

Francesco Rimoli

*Interpretazione, forma, funzione:
sulle presunte affinità tra l'agire giuridico e l'agire musicale*

SOMMARIO: 1. Della fascinazione del giurista per la musica – 2. L'interpretazione – 3. La forma – 4. La funzione – 5. Qualche parola per concludere...

1. *Della fascinazione del giurista per la musica*

Non è raro, per chi conosca il mondo dei giuristi, percepire tra questi una diffusa fascinazione per la musica, che sia classica o jazz, pop o (in qualche caso) rock. Ora, a ben vedere, non sembra che ciò possa distinguerli realmente dai praticanti di altre professioni: in altre parole, non pare plausibile credere che il giurista sia più attratto dal fenomeno musicale più di quanto lo siano il medico o l'architetto, o ancor più il letterato o il semiologo (che in ragione della loro competenza sono anzi più inclini alla comprensione e all'analisi delle manifestazioni artistiche in quanto tali)¹. Ciò che forse colpisce – e per certi versi sorprende – nell'atteggiamento di qualche giurista è però il tentativo di rintracciare momenti di affinità tra la propria attività e quella (del tutto diversa) del musicista, indagandone in modo più o meno appropriato i processi logico-operativi per trarne infine qualche motivo di soddisfatta assimilazione. Ma esiste davvero questa affinità? O si tratta di un'illusione prospettica, magari favorita dal desiderio di non sentirsi del tutto esclusi da un mondo così suggestivo e misterioso come quello dell'esecuzione musicale (peraltro da alcuni praticata personalmente con un sereno diletterantismo, magari di buon livello)? Indubbiamente, non è estraneo a tale fenomeno il fattore dell'appartenenza sociale del giurista medio, tuttora

¹ E indagano in modo proficuo sugli stretti rapporti tra linguaggio e musica: si vedano per tutti N. RUWET, *Linguaggio, musica, poesia* (1972, raccolta di saggi), trad. it., Torino, 1983; J.-J. NATTIEZ, *Dalla semiologia alla musica* (raccolta di saggi, 1988), trad. it., Palermo, 1990; E. FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, III ed., Torino, 1973.

collocato entro un *milieu* culturale che lo porta, nell'ambito di una buona formazione di base, a conoscere, talora anche in modo approfondito, il repertorio musicale (per lo più quello classico, barocco e romantico o quello del melodramma, a volte quello del jazz), a frequentare stagioni concertistiche e liriche, nonché a intrattenere talvolta, per ragioni varie, rapporti diretti con musicisti di professione².

E tuttavia, al di là di questa contiguità meramente esteriore, la riflessione sulle affinità possibili tra le due attività travalica l'occasione pratica, e aspira ad assumere la dignità di un'indagine teorica. Obiettivo di queste brevi (e digressive) considerazioni è esaminare, senza alcuna pretesa di completezza, la plausibilità di questa prospettiva.

2. L'interpretazione

In effetti, partire dall'interpretazione è il modo più semplice (e più ovvio) per cercare di tracciare somiglianze: non a caso, illustri giuristi del passato recente hanno dedicato più di qualche pagina all'interpretazione musicale, collocata nel quadro di una più generale teoria ermeneutica³.

² Si veda la (piuttosto icastica) classificazione dei tipi di comportamento musicale operata da T.W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica* [1962], trad. it., Torino, 1971, 3 ss., e in particolare la categoria del «consumatore di cultura» (*ivi*, 9 ss.); sul tema anche P. FRANÇOIS, *Professionisti e dilettanti*, in *Enciclopedia della musica. IX. Il suono e la mente*, Milano, 2006, 552 ss.

³ Si rileggano le note considerazioni svolte, peraltro senza tracciare paragoni diretti tra interpretazione musicale e giuridica, da E. BETTI, *Teoria generale della interpretazione* [1955], ed. in due tomi a cura di G. Crifò, Milano, 1990, t. II, 760 ss.; la teoria di Betti, che si pone programmaticamente come multidisciplinare (si vedano i chiarimenti posti al termine della *Prefazione*, *ivi*, t. I, XVII-XVIII), risente però molto dell'impostazione idealistico-romantica del fenomeno artistico, nonché, più in generale, della lettura gerarchica dei valori propria dell'assiologia di Nicolai Hartmann e dell'etica materiale dei valori di Max Scheler. Ciò spinge Betti a individuare nel «processo eidogenetico dell'arte» non una creazione, ma una mera scoperta che rende esistente il valore anche nella realtà fenomenica (*ivi*, t. I, 28), il che in realtà condiziona l'intera ricostruzione dell'atto interpretativo. In ambito statunitense già negli anni Quaranta Jerome Frank aveva tuttavia tentato di affrontare il tema: si veda J. FRANK, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, in *Columbia Law Review*, 47, 1947, 1259 ss. (leggibile all'Url <https://digitalcommons.law.yale.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5101&context=fss_papers> ultimo accesso 30.01.2020); sul punto, di recente, G. RESTA, *Variazioni comparatistiche sul tema «diritto e musica»*, all'Url <http://www.comparazionediirttocivile.it/prova/files/urb_resta.pdf> (ultimo accesso 30.01.2020), spec. 6 ss.; si veda sul tema anche ID., *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema «diritto e musica»*, in *Materiali per*

Talvolta si è giunti poi a un diretto confronto tra l'interpretazione dei testi giuridici e quella dei testi musicali o letterari, cogliendone talune indubie analogie esteriori⁴. In sostanza, per tal via, si adombra una sorta di parallelo tra legislatore e compositore da un lato, e giudice (od operatore giuridico *tout court*) ed esecutore/interprete dall'altro. L'autore (il legislatore, il compositore) forma dunque un testo che l'interprete (il giudice, l'esecutore) deve tradurre in azione concreta secondo canoni esegetici (o meglio ermeneutici) adeguati. In entrambi i casi, spetta al secondo, rispetto al testo, un margine interpretativo che non è mai trascurabile, potendo tradursi in esiti concreti anche notevolmente diversi. Ovviamente, il paragone regge qui solo allorché la pagina musicale sia scritta, secondo criteri e forme di notazione codificati da regole riconosciute o da una prassi esecutiva relativamente consolidata: il che però esclude di fatto una grande parte del patrimonio musicale, da quello del repertorio popolare non scritto, a quello costituito dall'improvvisazione, nel jazz o nella musica colta contemporanea per le parti aleatorie, non rare nello sperimentalismo post-darmstadtiano⁵, alla musica prodotta mediante sintesi elettronica, la cui notazione è sempre alquanto problematica⁶. Peraltro, la notazione

una storia della cultura giuridica, XLI, 2011, 435 ss. Peraltro, in ambito musicologico, accanto a numerosi testi dedicati all'interpretazione di singole opere, non sono frequenti quelli rivolti a tracciare un profilo teorico generale: si veda però lo studio di G. GRAZIOSI, *L'interpretazione musicale*, Torino, 1973, o, per un repertorio specifico, A. GEOFFROY-DECHAUME, *I «segreti» della musica antica. Ricerche sull'interpretazione nei secoli XVI, XVII, e XVIII* [1964], trad. it., Milano, 1988.

⁴ Si leggano qui le considerazioni svolte da Gustavo Zagrebelsky nel recente volumetto di M. BRUNELLO, G. ZAGREBELSKY, *Interpretare. Dialogo tra un musicista e un giurista*, Bologna, 2016, 37 ss.; per un raffronto con il testo letterario, G. ALPA, *Giuristi e interpretazioni. Il ruolo del diritto nella società postmoderna*, Genova, 2017, 9 ss.

⁵ Sulla scuola di Darmstadt e sull'influenza che ha esercitato rispetto allo sperimentalismo novecentesco, H. DANUSER, *Darmstadt: una scuola?*, in *Enciclopedia della musica - III. Le avanguardie musicali del Novecento*, Milano, 2006, 166 ss. Peraltro, la musica colta del secondo Novecento oscilla tra un'acribia quasi maniacale nella notazione scritta e nella struttura sottostante (si pensi per esempio ad alcune partiture di Brian Ferneyhough o di Franco Donatoni), e un'assai maggior libertà di redazione ed esecuzione dall'altro (come nella già citata musica aleatoria, che trova in John Cage, ispirato dall'*I Ching*, o in certe partiture di Karlheinz Stockhausen, Witold Lutosławski o Bruno Maderna notevoli esempi). Un'utile lettura per cogliere lo spirito della temperie musicale del periodo è il volume di P. BOULEZ, *Pensare la musica oggi* [1963], trad. it., Torino, 1979, che raccoglie una serie di lezioni tenute dal compositore francese ai *Ferienkurse* di Darmstadt nel 1960 e a Harvard nel 1963 (ma si veda anche ID., *Note di apprendistato* [1966, raccolta di saggi], trad. it., Torino, 1968, e in particolare il saggio *Alea*, del 1957 [*ivi*, 41 ss.]).

⁶ Sulla musica elettronica T. HOLMES, *Electronic and Experimental Music. Technology, Music and Culture*, V ed., New York, 2015; per un quadro generale dei suoi sviluppi, in

musicale e la scrittura diastematica sono fenomeni comparsi relativamente tardi nella tradizione colta occidentale⁷, e sono tuttora affiancati da un'ampia area di improvvisazione in quella etnica orientale e africana, come in talune correnti della stessa musica occidentale, in cui la programmatica "apertura" dell'opera contrasta l'idea di una testualità cogente (che peraltro non è mai assolutamente tale)⁸.

Naturalmente, la dimensione della testualità e quella dell'atestualità concorrono sovente nella prassi concreta: il jazz, esperienza ormai ultrasecolare e variegata in numerose fasi, stili e correnti ben distinguibili per gli storici del genere⁹, è un ottimo esempio per cogliere, all'interno della musica occidentale, il senso di quanto si sta dicendo. L'esistenza di un testo base (un tema di partenza originale o uno *standard* del repertorio *swing* o *bebop* che costituiscono altresì l'impianto armonico iterato), nonché l'impiego di *patterns*

campo sia accademico che commerciale, G. FRONZI, Electrosound. *Storia ed estetica della musica elettroacustica*, Torino, 2013.

⁷ Sul ruolo della notazione nello sviluppo della musica occidentale si veda già M. WEBER, *Economia e società. V. I fondamenti razionali e sociologici della musica* (post., 1921-1924: si tratta di una parte già pubblicata e poi aggiunta alla seconda edizione dell'opera, la cui prima edizione è del 1922), trad. it., Milano, 1995, 55 ss.

