CARTOGRAFIE SOCIALI
Rivista di sociologia e scienze umane
Anno III, n. 5, maggio 2018

Direzione scientifica
Lucio d'Alessandro e Antonello Petrillo

Direttore responsabile
Arturo Lando

Redazione
Elena Cennini, Anna D'Ascenzio, Marco De Biase, Giuseppina Della Sala, Eugenio Galioto, Emilio Gardini, Fabrizio Greco, Luca Manunza

Comitato di redazione
Marco Armiero (KTH Royal Institute of Technology, Stockholm), Tugba Basaran (Kent University), Nick Dines (Middlesex University of London), Stefania Ferraro (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli), Marcello Maneri (Università di Milano Bicocca), Önder Özhan (Università di Ankara), Domenico Perrotta (Università di Bergamo), Federico Rahola (Università di Genova), Pietro Saitta (Università di Messina), Anna Simone (Università Roma Tre), Ciro Tarantino (Università della Calabria)

Comitato scientifico
Fabienne Brion (Université Catholique de Louvain -la-Neuve), Alessandro Dal Lago (Università di Genova), Didier Fassin (Institute for Advanced Study School of Social Science, Princeton), Fernando Gil Villa (Universidad de Salamanca), Akhil Gupta (University of California), Michalis Lianos (Université de Rouen), Marco Martiniello (University of Liège), Laurent Mucchielli (CNRS - Centre national de la recherche scientifique), Salvatore Palidda (Università di Genova), Michel Peraldi (CADIS - Centre d'analyse et d'intervention sociologiques), Andrea Rea (Université libre de Bruxelles)

"Cartografie sociali" is a peer reviewed journal

ARTI, DIRITTO E MUTAMENTO SOCIALE

Una mappa tra passato, presente, futuro

A cura di Anna Simone e Alberto Vespaziani

MIMESIS

SUOR ORSOLA
UNIVERSITY PRESS

Pubblicazione semestrale: abbonamento annuale (due numeri): € 45,00

Per gli ordini e gli abbonamenti rivolgersi a:
ordini@mimesisedizioni.it
L'acquisto avviene per bonifico intestato a:
MIM Edizioni Srl, Via Monfalcone 17/19
20099 - Sesto San Giovanni (MI)
Unicredit Banca - Milano
IBAN: IT 59 B 02008 01634 000101289368
BIC/SWIFT: UNCRITM1234

Cartografie sociali è una rivista promossa da URiT, Unità di Ricerca sulle Topografie sociali.

Direzione e Redazione della rivista hanno sede
presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa
Via Suor Orsola 10 - 80132 Napoli (Italy)
www.unisob.na.it
cartografiesociali@unisob.na.it
cartografiesociali.rivista@gmail.com

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
SUOR ORSOLA
BENINCASA
FACOLTÀ DI
SCIENZE
DELLA FORMAZIONE



MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9788857553061
Issn: 2499-7641

© 2018 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

Registrazione Tribunale di Napoli n. 37 del 5 luglio 2012

INDICE

Editoriale: quali connessioni tra arti, diritto e mutamento sociale? Le arti come fonte empirica per raccontare le iterazioni tra diritto e società 9
di Anna Simone e Alberto Vespaziani

Arti, Diritto e Mutamento sociale. dialogo con Lucio d'Alessandro 19
di Anna Simone

MAPPE

I graffiti nel *lawscape* contemporaneo e il "*droit au respect*" nel diritto comparato 25
di Marcilio Franca e Alberto Vespaziani

Il governo dei poveri**.** Distopie e paradossi del presente in *Per ultimo il cuore* di Margaret Atwood 43
di Anna Simone e Natalina Lodato

Worse than fiction: imágenes y discurso de la tortura 67
di Jesús García Cívico

Nómoi a confronto. L'apporto della scienza comparatistica all'interpretazione giuridica e musicale 97
di Andrea Borroni e Giovanna Carugno

Diritto, letteratura, mutamento sociale. *Le terre del sacramento* di Francesco Jovine. 119
di Maria Ausilia Simonelli

ROTTE

Letteratura, vita e diritto. Note su *2666* di Bolano 137
di Carolina Correira Dos Santos e Luciano Nuzzo

Dio si fida del nostro buon senso. L'esperienza come critica all'autorità nel *Racconto della Comare di Bath* 159
di José Garcez Ghirardi

Qualidades femininas e masculinas e imagens da justiça 177
di Rafael Mancebo

De leviatanes y tortugas. Eirōneía, metaphora y alethé desde la imaginación visual en un grabado de Maarten van Heemskerl (1498-1574) 193
di José Calvo González

Science fiction literature as law. spunti per un superamento delle *Leggi della Robotica di Asimov* 207
di Antonio Iannì

RILIEVI

«A moderate amount of cacophony». la funzione "sovversiva" della comparazione tra diritto e musica nel giusrealismo statunitense 225
di Enrico Buono

A carnavalização do direito como chave de uma das portas de saída da casa verde 237
di Angela Araujo da Silveira Espindola e Miliane dos Santos Fantonelli

Ubi societas ibi ars et ludus 249
di Fabio dell'Aversana

WUNDERKAMMER

Il museo dell'immagine di Jean Carbonnier 265
A cura di Francesco Saverio Nisio

TRAVELOGUES

Il maschile, il femminile e il satirico nell'iconografia giuridica 279
di Ilaria Boiano

L'amministrazione del sapere e della memoria nella modernità 285
di Maria Pina Fersini

Andrea Borroni e Giovanna Carugno

NÓMOI A CONFRONTO
L'apporto della scienza comparatistica all'interpretazione giuridica e musicale*

Abstract:

This paper deals with the interpretation in the music and legal field, trying to point out the similarities and divergences between the two disciplines. At the beginning, there will be treated the traditional hermeneutist methods shared by both the jurists and the musicians (*i.e.* the literal and teleological interpretation); then, it will be examined the comparative methodology, as elaborated by the legal science, and how this technique could be applied also in musical domain. The microcomparison and the formants theory can be functional tools to bypass the strict literal interpretative adherence to the text and its suboptimal implications (filling the gaps if a *lacuna* is at stake, for example), allowing some more creative, innovative, and evolutive solutions to adapt the legal provisions and the musical scores to the context in which they have to be applied or performed.

Keywords:

Comparative law; interpretation; legal formants; music.

1. *Introduzione*

Il diritto è una scienza sociale. Nel momento in cui lo stesso si allontana dalla sua impostazione precettiva e spesso autoreferenziale, diventa facilmente avvicinabile ad altre branche del sapere, come: a) la letteratura, con

* Pur essendo il presente contributo frutto di una riflessione comune, sono da attribuirsi alla Dott.ssa Giovanna Carugno i paragrafi 1, 2.1. e 3.2. e al Prof. Andrea Borroni i paragrafi 2.2., 3.1. e 4.

la quale condivide il linguaggio; b) la filosofia, declinata nella *species* della "filosofia del diritto"; c) le arti figurative, che spesso offrono rappresentazioni di concetti ben noti al giurista, come quello di giustizia; d) la musica, riportata fin dall'antichità all'idea di *νόμος*, ossia "regola" od "ordine"[1].

La migliore dottrina coglie con finezza questo collegamento, sostenendo che

> il dialogo con le altre discipline […], può rappresentare per il giurista uno strumento indispensabile di lavoro, poiché permette di allargare sensibilmente il quadro positivistico tradizionale, portando alla luce molti di quei contenuti taciti, assunti inespressi e pregiudizi che […] condizionano profondamente l'attività dell'interprete, guidandone i processi di comprensione e decisione (Resta 2011, p. 459).

