENRICO, *Notazione musicale e interpretazione*, in «Rassegna musicale», XXXI/1, 1961, pp. 27–36.

GADAMER HANS-GEORG, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr Siebeck, Tübingen (Deutschland), 1990.

GANDETTO PIETRO, *Criminal Law in Giacomo Puccini Operatic Production: The Crimes Against Persons in Tosca*, in Annunziata – Colombo (ed.), *Law and Opera cit.*, pp. 135–158.

GANN KYLE, *No Such Thing As Silence: John Cage's 4'33''*, Yale University Press, New Haven, 2011.

GATTI GUIDO M., *Del problema dell'interpretazione musicale*, in «Rassegna musicale», 1930, pp. 225–230.

GAO MEI, *The Research Scope of La and Music from the Perspective of Legal Aesthetics*, in «Studies in Social Science & Humanities», II/3, 2023, pp. 87–92.

GRÉVIN BENOÎT, *La musica del dictamen. A proposito della percezione dell'ars dictaminis come tecnica musicale nell'Italia del Duecento (c. 1220-c. 1330)*, in Andrea Gamberini, Jean-Philippe Genet, Andrea Zorzi (a cura di), *The Languages of Political Society. Western Europe, 14th-17th Centuries*, Viella, Roma, 2011, pp. 209–227.

GJERDINGEN ROBERT, *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, Oxford, 2019.

GOEHR LYDIA, *The imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, New York, 1992.

GOODMAN NELSON, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1976.

GONZÁLEZ QUEVEDO JOANNA, *Il diritto come arte e come scienza nel diritto romano*, in Luciano Liguori-Elena Quarta (a cura di), *Format televisivi nell'era dell'IA: indagini sugli aspetti civilistici, commerciali, criminologici penalistici e tributari*, UniversItalia, Roma, 2022, pp. 43–59.

GORLA GINO, *Postilla su «l'uniforme interpretazione della legge e i tribunali supremi»*, in «Il Foro italiano», v, 1976.

GRANDOLINI SIMONETTA, *Canti e aedi nei poemi omerici*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma, 1996.

GRAZIOSI GIORGIO, *L'interpretazione musicale*, Einaudi, Torino, 1952.

GROSSFELD BERNHARD – HILLER JACK A., *Law and Music*, in «International Lawyer», XLII/3, pp. 1147–1180.

GROSSI PAOLO, *Il diritto come discorso*, Giuffrè, Milano, 2007.

GUASTINI RICCARDO, *Interpretare e argomentare*, Giuffrè, Milano, 2011.

HALTERN ULRICH R., *Musik (und Recht) heute*, <https://www.rewi.hu-berlin.de/de/lf/oe/hfr/deutsch/1999-09.pdf>, 1999.

HALL TIMOTHY S., *The Score as a Contract: Private Law and the Historically Informed Performance Movement*, in «Cardozo Law Review», XX/ 5-6 (May-July), 1999, pp. 1589–1614.

HIBBITTS BERNARD J., 'Coming to Our Senses': *Communication and Legal Expression in Performance Cultures*, in «Emory Law Journal», XLI/4, 1992, pp. 874–960.

HÖLKESKAMP KARL-JOACHIM, *Arbitrators, Lawgivers and the 'Codification of Law' in Archaic Greece: Problems and Perspectives*, in «Métis – Anthropologie des mondes grecs anciens», VII/1-2, 1992, pp. 49–81.

HÖLKESKAMP KARL-JOACHIM, 'Written law in Archaic Greece', in «Proceedings of the Cambridge Philological Society», XXXVIII, 1993, pp. 87–117.

IRTI NATALINO, *Destino di Nomos*, in Massimo Cacciari, Natalino Irti, *Elogio del diritto. Con un saggio di Werner Jaeger*, Milano, 2019, pp. 113–152.

IUDICA GIOVANNI, *Interpretazione giuridica e interpretazione musicale*, in «Rivista di Diritto Civile», I, 2004, pp. 467–479.

ID., *Presentazione*, in Filippo Annunziata, *Prendi, l'anel di dono...Divagazioni tra opera e diritto privato*, SilvanaEditore, Milano, 2016, pp. 7–12.

KELLEY DONALD R., *The Human Measure: Social Thought in the Western Legal Tradition*, Harvard University Press, Harvard, 1990.