⁸ Tra molti, d'obbligo è ancora il riferimento a U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, II ed., Milano, 1976, spec. 120 ss. sul discorso musicale: così l'autore nota che se nel sistema tonale la prevedibilità dell'applicazione di certe regole di probabilità è alla base del piacere e dell'attenzione dell'ascoltatore, che attende la risoluzione di certi percorsi, magari complessi, sulla tonica, quando «in una composizione seriale contemporanea il musicista sceglie una costellazione di suoni da relazionare in modi molteplici, egli rompe l'ordine banale della probabilità tonale e istituisce un certo disordine che, rispetto all'ordine di partenza, è altissimo: tuttavia introduce nuovi moduli di organizzazione che, opponendosi ai vecchi, provocano una vasta disponibilità di messaggi, quindi una grande informazione, e tuttavia permettono l'organizzarsi di nuovi tipi di discorso, quindi di nuovi significati» (*ivi*, p. 120). In realtà, la dodecafonia (che peraltro non esaurisce lo spettro della serialità), utile a risolvere *a priori* alcuni problemi di forma e struttura in sede creativa, ha mostrato nel tempo di costituire una gabbia talora più costringente della stessa tonalità, e ciò ne ha compromesso la longevità: nondimeno, la fase postdodecafonica ha recuperato, sia pure alla luce di alcuni eccessi di sperimentazione, una reale libertà (e incertezza) del comporre. Sul tema dell'interpretazione musicale e della sua evoluzione concettuale, J. DUNSBY, *Analisi ed esecuzione musicale*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. NATTIEZ, X. *Il sapere musicale*, Milano, 2006, 980 ss.; sulle interpretazioni "filologiche" della musica antica e barocca, A. PLANCHART, *L'interpretazione della musica antica*, *ivi*, 1011 ss., e J.-J. NATTIEZ, *Interpretazione e autenticità*, *ivi*, 1064 ss.

⁹ Entro una letteratura vastissima, un quadro di sintesi nel noto testo di A. POLILLO, *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*, Milano, 2017, nonché in L. CERCHIARI, *Il jazz. Una civiltà musicale afro-americana ed europea*, nuova ed., Milano, 2005.

(o di figurazioni libere) per l'improvvisazione che i musicisti più o meno abilmente combinano nel loro svolgimento successivo compongono di fatto un'alchimia di testualità e aleatorietà che rende indistinta la componente esecutiva, quella interpretativa e quella creativa *tout court*¹⁰. Certo, anche all'interno del diritto esistono differenze rilevanti, e persiste, soprattutto nei paesi di *common law*, ma anche, seppur in misura assai minore, in quelli di *civil law*, una parte di *ius non scriptum*, oppure un margine di aleatorietà affidato esplicitamente alla decisione interpretativa (si pensi per esempio ai concetti indeterminati, alla determinazione concreta della misura della pena tra due estremi edittali, alla definizione del risarcimento del danno, o infine al giudizio di tipo equitativo). Ma in tali casi, piuttosto che di interpretazione della norma, sarebbe più corretto parlare di applicazione della stessa, ovvero, secondo la lezione kelseniana, di formulazione della norma individuale per il caso concreto. Ciò rende in effetti (relativamente) incerta l'applicazione del diritto nello stesso modo in cui è incerto, *a priori*, l'esito di un'esecuzione musicale anche laddove la partitura sia puntualmente scritta, e conferisce all'interprete una funzione necessaria nel processo complessivo dell'agire (giuridico o musicale)¹¹. Esistono poi anche all'interno del linguaggio normativo, a rafforzare l'impressione di affinità, fattori espressivi legati alla funzione simbolica latente del diritto; e si deve altresì considerare, più in generale, il diverso fine (illocutorio o perlocutorio) che il parlante può associare al singolo atto linguistico, elemento che come tale influisce ovviamente anche nella posizione dell'atto prescrittivo¹².

¹⁰ In questo senso, non coglie nel segno T.W. ADORNO, *Introduzione*, cit., 18, quando parla di una «incapacità dilettantesca» dei jazzisti di «render conto dei fenomeni musicali con concetti musicali esatti, un'incapacità che cerca vanamente di giustificarsi tirando in ballo la difficoltà di cogliere esattamente il segreto delle irregolarità del jazz, dal momento che la musica seria ha insegnato da tempo a fissare sulla carta oscillazioni incomparabilmente più sottili»: ma è proprio quel «fissare sulla carta» che contraddice lo spirito del jazzista, il quale vuole invece preservarsi un ambito (ampio) di libertà esecutiva da impiegare ogni volta in modo diverso, in certo modo «recitando a soggetto» sulla base di un canovaccio costituito da uno spartito con minime indicazioni melodico-armoniche (basta ascoltare la *jazz cover* di un brano pop in una registrazione di Keith Jarrett o di Brad Mehldau). Peraltro, si tratta di un problema assai più ampio, che trascende i singoli generi: sul punto N. SCALDAFERRI, *Perché scrivere le musiche non scritte? Tracce per un'antropologia della scrittura musicale*, in *Enc. musica*, cit., VII. *La globalizzazione musicale*, 499 ss.

¹¹ Sul tema dell'interpretazione giuridica, per tutti, F. MODUGNO, *Interpretazione giuridica*, II ed., Padova, 2012 (spec. 31 ss. sulle varietà di enunciati linguistici); per un esame peculiare del linguaggio direttivo, A. ROSS, *Direttive e norme* [1968], trad. it., Milano, 1978, spec. 87 ss.; sul rapporto tra scrittura e interpretazione musicale, É. DARBELLAY, *Libertà nella musica occidentale scritta*, in *Enc. musica*, cit., VII. *La globalizzazione musicale*, 460 ss.

¹² Il tema è estremamente complesso, e non può qui essere approfondito: si vedano

E tuttavia, permangono differenze evidenti, riguardanti anzitutto il linguaggio: se quello giuridico resta eminentemente prescrittivo, anche quando si serve di altri mezzi in modo latente, quello musicale rimane – anche quando la descrittività sembra programmatica, come accade in molte opere del repertorio classico e contemporaneo, i cui titoli richiamano chiaramente scenari reali – eminentemente emotivo: la capacità evocativa del testo musicale è agita su un piano di efficacia psicosensoriale decisamente più profondo e complesso di quello investito dal linguaggio verbale¹³, prescrittivo o descrittivo che sia, ed è questo un aspetto che non può mai essere dimenticato (sebbene, come detto, il diritto stesso usi, al livello della sua funzione latente, forme di condizionamento psicologico di assoluto rilievo, che pure implicano una dimensione emotiva)¹⁴.

comunque i noti studi di J. SEARLE, *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio* [1969], trad. it., Torino, 2009, 47 ss.; J.L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole* [II ed.1975], trad. it., Genova, 1987, 71 ss.; una sintesi dei problemi è in C. BIANCHI, *Pragmatica del linguaggio*, III ed., Roma, Bari, 2005; in ambito giuridico si veda di recente M. JORI, *Pragmatica giuridica*, Modena, 2016, ma anche, sulle “teorie espressive del diritto” formulate dalla metà degli anni Novanta soprattutto in area statunitense, V. PAMPANIN, *La dimensione espressiva degli enunciati normativi nella letteratura giuridica americana*, in Heliopolis. *Culture Civiltà Politica* <<http://coelux.dfm.uninsubria.it>> (ultimo accesso 30.01.2020), 2, 2015, 83 ss.

¹³ Si veda, per una lettura legata alla prospettiva delle neuroscienze, la teoria di casi (alcuni davvero sorprendenti) riferiti da O. SACKS, *Musicofilia. Racconti sulla musica e il cervello* [II ed., 2008], trad. it., Milano, 2009; sul tema anche I. PERETZ, *La musica e il cervello*, in *Enc. musica, IX. Il suono e la mente*, cit., 241 ss.; M. IMBERTY, *La musica e l'inconscio*, *ivi*, 335 ss.

¹⁴ Opportunamente, Zagrebelsky precisa che le analogie tra diritto e musica non possono oltrepassare un certo limite, giacché «la musica è veramente un'altra cosa. Il diritto implica attività di natura razionale e funzionale a un oggetto che sta fuori di noi: la società, i suoi equilibri, la sua giustizia. La musica anche, ma c'è un di più che sta dentro di noi e ci muove per ragioni esistenziali profonde» (M. BRUNELLO, G. ZAGREBELSKY, *op.cit.*, 62). Ora, non è vero che la musica aspiri a produrre equilibrio sociale e giustizia, essendo questi fini che le sono sostanzialmente estranei, come lo sono all'arte moderna e contemporanea in genere: il secondo sarebbe del tutto incongruo, ma, anche riferendosi soltanto al primo (su cui si tornerà), ciò può valere per la musica di corte dell'epoca barocca, per quella sacra o per quella di intrattenimento, ma, solo per fare un esempio, non vale per gran parte della produzione “colta” del Novecento, che è stata piuttosto, al pari del resto delle arti di quel periodo, rivolta a creare turbamento, frattura, superamento delle regole (artistiche, musicali e sociali) tradizionali, in quelle che oggi sono ormai definite «avanguardie storiche», sulle quali M. BARONI, *Nascita e decadenza delle avanguardie musicali*, in *Enciclopedia della musica - III. Le avanguardie musicali del Novecento*, cit., 5 ss. (ma si vedano già le acute considerazioni di T.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna* [1949], trad. it., Torino, 1959, ed. Reprints 1975, spec. 9 ss., in cui si trova la nota e discussa contrapposizione tra Schönberg («il progresso») e Stravinskij