In altre parole, pur essendo evidente la distanza ontologica tra le varie discipline, esistono alcuni punti di contatto che consentono di formulare paralleli tra queste e il diritto, ma anche di estrarre in un "distillato giuridico" metodologie comuni, soprattutto rispetto all'arte musicale (Garofalo 2014; Gatto 2009).

Tra queste tecniche figura la comparazione, strumento adottato tanto dal giurista quanto dal musicista per l'interpretazione testuale (Alpern, 2014), dovendosi intendere per "testo", ai fini del presente saggio, quello giuridico in senso lato – espresso nella legge e nel contratto – e quello musicale, contenuto in uno spartito[2].

La *ratio* dell'attività interpretativa è evidente: essa risponde a un'esigenza di significazione, che emerge soprattutto in presenza di termini giuridici o segni musicali ambigui, oscuri, polisemici, se non addirittura

---

1 I *νόμοι* rappresentavano, nell'antica Grecia, moduli melodici prestabiliti legati a un determinato "affetto" (*ἦθος*), che intendevano suscitare nell'ascoltatore, con finalità educativa. Plutarco, nel *De musica*, sottolinea come l'affinità esistente tra queste melodie e le leggi proprie del mondo del diritto, anch'esse chiamate *νόμοι*, risiede nella loro natura di "regola" inderogabile: infatti, per l'esecutore «non era lecito uscire dai limiti di intonazione e di carattere stabiliti per ciascun[a melodia]». Parimenti, nelle *Leggi*, Platone evidenzia come non fosse consentito «a nessun compositore contravvenire alla codificazione» insita nei *νόμοι*, atteso che la mancata osservanza dei medesimi avrebbe comportato «la dissoluzione dell'ordine socio-politico» della *πόλις* (Dioni 2008, p. 153, in cui è riportata anche celeberrima affermazione, secondo la quale «non si mutano mai i modi della musica senza sconvolgere le principali leggi politiche»).

2 Nel corso di questa trattazione, il termine "spartito" sarà utilizzato in senso omnicomprensivo, per indicare la carta da musica stampata o manoscritta recante un testo in notazione musicale, anche se posto in partitura.

antinomici, stante un'evidente incompatibilità all'interno del sistema in cui sono inseriti, sia esso un brano musicale, una disposizione normativa o una clausola contrattuale.

Alcuni commentatori sottolineano che questo tipo di «interpretazione è sempre necessaria, perché tutti i segni, quale che sia il codice cui appartengono, hanno un alone di indeterminatezza semantica che dietro un significato apparente può nascondere un diverso e più giusto significato» (Roppo 2011, p. 465).

L'interpretazione consente di arrivare anche a comprendere il senso globale dell'oggetto da interpretare in un'ottica "performativa": il significato del testo troverà esteriorizzazione nell'applicazione da parte dell'interprete-giurista a uno o più casi concreti e nell'esecuzione da parte del musicista allo strumento o con la voce.

In altre parole, l'interpretazione è quell'attività che rende un testo giuridico "attuato" e uno spartito "suonato"[3].

Tralasciando ogni *querelle* sulla prevalenza di un metodo interpretativo piuttosto di un altro[4], la tassonomia disegnata dalla manualistica giuridica costituisce una puntuale griglia di verifica per il confronto delle operazioni

3 Come evidenziato dalla letteratura più attenta, «[a] differenza della letteratura, la musica costituisce, al pari del diritto, una disciplina "performativa". Anche l'interprete musicale muove generalmente – il discorso va riferito specificamente alla musica classica, come la conosciamo a partire dalla metà del diciottesimo secolo – da un insieme di grafemi, ordinati secondo un programma intelligente da un compositore. Questi grafemi compongono la partitura musicale. Il processo ermeneutico può ridursi alla ricostruzione del significato del testo, eventualmente a fini di critica della composizione, ma generalmente non si esaurisce in questo. La comprensione del testo rappresenta infatti uno stadio preliminare e servente rispetto alla sua messa in opera, ossia la traduzione in suoni di fronte ad un pubblico. Come il giurista, anche il musicista deve risolvere difficili problemi ermeneutici, i quali reagiscono su un risultato esecutivo, rendendolo più o meno "coerente", "originale", "convincente"; o al contrario "incoerente", "banale", "non persuasivo" o persino "offensivo"» (Resta 2010, pp. 2-3).

4 Si vedano, sul punto, Frank (1947; 1948). In tali scritti, il giurista americano sostiene che l'esegesi di un testo giuridico ha sempre un carattere poietico e che il legame tra il testo da interpretare e il giudicante non è rigido. L'interprete giuridico si avvale di una libertà interpretativa necessitata dal carattere necessariamente vago e non esaustivo del testo, dalla presenza di clausole generali e di termini elastici, nonché dalla difficoltà valutare il fatto posto alla base del giudizio. Negli stessi anni, anche in Italia la dottrina giuridica subiva il fascino della musicologia. Il Professor Betti, ad esempio, osservava che il fine dell'interprete è quello di immedesimarsi con l'autore del brano cercando di cogliere l'*intentio operis* (il parallelismo con le conclusioni di Eco è evidente: si veda *infra,* nota 6), che rimane immutabile nel tempo (Betti 1955, p. 760 ss.).

interpretative con quelle proprie del settore musicale. La musica e il diritto condividono riferimenti al carattere letterale, teleologico, storico e sistematico dell'interpretazione, della quale possono evidenziarsi, di volta in volta, l'oggetto piuttosto che la tecnica ermeneutica adottata, oppure – volendo accogliere un differente angolo visuale – la via selezionata per giustificare il prodotto interpretativo ricercato (Mengoni 1992, p. 318).

Ne discende che, attraverso l'analisi delle principali tecniche interpretative, è possibile ricostruire un parallelo fra l'attività del musicista e quella del giurista.

L'attività dell'interprete «deve far intendere l'oggetto secondo la legge di autonomia e coerenza che si vede in esso operare, e a questa legge deve adeguarsi, senza sovrapporgliene un'altra diversa con violazione della sua autonomia» (Betti 1955, p. 763). Sempre secondo Betti, poi, il ruolo del performer musicale è primariamente quello di «trasmettere all'ascoltatore l'originaria intuizione artistica del compositore e, perché ciò risulti possibile, sarà necessario conseguire una perfetta sintesi dialettica tra il momento ricognitivo dell'idea altrui e quello ri-creativo» (Resta 2010, p. 9). Sulle mosse della scuola crociana, Parente (1930, p. 380 ss.), riteneva che l'interpretazione «non deve consistere in una particolare esecuzione di un'opera, in cui l'esecutore sia costretto a trasformare qualcosa di proprio per animare la carta stampata dello spartito. L'opera parla da sé: essa non è certamente lo spartito, ma è l'insieme sonoro che corrisponde nel modo e nella misura volute dal musicista ai segni in esso contenuti, e in quel complesso sonoro si esaurisce […] l'opera d'arte». Cfr. anche Parente 1936; Gatti 1930, p. 225 ss. Si consideri, per una ricostruzione più incline all'apporto soggettivo dell'attività ermeneutica sia musicale che giuridica, il pensiero di Pugliatti (1940, p. 39), il quale – spostando la linea di osservazione dalla musica all'universo giuridico – affermava che: «anche la legge richiede, e sempre, una interpretazione che ne precede l'applicazione; e lo stesso legislatore descrive il processo interpretativo, dichiarando che alla norma legale si deve attribuire il senso fatto palese dal proprio significato delle parole secondo la connessione di esse, e dalla intenzione del legislatore». Sulla figura di Pugliatti, si veda, *ex multis*, Iudica 2004. Contrariamente alla ricostruzione teorica di Pugliatti, Betti osserva che: «se fosse vero che la riproduzione (ricreazione) "risolve nella contemporaneità (attualità) del soggetto un quid che, come passato od oggetto, è inerte, anzi non sussiste" […] non si tratterebbe in realtà di riproduzione interpretativa, ma di creazione originale, la quale […] non sottostà ad altra legge che a quella sua propria coerenza intrinseca. Ma la interpretazione, anche riproduttiva, non "risolve", bensì accoglie ed assume nell'attualità del soggetto, l'oggetto come è stato inteso […] e deve esser fatto intendere agli ascoltatori chiamati ad un vigile ed attivo concorso. L'interpretazione deve far intendere l'oggetto secondo la legge di autonomia e di coerenza che si vede in esso operare, e a questa legge deve adeguarsi, senza sovrapporgliene un'altra diversa con violazione della sua autonomia» (Betti 1955, pp. 762-763). Si confronti anche Betti 1948 e 1949.