KRAMER LAWRENCE, *Interpreting Music*, 1st ed., University of California Press, Oakland, 2011.

ID., *Musical Meaning: Toward a Critical History*, University of California Press, Oakland, 2002.

KRAMER LAWRENCE, *The Thought of Music*, University of California Press, Oakland, 2016.

KRETZSCHMAR HERMANN, *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, in «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», IX, 1902, pp. 45–66.

ID., *Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik*, in «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XII, 1905, pp. 73–86.

KRZYWOSZYNSKI PRZEMYSŁAW – WOLENSKI JAN, *Law and Fate in Norma, I Puritani, Aida and Tosca*, in Annunziata – Colombo (ed.), *Law and Opera cit.*, pp. 173–194.

KUBATZKI JANA, *Music in rites. Some thoughts about the function of music in Ancient Greek cults*, in «Journal of Ancient Studies», v, 2016, pp. 1–17.

ID., *Die Rolle der Musik in antiken griechischen Prozessionen. Ikonografische Untersuchung griechischer Gefäße mit dem Schwerpunkt im 6. und 5. Jh. v. Chr.*, Dissertation, Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin, 2015.

LAVAGNA GAVINA, *L'interpretazione autentica nella giurisprudenza costituzionale. Da persistente causa di contrasto a fonte di dialogo potenziale tra Corte Costituzionale e Corte Edu*, in «Nomos», II, 2020, pp. 1–40.

LEPPERT RICHARD, *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, University of California Press, Oakland, 1993.

LETTERIO MAURO, *La musica nel pensiero medievale*, Longo, Ravenna, 2001.

LORINI GIUSEPPE – LODDO OLIMPIA GIULIANA, *Revenge Between Legal and Social Norms in Cavalleria Rusticana*, in Annunziata – Colombo (ed.), *Law and Opera cit.*, p. 209–221.

MACLEISH ARCHIBALD, *Apologia*, in «Harvard Law Review», LXXXV, 1972, pp. 1505–1510.

MANDERSON DESMOND, *Making a Point and Making a Noise: A Punk Prayer*, in «Law, Culture and the Humanities», XII/1, 2016, pp. 17–28.

ID., *Statuta v. Acts: Interpretation, Music, and Early English Legislation*, in «Yale Journal of Law & the Humanities», VII/2, 1995, pp. 317–366.

ID., *Songs without music: aesthetic dimensions of Law and Justice*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1996.

MANDERSON DESMOND – CAUDILL DAVID, *Modes of Law: Music and Legal Theory - An Interdisciplinary Workshop Introduction*, in «Cardozo Law Review», XX/5-6, 1999, pp. 1325–1329.

MARISI FLAVIA, *Ermeneutica giuridica ed ermeneutica musicale*, in «ISLL Papers», IV, 2011, pp. 1–16.

MAZZONI AUGUSTO, *L'ermeneutica tra musica e diritto*, in «Rivoluzioni molecolari. Percorsi di pensiero critico», n. 6, 2021, pp. 52–68.

MESSNER CLAUDIUS, *Now This: On the Gradual Production of Justice Whilst Doing Law and Music*, in «International Journal for the Semiotics of Law», XXXI, 2018, pp.187–214.

ID., *Il diritto, il linguaggio, la musica. Riflessioni sullo statuto estetico del diritto*, in Maurizio Manzin – Federico Puppo – Serena Tomasi (a cura di), *Multimodal Argumentation, Pluralism and Images in Law*, «Studies on Argumentation & Legal Philosophy», 3, (Quaderni della Facoltà di Giurisprudenza, vol. 36), Università degli Studi di Trento, Trento, 2018, pp. 317–341.

MINALE VALERIO MASSIMO, *New perspectives on 'law and humanities' together with a 'musical' approach to the history of legal problems: looking through the mirror of opera*, in Virginia Amorosi, Valerio Massimo Minale (a cura di), *History of Law and Other Humanities*, DYKINSON, Madrid, pp. 15–19.

MITTICA PAOLA M., *Quando il mondo era mousiké*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», fasc. 1 (giugno 2014), 2014, pp. 177–208.

ID., *Diritto e letteratura in Italia. Stato dell'arte e riflessioni sul metodo*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», fasc. 1(giugno), 2009, pp. 273–299.