Il che, ovviamente, non significa affatto che per raggiungere il suo obiettivo il compositore non abbia sempre operato anche (e sovente anzitutto) secondo criteri razionali, mediante forme tramandate e (ri)elaborate in un continuo processo di evoluzione semantico-costruttiva, che tiene conto delle contingenze, della collocazione e della funzione specifica dell'opera *in fieri*. Dal punto di vista della struttura, anzi, è appena il caso di notare che costruzioni altamente complesse come le virtuosistiche polifonie contrappuntistiche di scuola franco-fiamminga (sia in ambito sacro che profano, da Guillaume Dufay a Guillaume de Machaut, da Johannes Ockeghem a Josquin Desprez a Orlando di Lasso)¹⁵, le fughe bachiane, o quelle hindemithiane del *Ludus Tonalis*, solo per fare pochi esempi, rappresentano alcune delle più alte espressioni di creatività artistica (e capacità strutturante) della civiltà occidentale *tout court*, sostanziandosi di un continuo processo di posizione e superamento di regole, talora assai costrittive¹⁶. Piuttosto, è proprio questa la peculiarità della musica (e delle altre arti che coinvolgono la percezione sensoriale, ossia estetica *stricto sensu*, come pittura, scultura, poesia, arti visive contemporanee): riuscire a fondere le due dimensioni, quella razionale e quella emotivo-sensoriale, che la nostra cultura ha teso sempre a distinguere e scindere, perdendo quell'unità che invece costituisce fattore di profonda armonia dell'esistere. È forse, il problema maggiore dell'arte «colta» contemporanea è stato per molto tempo (ed è ancora, in parte) proprio quello di non aver saputo mantenere un grado di comprensibilità dei propri codici che consentisse anche ai non iniziati una soddisfacente fruizione dell'opera, privilegiando invece l'aspetto razionale costruttivo rispetto a quello emotivo-sensoriale (si pensi, solo per un esempio, all'arte concettuale

(«la Restaurazione»); ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., spec. 48 ss. e 217 ss.; si legga anche il quadro che, a metà del secolo, ne davano H.H. STUCKENSCHMIDT, *La musica moderna. Da Debussy agli anni Cinquanta* [1951], trad. it., Torino, 1960; M. BORTOLOTTI, *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Einaudi, Torino, 1969); sulla funzione sociale dell'arte in rapporto ai suoi profili giuridico-costituzionali sia consentito rinviare a F. RIMOLI, *La libertà dell'arte nell'ordinamento italiano*, Padova, 1992. Vero è, tuttavia, che sussiste un'insuperabile alterità tra fenomeno musicale e fenomeno giuridico, per linguaggio, forma e funzione: ma di ciò oltre.

¹⁵ Per una ricognizione del periodo, si veda C. GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in *Storia della musica*, a cura della Società italiana di musicologia, III, Torino, 1978, 3 ss.; sulla polifonia nella musica sacra M.J. BLOXAM, *La messa polifonica da Machaut a Palestrina*, in *Enc. musica*, cit., I. *La musica europea dal gregoriano a Bach*, 225 ss.

¹⁶ Per un esempio, si pensi al contrappunto «severo», che muove dal *Liber de arte contrapuncti* di Johannes Tinctoris (1477) per svilupparsi nei secoli successivi: sul punto L. AZZARONI, *La tradizione scolastica del contrappunto severo*, in *Enc. Musica*, I. *La musica europea dal gregoriano a Bach*, cit., 462 ss.

del secondo Novecento) e impiegando codici comunicativi eccessivamente esoterici¹⁷. Se ne farà (solo qualche) cenno oltre.

Da questo punto di vista, peraltro, appare più nitidamente l'incongruità di una troppo accentuata assimilazione tra l'attività del giurista e quella del musicista, anche sul piano del processo ermeneutico: in effetti, le pur innegabili analogie in tale ambito, per usare un'espressione cara ai giuristi stessi, provano troppo. Giacché ogni possibile oggetto della vita reale, come ogni concetto astratto, possono essere (e sono di fatto, inevitabilmente) sottoposti a quel processo interpretativo così ben descritto dalla fenomenologia e dalla filosofia ermeneutica: ogni oggetto cioè può essere inteso come un testo da leggere entro un contesto determinato, rispetto al quale esso può altresì essere estraniato con esiti imprevedibili rispetto all'osservazione. Il celebre *Fontaine*, l'orinatoio che Marcel Duchamp propone in senso artistico come opera *ready-made* nel 1917, appare un chiaro esempio di quanto si sta dicendo: estrapolato dal suo contesto e dalla sua funzione originaria, l'oggetto, formativamente intenzionato e rifunzionalizzato dall'artista¹⁸, è interpretato, anzitutto da lui medesimo, in modo diametralmente opposto a quello in cui lo sarebbe comunemente rispetto allo scopo pratico per cui fu ideato. Esso, in altri termini, da oggetto ordinario e di solito pudicamente celato, è «nobilitato» al punto da porsi, in forma provocatoria, come espressione diretta della rivoluzione artistica del primo Novecento e come irridente critica alla concezione borghese dell'arte, secondo un atteggiamento che influenzerà gran parte della produzione estetica del secolo¹⁹. E tuttavia, questo tipo di estraniamento concettuale è affatto diversa da quella *Entfremdung* di cui i giuristi parlano a proposito della disposizione normativa, che dal momento della sua creazione da parte del legislatore si offre, ineludibilmente, all'attività ermeneutica degli operatori giuridici: se in quest'ultimo caso l'interpretazione è frutto di ciascuno dei soggetti che osservano e «leggono» l'oggetto, nel primo si realizza una sorta di reinterpretazione di un'interpretazione

¹⁷ Sulla quale, in sintesi, G. DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Postmoderno*, XI ed., Milano, 1991, 131 ss.; ID., *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Torino, 1970, spec. 104 ss.

¹⁸ Sul punto si veda L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, 1988; sul tema U. ECO, *L'estetica della formatività e il concetto di interpretazione [1955-1958]*, in ID., *La definizione dell'arte* (raccolta di saggi), II ed., Milano, 1984, 9 ss.; per i concetti di «intenzionamento formativo» e «livello tecnico relativo» come fattori costitutivi dell'opera d'arte sia permesso anche il rinvio a F. RIMOLI, *op.cit.*, 240 ss.

¹⁹ Peraltro, Duchamp non espose mai l'opera, sottoposta a numerose critiche e oggi perduta; ne esistono tuttavia ben sedici repliche e innumerevoli riproduzioni fotografiche, che l'hanno trasformata in un'icona dell'arte contemporanea.

estraniante, secondo un processo iterativo che può, in realtà, riprodursi in modo ricorsivo con esiti imprevedibili.

Ma, a ben vedere, in ogni processo ermeneutico (ossia, per ogni possibile oggetto) si verifica quella circolarità di cui parla Gadamer, e agisce quel fattore di *Vorverständnis* che inevitabilmente (e in parte più o meno rilevante, inconsciamente) condiziona l'osservatore²⁰. E dunque, la mera applicabilità del processo ermeneutico sia alla musica che al diritto non basta a distinguere quest'affinità da tutte le altre possibili rispetto a ogni altro oggetto, o disciplina.

Inoltre, il fine e l'esito concreto dell'atto ermeneutico sembrano affatto diversi, rispettivamente, per l'operatore giuridico, per il musicista/esecutore e per il fruitore dell'opera artistica. Tutti costoro sono posti dinanzi al problema di interpretare un testo entro un contesto: ma se il primo (giudice, avvocato, funzionario o semplice cittadino) svolge il suo atto di comprensione secondo regole più o meno definite al fine di scegliere un comportamento da tenere (nell'applicare, rispettare o eventualmente nel violare una norma), con presumibili conseguenze esterne, individuali e sociali, il secondo, seppur entro altre regole, sceglie una via esecutiva tradotta in azione con intenti tuttavia affatto diversi, rivolti essenzialmente a suscitare emozioni (per un pubblico che ascolta, o anche solo per se stesso), e il terzo cercherà piuttosto di trarre dalla fruizione un «affetto» estetico (o anche solo una gratificazione intellettuale).

Peraltro, ciò che si vuole qui affermare, sarà utile ripeterlo, non è il fatto che affinità tra diritto e musica non esistano, bensì che quelle che si possono rinvenire (e non sono poche) non sono peculiari, non bastano cioè a distinguere tale rapporto da quello che i due fenomeni intrattengono con molti altri, individuali e sociali: in particolare, l'atto ermeneutico è riferibile come momento del processo di comprensione e attualizzazione dell'oggetto in ogni altro ambito concettuale, e dunque non vale a caratterizzare in senso proprio il nesso in esame.

Sarà dunque il caso di spostare lo sguardo, e volgere l'attenzione al problema della funzione; ma prima di trattarne, sarà bene fare qualche breve considerazione su quello della forma.

²⁰ Il riferimento è ovviamente a H.G. GADAMER, *Verità e metodo* [III ed., 1972], pt. II, cap. II (trad. it., Milano, 1994, 312 ss., ma spec. 340 ss.); la struttura della precomprensione è stata anzitutto esaminata da M. HEIDEGGER, *Essere e tempo* [1927], cap. V, § 32 (trad. it., Milano, 1976, 188 ss.), ma già intuita da W. DILTHEY, *La nascita dell'ermeneutica* [1900], trad. it., Genova, 2013; il concetto è noto ai giuristi soprattutto nell'adattamento fattone da J. ESSER, *Precomprensione scelta del metodo nel processo di individuazione del diritto* [1972], trad. it., Napoli, 2010.

3. *La forma*

Problema immenso, che implica altresì un mutamento di prospettiva, costringe cioè a spostarsi dall'interpretazione/fruizione alla (precedente) fase della creazione dell'opera. Questo è il primo enigma che si pone dinanzi al compositore, il quale dinanzi alla pagina bianca (o alla tastiera del suo strumento) deve innanzitutto compiere, appunto, un atto formante, e deve dunque organizzare il materiale sonoro in una struttura che presenti infine un senso, o almeno un certo grado di discorsività, comunicatività e percepibilità al successivo ascolto. Ovviamente, la soluzione dell'enigma varierà moltissimo in base ai contesti entro cui l'opera dovrà presumibilmente inserirsi: da questo punto di vista, esiste musica destinata a essere eseguita in una sala da concerto dinanzi a un pubblico concentrato, oppure a essere ascoltata distrattamente per radio o in automobile, a essere utilizzata come colonna sonora di un film, ad accompagnare un dramma teatrale, a essere usata per ballare su un palcoscenico o in una sala, o a essere semplicemente impiegata come sottofondo di ambienti del genere più vario (dal *lounge bar* ai luoghi di transito, il che non ne esclude necessariamente la buona qualità: si pensi alla *Music for Airports* di Brian Eno), e così via²¹. Non si tratta di fenomeni nuovi: la musica ha sempre avuto un ruolo strumentale che ne ha altresì connotato la funzione sociale: così, il compositore di corte doveva assicurare musica adeguata alle cerimonie e alle celebrazioni, e il *Kapellmeister* doveva comporre cantate sacre da eseguire durante le funzioni liturgiche (nascono così alcune delle più grandi composizioni bachiane); né mancano molti esempi di musica d'ambiente (si pensi solo alla *Tafelmusik* che Georg Philipp Telemann, inscrivendosi in un genere di consolidata tradizione, scrisse nel 1733), destinata a svolgere un compito di intrattenimento nelle occasioni conviviali (secondo un uso assai comune, per esempio, già nei banchetti rinascimentali, le cui numerose portate erano intercalate da esecuzioni musicali)²².