2. *Canoni interpretativi comuni alla musica e al diritto*

2.1. *Il canone interpretativo "letterale" o "filologico"*

Una delle metodologie interpretative comuni all'ambito giuridico e a quello musicale è legata all'osservanza della "lettera" del testo[5].

Il punto di partenza comune del canone "letterale" o "filologico" è rappresentato dall'attenzione al significato espresso dalle singole parole o segni musicali che compongono il testo, nonché dai loro collegamenti sintattici, da leggere secondo la "grammatica comune" degli appartenenti alla comunità di riferimento, siano essi musicisti o giuristi.

Va da sé che tale canone ermeneutico non esaurisce l'attività dell'interprete; infatti, qualora si incorresse in ambiguità semantiche (si pensi al caso in cui il segno o la parola possano avere due significati parimenti compatibili con il contesto espressivo di riferimento), sarà necessario fare riferimento a un criterio integrativo di tipo extra-testuale, sovente individuato nell'effettiva intenzione dell'autore, sia esso un legislatore, un giudice, una parte di un contratto o un compositore musicale[6].

In ambito giuridico, l'interpretazione letterale è stata ampiamente seguita dalle scuole di *civil law*, le quali vedevano nel ruolo creativo del giurista un pericolo per la certezza del diritto e una minaccia per la teoria della separazione dei poteri.

Tuttavia, un simile approccio mal si conciliava con l'esigenza di pervenire a una significazione delle cosiddette "clausole generali" (si pensi, per esempio, al concetto di "buona fede" o di "ordine pubblico"), che richiedono l'intervento esplicativo dell'interprete. Infatti, lo stesso carattere "generale" di queste clausole ne rende elastica l'interpretazione, impedendo all'interprete di offrire una lettura strettamente aderente al testo, ma imponendo allo stesso di utilizzare altri e diversi parametri.

Ad esempio, nel caso della "buona fede", all'interprete è lasciata ampia possibilità di allontanarsi dal dato testuale quando, seguendo l'interpretazione che egli sceglie di attribuire alla clausola, si possa conservare l'esistenza del contratto (Alpa 1983; Perlingeri 1970).

---

5 Come ben osservato, infatti, «sotto il profilo filologico, [...] la interpretazione della musica e quella del diritto hanno il medesimo punto di partenza metodologico: il testo musicale e quello normativo» (Ziino 2011, p. 189).

6 Il rischio di una simile scelta, però, risiede nel fatto che un testo apparentemente chiaro dal punto di vista dell'interpretazione letterale possa essere riportato a una volontà "antitestuale", contro il testo stesso, seppure idealmente coincidente con l'intenzione dell'autore.

Si ha, quindi, l'impressione di trovarsi in presenza di una dissociazione tra il dato formale, rappresentato dal testo della norma giuridica, e la sua interpretazione e applicazione concreta. Si tratta di una diretta conseguenza del fatto che, nonostante la formulazione del principio di buona fede in termini positivi, poco può dirsi, in termini certi, circa la sua esatta portata e il suo contenuto.

Anche secondo gli studi più attenti al fenomeno delle *Generalklausel*, la specificazione dei doveri in positivo, che integrerebbero il significato di buona fede, deve avvenire in via mediata e indiretta: solo una volta individuata la condotta contraria al principio di buona fede sarà possibile identificare *a contrario* il complesso degli specifici doveri in cui tale principio dovrebbe sostanziarsi (Borroni 2014).

Passando all'esame del canone letterale nel settore della musica, gli interpreti che vi aderiscono – in ossequio all'esigenza di un'interpretazione filologicamente orientata profilatasi fin dagli anni Cinquanta del secolo scorso[7] – individuano la necessità di ottenere esecuzioni musicali il più possibile aderenti alla lettera dello spartito.

La scelta a favore di questo approccio comporta che l'operazione interpretativa del musicista debba essere preceduta da: a) una fase di scelta dell'edizione della composizione musicale che maggiormente si adatti all'esigenza di "ben intendere" il testo – per esempio, le edizioni *urtext*, fedeli all'autografo o alle copie più attendibili della composizione e spesso dotate di un ricco apparato critico[8] – ; ovvero, o in aggiunta, b) una fase di

7 Il dibattito sull'interpretazione musicale coinvolgeva tanto gli esecutori quanto i musicologi, animati dall'intento di supportare l'attendibilità delle *performance* fondate su una riproduzione fedele della realtà sonora propria del tempo in cui la composizione aveva visto la luce, sia sotto il profilo degli strumenti impiegati che quanto alle soluzioni tecnico-interpretative adottate dai musicisti. Questo dibattito era particolarmente vivace nel settore della "musica antica", essendo stato ispirato alla corrente della *early music* inaugurata nei primi decenni del Novecento dal saggio *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries* di Arnold Dolmetsch, che aveva posto al centro dell'esecuzione musicale il concetto di autenticità, intesa quale fedeltà storica a quanto riportato nelle fonti d'epoca, incluse le lettere dei compositori, i trattati, nonché le indicazioni ricavabili dalle testimonianze iconografiche e dalle biografie dei musicisti.

8 Queste edizioni iniziarono a essere immesse nel mercato musicale a partire dalla metà del XX secolo, con l'obiettivo di riportare il testo musicale alla sua originaria "purezza" e offrire agli esecutori un'alternativa attendibile alle edizioni ottocentesche. I revisori di queste ultime edizioni offrivano spesso una personale lettura del testo musicale, arricchendolo con diteggiature e segni di fraseggio e articolazione non presenti nella fonte originale e, talvolta, operando delle vere e proprie modifiche di carattere arbitrario, per esempio eliminando segni di ritornel-

ricerca delle diverse fonti manoscritte e/o a stampa della composizione da interpretare, secondo una gerarchia che vede, *in primis,* necessario procedere al reperimento della fonte autografa (ossia, quella realizzata di propria mano dal compositore) o del suo facsimile, seguita dal recupero di eventuali copie della composizione e, successivamente, delle edizioni esistenti. Questa indagine, che assume profili eminentemente musicologici, potrà essere accompagnata dalla consultazione degli *schetckbooks* (letteralmente, "libri di schizzi" o canovacci) del compositore, in modo da poter meglio comprendere (o, almeno, desumere) il significato che egli intendesse attribuire ai segni utilizzati nella composizione.

A tal proposito, è stato osservato che, soprattutto nella musica antica, si rinvengono due tipologie di notazione musicale: «il primo, equivalente allo schizzo del pittore, è soltanto una traccia, che l'esecutore deve necessariamente completare» (Geoffroy-Dechaume 1973, p. 10), attraverso l'uso di fonti diverse dalla composizione musicale, sia in un'ottica integrativa di lacune che in una prospettiva di migliore intellegibilità del testo stesso; il secondo, più completo, «rappresenta l'esecuzione quale deve essere» (Geoffroy-Dechaume 1973, p. 10).

In entrambi i casi, l'interprete sarà chiamato ad acquisire le fondamentali nozioni di prassi esecutiva per rendere la propria lettura del testo musicale coerente con gli stilemi dell'epoca in cui lo stesso è stato composto.