ID., *Senso del sentire. Law and Humanities ed Estetica giuridica*, in «Rivista di filosofia del diritto», fasc. 2 (dicembre) 2019, pp. 441–456.

MORO PAOLO, *La lezione forense: il metodo retorico nella formazione dell'avvocato*, in «Cultura e diritti: per una formazione giuridica», II/1, Pisa University Press, Pisa, 2013, pp. 23–34.

ID., *Figure retoriche e scrittura forense*, in Francesco Cavalla, *Retorica, processo, verità. Principi di filosofia forense*, FrancoAngeli, Milano, 2007, pp. 159–183.

MORTARA GARAVELLI BICE, *Le parole e la giustizia. Divagazioni grammaticali e retoriche su testi giuridici italiani*, Einaudi, Torino, 2001.

ID., *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2018.

MURA GASPARE, *La «teoria ermeneutica» di Emilio Betti*, in «Critical Hermeneutics», v/1, 2021, pp. 181–226.

MURRAY PENELOPE – WILSON PETER, *Music and the Muses: The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian city*, Oxford University Press, Oxford, 2004.

NARDI SANDRO, *Pulchrum et iustum convertuntur. Sulla relazione tra musica e diritto*, in «Rassegna di Diritto e Arti», fasc. 1, 2022, pp. 22–30.

NATTIEZ JEAN-JACQUES, *Interpretazione e autenticità*, Enciclopedia della musica Einaudi, Einaudi, Torino, 2001, pp. 1064–1083.

NEETIJ RAI, *Volksgeist: In View of Friedrich Carl Von Savigny*, October 21, 2010, (Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=1695389> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1695389>), pp.4–6.

OST FRANÇOIS, *Droit et littérature: variété d'un champ, fécondité d'une approche*, in «RJTUM», XLIX/3, 2015, pp. 3–33.

PANNO GIOVANNI, *Nomos e mousiké: uso politico delle emozioni in Platone (Repubblica, Leggi) e Aristotele (Politica)*, in «Rivista di diritto ellenico (review of Hellenic Law)», VII 2017, pp. 83–108.

PARENTE ALFREDO, *Attività artistica e passività interpretativa*, in «Rassegna Musicale», 1931, pp. 220–226.

PARKER JAMES, “*The musicology of justice: Simon Bikindi and incitement to genocide at the International Criminal Tribunal for Rwanda*”, in M. J. Grant – Frdia J. Stone-davis (a cura di), *The Soundtrack of Conflict: The Role of Music in Radio Broadcasting in Wartime and in Conflict Situations*, 1, Olms, Hildesheim, 2013, pp. 211–229.

ID., *Acoustic Justice. Listening to the Trial of Simon Bikindi*, Oxford University Press, Oxford, 2015.

ID., *Towards an Acoustic Jurisprudence: Law and the Long Range Acoustic Device*”, in «Law, Culture and the Humanities», XIV/2, 2015, pp. 202–218.

PERLINI SILVANO, *Elementi di retorica musicale. Il testo e la sua veste musicale nella polifonia del '500- '600*, Ricordi, Milano, 2003.

PIPER TINA, *The Improvisational Flavour of Law, the Legal Taste of Improvisation*, in «Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation», VI/1, 2010, pp. 1–5.

PETRILLO FRANCESCO, *Metodo giuridico e metodo ermeneutico. Dall'interpretazione nel diritto civile all'ermeneutica negli altri campi del sapere*, in «Tigor. Rivista di scienze della comunicazione e di argomentazione giuridica» - A. XI/1 (2020), EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2019, pp. 14–23.

PICOZZA EUGENIO, *Creazione, trascrizione, esecuzione, interpretazione tra musica e diritto*, in «Diritto e Processo Amministrativo», 2, 2017, pp. 601–630.

ID., *Il nomos nella musica e nel diritto*, in Giorgio Resta (a cura di), *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica* (L'unità del diritto, 22), TrE-Press, Roma, 2020.

ID., *Il problema dell'interpretazione tra diritto e musica*, in Carla Faralli, Maria Paola Mittica, *Arte e limite. La misura del diritto*, Aracne, Roma, 2012, pp. 73–120.

ID., *Scritti Vari su Musica e diritto. Raccolta a cura di Domenico Siclari.*, Editoriale Scientifica, Napoli, 2022.