²¹ Peraltro, il mercato musicale ha operato una profonda trasformazione del prodotto musicale, non recependo (se non in misura minima) le innovazioni introdotte nella musica "colta" del Novecento, e anzi finendo con l'asservirne il ruolo alle proprie esigenze. Si veda già la forte (e vana) critica mossa in tal senso da T.W. ADORNO, H. EISLER, *La musica per film* [1969], trad. it, Roma, 1975.

²² Si veda il brano del volume di Cristoforo da Messisburgo, *Banchetti composizioni di vivande e apparecchio generale*, pubblicato a Ferrara nel 1549, che descrive lo svolgersi di un grande convivio alla corte estense, riportato da C. GALLICO, *op. cit.*, 110 ss.; ma in seguito scrissero *musique de table*, tra gli altri, anche Jean Baptiste Lully, Heinrich Ignaz Franz von Biber, e lo stesso Beethoven, con l'*Ottetto per fiati op. 103*, divertimento dedicato a Maximilian Franz.

Dunque, forma e funzione si intersecano intimamente: l'icona romantica del musicista afferrato da improvvisa ispirazione che d'impeto scrive il capolavoro è sempre stata tutt'altro che realistica. Assai più prosaicamente, di solito, l'artista (e non solo il musicista) opera in vista di un fine contingente (spesso il mero sostentamento di sé e della propria famiglia), su una commissione o per un'occasione particolare, con limiti dettati di volta in volta dal contesto e/o dal committente (basti pensare ad alcuni capolavori rossiniani scritti sotto l'assillo dell'impresario Barbaja e delle incombenti richieste dei teatri, o alle numerose «prime esecuzioni» che molte stagioni concertistiche presentano dopo aver incaricato il compositore di scrivere un brano apposito, peraltro con vincolante indicazione di organico e durata)²³. E d'altronde, al di là del fatto individuale, ciò si lega alla funzione sociale che la musica ha sempre svolto, in vario modo, nelle diverse civiltà: temuta o venerata, talora vista con sospetto per le sue capacità ammaliatrici (si pensi alle considerazioni di Platone e al mito di Orfeo già celebrato da Ovidio), o esaltata come manifestazione del trascendente nell'immanenza del mondo (si pensi alle riflessioni di Schopenhauer o all'importanza che il giovane Nietzsche dava al fattore ritmico-dionisiaco e alla dissonanza)²⁴.

Ma se il ruolo del fenomeno musicale è certamente variato nel corso dell'esperienza sociale, la sua importanza è stata sempre relevantissima²⁵, e l'atteggiamento del fruitore medio verso il singolo prodotto musicale ne ha sempre risentito fortemente, consapevolmente o (più spesso) inconsciamente. Così, la gerarchia dei generi, come detto presente in fondo fin dal pensiero platonico, rispecchia anche una convenzione sociale consolidata e in varia misura condivisa: se l'estetica e la semiologia hanno in gran parte superato tale effimera classificazione²⁶ – giacché è ormai pacifico che, solo

²³ Sul punto L. ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, ed. riv., Torino, 1977, spec. 97 ss.; sul ruolo della committenza nella produzione artistica, tra molti, E. CASTELNUOVO, *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte* (raccolta di saggi), Torino, 1985, 35 ss.

²⁴ I riferimenti sono a PLATONE, *Il Convito*, XXXII, 215c (in Id., *Tutte le opere*, I, a cura di G. Pugliese Carratelli, Firenze, 1989, 452 ss.); in *Leggi*, III, XV, 700-701 (*ivi*, 1225) si afferma l'idea che proprio dall'alterarsi dei generi musicali tradizionali, dall'imitazione del flauto con la cetra, e dal diffondersi di un'eccessiva libertà di giudizio sulla natura della musica ascoltata si insinua il pericolo di una nefasta «teatrocrasia», infine pericolosa per la stessa *pòlis*; PUBLIO OVIDIO NASONE, *Le metamorfosi*, XI, 1-66 (trad. it., Torino, 2015); A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e come rappresentazione* [1819], Lib. III, § 52 ss. (trad. it., Milano, 1969, 297 ss.); F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia* [1870-1871], trad. it., Firenze, 1976.

²⁵ Sul punto, tra molti, T.W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., 48 ss.

²⁶ Ovviamente, riferirsi agli studi semiologici significa richiamare un campo estremamente variegato e complesso: per una rapida sintesi della disciplina con una prospettiva di

per fare un esempio, certe canzoni dei Beatles possono essere considerate musicalmente superiori a una mediocre sinfonia scritta da un compositore in stile classico-accademico²⁷ – parte di questo pregiudizio rimane tuttora presente negli ascoltatori medi, e particolarmente in quegli appassionati «musicofili» per i quali la conoscenza del repertorio tradizionale, e la frequentazione di concerti e stagioni musicali delle maggiori istituzioni, costituisce in sé fattore di distinzione culturale e/o sociale, ma lo sforzo di comprendere linguaggi diversi da quelli tradizionali risulta infine, oltre che faticoso, poco motivato (e peraltro, come Adorno rilevava, anche il repertorio classico, costantemente eseguito e applaudito, è sovente malinteso e travisato)²⁸.

Sicuramente, quelle che si sono sopra definite come «avanguardie storiche» ormai si mostrano (un po' mestamente) neutralizzate e metabolizzate nella loro potenzialità culturalmente eversiva, tanto da trovare oggi una maggiore – seppur tardiva – attenzione anche nelle stagioni musicali istituzionali, e anche quella che potrebbe ormai dirsi musica «colta» contemporanea, rientrata in gran parte nei ranghi di un linguaggio post-tonale (con non

applicazione alla musica, J.-J. NATTIEZ, *Il punto di vista semiologico* [1975], in ID., *Dalla semiologia alla musica*, cit., 19 ss.

²⁷ Esempio di tale mutamento di paradigmi è ovviamente U. ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, 1964, spec. 275 ss. in riferimento alla produzione musicale. Peraltro, ancora Adorno risente, pur nel quadro di una complessa e raffinata costruzione teorica, di tale distinzione gerarchica. Così, la musica serve a distogliere gli uomini dal sentimento di una mancanza di vitalità in un mondo reificato, e «sanziona la società cui serve da passatempo», giacché «il colore del senso interiore, la variopinta illustrazione del flusso temporale nel singolo dettaglio, assicurano che nella monotonia dell'uguaglianza di tutto a tutto esistano ancora dei momenti particolari. I lampioncini che la musica appende nel tempo dell'individuo sono surrogati di quel tanto dibattuto 'senso' dell'esistenza che egli va inutilmente cercando non appena, messo di fronte all'esistenza astratta, deve trovare un senso purchessia». Ma tale scopo è vanificato dalla stessa «violenza della reificazione» che tale luce comporta: «l'aspirazione della vera musica, che era di tracciare con la propria compagine l'immagine di una pienezza del tempo, di una durata intensa o, per dirla con Beethoven, del 'momento glorioso', viene parodiata dalla musica funzionale: anche questa va contro il tempo, ma non attraversandolo, non irrobustendosi della sua forza e della forza della temporalità, con il che il tempo verrebbe sconfitto, bensì abbarbicandosi al tempo come un parassita, adornandolo» (così T.W. ADORNO, *Introduzione*, cit., 59-60). Ora, l'idea che la «vera musica» sia solo una, e che la sua funzione sia in sostanza avulsa da un uso socialmente strumentale, è del tutto anacronistica (oltre che contraddetta in parte da altri passi del medesimo testo), e si giustifica solo in relazione alla prospettiva ideologica complessiva offerta dal filosofo tedesco.

²⁸ In riferimento alla *Missa solemnis op. 123* di Beethoven si veda ancora T.W. ADORNO, *Straniamento di un capolavoro* [1957], in ID., *Dissonanze* (raccolta di saggi, II ed., 1958), trad.it., Milano, IV ed., 1981, 205 ss.

pochi ammiccamenti commerciali in certe manifestazioni del postmoderno musicale, ricco di contaminazioni: si pensi a un autore assai popolare come Ludovico Einaudi) dopo l'esaurirsi dei radicalismi novecenteschi²⁹, non è più ignorata o respinta come accadde a questi ultimi al momento della loro comparsa³⁰. Di quell'intensa fase storica tuttavia rimane – e non è poco – la cognizione dell'impossibilità di individuare linguaggi «naturali» o «necessari» all'interno del comporre, e la consapevolezza dell'immensa varietà di soluzioni possibili (formali, strutturali, stilistiche) che in linea di principio il compositore stesso può praticare³¹.

Ma resta il fatto che, appunto, intanto la musica oggi può tentare nuove strade in quanto queste si mantengano entro i limiti funzionali che l'organizzazione sociale del mercato culturale le impone, senza pretendere di porre in discussione le sue dinamiche di fondo, ora peraltro amplificate e moltiplicate dalla diffusione via *web* (nuova, grande rivoluzione dell'ascolto, dopo quella che si verificò al momento dell'introduzione della fruibilità di musica registrata e indefinitamente riproducibile)³², e solo in parte trasformate dalla presenza di siti in cui è possibile il libero *upload* di musica autoprodotta (*YouTube* e *Vimeo* anzitutto, ma anche *Soundcloud* o *Bandcamp*, per citarne solo alcuni entro un contesto in costante espansione ma solo apparentemente libero da condizionamenti e oligopoli di fatto)³³. In più, la risposta data a livello estetico dal diffuso (quanto confuso) paradigma del postmoderno è quanto mai significativa: la dimensione (se si vuole, l'*escamotage*) del *pastiche* investe tutte le arti,

²⁹ Già preconizzato da T.W. ADORNO, *Invecchiamento della nuova musica* [1955], trad. it. in ID., *Dissonanze*, cit., 155 ss.