L'interpretazione filologica diventa così sempre più "storicamente informata" e attenta a scegliere, tra i possibili significati attribuibili al segno musicale tracciato dall'autore, quello più coerente sia con il periodo storico a cui risale la composizione – atteso che stessi segni utilizzati in periodi diversi possono richiedere differenti risultati esecutivi[9] e che esistevano, nel passato come oggi, convenzioni osservate in maniera quasi automatica da tutti i musicisti, che non trovano alcun riscontro o riferimento nel testo musicale[10] –, che con le caratteristiche organologiche e timbriche dello

lo e correggendo quelli che riteneva potessero essere "errori" armonici, melodici o ritmici commessi dal compositore. Sulle edizioni *urtext*, si vedano Bilson 2005; Feder e Bianconi 1992, p. 167 ss.; Finscher 1980, pp. 193-198.

9 L'esempio più evidente è costituito dai segni di ornamentazione, che non solo appaiono diversi in relazione al periodo storico di riferimento, ma si diversificano anche rispetto al singolo compositore, al punto che era uso antico premettere all'edizione di una composizione una "tavola" contenente il segno grafico di ogni abbellimento e la relativa realizzazione.

10 L'aspetto "convenzionale" connesso alla prassi musicale caratterizza specialmente la musica antica, soprattutto quella di epoca rinascimentale e barocca. Lo stesso François Couperin, esponente del Barocco francese, affermava: «noi scriviamo in modo diverso da come eseguiamo» (Couperin 1716, p. 39). Per conoscere le con-

strumento musicale per cui la composizione è stata ideata (è chiaro, per esempio, che una composizione dedicata al clavicembalo richiede una diversa interpretazione se eseguita al pianoforte o all'organo)[11].

2.2. *Il criterio teleologico*

Il criterio teleologico si fonda sulla necessità di rinvenire quale fosse l'intento dell'autore del testo musicale o giuridico.

Infatti, «risalendo alle intenzioni originarie, l'interpretazione teleologica si presta ad un adattamento *evolutivo* delle disposizioni, cioè ad una ri-contestualizzazione dei testi rispetto all'epoca e al contesto specifico cui vengono applicate» (Pratelli 2017, p. 5).

In base a questa impostazione, il giurista cerca di individuare quello che avrebbe potuto essere l'atteggiamento del legislatore originario di fronte al dovere di regolamentare una determinata fattispecie (Strauss 2010).

Applicando lo stesso criterio all'ambito musicale, alcuni musicologi descrivono l'interprete come un vero e proprio "mediatore" tra il testo, la volontà dell'autore, le scelte dell'esecutore e le esigenze dei fruitori (Balkin e Levinson 1991 e 1999; Betti 1987).

Il dato meramente empirico di questo approccio risiede nel fatto che la visuale interpretativa sarà fortemente influenzata dalla sua inclusione in una specifica cornice storico-sociale, mutevole al trascorrere del tempo e a fronte dell'affermazione di nuove "consuetudini" musicali.

Pertanto, colui che sarà chiamato a interpretare il testo musicale dovrà tenere conto della necessità di adeguare i risultati esecutivi alle odierne possibilità espressive, considerando una serie di fattori extra-testuali, come le caratteristiche dello strumento musicale a disposizione, il luogo della *performance*, le aspettative del pubblico. In questo caso, l'intento del compositore potrebbe risultare non rispettato *in toto*, atteso che lo stesso dovrà

venzioni proprie di ogni epoca, uno strumento di indubbia utilità per l'interprete è rappresentato dallo studio della trattatistica prodotta dagli stessi compositori, in cui sono contenute le nozioni di prassi che consentono di rendere l'esecuzione musicale odierna coerente con i precipui stilemi storici.

11 In questo senso, non sarebbero da trascurare neanche gli aspetti acustici tipici degli ambienti in cui determinate composizioni erano destinate a essere eseguite (cfr. Vettori 1983, p. 90), considerando che, almeno in antichità, i compositori prestavano non poca attenzione ad adeguare le proprie opere alle esigenze del teatro, della "camera" o della chiesa (nota, è in tal senso, la tripartizione tra *musica ecclesiastica, musica theatralis* e *musica cubicularis,* teorizzata nel XVII secolo dal compositore romano Marco Scacchi, in *Cribum musicum* ad *triticum Syferticum,* Venezia, 1643*,* e in *Breve discorso sopra la musica moderna*, Varsavia, 1649).

essere bilanciato con le esigenze concrete connesse all'esecuzione della composizione musicale al giorno d'oggi, in condizioni di tempo, di spazio, di occasione ben diverse da quelle che il primo aveva originariamente concepito per la propria opera.

Secondo alcuni, la subordinazione degli interpreti all'intento in esame rappresenta, un elemento di mero valore formale, attinente all'interpretazione testuale e parte integrante della stessa (Sherman 2002, p. 14).

Al contrario, Charles Rosen riconosce l'autonomia dell'interpretazione fondata sull'intenzione del compositore rispetto a quella testuale, sostenendo che essa dovrà essere realizzata dall'interprete senza che vada «a scapito della fantasia» e della sua libertà di effettuare personali scelte esecutive (Rosen 2002, p. 171).

In una prospettiva mediana, «le idee del compositore […] meritano di essere tenute in speciale considerazione», mentre, sul piano pratico, «può ridursi alla decisione dell'interprete, caso per caso, se ritenere che un suggerimento per l'esecuzione sia essenziale, utile, insignificante o meno» (Sherman 2002, p. 15).

In conclusione, le decisioni concernenti la prassi esecutiva restano affidate, in ultima istanza, al buon senso e al gusto del singolo interprete[12].

Si potrebbe anche parlare di una "gradazione" nell'applicazione dei metodi interpretativi: a quello letterale fa seguito quello fondato sull'intenzione dell'autore, che non potrà prescindere da quanto inizialmente ricavato dalla lettera del testo e, spingendosi oltre, da un'analisi semiografica di quanto riportato sullo spartito.

In tale direzione, aspetti apparentemente privi di importanza – come la velocità nella tracciatura dei segni – possono fornire importanti informazioni sull'intento del compositore[13]. Infatti, «la grafia musicale esprime, di ciò che l'autore aveva in mente, solamente un aspetto o, per essere più

12 Non mancano poi autori critici verso la rigida osservanza del criterio interpretativo fondato sull'intenzione del compositore, come Darnton (1946) e Krenek (1944). Per una ricostruzione su come gli stessi compositori, in veste di direttori, intendessero restare fedeli ai propri intenti e concepissero il canone della "fedeltà", cfr. Bowen 1993. Sull'incidenza del criterio in esame in sede perfomativa, si veda Dipert (1980).

13 Si pensi, per esempio, al segno di "staccato", rappresentato da un punto sovrastante o sottostante la nota. Se questo è tracciato con velocità può assumere le sembianze di una piccola linea, mutando di significato e richiedendo, a quel punto, un suono non più staccato; è chiaro, tuttavia, che ravvisata questa caratteristica propria della modalità di scrittura del compositore, si dovranno assimilare tutte le linee a dei punti, rispettando così l'intento del compositore che desiderava imprimere a quel passaggio musicale un tocco "staccato" e non "portato".

precisi, una sorta di media schematizzata, di cui soltanto l'interprete può far emergere le possibilità riposte, alcune delle quali certamente presenti alla mente dello stesso autore, altre soltanto implicite, facendo sì in tal modo che l'opera venga per così dire arricchita dal contributo dell'uno o dell'altro esecutore» (Italia 1987, p. 57).

Si può quindi affermare che entrambi i metodi (letterale e teleologico) dovranno concorrere alla scelta interpretativa del musicista o del giurista.