PIRROTTA NINO, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1984.

EGERT PÖHLMANN, *Greek Music and Greek Musicians for Rome*, in «La musica nell'Impero Romano (Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche, atti del secondo convegno annuale di MOISA)», a cura di Eleonora Rocconi, Editoriale Scientifica, Pavia, 2008, pp. 31–40.

POLITI FABRIZIO, *Considerazioni preliminari per uno studio sul problema dell'interpretazione giuridica in Emilio Betti nel quadro delle dottrine giuridiche del XX secolo*, in «Critical Hermeneutics», v/1, 2021, pp. 40–66.

PRAGER SUSANN, *Zur Affektenlehre Johann Matthesons. Affekte und deren musikalische Verwirklichung in 'Der vollkommene Capellmeister'*, GRIN Verlag, München (Deutschland), 2018.

PRATO ALESSANDRO, *Retorica e comunicazione persuasiva. Le forme della manipolazione*, Edizioni ETS, Pisa, 2021.

PUPPO FEDERICA, *Diritto e retorica*, Giappichelli, Pioltello, 2023.

RAGANATO EMANUELE, *I concetti di razionalità e razionalizzazione nella sociologia della musica di Max Weber*, in «Orbis Idearum», v/1, 2017, pp. 29–48.

RAMSHAW SARA, *Justice as Improvisation. The Law of the Extempore*, Routledge, Londra, 2013.

ID., *The Paradox of Performative Immediacy: Law, Music, Improvisation*, in «Law, Culture and the Humanities», XII/1, 2016, pp. 6–16.

ID., *Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event*, in «Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation», II/1, 2006.

RECHENBERG HANS, *Der Jurist in der Musik: Oder ein Beispiel für ungleiche Wechselbeziehungen*, in «JuristenZeitung», XXIX/11-12, 1974, pp. 394–395.

RESTA GIORGIO, *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema 'diritto e musica'*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», XLI, 2011, pp. 435–460.

ID., *Itinerari per una ricerca su diritto e musica*, in Giorgio Resta (a cura di), *L'armonia nel diritto*, Roma Tre Press, Roma, 2020.

ID. (a cura di), *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica* (L'unità del diritto, 22), TrE-Press, Roma, 2020.

ID., *Variazioni comparativistiche sul tema: "Diritto e musica"*, in «Rivista comparazione e diritto civile», <https://www.comparazionedirittocivile.it>.

ID., *Dialogo su diritto e musica*, in «Il diritto dell'informazione e dell'informatica», xxxvii, 6, 2021, pp. 921–931.

RIEMANN HUGO, *Musikalische Logik: Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*, Verlag von C. F. Kahnt, Leipzig, 1873.

ID., *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*. 2nd ed., Augener & Co., London, 1893.

ROSEN CHARLES, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, W. W. Norton & Company, New York, 1997.

ROSENGARD SUBOTNIK ROSE, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.

ROULAND NOUBERT, *La raison, entre musique et droit: consonances*, in Aa.Vv., *Actes du colloque Droit et musique*, Faculté de droit d'Aix-Marseille, 23 juin 2000, Aix-en-Provence, 2001, pp. 121 ss.

RUBINOFF KAILAN R., *(Re)creating the Past: Baroque Improvisation in the Early Music Revival*, in «New Sound: International Magazine for Music», 32, 2009.

SAINT-DIZIER PATRICK, *Musical Rhetoric: Foundations and Annotation Schemes*, Wiley, Hoboken (New Jersey), 2014.

SANSONE ARIANNA, *Diritto e letteratura. Un'introduzione generale*, Milano, Giuffrè, 2001.

SANZA MARIA TERESA, *Music and Law: Law in Lyrical Operas. Gianni Schicchi by Giacomo Puccini. The Harmony of the System*, in Annunziata – Colombo (Editors), *Law and Opera* cit., pp. 241–250.

SCHACHTER CARL, *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

SCHOFIELD WILLIAM, *Christopher Columbus Langdell*, in «The American Law Register», LV/5, (Maggio) 1907, pp. 273–296.

SEIDEL ROBERT – ZEGOWITZ BERND (editors), *Literatur im Umfeld der Frankfurter Paulskirche 1848*, Verlag, 2010.