³⁰ Oltre al sostanziale rifiuto da parte del pubblico, le avanguardie ebbero notevoli critiche anche da parte di alcuni intellettuali: si veda per esempio C. LÉVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit*, Paris, 1964, che nella «ouverture» del libro nega *tout court* il carattere di linguaggio comunicativo alla musica d'avanguardia (*ivi*, spec. 29 ss.); una critica all'antropologo francese è in E. FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea* (raccolta di saggi), Torino, 131 ss.

³¹ Sul tema già U. ECO, *Necessità e possibilità delle strutture musicali* [1959], in ID., *La definizione dell'arte*, cit., 171 ss.

³² Fattore che peraltro mutò la percezione dell'intero fenomeno artistico, come ben intese già, notoriamente, W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], trad. it. Torino, 1991; come rileva U. ECO, *Apocalittici e integrati*, cit., 297, «l'avvento della musica riprodotta ha mutato le condizioni del consumo e della produzione musicale nella stessa misura in cui la stampa aveva mutato le condizioni della lettura e della produzione letteraria; in entrambi i casi il mutamento quantitativo è stato tale da ottenere effetti qualitativi».

³³ Sulla musica in rete si veda, tra molti, S. L'ÉCUYER, *Musica classica, musica leggera e world music su Internet*, in *Enc. Musica*, cit., VII. *La globalizzazione musicale*, 225 ss.

partendo dall'architettura per arrivare alla musica, e forse anche in questa prospettiva sembra consentire più stretti paralleli e paragoni tra attività formanti affatto diverse tra loro³⁴. Oggi, naturalmente, le profonde trasformazioni tecnologiche che il *web* ha portato in tutto il fenomeno della comunicazione hanno investito pienamente anche il settore musicale, mutandone confini e prodotti, come detto, a ogni livello. Un reale tentativo di innovazione, tuttavia, resta difficile da praticare, e si svolge essenzialmente nell'ambito dell'uso creativo delle tecnologie stesse (nelle forme cioè della multimedialità), oppure in settori strettamente di nicchia, laddove cioè l'autoproduzione musicale è consentita al di fuori dei circuiti delle strutture istituzionali, pubbliche o semipubbliche, che sono peraltro ormai da molti anni costantemente definanziate³⁵, o delle *corporations* private del settore musicale, che hanno di mira esclusivamente il ritorno commerciale e d'immagine del singolo prodotto e del singolo personaggio.

Al di là di questa breve digressione, resta però il fatto che, in musica come altrove (e certo anche nel diritto), forma e funzione sono intimamente connesse, ma la loro valutazione assume contenuti che, almeno in parte, sono peculiari del fenomeno creativo in senso stretto. In tal senso il giudizio estetico sull'opera non è mai astratto, ma – pur rimanendo affatto soggettivo ed estremamente variabile – deve essere misurato *anche* sull'idoneità dell'opera stessa a svolgere il compito cui è destinata, secondo un criterio che in fondo si ritrova già nell'antica definizione ciceroniana di *decorum*³⁶, e che ben si può collocare entro una dimensione sistemica in cui il fenomeno musicale, dalla produzione alla fruizione dell'opera, ossia fino a quello che può essere pragmaticamente definito come consumo del bene musicale, rappresenta, in tutte le sue dimensioni (artistica,

³⁴ Sul postmoderno, entro una letteratura multidisciplinare vastissima, oltre al classico testo di J.-F. LYOTARD, *La condizione postmoderna* [1979], trad. it., Milano, 1985, si vedano almeno F. JAMESON, *Postmoderno. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], trad. it. Milano, 2007, e il recente testo di E. FRANZINI, *Moderno e postmoderno. Un bilancio*, Milano, 2018. La postmodernità induce a una sorta di sincretismo interdisciplinare, che non esclude certo il diritto: sul punto sia consentito il rinvio a F. RIMOLI, *Postmodernità e diritto: appunti per uno studio introduttivo*, in G. GRISI (a cura di), *A proposito del diritto post-moderno* (Atti del Seminario di Leonessa, 22-23 settembre 2017), Roma, 2018, 113 ss.

³⁵ Sul più ampio tema del ruolo dei poteri pubblici nel settore culturale sia permesso il rinvio a F. RIMOLI, *Le libertà culturali*, in R. NANIA, P. RIDOLA (a cura di), *Diritti fondamentali*, II ed., vol. II, Torino, 2006, 899 ss.

³⁶ M.T. CICERONE, *De officiis*, I, XXVIII (trad. it. *Dei doveri*, a cura di D. Arfelli, Milano, 1994, 78 ss.); sul punto W. TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica. I. L'estetica antica* [1970], trad. it., Torino, 1979, 236 ss.

commerciale, comunicativa, di intrattenimento o di ricerca estetica) parte essenziale del sottosistema culturale.

Non è in questa sede possibile procedere su questa linea di analisi, che richiederebbe ben altro spazio: ma anche qui il rapporto col diritto esiste, sebbene, al pari che nell'ambito dell'interpretazione, si possa dire che l'argomento prova troppo (o troppo poco), essendo in tale prospettiva qualunque fenomeno sociale inscrivibile in questa dinamica sistemico-funzionale. E d'altronde, i ruoli dei due fenomeni sono affatto diversi: se il diritto, nella nota accezione luhmanniana, trova nella stabilizzazione delle aspettative di comportamento sociale e nella semplificazione della complessità decisionale il suo scopo precipuo³⁷, l'arte, e la musica in particolare, hanno una funzione assai più varia, che come detto può andare dal mero intrattenimento alla celebrazione del potere, dalla ricerca estetica (nel significato più stretto di sensoriale) alla provocazione culturale, in forme che vanno dall'ipertrofia comunicativa all'afasia sonora (si pensi alle opere di Richard Wagner e alle sinfonie di Anton Bruckner o di Gustav Mahler da un lato, e alla musica cameristica di Anton Webern o addirittura al "4'33" di John Cage dall'altro)³⁸. Anche il profilo della comunicazione dev'essere concepito in modo del tutto diverso: se il diritto, in ogni sua manifestazione, dall'atto legislativo a quello amministrativo o giudiziario, deve rendersi comprensibile e tendenzialmente certo nei suoi contenuti secondo forme e linguaggi che siano condivisi e codificati, l'arte (la musica), tentando una sintesi di razionalità espressiva ed emozionalità, ha margini assai più ampi di comunicazione e linguaggio, potendo scegliere anche una sostanziale incomprendibilità (si badi, non una non-comunicatività), sia pure al prezzo di quella frattura tra artisti e pubblico che ha caratterizzato buona parte del secolo scorso. D'altra parte, per l'artista (a differenza che per l'operatore giuridico *lato sensu* inteso, dal legislatore al giudice al funzionario amministrativo, che trovano forme preordinate in modo tendenzialmente rigido) il primo problema è proprio quello della scelta del linguaggio, ossia del rapporto (di continuità o cesura) con la tradizione.

Al di là del *cliché* romantico, il compositore contemporaneo si trova ad avere, in misura maggiore dei suoi predecessori (che pure avevano dinanzi non poche scelte), una panoplia immensa di opzioni linguistiche, per di più oggi esaltate dalla già menzionata temperie del postmoderno,

³⁷ Il riferimento è ovviamente a N. LUHMANN, *La differenziazione del diritto* (1981, raccolta di saggi), trad. it., Bologna, 1990, spec. 81 ss.

³⁸ Su quest'ultimo brano si vedano le considerazioni di J.-J. NATTIEZ, *Pluralità e diversità del sapere musicale*, in *Enc. musica*, cit., IX. *Il suono e la mente*, XIII ss.

che volentieri mescola e contamina, respinge e recupera, fonde e rilegge. La scelta di campo che l'artista compie, recependo tecniche e forme della tradizione ovvero rifiutandone i condizionamenti e cercando strade affatto nuove, gli è consentita proprio dalla sua sostanziale dimensione individuale, che è invero l'antitesi di quella dimensione collettiva e sociale che il processo di positivizzazione del diritto impone (e che invece nell'arte è solo eventuale, e caratteristica di certi periodi piuttosto che di altri).

Ciò non contrasta con quanto prima detto in ordine alla funzione dell'opera artistica: questa talvolta precede l'atto creativo (condizionando il suo autore), ma più spesso lo segue, come effetto manifestatosi *a posteriori*, che induce il maggiore o minor successo, la maggiore o minore diffusione dell'opera. In tal senso anche l'opera d'arte ha certamente una sua rilevante e oggettiva dimensione sociale. Ma questa non si pone, se non indirettamente, al momento dell'ideazione dell'opera medesima, allorché l'artista è (ovviamente entro certi limiti, che sono legati all'inevitabilità del processo di precomprensione) libero di orientarsi in un senso o nell'altro, consapevolmente componendo, per esempio, un'opera che sarà sempre di nicchia, intrisa di stilemi affatto esoterici, oppure una canzone che mira al successo di pubblico e alla martellante diffusione radiofonica (laddove ovviamente, regole concrete e condizionamenti pratici di mercato saranno ben più cogenti). Ciò è vero tanto più oggi, in un contesto in cui, almeno nell'ambito della musica accademica, non è plausibile individuare un *mainstream* linguistico con il quale l'autore debba necessariamente confrontarsi, tanto più in un contesto generale in cui, a ogni livello e in ogni genere musicale, la contaminazione prodotta dalla globalizzazione culturale proietta appieno i suoi effetti³⁹.

Peraltro, le stesse teorie sistemico-funzionali evidenziano nel ruolo dell'artista un duplice tipo. Così, per esempio, secondo Talcott Parsons, se l'artista è in ogni caso «uno specialista nella creazione e nella manipolazione (applicazione) di simboli espressivi», esiste però un artista «creatore» e un artista «esecutore»: il primo è «la persona che si specializza nella produzione di nuovi modelli di simbolismo espressivo», mentre il secondo si specializza «nell'attuazione esperta di questo simbolismo in un contesto di azione»; entrambi sono comunque «esperti» entro un particolare settore della tradizione culturale, e tale simbolismo è parte di quella cultura; così l'artista cerca di comunicare, il suo agire non resta meramente privato, il suo ruolo

³⁹ Sul punto, fra molti, J. GUILBAULT, *Globalizzazione e localismo*, in *Enc. musica*, cit., VII. *La globalizzazione musicale*, 138 ss.; N. PASCAL, *Musiche al volgere del XXI secolo: l'unità nella diversità*, *ivi*, 305 ss.

si istituzionalizza giacché egli «suscita un desiderio e soddisfa un bisogno del suo pubblico, e a livello espressivo riceve in cambio ‘apprezzamento’ e ammirazione»⁴⁰. Naturalmente è caratteristica dell’artista l’uso di «tecniche» strumentali evolute, che richiedono lungo apprendimento e disciplina. Ma il suo scopo resta «quello di produrre modelli appropriati per l’espressione dell’affetto», mira cioè a «commuovere» il suo uditorio o il suo pubblico⁴¹.