In ambito giuridico, il metodo teleologico si fonda sulla ricerca, da parte dell'interprete, dello scopo della norma o, meglio, della *ratio* per cui la stessa è stata dettata dal legislatore o dall'autonomia privata[14].

Tale finalizzazione è ravvisabile in ogni norma giuridica, anche se rispetto ad alcune è più semplice da individuare (è il caso delle fattispecie incriminatrici di diritto penale, che sanzionano l'offesa a un bene giuridico protetto dall'ordinamento giuridico).

Se l'intenzione del legislatore non è ricavabile da un esame *ictu oculi* della norma oggetto di interpretazione[15], essa richiederà una più ampia indagine, estesa, per esempio, ai lavori preparatori, ai disegni di legge che nel tempo si sono susseguiti o all'interpretazione data dai padri costituenti.

Quanto agli esiti, tale metodo potrà condurre a estendere o restringere l'ambito di applicazione della disposizione legislativa o contrattuale come risultante dall'elemento letterale (interpretazione estensiva e interpretazione restrittiva), al pari di quanto accade per una composizione musicale, dove il significato testuale può trovare conferma o diversa significazione in relazione all'intenzione originaria dell'autore.

Non bisogna poi trascurare il fatto che, talvolta, la reale *voluntas* dell'autore (legislatore, compositore, parte contrattuale) può essere stata influenzata da una redazione incompleta del testo. Avviene spesso nell'ambito della redazione di uno schema contrattuale la scelta, più o meno inconsa-

14 L'intenzione del legislatore non è da riferirsi a un singolo soggetto, poiché «ogni documento normativo nasce dalla collaborazione di diversi soggetti» e spesso è il «frutto di un'attività negoziale» (Guastini 1993, pp. 394-395).

15 Anzi, «il modello teleologico dell'interpretazione giuridica deve la sua fortuna alla progressiva crescita dell'indeterminatezza della regola giuridica. Questo fattore è peraltro sempre presente in quanto legato alla generalità della regola […] Certamente un'indeterminatezza relativa è una caratteristica strutturale di ogni sistema giuridico […], nei sistemi esaustivi, cioè laddove vi sia un obbligo di dare in ogni caso una risposta giuridica, in mancanza di una regola di chiusura che specifichi il risultato nei casi non esplicitamente elencati, l'indeterminatezza è una caratteristica strutturale, in quanto si attribuisce, almeno implicitamente, all'interprete il compito di determinare la regola rispetto al caso in questione» (Viola 2002, pp. 49-64).

pevole, di produrre un testo incompleto (Borroni 2008); mentre, in musica, il testo riportato sullo spartito può costituire solo una bozza mai ultimata (si pensi alle numerose opere lasciate incompiute a causa del decesso del compositore).

In questo caso, l'opera integratrice dell'interprete richiede di essere condotta alla luce del criterio teleologico, per non snaturare la sostanza del testo da colmare, ma anzi cercando di rendere quest'ultimo più adeguato al contesto storico-sociale in cui viene a essere applicato[16].

Nel campo del diritto, alcuni ritengono che questo sia l'unico modo per poter dare effettiva concretezza all'intenzione originaria dell'autore, coordinandola, laddove necessario, con i cambiamenti avvenuti nella società tra il momento in cui le disposizioni sono state emanate e quello, successivo, di applicazione al caso concreto.

3. *Il metodo comparatistico*

3.1. La comparazione giuridica

La comparazione è un metodo costituito, come ogni altro, da un insieme di processi utilizzati per arrivare a determinati risultati. Tuttavia, esso è messo in atto attraverso una serie di modalità che rappresentano, a loro volta, sotto-criteri metodologici.

In ogni caso, il dogma permeante il diritto comparato è quello della cosiddetta "funzionalità", non potendosi compiere una comparazione tra elementi reciprocamente non raffrontabili (Zweigert e Kötz 1998, p. 37 ss.).

In campo giuridico, ciò significa che si può comparare esclusivamente l'istituto o la soluzione giuridica preposta a svolgere la medesima funzione. Infatti, nella maggior parte dei casi, ogni "società" delega al diritto il compito di risolvere questioni e problemi similari, che i differenti ordinamenti possono affrontano in modalità diversa.

16 In altre parole «il sapere musicale non si declina attraverso procedure proprie al sapere logico-deduttivo; le sue proposizioni non contengono giudizi analitici, perché non sorgono dalla meccanica manipolazione dei segni secondo assiomi a problematicamente posti, appartengono ad un altro mondo, magari definito da una estremizzazione del positivismo logico, come privo di senso, ma che attraverso la personalità artistica dell'esecutore e quindi con la sua tensione all'interpretazione riproduttiva, fa nascere nell'uditorio emozioni, mettendolo in movimento e facendolo reagire» (Cossutta 2011, p. 108).

È noto come il diritto comparato misuri i punti di contatto e quelli di discrepanza tra i diversi ordinamenti e che, in ogni caso, l'attività del comparatista è improduttiva quando non giunga a misurare le diversità che si rinvengono all'interno degli ordinamenti giuridici presi a esame (Sacco *et al.* 1998, p. 51).

Per quel che attiene il presente saggio, rileva non tanto la tecnica della macrocomparazione – volta a raggruppare in base alle proprie somiglianze i sistemi giuridici e a crearne una tassonomia condivisa in famiglie –, quanto quella diversa della microcomparazione, diretta ad analizzare singoli istituti e singole norme rinvenute all'interno di differenti sistemi giuridici (Ajani 2006).

Nel suo apparato operativo, il metodo comparatistico può essere definito come "dinamico", perché analizza ipotesi diverse nello spazio (comparazione sincronica) e nel tempo (comparazione diacronica).

L'elemento di raccordo tra la comparazione giuridica e quella propria di altre discipline, come la musica, risiede nella tecnica messa in atto dal comparatista, rappresentata dall'analisi operazionale. Tale analisi si fonda sul presupposto che le categorie giuridiche sono diverse da ordinamento a ordinamento e che spesso il linguaggio utilizzato dal legislatore non permette una reale intelligibilità del testo.

Per questa ragione, il comparatista compie un'analisi fattuale delle diverse ipotesi giuridiche, cercando di comprendere come gli interpreti dei vari ordinamenti ricompongano i fatti, facendoli coincidere con le categorie e i concetti a loro familiari.

Si potrebbe dunque concludere che il giurista è propenso a fare ricorso alle proprie categorie giuridiche per analizzare i fatti; invece, il comparatista inizierà la propria ricerca dai fatti, senza anticipare alcuna qualificazione giuridica, ritenendo che non esistano categorie giuridiche completamente sovrapponibili a livello universale, ma anzi che le stesse siano influenzate dalla mentalità giuridica dominante all'interno della singola realtà nazionale. Il comparatista arriverà a decomporre la categoria giuridica cara all'interprete in un prisma multi-sfaccettato, che rifletta tutte le sfumature che un fatto o un concetto giuridico può assumere.

Un'altra metodologia tipica del diritto comparato è quella che si fonda sul "nucleo comune" degli istituti giuridici (Mattei e Bussani 1997-1998).

Essa si basa su un elemento tanto semplice quanto rivoluzionario, che evidenzia come, mentre esiste una differenza tra i vari sistemi o famiglie giuridiche, in via di fatto, la risoluzione fattuale delle aporie pone in evidenza elementi di convergenza tra gli stessi. In altre parole, se la mentalità giuridica e l'apparato concettuale proprio dei sistemi giuridici differisce,

l'attenzione sui risultati concreti di una determinata ipotesi di fatto consente di assottigliare le differenze, anche se per raggiungere questo risultato sarà necessario fare ricorso a linguaggi estremamente diversi e ricercare soluzioni entro le varie partizioni del diritto.