SERPICO FRANCESCO, *Il processo. La storia. La memoria. Note su «La sentenza» di Giacomo Manzoni (1960)*, in «ISLL Papers», XVI, 2023, pp. 1–16.

SILIPRANDI ELEONORA, *Omero ed Eschilo demiurghi di giuridicità. A proposito di due recenti studi di “Law & Literature”*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», fasc. 1, Il Mulino, Bologna, 2008, pp. 275–284.

SMALL CHRISTOPHER, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press (First Edition), Middletown, 1998.

SNARRENBURG ROBERT, *Schenker’s Interpretative Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

SOBBIONETI MARCO, «*Soave amico del vento a Tindari*». *Salvatore Pugliatti (1903-1976) Profilo di un Giurista Neo-Classico*, Bonanno, Acireale-Roma, 2012.

SPOSITO GIANLUCA, *Manuale di retorica forense*, Intra, Napoli, 2023.

STONE PETERS JULIE, *Mapping Law and Performance: Reflections on the Dilemmas of an Interdisciplinary Conjunction*, in Simon Stern – Maksymilian Del Mar – Bernadette Meyler (eds), *The Oxford Handbook of Law and Humanities*, Oxford Handbooks, 2019 (online version edn, Oxford Academic, 8 Jan. 2020), pp. 198–215.

STONE SWEET ALEC, *Governing with Judges*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

SUPIOT ALAIN, *Homo Juridicus: Saggio sulla funzione antropologica del diritto*, Mondadori, Milano, 2005.

SZENDY PETER, *Écoute. Une histoire de nos oreilles di Peter Szendy*, Minuit, Paris, 2001.

TANTURRI ALBERTO, *Il notaio all’opera. Figure di notai nel Melodramma fra Sette e Novecento*, in «International Journal of Legal History and Institutions», VI, 2022, pp. 229–258.

TARELLO GIOVANNI, *Il realismo giuridico americano*, Giuffrè, Milano, 1962.

TARASTI EERO – MARCONI LUCA – GINO STEFANI, *Musical Signification, Between Rhetoric and Pragmatics. La Significazione Musicale, tra Retorica e Pragmatica*, CLUEB, Bologna, 1998.

TARASTI EERO, *Signs of Music. Approaches to Applied Semiotics [AAS]*, De Gruyter Mouton, Berlin, 2002.

TARUFFO MICHELE, *La semplice verità. Il giudice e la costruzione dei fatti*, Editori Laterza, Bari, 2009.

TARUSKIN RICHARD, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, Oxford, 1995.

ID., *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

THIEME ULRICH, *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock. Vorgeschichte, Ästhetik, Physiologie*, Moeck Celle, Moeck, 1986.

THOMAS ROSALIND, “Written in stone?” *Liberty, equality, orality and the codification of law*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», XL, Oxford University Press, 1995, pp. 59–74.

TREITLER LEO, *With Voice and Pen. Coming to know Medieval Song*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

TUZET GIOVANNI, *Diritto e letteratura. Funzioni a confronto*, in «Rivista di filosofia del diritto», II/1, 2005, pp. 179–204.

VARGIU LUCA, *Hermeneutik und Kunstwissenschaft. Ein Dialog auf Distanz – Emilio Betti und Hans Sedlmayr*, Logos Verlag Berlin, 2017.

VIVARELLI CARLA, «*Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*» un trattato napoletano di *ars subtilior?*, in Francesco Zimei (a cura di), «*Dolci e nuove note*», Collana: L’ars Nova del Trecento, VII, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2009, pp. 103–142.

VIOLA FRANCESCO – ZACCARIA GIUSEPPE, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, Editori Laterza, Roma, 1999.

WAGNER-EGELHAAF MARTIA – STEFAN ARNOLD – MARCUS SCHNETTER – HEGER GESINE, *Rhetoriken zwischen Recht und Literatur. Interdisziplinäre und interkulturelle Zugänge*, J. B. Metzler, 2023.

WANG DERRICK, *Scalia/Ginsburg: A (Gentle) Parody of Operatic Proportions*, in «The Columbia Journal of Law & The Arts», XXXVIII/2, 2015, pp. 239–292.

HERMANN WEBER, *Recht, Staat und Politik im Bild der Dichtung*, in *Recht, Literatur und Kunst in der Neuen Juristischen Wochenschrift*, vol. IV, Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin, 2003.

