

Giuseppe Severini

*Su diritto e musica:  
considerazioni di un uomo in toga senza strumenti di musica*

SOMMARIO: 1. Diritto, musica, linguaggio – 2. Il potere del testo scritto – 3. L'interpretazione nella musica e nel diritto

1. *Diritto, musica, linguaggio*

La musicalità della norma non è forse una qualità della legge se Stendhal – come nel 1840 confessò a Balzac – scrivendo *La Chartreuse de Parme* ogni mattina per prendere il tono leggeva due o tre pagine del *Code civil*? Questa celebre annotazione evoca le capacità ordinatrici della coerenza musicale e dell'armonizzazione del mondo mediante la proporzionalità del diritto.

Ma questa via, intuitiva, porta in terre incognite dove lo smarrimento è facile e, al di là degli accostamenti simbolici, il risultato opinabile.

Piuttosto, è un dato che quando si va alla ricerca di una relazione tra musica e diritto – lo fanno ogni tanto i giuristi, non i musicologi – il tema che subito si propone è quello dell'interpretazione, che coinvolge il comune aspetto fenomenico della ripetitività/creatività e in esso della figura dominante (compositore/esecutore; legislatore/giudice): tema centrale sia per la musica che per il diritto. E avviene ancor oggi sulla scia delle considerazioni di Salvatore Pugliatti e di Emilio Betti<sup>1</sup>, in una polemica di almeno settant'anni fa che coinvolse filosofi e musicologi.

Allora si utilizzavano categorie neoidealistiche e si verteva sul se l'esecuzione musicale fosse o non una creazione dello spirito artistico, dunque attività

---

<sup>1</sup> S. PUGLIATTI, *L'interpretazione musicale*, Messina, 1940; E. BETTI, *Le categorie civilistiche dell'interpretazione*, in *Riv. it. sc. giur.*, 1948, 34; ID., *Teoria generale dell'interpretazione*, Milano, 1955. Sul rapporto tra diritto e musica v. oggi G. RESTA, *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema 'diritto e musica'*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 2011, 435-460; ID., *Variazioni comparatistiche sul tema: «diritto e musica»*, in [www.comparazionedirittocivile.it](http://www.comparazionedirittocivile.it).

creativa o pratica: dal che l'analogia o la differenza con l'interpretazione giuridica. Il dato di fondo stava appunto nella diversità del rapporto tra lettera e interprete, tra il testo scritto (lo spartito, la legge) e la sua singola messa in atto.

Questo rapporto oggi può essere guardato alla luce di riferimenti più recenti, come la filosofia del linguaggio o la teoria dei segni. Da queste angolazioni, dire il diritto, compito del giudice, ricognitivo o creativo che sia, resta un atto di comunicazione performativo perché introduce una novità nel mondo che, foss'anche di semplice accertamento, incide sui rapporti intersoggettivi consolidandoli o trasformandoli. Analogamente, è per l'eseguire una musica rispetto all'uditorio, che può apprezzare la fedeltà o l'innovazione dell'esecutore. Si tratta allora di verificare l'attendibilità di questo atto, le cui basi (*langue* e *parole*, per utilizzare la terminologia di Ferdinand de Saussure) cambiano – ed è questa la riflessione che può interessare il giurista – a seconda che la prima sia affidata alla memoria collettiva o oggettivata in uno scritto che sostituisce la fatale labilità, e opinabilità, della tradizione orale.

Il diritto compendiato nella legge usa segni linguistici che sono, o dovrebbero essere, autosufficienti a veicolare per un numero indefinito di volte il significato dell'espressione, consolidata dall'ostensione un tempo in tavole bronzee nel Foro, come oggi in gazzette cartacee o telematiche. Nell'applicazione della legge, la *parole* – l'atto linguistico individuale e irripetibile del parlante, cioè del giudice, che invera e concretizza il diritto – sta in posizione subordinata perché, tendenzialmente almeno, corrisponde alla *langue*. Sicché nel diritto la *langue* domina nel particolare il compito del giudice: la bocca che pronuncia le parole della legge, secondo la metafora di Montesquieu con cui tutti si debbono confrontare.

La musica, invece, è fatta di combinazioni umane e strumentali di suoni e, salve le registrazioni della tecnica nell'ultimo secolo, i suoni sono per natura effimeri e irripetibili. Mille anni fa all'abbazia benedettina di Pomposa il monaco aretino Guido insegnò al mondo occidentale che, per convenzione, i suoni possono essere indicati una volta per tutte con notazioni scritte, le quali però restano imperfette perché sono solo istruzioni per nuove esecuzioni della medesima combinazione di suoni e giocoforza hanno una funzione solo indicativa.

Sicché – restando comunque la *langue*, la scrittura sul pentagramma, di suo imperfetta –, ad applicare a quei segni gli schemi formali di Saussure la *parole* dell'esecutore assume un ruolo ben più importante. L'introduzione del pentagramma rese sì "normativi" – cioè necessari nell'esecuzione – tempi e frequenze, ma non era assimilabile a ciò che nel diritto aveva rappresentato l'opera dei grandi *nomothétai*.