Infine, un'ulteriore criterio metodologico utilizzato dai comparatisti è quello che richiama la "teoria dei formanti". Essa si deve all'elaborazione della dottrina italiana, nello specifico agli studi compiuti da Rodolfo Sacco, il quale ha dimostrato che in un singolo ordinamento giuridico non esiste una sola regola di diritto, ma una congerie di regole, costituenti i cosiddetti "formanti", che presentano formulazioni a volte configgenti in base alla fonte del ricercata per risolvere la questione.

Infatti, la legge (formante legislativo), i tribunali (formante giurisprudenziale) e la dottrina (formante dottrinale) possono interpretare una regola in modo differente, con conseguente diversa applicazione della stessa.

La teoria dei formanti scaturisce dalle seguenti ipotesi: a) non è possibile dare un giudizio di valore e assegnare un grado ai singoli formanti, così da determinare la prevalenza di uno sull'altro. Del resto, l'analisi storica, in via diacronica, e quella comparativa, in via sincronica, esprimono con chiarezza il fatto che ruolo, funzione e influenza dei singoli formanti all'interno dei sistemi giuridici è soggetta a cambiamenti; b) nell'alveo di ogni formante generale si possono riscontrare proposizioni diverse, parzialmente integrative o anche in contraddizione l'una con l'altra (si vedano i casi di contrasti dottrinale, piuttosto che quelli di *revirement* giurisprudenziale o, infine, quelli delle novelle legislative); c) i formanti si influenzano vicendevolmente; d) alcuni formanti sono inespressi, in quanto impliciti o inconsapevoli; si tratta dei cosiddetti "crittotipi", ossia di regole percepibili, ma non esplicitamente enunciate poiché considerate inerenti la mentalità giuridica o la cultura del giurista ovvero talmente elementari da non essere ritenute degne di spiegazioni[17].

Nel paragrafo che segue si analizzerà come la metodologia comparatistica e le tecniche a cui ricorre la comparazione giuridica possano essere utilizzate anche nel settore musicale, per risolvere quesiti interpretativi in maniera efficiente.

17 «Tutto il cammino della scienza procede rendendo noti dati (operanti ma) non conosciuti. Il crittotipo è semplicemente il modello che non è ancora noto e potrà divenire noto in seguito. E solo la comparazione ha la forza di penetrazione che occorre per rendere conoscibili questi dati impliciti… La scoperta di un crittotipo a mezzo della comparazione sarà facilitata quando – come spesso avviene! – una nozione implicita in un sistema sia esplicita in un altro» (Sacco 1992, pp. 126-127).

3.2. *La comparazione in ambito musicale*

I postulati metodologici che sottendono al metodo comparatistico di derivazione giuridica possono trovare applicazione anche all'ambito dell'interpretazione musicale.

La comparazione appare adeguata a essere impiegata anche dal musicista-interprete non solo nella specie della microcomparazione, ma anche con riferimento ai sotto-criteri di cui all'approccio fondato sulla "nucleo comune" e sulla "teoria dei formanti".

Quanto alla microcomparazione, essa potrebbe avere a oggetto tanto a un'opera musicale di un singolo compositore, quanto diverse esecuzioni di una stessa composizione musicale realizzate da vari *performers*.

Nel primo caso, la microcomparazione giova all'interprete che intende offrire un'esecuzione il più possibile coerente con le convenzioni del momento storico in cui la composizione è stata scritta e con le effettive intenzioni dell'autore.

Questo tipo di microcomparazione può svolgersi a diversi livelli: *in primis*, raffrontando la composizione con altre aventi stesse caratteristiche formali, ma appartenenti a una diversa epoca (per esempio, paragonare una sonata di Scarlatti a una di Mozart), per coglierne le affinità e le differenze e, soprattutto, per definire "il segmento storico" in cui si colloca l'oggetto da interpretare, optando per le conseguenti scelte stilistiche[18].

In secondo luogo, è possibile comparare la composizione musicale con altre dello stesso autore (si pensi esemplificativamente a un parallelismo alle trentadue Sonate beethoveniane per pianoforte)[19] o di diversi autori della stessa epoca.

---

18 Ciò specialmente con riguardo all'uso della pedalizzazione nel pianoforte, alla realizzazione degli abbellimenti, all'inserimento di ornamentazioni nei passaggi ripetuti e, in senso ancor più lato, alla cura dell'articolazione, del fraseggio e della dinamiche espressive. L'interprete dovrà infatti tenere conto di come una composizione, seppure rechi titolazione simile a un'altra o condivida con essa la propria identità formale (si pensi all'uso del termine "suite", "rondò", "sonata", "concerto"), non necessariamente richieda l'adozione di identiche scelte interpretative, fermo restando che alcune regole esecutive non possano essere aggirate senza snaturare l'essenza stessa della composizione (è ovvio, per esempio, che un minuetto dovrà sempre eseguirsi accentuando un poco il primo tempo, altrimenti si perderà inevitabilmente quell'"andamento danzato" sotteso alla stessa "forma-minuetto", sia esso di epoca barocca, classica o romantica).

19 La dottrina parla di "lettura sinottica" delle opere di uno stesso autore, in modo che le stesse possano essere di volta in volta utilizzate per interpretarsi reciprocamente (Collini 1995, p. 23)

L'utilità del metodo comparatistico risiede nel fatto di poter identificare lo stadio evolutivo a cui riportare la composizione: è infatti chiaro che una composizione giovanile richiederà determinazioni interpretative ben diverse da quelle che esigono i lavori della maturità di un compositore.

Inoltre, il confronto con composizioni di autori coevi potrebbe offrire una chiave di comprensione dei passaggi dello spartito che risultano "ispirati" da opere altrui, soprattutto nel caso di compositori legati da forme di "sodalizio artistico".

Passando al piano dell'esecuzione musicale, per l'interprete è possibile addivenire a formulare la propria interpretazione tenendo conto di quanto precedentemente realizzato da altri musicisti, attraverso una microcomparazione tra le *performance* di uno stesso brano musicale. In questa ipotesi, lo strumento della comparazione permette all'interprete di adeguarsi alle opzioni interpretative proposte da altri esecutori ovvero proporre una propria ri-lettura del testo musicale, aggiungendo a esso un *quid pluris* e un *quid novi*. Questa forma di microcomparazione può ben intersecarsi con la metodologia giuridica basata sul cd. *common core* o "nucleo comune"; infatti, sebbene le esecuzioni musicali dei vari interpreti possano sensibilmente differire, un'analisi attenta consente di estrapolare quelli che sono gli elementi di comunanza – ovviamente non limitati a quelli di mera osservanza del dato testuale –, come per esempio quello della velocità di esecuzione, suggerita dall'indicazione di andamento, ma non sempre esattamente segnalata, a mezzo di un riferimento metronomico, da parte del compositore.

Quanto, infine, all'operatività della "teoria dei formanti" in ambito musicale, ogni composizione musicale può essere concepita come un atto creativo complesso, che vede l'intervento di diverse figure. In primo luogo, essa scaturisce dall'azione compositiva dell'autore, che detta il testo di riferimento, al pari di un legislatore con una norma giuridica (formante legislativo). Il testo è poi affidato alla concreta attuazione dei *performers* che lo andranno a eseguire, come giudici sono chiamati ad applicare le norme di legge (formante giurisprudenziale), e all'attività dei musicologi e dei direttori d'orchestra che restituiscono una lettura della composizione musicale e, talvolta, effettuano una *reductio ad unum* dei possibili significati a essa sottesi[20], in analogia al ruolo

20 Condivide tale impostazione una attenta dottrina che elegantemente così si esprime: «proprio come è accaduto per il diritto, non sempre la figura dell'esecutore è stata distinta da quella dell'interprete o addirittura dell'autore del testo musicale. Ovviamente non esiste alcun trattato sulla interpretazione, ma dalle cronache del tempo e anche dalla iconografia presente per lo più nelle miniature, possiamo

ricoperto dagli studiosi e dai commentatori dei testi giuridici (formante dottrinale)[21].