La realtà è invero più complessa, e gli obiettivi possono essere anche altri, ma certo il profilo della comunicazione emotiva è quello che più connota l’agire artistico nella sua dimensione sociale (giacché in quella psicologica il fine comunicativo può anche essere reso marginale: non sono stati rari casi di artisti chiusi in una sorta di solipsismo creativo, e nondimeno in grado di produrre opere di pregio assoluto). E d’altronde, come si dirà oltre, la funzione estetica travalica, in tale dimensione, la stessa sfera della creazione artistica in senso stretto⁴².

Si potrebbe andare molto oltre; ma qui basta rilevare il fatto che, tornando all’ipotetico parallelo con il diritto, ben poco si rinviene che possa giustificare un’affinità davvero consistente, e soprattutto peculiare: certo, anche il diritto è anzitutto una forma comunicativa, che *deve* essere tale, per svolgere il suo ruolo, e che tuttavia tende a condizionare il comportamento individuale con atti informati a linguaggi razionali, almeno nelle loro funzioni manifeste (giacché in quelle latenti anche il diritto può operare in forma di suggestione emotiva, come ben sanno i governanti di ogni latitudine)⁴³. Anzi, potrebbe dirsi forse, usando dei concetti in esame con qualche licenza che i sociologi perdoneranno, che la funzione manifesta e quella latente della comunicazione siano nei due casi invertite: razionale la prima ed emotiva la seconda nel diritto, emotiva la prima e razionale la seconda nell’arte (e nella musica in particolare)⁴⁴. Indubbiamente, a voler essere puntuali, si potrebbe

⁴⁰ Così T. PARSONS, *Il sistema sociale* [1951], trad. it., Torino, 1966, I ed., Milano, 1996, 416-417.

⁴¹ *Ivi*, 418.

⁴² Secondo quanto rileva già, nel quadro delle correnti strutturaliste, J. MUKAŘOVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell’arte* [1966], trad. it. Torino, 1971, 37 ss.

⁴³ Solo per fare un esempio, si pensi al c.d. “diritto penale simbolico”, oggetto attualmente di intensi dibattiti: si veda in proposito, tra molti, S. BONINI, *La funzione simbolica nel diritto penale del bene giuridico*, Napoli, 2018, nonché gli interventi inclusi nel dibattito *La società punitiva. Populismo, diritto penale simbolico e ruolo del penalista*, 2016, leggibile all’Url <<https://www.penalcontemporaneo.it/upload/DibattitoAIPDP.pdf>> (ultimo accesso 30.01.2020), 27 ss.

⁴⁴ Sul concetto di funzione manifesta e latente, qui usato in modo alquanto estensivo, R.K. MERTON, *Teoria e struttura sociale* (II ed. 1968), trad. it., Bologna, 1992, 188 ss.

dire che anche il testo musicale, la partitura scritta, ha in sé un contenuto normativo, essendo rivolto a condizionare il gesto tecnico di traduzione del segno in suono di cui l'esecutore deve farsi carico, e che – in analogia al rapporto norma giuridica/operatore giuridico – la relazione tra autore ed esecutore, mediata dalla notazione musicale, lega quest'ultimo al rispetto dei codici linguistici aprendogli però, al contempo, uno spazio di discrezionalità interpretativa tutt'altro che irrilevante. Vero: ma anche qui, come si è detto in precedenza, non si tratta di un'affinità peculiare tra musica e diritto, giacché la stessa considerazione può a ragione farsi per ogni altro processo comunicativo che passi per una codificazione semiologicamente connotata da una scrittura. Anche l'attore che recita un testo teatrale o legge una poesia, o il banditore che proclama una grida di manzoniana memoria, subiscono la normatività intrinseca della scrittura, dovendo rispettare le regole che impongono loro l'emissione ordinata di certi fonemi significanti a beneficio dei destinatari della loro comunicazione.

Del pari, esiste un altro profilo che potrebbe essere notato come possibile fattore di affinità tra i due fenomeni in esame, ed è quello dell'intrinseca temporalità degli stessi, ossia il fatto che la musica si iscrive, per certi versi similmente al diritto, in una dimensione essenzialmente diacronica, giacché l'esecuzione o l'ascolto si svolgono entro un arco di tempo definito, seppur variabile: così, «se l'arte figurativa ha il suo *specifico* nella dimensione dello spazio, la musica, invece, si definisce in senso proprio in relazione a una natura che è sempre – ossia ineludibilmente e specificamente – temporale; come dire che quest'ultima è tale solo nella forma di un'irrefrenabile *distensio* nel cui orizzonte il *prima* è sempre altro dal *poi* in virtù di un presente tanto essenziale e pieno quanto paradossalmente e perfettamente in-esistente»⁴⁵. Anche nel diritto la dimensione temporale ha un peso rilevantissimo, e ha da sempre affascinato i giuristi sia rispetto alla vita dei singoli atti, sia, soprattutto, in relazione all'evoluzione degli ordinamenti e all'intrinseca trasformazione che il trascorrere del tempo induce inesorabilmente in un dover essere che si pone invece, tendenzialmente, con pretese di immutabilità: temi come quello della successione di norme, della revisione delle costituzioni, della stessa gradualità del processo di positivizzazione del diritto e dei procedimenti in esso iscritti sono altrettante riflessioni sulla dimensione temporale del fenomeno giuridico *tout court*⁴⁶.

⁴⁵ Sono le parole di M. DONÀ, *Filosofia della musica*, Milano, 2006-2007, 23.

⁴⁶ Anche qui esiste ovviamente una letteratura immensa: per limitarsi solo ad alcuni studi recenti sul tempo nel diritto (e al di là dei profili specifici), si vedano quelli di G. WINKLER, *Il diritto e la scienza del diritto. Riflessioni per un pensiero giuridico empirico-*

E tuttavia, anche qui non pare potersi rilevare un elemento di peculiarità: in realtà, la «distensione» diacronica investe la globalità dei fenomeni umani, e ogni atto, comunicativo, percettivo, volitivo, creativo o interpretativo si inserisce inevitabilmente in una di quelle che la stessa gnoseologia kantiana definiva come categorie *a priori* della conoscenza umana (sebbene poi il tempo, almeno nella percezione interiore, sia soggettivamente variabile, come Henri Bergson o Marcel Proust hanno mirabilmente evidenziato, o lo sia anche oggettivamente, come, su tutt'altro piano, le teorie einsteiniane hanno scientificamente dimostrato). Né peraltro potrebbero tracciarsi, anche per questo aspetto, troppe somiglianze: in musica, il tempo sostanza di sé in modo ontologicamente necessario il flusso sonoro, e il ritmo altro non è che la pulsazione indefettibile dell'evento, divisibile, moltiplicabile o variabile, ma sempre presente; in diritto, il tempo non è sostanza dell'agire giuridico, ma sfondo contestuale dell'atto, cornice cronologica ma non ontologica del medesimo. In altre parole, il diritto *sta* e opera nel tempo perché vi è gettato (in una sorta di *Dasein* heideggeriano), mentre la musica è il tempo, o meglio è il frutto della sua fusione con il suono o il rumore (così come pittura e scultura *sono* lo spazio, e il frutto della sua fusione con i materiali impiegati).

Rimane ancora qualcosa (o meglio molto, ma non è qui possibile) da dire sulla forma: ma poiché questa si lega intimamente alla funzione, sarà opportuno spostare su questa lo sguardo.

4. *La funzione*

Quello della funzione è dunque il profilo che maggiormente interessa rispetto alle brevi considerazioni che qui stiamo svolgendo: se infatti la «materia» di cui la musica è composta, ossia il suono e/o il rumore, ha piuttosto rapporti evidenti con la fisica (l'acustica) e la matematica (giacché i rapporti armonici sono notoriamente ordinati secondo precise relazioni di frequenza, su cui peraltro in vario modo si basano tutte le scale, da quelle più note, temperate maggiori e minori, alle numerosissime altre che caratterizzano le diverse civiltà musicali)⁴⁷, è evidente che su tale piano ogni parallelo con il

razionale a partire da spazio e tempo [2014], trad. it., Modena, 2015, spec. 229 ss.; A. LONGO, *Tempo interpretazione costituzione. I. Premesse teoriche*, Napoli, 2016.

⁴⁷ Un quadro generale in L. AUBERT, *Le culture musicali nel mondo: tradizioni e trasformazioni*, in *Enc. musica*, cit., V. *Le tradizioni musicali nel mondo*, 5 ss. (nonché negli altri saggi presenti nel volume); sulle scale musicali G. ZANARINI, *Il suono*, in *Enc. musica*, cit., IX. *Il suono e la mente*, 5 ss. (ma spec. 13 ss.; si vedano inoltre gli altri saggi contenuti

diritto appare poco plausibile. Questo potrebbe essere però in parte recuperato sia considerando che la materia stessa, per come è scelta e trattata, ha in sé, nella prassi artistica, un forte addentellato sociale⁴⁸, sia perché la musica, come l'arte in genere e come, ovviamente, il diritto, svolge nella società una funzione di rilevante importanza. Tornando all'osservazione di Zagrebelsky circa gli elementi teleologici che accomunerebbero musica e diritto, si è detto già non essere sostenibile il riferimento alla giustizia rispetto al fine funzionale della musica. Se già per il diritto, al di là di ogni retorica, tale dimensione può essere oggetto di riflessione critica⁴⁹, certo la musica non si pone, in sé, e salvi restando i casi di strumentalizzazioni esterne, alcun fine di giustizia. L'altro obiettivo citato da Zagrebelsky, ossia quello degli equilibri sociali, è forse più congruo: in effetti, si è già detto come la musica (per il diritto ciò non è dubbio) sia stata sempre rivolta *anche* ad assolvere una funzione sistemico-sociale complessiva, e lo sia tanto più in una fase storica in cui l'immensa moltiplicazione delle occasioni e delle modalità di fruizione del fenomeno musicale, la sua ormai intrinseca commistione con il mercato globale del consumo culturale e dell'intrattenimento, la portano a essere, in ogni forma, uno degli elementi strutturali della vita (non solo culturale, ma) quotidiana di ognuno e di tutti. Dunque, la valenza formante della musica si manifesta con estrema frequenza nell'esperienza individuale e collettiva della contemporaneità, fino a diventarne talora (sia detto senza pudori) elemento addirittura ossessivo; e all'interno di tale fenomeno, quella che, con qualche opinabile delimitazione, continua a essere definita «musica d'arte», al di là di ogni resistenza psicologica dei suoi autori e dei suoi estimatori, è anch'essa pienamente coinvolta nelle dinamiche del mercato. Ora, è evidente che, prescindendo dalle ovvie ricadute nell'ambito della psicologia individuale, ciò che può avvicinare la musica al diritto è piuttosto – e ferme restando le enormi differenze di formazione e azione degli operatori dei due settori –

nel volume in ordine alla percezione psicosensoriale dei diversi aspetti del fenomeno musicale, come melodia o ritmo); una puntuale analisi della razionalizzazione delle scale in diverse culture musicali anche in M. WEBER, *op. cit.*, 3 ss.