Nella musica, insomma, l'uso del rigo musicale dalle cinque linee parallele è solo un mezzo per assicurare una traccia riprodottriva della creazione del compositore: e al rovescio del diritto segue, come forma embrionale di registrazione, e non precede la primissima esecuzione del brano.

## 2. *Il potere del testo scritto*

La differenza si riflette nella sedimentazione storica e nella forza che ne deriva al testo. Grazie al canone gregoriano fissato con segni chiamati 'neumi' all'abbazia benedettina di San Gallo, prima composizione scritta confermata dalla tradizione esecutiva, ci è dato risalire all'alto Medio Evo per conoscere una musica del passato. Ma della musica precedente, quella dei secoli d'oro del diritto romano, sappiamo assai poco, al di là dei vari schemi metrici in cui si inseriva e dell'uso cui era destinata: né *langue* scritta, né soprattutto *parole*.

Del diritto romano conosciamo quasi tutto grazie alle fonti scritte; del diritto dei greci molto anche se le fonti sono frammentarie; del diritto degli altri popoli dell'antichità comunque qualcosa ci è noto. Però dei loro linguaggi e forme musicali poco sappiamo al di là di schemi e funzioni. Tentiamo di ricostruirli anche mediante la testimonianza materiale degli strumenti che ci fanno capire il tipo di suono organizzato. Ma il vuoto resta. Ancora la scrittura musicale era lontana, la tradizione della composizione era orale. Del resto, Isidoro da Siviglia diceva che se i suoni non sono appresi a memoria, scompaiono perché non si possono scrivere.

Si perdono dunque ad allora gli elementi di analogia o differenza tra musica e diritto? Non direi: anzi, risalendo ancora, si arriva al tema fondamentale e parallelo della trasformazione della *langue*, cioè il passaggio dalla tradizione orale alla scrittura; in pratica, l'elaborazione di una *langue* che permanga distinta dalla *parole*, anziché ricomporsi e rimodularsi in essa in continuazione. È la scrittura dei brani/testi da poi applicare/eseguire.

Nel mondo greco arcaico fino all'VIII secolo a.C. circa, prima della diffusione della scrittura che segnò gli inizi dell'epoca classica, era la tradizione del custodire oralmente nel tempo il testo del canto, come quello omerico. La stabilità e la ripetibilità erano assicurati dalla reiterazione fedele e anonima dell'esecuzione secondo tipi e contenitori metrici. Il che avveniva in modi musicali per il canto come per il diritto, assai più vicini tra loro di quanto non lo siano oggi, finanche nell'esemplarità delle narrazioni: entrambe protese a definire modelli comportamentali etici. *Nómos*, del resto, significava anche melodia prestabilita perché, ricorda Aristotele,

prima della scrittura le leggi stesse erano cantate. E la giuridicità stessa dei modelli cantati era ancora essenzialmente rituale e procedimentale.

In quel canto, e in quelle regole solo cantate, per secoli e secoli la fedeltà al testo e la certezza delle ripetizioni erano offerte dall'associazione tramandata di immagini e suoni e dall'appoggio allo *stile formulare*: con la tecnica mnemonica di ripetizioni attraverso stereotipi, epiteti, sintagmi precostituiti prescelti per la costanza del valore metrico (“*il Pelide Achille*”, “*l’aurora dalle dita rosate*”, ...). Combinati nella struttura ritmica quantitativa ad espressioni minori – spesso messi in prosa ritmica, in alternanza prefissata di sillabe lunghe e brevi –, portavano a ripetizioni abbastanza fedeli: che è ciò che si chiede ai poemi come alle norme. Lo dice, dopo gli studi di Milman Parry (1902-1935), la teoria dell’oralità: i poemi omerici erano ripetuti da poeti analfabeti ma poi uno scriba ne fece la trascrizione, che è ciò che ci è pervenuto alla fine di un’incessante rielaborazione.

Non diverso era il modello per il diritto, le cui formule rituali erano tramandate con analoga oralità cadenzata (si immagina: “*bona fides*”, “*more maiorum*”, ...). Nell’antichità arcaica la continuità di poesia e di diritto poggiavano sui parametri della metrica e sulla tradizione del canto che, mediante la reiterazione e la trasmissione orale, ne assicurava la durevolezza. L’*aoidós* (il cantore) tramandava in metrica e musica poemi e canti. Similmente, il *nomodós* (il cantore delle leggi) tramandava in metrica e musica le norme e come lui i *mnémones*, funzionari della *pólis* che le tenevano a memoria per tutti. Il *nómos* non era scritto e teneva il luogo che poi fu della legge: *lex* invece presuppone un testo da *legere*, scegliere dall’assemblea, dire: e quanto più va a sostituire il *nómos* solo cantato, tanto più va poi a progressivamente perdere in musicalità.