4. *Conclusioni*

Musica e diritto rappresentano discipline che, pur appartenendo a diversi ambiti del sapere umano, condividono approcci metodologici simili nella soluzione dei problemi ermeneutici. Tra questi, il metodo della comparazione è quello che maggiormente risponde a esigenze di flessibilità nel perseguimento dello scopo finale dell'interprete, sia esso un giurista o un musicista: l'atto performativo, di applicazione delle norme di legge al caso concreto in senso conforme alla *ratio* a esse sottesa, ovvero di esecuzione di un brano musicale, conformemente a quanto indicato dal testo riportato sullo spartito e arricchita dalle scelte personali dell'interprete.

La possibilità di applicare la comparazione a settori diversi da quello giuridico è consentita dall'inesistenza, al suo interno, di un canone metodologico unico e incontroverso.

In conclusione, a parte le ispirazioni ricognitive che si possono trarre dal diritto comparato e di cui abbiamo succintamente dato conto nelle pagine che precedono, il comparatista potrebbe offrire un contributo di rilievo anche rispetto alla *querelle* sull'universalità della musica e, soprattutto, in merito al dogma dell'immutabilità della stessa.

Infatti, se da un lato la musica è arte universale perché comprensibile a qualsiasi latitudine, nel momento stesso in cui questa trova una propria contestualizzazione perché trasfusa in una composizione, suddetta "globalità" viene meno, riproponendosi invece una dicotomia propria del campo

---

ricavare che esse erano indicazioni molto sommarie della altezza e della durata dei suoni. Tutto il resto era opera della "scuola", cioè della comunità di cantori professionalmente addetti a cantare tali brani» (Picozza 2011, pp. 80-81). Si veda anche Rattalino 2008.

21 In termini simili si esprimeva Frank quando creava un parallelo tra il rapporto esistente tra giudice e legislatore con quello tra compositore ed esecutore di un'opera musicale. Nella ricostruzione operata da Resta (2010, p. 7), «il legislatore, come il compositore, "cannot help itself", ma deve delegare la funzione esecutiva ad altri soggetti; il giudice, come l'esecutore, muove da un testo ed interagisce con una più ampia comunità di interpreti per perseguire un accettabile risultato esecutivo. Tale parallelismo si traduce nell'affermazione descrittivamente più rilevante: che il giudice, al pari (anzi più!) del concertista, gode di uno spazio, maggiore o minore a seconda delle circostanze, ma sempre ineliminabile, di libertà interpretativa».

del diritto, ossia quella tra *law in the books* e *law in action*, ovvero tra *music on air* e *music on the score*.

La lettera dello spartito e il "suono" di una norma giuridica sono entità vive[22], soggette a mutazione con il passare del tempo e percepite in maniera differente a seconda dei destinatari o fruitori (si pensi all'"impatto relativizzante" al quale viene sottoposto uno spartito che debba essere suonato da un interprete su uno strumento storico o sul parallelo strumento "moderno"; si pensi a come debba essere interpretata la clausola di buona fede, se letta isolatamente o all'interno di un apparato contrattuale).

Pertanto, l'opera del giurista e quella del musicista sono condizionate dal necessario adattamento alla realtà culturale e sociale in cui si inseriscono il fenomeno giuridico e musicale, realtà con cui queste ultime sono chiamate inevitabilmente e funzionalmente a dialogare[23].

Come il legislatore francese nel momento in cui ha trovato luce il Codice civile non poteva prevedere alcune evoluzioni della società (si pensi all'avvento delle tecnologie o all'emergere delle "famiglie di fatto"), così il compositore dello stesso periodo storico non poteva immaginare che la propria musica potesse essere eseguita da strumenti diversi da quelli per cui egli l'aveva concepita[24].

---

22 Quanto all'opera musicale, Grassi (2011, p. 233) rileva che essa «ha vita su due piani: da una parte il piano del testo, nel quale l'opera viene fissata e trasmessa, e dall'altra il piano dell'esecuzione, nel quale, per mezzo degli interpreti, l'opera viene esplicitata e il testo rivive come realtà sonora». Alla stessa conclusione si può pervenire considerando la norma giuridica, la quale presenta un aspetto testuale, mantenuto "vivo" dalle singole applicazioni ai casi di specie.

23 Secondo il violoncellista Mario Brunello, l'interprete musicale può essere descritto come «il sacerdote di un rito, e il suo compito è proiettare l'opera originaria nella modernità, cercando la chiave in quell'equilibrio difficile tra il mantenere integra l'opera e il farla dialogare con il suo tempo» (Brunello 2016, p. 13). Gli fanno eco le parole del Professor Gustavo Zagrebelsky, a opinione del quale «l'interpretazione è […] la funzione di chi prende dal passato, pone nel presente e propone al futuro. L'interprete sta nel punto medio, "tra" il primo e il terzo. Etimologicamente, l'interprete è l'anello di congiunzione di una *tra-ditio*, colui che consegna, trasmette qualcosa da uno all'altro», proiettando la composizione musicale o il testo giuridico del passato nella realtà contingente (Zagrebelsky 2016, p. 56).

24 Come afferma Costanzo (2003, p. 27), le norme vengono introdotte per affrontare esigenze contingenti, ma subiscono costantemente un'evoluzione. L'interprete nell'adattare la norma, in realtà, compie una opera creativa. Diversamente, Culler (1995, p. 133 ss.) ammette l'inferenza del significato del testo da interpretare dal contesto. Il significato non può essere declinato in un numero indefinito di variabili e quindi rifugge dalla semiosi illimitata che porta l'arbitrio, ma al contempo, poiché non è in alcun modo possibile anticipare i contesti interpretativi plausibili

L'approccio comparatistico dimostra che entrambe le "opere" sono perfettamente complete, ma anche flessibilmente incomplete e, per questo motivo, sempre in cerca di un adeguamento alla realtà, il quale può essere realizzato efficacemente solo grazie all'intervento dell'interprete.[25]

Andrea Borroni
Università della Campania Luigi Vanvitelli
andreajborroni@hotmail.com

Giovanna Carugno
Università della Campania Luigi Vanvitelli
giovanna.carugno@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Ajani G., 2006, *Sistemi giuridici comparati: lezioni e materiali*, Torino, Giappichelli.

Alpa G., 1983, *L'interpretazione del contratto,* Milano, Giuffrè.

Alpern W., 2014, *Music theory as a mode of law: the case of Heinrich Schenker,* in «Cardozo Law Review», pp. 1459 ss.

Balkin J. M., Levinson S., 1991, *Law, music and other performing arts*, in «University of Pennsylvania Law Review», vol. 139, pp. 1597-1658.

Id., 1999, *Interpreting law and music: performance notes on "The Banjo Serenader" and "The Lying Crowd of Jews",* in «Cardozo Law Review», vol. 20, pp. 1-56.

Betti E., 1948, *Le categorie civilistiche dell'interpretazione*, in «Rivista italiana per le scienze giuridiche», LXXXV, pp. 34-92.

e futuribili, non è il testo ma il contesto che diviene illimitato e come tale, esso stesso, poietico.

25 Bene si esprime la dottrina quando afferma che «tale insieme va inteso in primo luogo come il codice e lo spartito in questione, da considerare opportunamente come in sé organici e completi. Inoltre occorre comprendere in tale "insieme di segni" di riferimento anche l'intero sistema delle leggi e l'intera produzione musicale riferibili ad un determinato contesto storico-geografico. In tal modo è possibile armonizzare i singoli elementi, valorizzando opportunamente quelli che nel caso specifico risultano essere più rilevanti, e mantenendo comunque una visione generale organica e coerente. In verità è proprio l'interpretazione che consente di determinare il significato delle norme generali e astratte del diritto e della musica nella loro applicazione al caso specifico, declinandole nella maniera più opportuna e riaffermando in concreto l'importanza di quei valori sociali dei quali le norme stesse sono la positivizzazione» (Marisi 2011, pp. 2-3).