⁴⁸ Sul punto D. FORMAGGIO, *L'arte come idea e come esperienza*, III ed., Milano, 1990, 153: «La materia, per l'arte, nella sua duplice forma di materialità naturale e di materialità sociale, non è un cattivo sogno, un incubo da fuggire, un fantasma peccaminoso da esorcizzare, ma il suo nutrimento, la sua vita. La materialità naturale entra nell'arte non soltanto come l'informe da formare, l'insensato da sensizzare; ma, come un processo già in atto di forme e di sensi, possiede anch'essa le sue unità temporali di senso e società». Peraltro, per una lettura sociologica della funzione dell'arte resta un riferimento il classico testo di A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte* [1951], trad. it., Torino, 2 voll., VIII ed., 1975.

⁴⁹ Tra mille, resta magistrale quella di H. KELSEN, *Il problema della giustizia* [1953], trad. it., Torino, 2000, che ben evidenzia la relatività del concetto.

proprio questo obiettivo di svolgere, tramite un agire comunicativo che si iscrive, almeno in parte, nell'ambito di una *Lebenswelt* extrasistemica, un ruolo di riequilibrio delle costrittive dinamiche funzionali dell'organizzazione sociale⁵⁰. Ovviamente, tale ruolo è tanto più efficacemente svolto quanto più la produzione musicale, o almeno una sua parte, riesce a mantenersi indipendente dalle ferree leggi del consumo e della diffusione di massa, al contempo però mantenendo (ed è forse questo l'aspetto più arduo) un grado sufficiente di comprensibilità nei confronti di un potenziale pubblico, ossia a non cedere alle lusinghe escludenti dell'autoreferenzialità esoterica. Se il diritto – almeno il diritto contemporaneo – cerca di assicurare un ambito di affrancamento da quelle cogenti dinamiche sistemico-funzionali tramite l'apparato costituzionalmente garantito dei diritti fondamentali intesi come istituzione⁵¹, la musica (come l'arte in generale) può rappresentare un ulteriore e basilare fattore di libertà entro una società che, strutturata come una rete più o meno irregolare (si pensi al pur composito e variegato approccio dei teorici della *social network analysis*)⁵², sempre più va serrando i suoi nodi e tutti coloro che in essa sono impigliati.

In tale prospettiva, allora, il luogo del maggior contatto tra le due dimensioni – quella giuridica e quella musicale – potrebbe forse essere proprio quello, meno visibile di altri ma più profondo, in cui la poiesi artistica si manifesta come espressione massima di libertà, e come tale è tutelata e garantita dall'ordinamento giuridico al suo livello più alto (ossia sul piano costituzionale), anche e soprattutto laddove quel fare creativo si ponga come momento dialettico nei confronti del pensiero (estetico, artistico, politico) dominante⁵³. In altre parole, proprio in quanto momento

⁵⁰ Il riferimento è ovviamente a J. HABERMAS, *Teoria dell'agire comunicativo. II. Critica della ragione funzionalistica* [1981], trad. it., Bologna, 1997, spec. 697 ss. Nella imponente (e alquanto utopica) costruzione habermasiana la cultura è, com'è noto, parte essenziale di quell'agire comunicativo nel "mondo della vita" che costituisce in certo modo il contrappeso delle dinamiche funzionali di una società organizzata sistemicamente.

⁵¹ Si veda sul punto N. LUHMANN, *I diritti fondamentali come istituzione* [1964], trad. it., Bari, 2002.

⁵² Per una sintesi delle prospettive sociologiche in tale ambito si veda F. PISELLI (a cura di), *Reti. L'analisi di network nelle scienze sociali*, Milano, 1993; per un quadro generale delle teorie S. VERGATI, *Gruppi e reti sociali fra teoria e ricerca*, Acireale, 2008; A. TROBIA, V. MILLA, *Social network analysis*, Roma, 2011; L. TRONCA, *Sociologia relazionale e social network analysis. Analisi delle strutture sociali*, Milano, 2015; sui profili applicativi A. SALVINI, *L'analisi delle reti sociali. Risorse e meccanismi*, Pisa, 2017.

⁵³ Sul punto sia permesso rinviare a F. RIMOLI, *La libertà dell'arte*, cit., *passim*; ID., *L'arte*, in S. CASSESE (a cura di), *Trattato di diritto amministrativo - Diritto amministrativo speciale*, II ed., t. II, Milano, 2003, 1513 ss.

di creatività in sé incoercibile entro un'estetica ormai affrancatasi da regole cogenti, l'attività del musicista, compositore e/o interprete-esecutore che sia (e dell'artista *tout court*), si rende capace di attualizzare in sé (e per sé) quella concezione di libertà che si pone (o si dovrebbe porre) a fondamento di ogni regime democratico e liberale, informandosi a un pluralismo estetico che trova nella sua stessa duplice natura – funzionale e comunicativa – una sintesi e un superamento (in una sorta di *Aufhebung*) della tendenziale dicotomia tra società sistemicamente ordinata e mondo-della-vita così acutamente rappresentata da Jürgen Habermas⁵⁴. Il contatto della musica con il diritto – ossia con la dimensione giuridica dell'agire sociale – non si trova dunque tanto nelle (pur presenti, ma non peculiari) affinità operazionali che l'attività del giurista e quella del musicista manifestano, ma nell'insieme delle funzioni latenti che la creazione musicale (e in senso lato artistica) da un lato e la capacità programmatrice di un diritto che sia costituzionalmente orientato verso una società democratica e liberale dall'altro assumono: funzioni complessivamente rivolte all'espansione massima della personalità individuale, della comunicazione interpersonale, della coscienza critica del proprio agire sociale, culturale e politico. In questo senso il musicista (l'artista in genere) e il giurista possono dirsi accomunati dal fatto di essere entrambi – ciascuno nel proprio specifico ambito, e con il proprio linguaggio – operatori di libertà. Se è vero che anche questo, a voler essere rigorosi, non è un tratto di affinità peculiare del rapporto tra agire giuridico e agire musicale (poiché è rinvenibile anche altrove), lo è altrettanto il fatto che in esso si coglie una similitudine funzionale di non immediata evidenza, ma tutt'altro che irrilevante nel funzionamento concreto del sistema sociale.

5. Qualche parola per concludere...

Molto altro si potrebbe dire su un tema così complesso: ma queste brevi riflessioni devono fermarsi qui, anzitutto per ragioni di spazio, ma anche nella consapevolezza della loro soggettività e della difficoltà di procedere su un terreno così impervio. Il profilo funzionale delle due attività confrontate è servito a evitare, almeno in parte, una conclusione totalmente scettica circa l'assimilabilità dell'agire giuridico con quello

⁵⁴ Il quale già peraltro riconosce al diritto, com'è noto, la valenza di *medium* intersistemico: J. HABERMAS, *Fatti e norme. Contributi a una teoria discorsiva del diritto e della democrazia* [1992], trad. it., Roma, Bari, 2013, 151 ss.

musicale. Restano però tutte le diversità di cui si è detto: per tornare al discorso iniziale, il fascino che la musica e i musicisti esercitano su coloro che (non veri musicisti, ma non solo giuristi) siano istintivamente e passionabilmente attratti dal suono e dalle sue forme (nonché, forse, dalle liturgie che a esso si accompagnano) è ben comprensibile, essendo in fondo l'ennesima conferma di una capacità di seduzione che la musica ha saputo esercitare sulla sensibilità umana fin dai primordi. E d'altronde, sebbene ciò possa sembrare più sorprendente, a chi scrive è capitato di incontrare anche qualche musicista incuriosito (almeno sul piano intellettuale) dalle alchimie concettuali del diritto e dei giuristi: a riprova del fatto che in ogni attività umana esiste, per chi sia profondamente spinto alla conoscenza, alcunché di attrattivo, e che in fondo non esistono, se non in un'accezione rozza della nostra pur parcellizzata e settoriale società differenziata, barriere oggettive e invalicabili alla comunicazione interdisciplinare, né (almeno per certe combinazioni) alla pratica contestuale di attività diverse. E in tale prospettiva, nella logica postmoderna della contaminazione reciproca, che anima da qualche decennio i diversi movimenti ispirati al "*Law &...*"⁵⁵, ben si comprende anche l'interesse di molti giuristi al confronto, alla comparazione della propria con altre discipline di pensiero e di azione, in un contesto ambientale che sempre più favorisce ogni tipo di contatto.

E tuttavia, perché ciò possa davvero creare un circolo comunicativo virtuoso, non generando piuttosto confusioni cognitive o processi disfunzionali che trascurino le necessarie differenziazioni sistemiche, è necessario che le assimilazioni siano mantenute, anzitutto sul piano epistemologico, nelle giuste proporzioni, e siano acquisite con la dovuta cautela, rilevando con attenzione le affinità ma riconoscendo e mantenendo ben salde, al contempo, le distinzioni. Solo se saranno rispettate queste basilari regole di metodo, infine, questo genere di confronti tra attività (e attori) diversi si tradurrà davvero in un arricchimento reciproco.

⁵⁵ Per una sintetica rassegna, G. MINDA, *Teorie postmoderne del diritto* [1995], trad. it., Bologna, 2001, 141 e 247 ss.; sul "*Law & Economics*", corrente ovviamente vastissima, anche G. ALPA, *op. cit.*, 264 ss.