Prima invece lo sdoppiamento tra *langue* e *parole* era inavvertito perché nell’espressione esterna dominava una *parole* che, rinnovata di volta in volta, incorporava la *langue* con la pretesa di esaurirla. La *langue* orale era, fatalmente, malcerta e nel possesso oracolare degli stessi giudici, commista in arcano a legittimazioni misteriche e teologiche. Fu un modesto scriba, Gneo Flavio, nel IV sec. a.C. a disvelarne il mistero *repositum in penetralibus pontificum* e a laicizzarla. La musica in sé non chiedeva tanto e la religione vi si riferiva come d’uso nei suoi riti, la musica corrisponde facilmente alla sacralità. Dal che la progressiva divaricazione con un diritto ormai sempre più demusicalizzato e desacralizzato.

La questione della comparazione si sposta allora sul coevo passaggio dalla tradizione orale della *langue* alla sua fissazione, occasionata evidentemente dalla rivoluzione della diffusione della scrittura alfabetica, foriera di stabilizzazioni, accessibilità e sicurezze. Il che più di mille anni dopo si

replicherà, per la musica, con la codificazione della notazione scritta dei suoni in successione.

Per i poemi omerici, elaborati dopo la guerra di Troia (che i più stimano del sec. XII a.C.), il passaggio alla scrittura avvenne quattro o cinque secoli dopo. Sono parimenti del VII secolo a.C. le leggi scritte che i primi *nomothétai* – Zaleuco di Locri o Caronda di Catania – posero, pare ancora in metrica per contrastarne l'alterazione, per le colonie della Magna Grecia dalle popolazioni frammiste, litigiose e senza tradizioni, via via imitati dalle altre *póleis*. A Roma si arrivò più tardi, nel 451 a.C., con i *decemviri legibus scribundis*, ispirati ai Greci e le cui leggi come ad Atene furono sottoposte alla previa approvazione dei comizi centuriati e scolpite nelle dodici tavole di bronzo esposte nel Foro.

Tutto ciò malgrado, sta di fatto che la scrittura resta non sufficiente ad assicurare l'assoluta e uniforme prevalenza del testo. Qui si apre la divergenza maggiore tra diritto e musica: che è quella dell'accettabilità della creatività nell'esecuzione.

### 3. *L'interpretazione nella musica e nel diritto*

In effetti, lo spazio dell'interprete della musica è e non può non essere naturalmente ampio, mentre lo spazio dell'interprete del diritto rimane stretto, checché si pensi della possibile creatività del giudice.

La ragione è strutturale. Lo spartito è di suo imperfetto perché esprime la traccia della musica ma non la musica. Sicché l'esecuzione musicale beneficia di uno spazio interpretativo sconosciuto al diritto dove il testo della legge formula già le parole da trasferire al caso concreto. E di solito nella musica tanto più si esegue, o si dirige, in modo costruttivo, tanto più l'interprete è apprezzato in quanto tale. Anche se la realizzazione tecnico-formale di una composizione musicale incontra limiti di correttezza, l'interprete ha uno spazio creativo che può orientare a discrezione e veicolare così messaggi finanche opposti: si pensi alla Nona Sinfonia di Beethoven e alla sua funzione rituale di inno ufficiale dell'Unione Europea; ha a che fare per come venne diretta da Wilhelm Furtwängler per il compleanno di Hitler nel 1942 o ancora come veniva intesa da inno nazionale della Rhodesia?

Del resto, la differenza di fondo non è la musicalità: ma è che, a differenza del diritto, la musica non è *logos* e resta di suo evocativa del trascendente.

Di più, a volte la musica si contrappone proprio al *logos* per sostituirlo, come ricorda l'invalso uso politico della musica nel totalitarismo. Per il realismo socialista di Maksim Gorkij, il linguaggio, anche musicale, non

doveva opporre barriere di comprensibilità e Andrej Zdanov, commissario del popolo della cultura, nel 1948 impose al primo congresso dell'Unione dei compositori dell'URSS la risoluzione del Partito Comunista Bolscevico sulla musica che contro il formalismo occidentalizzante imponeva l'ordine tonale, accessibile a tutti (del resto, non diceva Andrej Vyšinskij che «*il diritto è un insieme di regole stabilite dal potere statale in quanto potere della classe che domina la società*»? ). E, all'apparente opposto, oggi certe nuove forme di libertà linguistica – ossessivamente ritmiche e senza melodia – si propongono esplicitamente di travalicare il *logos*: fino a sospendere la dignità dell'individuo e ricordando l'Aristotele per cui «*talune forme di musica rendono ignobili*».

Ma qui siamo passati ad altro che al rapporto tra musica e diritto: siamo al rapporto tra musica e potere e ci accorgiamo che la comparazione non è più grammaticale, ma sintetica e perde di senso se non si vuol seguire la piega, solo apparentemente sostanzialistica, di un pensiero aberrante. Fermiamoci dunque alle forme del dover essere, valore e metodo in sé.