Id., 1949, *Interpretazione della legge e degli atti giuridici (teoria generale e dogmatica)*, Milano, Giuffrè.
Id., 1955, *Teoria generale della interpretazione*, Milano, Giuffrè.
Id., 1987, *On a general theory of interpretation: the raison d'etre of hermeneutics*, in «American Journal of Jurisprudence», vol. 32, pp. 245-268.
Bilson M., 2005, *Knowing the score. Do we know how to read urtext editions and how can this lead to expressive and passionate performance*?, Ithaca, Cornell University Press.
Borroni A., 2008, *Neo contractualism and comparative law,* in Moreteau O., Romanach J. J., Zuppi A. L. (a cura di), *Essays in Honor of Saul Litvinoff*, Baton Rouge, Claitor's Publishing, pp. 431-466.
Id., 2014, *The good faith in the CISG from the spyglass of comparative law*, in «Pravni *ži*vot. Journal of the Reports for the Conference of the Kopaonik School of Natural Law», 12-17 December, pp. 299-317.
Bowen J. A., 1993, *Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as conductors: the origins of the ideal of "fidelity to the composer",* in «Performance Practice Review», n. 6, pp. 77-88.
Brunello M., 2016, *Le leggi tra le note*, in M. Brunello, G. Zagrebelsky, *Interpretare. Dialogo tra un musicista e un giurista*, Bologna, Il Mulino, pp. 9-36.
Collini S., 1995, *Interpretazione terminabile e interminabile, in Eco U. (a cura di), Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani.
Cossutta M., 2011, *Sull'interpretazione della disposizione normativa e sui suoi possibili rapporti con l'interpretazione musicale*, in «Tigor. Rivista di Scienze della Comunicazione», n. 1, pp. 101-112.
Couperin F., 1716, *L'art de toucher le clavecin*, Paris.
Culler J., 2002, *In difesa della sovrainterpretazione*, in Eco U. (a cura di), *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani.
Darnton C., 1946, *You and music*, New York, Penguin Books.
Dioni G., 2008, *«La filosofia è la musica più grande»,* in Chiodi G. M., Gatti R. (a cura di), *La filosofia politica di Platone*, Milano, Franco Angeli.
Dipert R., 1980, *The composer's intentions: an examination of their relevance for performance*, in «The Music Quaterly», vol. 66, n. 2, pp. 205-218.
Feder G., Bianconi L., 1992**,** *Filologia musicale: introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica, e alle scuole d'edizione*, Bologna, Il Mulino.
Finscher L., 1980, *Gesamtausgabe – Urtext – Musikalische Praxis. Zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikleben*, in Bente M. (a cura di), *Musik*, *edition*, *interpretation*. *Gedenkschrift günter Henle, Monaco, Henle, pp.* 193-198.
Frank J., 1947, *Words and music: some remarks on statutory interpretation,* in «Columbia Law Review», vol. 47, n. 8, pp. 1259-1278.
Id., 1948, *Say it with music*, in «Harvard Law Review», vol. 61, n. 6, pp. 921-957.
Garofalo N., 2014, *Intentio auctoris: profili giuridici e musicali di un enigma*, in «Annali del Dipartimento Jonico in Sistemi Giuridici ed Economici del Mediterraneo: Società, Ambiente, Culture», Università degli Studi di Bari Aldo Moro.

Gatto M., 2009, *Tra Gould e Adorno. Interpretazione, umanesimo e impegno politico nelle riflessioni musicali di Edward W. Said*, Roma, Información Filosófica Press.

Geoffroy-Dechaume A., 1973, *I "segreti" della musica antica ricerche sull'interpretazione nei secoli XVI, XVII, XVIII*, Milano, Ricordi.

Grassi A. M., 2012, *Fedeltà al testo e interpretazione musicale*, in Fornari G. (a cura di), *Quinto seminario di filologia musicale. Mozart 2006*, Pisa, ETS, 2011, pp. 233-258.

Guastini R., 1993, *Le fonti del diritto e l'interpretazione*, Milano, Giuffrè.

Italia P., 1987, *Musica e interpretazione*, in «Nuova umanità», n. 51, pp. 47-67.

Iudica G., 2004, *Interpretazione giuridica e interpretazione musicale*, in «Rivista di diritto civile», vol. II, pp. 467-479.

Krenek E., 1944, *The composer and the interpreter*, Black Mountain College.

Marisi F., 2011, *Ermeneutica giuridica ed ermeneutica musicale: una proposta di comparazione*, Italian Society for Law and Literature, ISLL Papers, vol. 4.

Mattei U., Bussani M., 1997-1998, *The Common Core approach to the European private law*, in «Columbia Journal of European Law», n. 3, pp. 339-356.

Mengoni L., 1992, *Interpretazione del negozio e teoria del linguaggio* (note sull'art. 625 c.c.), in Aa.Vv., *Il contratto – Silloge in onore di G. Oppo,* Padova, Cedam, pp. 311-324.

Parente A., 1930, *Critica e storiografia musicale, premesse metodologiche. Critica e critica musicale. Tecnica ed interpretazione. Monografie, storie generali e biografie. Storia della musica e storia della tecnica*, in «Rassegna Musicale», n. 5, pp. 372-396.

Id., 1936, *La musica e le arti: problemi di estetica*, Bari, Laterza.

Perlingeri P. G., 1970, *Appunti di teoria dell'interpretazione,* Camerino, Savini e Mercuri.

Picozza E., 2011, *Il problema della interpretazione tra musica e diritto,* Atti del III Convegno nazionale della Società Italiana di Diritto e Letteratura, Dipartimento di Giurisprudenza, Università degli studi di Roma "Tor Vergata", pp. 80-81.

Pratelli G., 2017, *Diritto e musica. Il terreno comune dell'interpretazione. Il terreno comune di Toscanini e Mahler*, Italian Society for Law and Literature, ISLL papers, vol. 10.

Pugliatti S., 1940, *L'interpretazione musicale*, Messina, Secolo nostro.

Rattalino P., 2008, *L'interpretazione pianistica. Teoria, storia, preistoria*, Varese, Zecchini.

Resta G., 2010, *Variazioni comparatistiche sul tema "diritto e musica",* in «Comparazione e diritto civile», http://www.comparazionedirittocivile.it/ (consultato il [4 novembre 2017]).

Id., 2011, *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: «diritto e musica»*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», n. 2, Bologna, Il Mulino.

Roppo V., 2011, *Il contratto*, Milano, Giuffrè.

Rosen C., 2002, *Piano notes. Il pianista e il suo mondo*, Torino, EDT.

Id., 2015, *Introduzione al diritto comparato*, in R. Sacco (diretto da), *Trattato di diritto comparato*, Torino, Utet.
Vettori R., 1983, *Lineamenti di una teoria del recupero storico-musicale*, in «Praxis. Studi e testi sull'interpretazione della musica», Rovereto, vol. I, pp. 31-116.
Viola F., 2002, Interpretazione e indeterminatezza della regola giuridica, in «Il diritto privato», voll. VII-VIII, pp. 49-64.
Zagrebelsky G., 2016, *Le note tra le leggi*, in M. Brunello, G. Zagrebelsky, *Interpretare. Dialogo tra un musicista e un giurista*, Bologna, Il Mulino, pp. 37-68.
Ziino D., 2011, *Profili dell'interpretazione giuridica*, Milano, Giuffrè.
Zweigert K., Kötz H., 1998, *Introduzione al diritto comparato. Principi fondamentali,* vol. I, Milano, Giuffrè.