ID., *Literatur, Recht und Musik: Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005*, BWV, Berliner Wiss.-Verl, Berlin, 2007.

WEST ROBIN, *The Literary Lawyer*, in «Yale Journal of Law & the Humanities», v/ 1, 1993, pp. 129–156.

WŁODARCZYK ARKADIUSZ – ROZMIAREK MATEUSZ, *The Reception of Ancient Olympic Epinikia in Sixteenth- and Seventeenth-Century European Poetry*, in «European Review», XXXI/1 2023 pp. 28–44.

ZACCARIA GIUSEPPE, *Emilio Betti: un pioniere dell'ermeneutica, misconosciuto. Perché? Emilio Betti: un pioniere dell'ermeneutica, misconosciuto. Perché?*, in Antonio Banfi – Massimo Brutti – Emanuele Stolfi (a cura di), *Dall'esegesi giuridica alla teoria dell'interpretazione: Emilio Betti (1890-1968)*, Roma Tre Press, 2021, 101–116.

ZACCARIA GIUSEPPE, *Ripensare Emilio Betti, oggi*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», XLIX/2 2019, 517-534.

ZARTALLOUDIS THANOS, *The birth of nomos*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2019/2020.

ZIINO DIEGO, *L'interpretazione e le interpretazioni*, in «Annali della Facoltà di Economia», Università degli studi di Palermo, LXII, 2008, pp. 313–382.

**DAL CODICE ALLA PERFORMANCE.
ITINERARI DI RICERCA TRA MUSICA E DIRITTO**

Doriana Masucci

INDICE

0. INTRODUZIONE

0.1 Obiettivi e struttura della ricerca.....	p. 1
0.2 Fonti e stato dell'arte.....	p. 5
0.2.1 Studi di area giuridica.....	p. 5
0.2.2 Studi di estrazione musicologica e di altre aree disciplinari.....	p. 18

1. LE RADICI COMUNI

1.1 Musica e diritto nell'antica Grecia.....	p. 23
1.2 Musica e diritto nell'antica Roma.....	p. 46
1.3 L'eredità classica nel Medioevo e nel Rinascimento.....	p. 48

**2. PENSIERO GIURIDICO E PENSIERO MUSICALE: INTERAZIONI
FORMALI E LINGUISTICHE**

2.1 La retorica tra musica e diritto.....	p. 55
2.2 Dottrina giuridica e riflessione teorico-musicologica.....	p. 61
2.3 La teoria musicale come sistema normativo: Riemann e la <i>musikalische Logik</i>	p. 68
2.4 La forma musicale come struttura normativa.....	p. 71
2.5 Lessico giuridico di matrice musicale.....	p. 79
2.6 Il caso Schenker.....	p. 85

3. PERCORSI INCROCIATI

3.1 Formazione musicale e formazione giuridica: punti di contatto e reciproche influenze.....	p. 89
3.2 Musicisti-giuristi.....	p. 94
3.3 Giuristi-musicisti.....	p. 104

4. IL TEMA DELL'INTERPRETAZIONE

4.1 L'interpretazione nella musica e nel diritto.....	p. 111
4.2 Tra fedeltà e libertà: il concetto di interpretazione autentica e i limiti dell'interpretazione.....	p. 117
4.3 Emilio Betti e la costruzione di una teoria generale dell'interpretazione.....	p. 124
4.4 Pugliatti e il dibattito ermeneutico nel Novecento italiano.....	p. 132
4.5 Jerome Frank e l'interpretazione giuridica come arte.....	p. 141
4.6 La genesi dell'ermeneutica comparata: diritto e musica in dialogo.....	p. 145
4.7 Il diritto come <i>performance</i>	p. 153

5. PATRIMONIO CULTURALE IMMATERIALE E MATERIALE: DIRITTO E MUSICA

5.1 Diritto e produzione musicale.....	p. 163
5.2 Law in Opera.....	p. 166
5.3 Il diritto come soggetto teatrale.....	p. 175
5.4 Giuristi autori di libretti e testi per musica.....	p. 196
5.5 Rappresentazione drammatico-musicale dei tipi giuridici.....	p. 202

CONCLUSIONI	p. 221
--------------------------	--------

BIBLIOGRAFIA	p. 224
---------------------------	--------