GUIDA ALL'ASCOLTO

Si riportano qui i rinvii ad alcuni video pubblicati su *YouTube* il cui ascolto può essere utile per la comprensione del testo. Ovviamente, degli autori qui richiamati si sono scelti solo quei brani che si rivelano strettamente funzionali al discorso condotto in questo saggio, senza alcun intento di esemplificazione della loro complessiva produzione; per il repertorio jazzistico, si indicano come esempio solo alcuni brani assurti al rango di *standard*, ciascuno richiamato (ove possibile) nella versione originale e in diverse interpretazioni.

Per il repertorio classico/contemporaneo:

1. GUILLAUME DE MACHAUT (1300-1377), *Rondeau 14, Ma fin est mon commencement*, canone palindromo:
<<https://www.youtube.com/watch?v=dcfPr4IN2MM>>
2. GUILLAUME DUFAY (ca. 1397-1474), *Gloria*, dalla *Missa «Se la face ay pale»*:
<<https://www.youtube.com/watch?v=DicJE1my1p8>>
3. JOHANNES OCKEGHEM (1410-1497), *Deo Gratias*, canone a 36 voci:
<<https://www.youtube.com/watch?v=mn81dQjXAvI>>
4. JOSQUIN DESPREZ (ca. 1440-1521), *Qui habitat*, mottetto a 24 voci:
<<https://www.youtube.com/watch?v=sUmfERLD4eQ>>
5. ORLANDO DI LASSO (Roland de Lattre, 1532-1594), Canzone *Ola, o che bon eccho*:
<<https://www.youtube.com/watch?v=lzn7HQOLKbQ>>
6. JEAN BAPTISTE LULLY (Giovan Battista Lulli, 1632-1687), *Danze per le quattro stagioni*:
<<https://www.youtube.com/watch?v=CQTUu3RnESQ>>
7. HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER (1644-1704), *Mensa sonora*, Pars III, La minore:
<<https://www.youtube.com/watch?v=mPm34Vg5C2Q>>
8. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750), Fuga in sol minore BWV 578:
<<https://www.youtube.com/watch?v=PhRa3REdozw>>

9. GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767), *Tafelmusik*:
<<https://www.youtube.com/watch?v=xNFkKhfdgZM>>
10. LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1821), Ottetto per fiati op. 103:
<<https://www.youtube.com/watch?v=RguUoU-hno4>>
11. RICHARD WAGNER (1813-1883), *Tristan und Isolde*, preludio:
<<https://www.youtube.com/watch?v=J-qaioG2UA>>
12. ANTON BRUCKNER (1824-1896), Sinfonia n. 8 in do minore:
<<https://www.youtube.com/watch?v=OJSJeieA7B0>>
13. GUSTAV MAHLER (1860-1911), Sinfonia n. 8 in mi b maggiore (Finale):
<<https://www.youtube.com/watch?v=9WhNn6zqxVg>>
14. ANTON WEBERN (1880-1945), Concerto per nove strumenti op. 24 (1934):
<<https://www.youtube.com/watch?v=pVQambrIKNo>>
15. PAUL HINDEMITH (1895-1963), Fuga n. 2 in sol dal *Ludus Tonalis* (1942):
<https://www.youtube.com/watch?v=C7M39L0_tOE>
16. JOHN CAGE (1912-1992), *Music of Changes* (1951):
<https://www.youtube.com/watch?v=NJsk_tcuS04>
17. JOHN CAGE (1912-1992) – 4' 33" (1952):
<<https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>>
18. KARLHEINZ STOCKHAUSEN (1928-2007), *Klavierstück XI* (1956):
<<https://www.youtube.com/watch?v=ueyqTzJPUZg>>
19. FRANCO DONATONI (1927-2000), *For Grilly*, per ensemble (1960):
<<https://www.youtube.com/watch?v=z4WkB0X0VoM>>
20. WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913-1994), *Jeux Venitiens*, per orchestra (1961):
<https://www.youtube.com/watch?v=rYy8jDe_J1I>
21. BRUNO MADERNA (1920-73), *Quadrivium*, per quattro percussionisti e quattro gruppi orchestrali (1969):
<<https://www.youtube.com/watch?v=YLV5DUu1zqw>>

22. BRIAN FERNEYHOUGH (1943), *String Quartet* no. 2 (1979-1980):
<<https://www.youtube.com/watch?v=p8RTPYaWXj8>>

23. BRIAN ENO (1948) – *Music for Airports* (1978):
<<https://www.youtube.com/watch?v=vNwYtlyt3Q>>

Per il repertorio jazz:

GEORGE GERSHWIN (1898-1937) – *Summertime* (da *Porgy and Bess*, 1935)

1. LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA – Glyndebourne Chorus, dir. Simon Rattle (versione originale):

<<https://www.youtube.com/watch?v=O7-Qa92Rzbk>>

2. OSCAR PETERSON (1925-2007, pf.) – pianoforte, contrabbasso, batteria:

<<https://www.youtube.com/watch?v=uPIU9xYmWKI>>

3. JOHN COLTRANE (1926-1967, sax) – sax, pianoforte, contrabbasso, batteria:

<<https://www.youtube.com/watch?v=NEftw9o1joo>>

4. BILL EVANS (1929-1980, pf.) – pianoforte, contrabbasso, batteria:

<<https://www.youtube.com/watch?v=EPXK9Fy0sQ8>>

5. ELLA FITZGERALD (1917-1996, voce) – voce, pianoforte, contrabbasso, batteria:

<<https://www.youtube.com/watch?v=u2bigf337aU>>

6. KEITH JARRETT (1945, pf.) – pianoforte solo:

<https://www.youtube.com/watch?v=wd83o3mjt_8>

JOSEF KOSMA (1905-1969) – *Autumn Leaves* (1946)

1. CHET BAKER (1929-1988, tr.) - PAUL DESMOND (1924-1977, sax) – tromba, sax, flauto, piano Rhodes, contrabbasso, batteria:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Gsz3mrnIBd0>>

2. JULIAN E. 'CANNONBALL' ADDERLEY (1928-1975, sax) – sax, tromba, pianoforte, contrabbasso, batteria:

<<https://www.youtube.com/watch?v=u37RF5xKNq8>>

3. MICHEL PETRUCCIANI (1962-1999, pf.) – pianoforte solo:
<<https://www.youtube.com/watch?v=WU-FY3U4u-8>>

4. LARRY CARLTON (1948, chit.) – chitarra elettrica e basso elettrico:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Qm66F-Flmis>>

5. CHICK COREA (1941, pf.) – BOBBY MCFERRIN (1950, voce), voce, pianoforte, contrabbasso, batteria:
<<https://www.youtube.com/watch?v=5jiXQmWBXbY>>

GEORGE SHEARING (1919-2011) - Lullaby of Birdland (1952)

1. SARAH VAUGHAN (1924-1990, voce) – voce, tromba, sax, flauto, pianoforte, contrabbasso, batteria:
<<https://www.youtube.com/watch?v=x8cFdZyWOOs>>

2. ERROLL GARNER (1921-1977, pf.) – pianoforte, contrabbasso, batteria:
<https://www.youtube.com/watch?v=B1QUZV-O_oU>

3. BENNY GOLSON (1929, sax) – 2 sax, tromba, pianoforte, contrabbasso, batteria:
<<https://www.youtube.com/watch?v=lgFwOdcyG0>>

4. FRIEDRICH GULDA (1930-2000, pf.) – pianoforte, sax, tromba, trombone, contrabbasso, batteria:
<<https://www.youtube.com/watch?v=dMpdAFz5hMo>>

5. MINA (1940, voce) – voce e orchestra:
<<https://www.youtube.com/watch?v=GV8ggjBdC2A>>

CHARLIE PARKER (1920-1955) – DIZZY GILLESPIE (?) (1917-1993) – Anthropology (1945)

1. CHARLIE PARKER (1920-1955, sax) – sax, tromba, pianoforte, contrabbasso, batteria:
<<https://www.youtube.com/watch?v=AMuItUv9xZc> (v.o.)>

2. BUD POWELL (1924-1966, pf.) – pianoforte, contrabbasso, batteria:
<<https://www.youtube.com/watch?v=TaSDinL6pC8>>

3. SHEILA JORDAN (1928, voce) – voce, pianoforte, contrabbasso, batteria:

https://www.youtube.com/watch?v=_Vwfd6KGc3M>

4. BRAD MEHLDAU (1970, pf.) – pianoforte, contrabbasso, batteria:
<<https://www.youtube.com/watch?v=TZz0RzF34IM>>

PAUL DESMOND (1924-1977) – Take Five (1959)

1. PAUL DESMOND (1924-1977, sax) – DAVE BRUBECK (1920-2012, pf.) – sax, pianoforte, contrabbasso, batteria:
<<https://www.youtube.com/watch?v=PHdU5sHigYQ> (v.o.)>

2. AL JARREAU (1940-2017, voce) – voce, piano Rhodes, contrabbasso, batteria:
<<https://www.youtube.com/watch?v=hhq7fSrXn0c>>

3. GEORGE BENSON (1943, chit.) – chitarra solista, sax, chitarra ritmica, basso, tastiere, batteria:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Tn27IcAapPI>>

4. STEFANO BOLLANI (1972, pf.) – pianoforte solo:
<<https://www.youtube.com/watch?v=qUEeRiF28qI>>

THE BEATLES – Blackbird (J. Lennon-P. McCartney, dall'album doppio The Beatles, 1968):

<<https://www.youtube.com/watch?v=Man4Xw8Xypo>> (versione originale)

1. BRAD MEHLDAU (1970, pf.) – pianoforte solo:
<https://www.youtube.com/watch?v=ktZ_gK42rCY>

2. HIROMI UEHARA (1979, pf.) – pianoforte solo:
<<https://www.youtube.com/watch?v=G5WHZYxVq7w>>

3. JON BATISTE (1986, pf., voce) – pianoforte e voce:
<https://www.youtube.com/watch?v=H46yXW4qR_M>

4. BOBBY MCFERRIN (1950, voce) – voce sola:
<<https://www.youtube.com/watch?v=37DHXrFfwrE>>

5. AL DI MEOLA (1954, chit.) – chitarra e cajon:
<https://www.youtube.com/watch?v=t3q_Y_0lhMM>