

# TRADIZIONI GIURIDICHE E MUSICA: MOMENTI E SNODI DI UNA POSSIBILE INTERAZIONE

**VOLUME I**

**LAW AS MUSIC, LAW IN MUSIC**

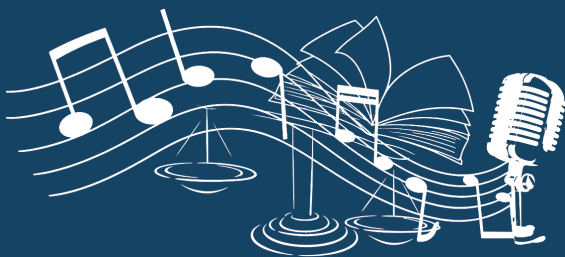
*a cura di*

Giorgio Grasso, Rolando Tarchi, Luigi Testa

*con il coordinamento editoriale di*

Lorenzo Maspero, Andrea Molfetta,  
Alice Stevanato

EDITORIALE  
SCIENTIFICA







ASSOCIAZIONE DI DIRITTO PUBBLICO  
COMPARATO ED EUROPEO

---

**Direttore della collana**

Rolando Tarchi

**Comitato scientifico della collana**

Domenico Amirante – Carlo Casonato – Patrizia De Pasquale

Angela Di Gregorio – Enrico Grosso – Aldo Ligustro

Luigi Melica – Laura Montanari – Romano Orrù

Pier Luigi Petrillo – Valeria Piergigli

Angelo Rinella – Arianna Vendaschi

**Tradizioni giuridiche e musica:  
momenti e snodi  
di una possibile interazione**

A cura di  
*Giorgio Grasso, Rolando Tarchi, Luigi Testa*

Con il coordinamento editoriale di  
*Lorenzo Maspero, Andrea Molfetta, Alice Stevanato*

**VOLUME I**  
LAW AS MUSIC, LAW IN MUSIC

Editoriale Scientifica  
Napoli

La “Collana Seminari” dell’Associazione di diritto pubblico comparato ed europeo, raccoglie gli atti dei seminari annuali organizzati dall’Associazione, dalla «Scuola Dpce» o che abbiano ricevuto il patrocinio dell’Associazione stessa. I contributi pubblicati nei singoli volumi, all’esito di relazioni su invito o di selezione a seguito di *call for paper*, sono valutati dal Comitato scientifico e dal Direttore della Collana. La collana si riserva di non pubblicare i saggi che non rispettano i criteri della correttezza metodologica, della rilevanza e dell’originalità del tema trattato, dell’adeguatezza del linguaggio e della documentazione fornita.

L’opera è stata pubblicata anche grazie a un contributo per l’anno 2025 della Fondazione CARIPLO e con il sostegno finanziario dell’Associazione di diritto pubblico comparato ed europeo.

*Proprietà letteraria riservata*

© Copyright settembre 2026 Editoriale Scientifica s.r.l.

Via San Biagio dei Librai, 39 – 80138 Napoli

ISBN 979-12-235-0794-0

## INDICE

### VOLUME I LAW AS MUSIC, LAW IN MUSIC

|                                             |      |
|---------------------------------------------|------|
| <i>Presentazione</i>                        | XIII |
| GIORGIO GRASSO, ROLANDO TARCHI, LUIGI TESTA |      |

|                                                                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Tradizioni giuridiche e musica. Momenti e snodi di una possibile interazione. Alcune considerazioni in limine</i> | XV |
| ROLANDO TARCHI                                                                                                       |    |

#### SEZIONE I **Law as Music**

##### PARTE I

|                                                                               |   |
|-------------------------------------------------------------------------------|---|
| <i>Qualche osservazione sulle interazioni tra due mondi, diritto e musica</i> | 3 |
| MARIA PAOLA VIVIANI                                                           |   |

|                                                                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Musica Maestro! Presidenti delle Corti Supreme e direttori d'orchestra: interpretazione giuridica e musicale</i> | 19 |
| FULVIA ABBONDANTE                                                                                                   |    |

|                                                                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Testualismo ed originalismo in musica: interpretazione ed esecuzione dell'opera lirica di Giuseppe Verdi</i> | 51 |
| DANIELE CAMONI                                                                                                  |    |

|                                                                                                                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Il giudice costituzionale (come) direttore d'orchestra. Riflessioni di diritto comparato sull'approccio interpretativo della legge, tra regole e libertà</i> | 71 |
| CRISTINA GAZZETTA                                                                                                                                               |    |

|                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Savigny e Beethoven tra diritto e musica: una questione di forma</i> | 91 |
| SAMUELE GUERZONI                                                        |    |

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Interpretazione musicale e interpretazione giuridica: relazioni e sfide tra civil law e common law</i> | 111 |
| ELETTRA STRADELLA                                                                                         |     |

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Forma-sentenza e forma-sonata: modalità di produzione a confronto</i> | 139 |
| MICHELA TROISI                                                           |     |

## PARTE II

|                                                        |     |
|--------------------------------------------------------|-----|
| <i>Una sessione che parla di musica e comparazione</i> | 161 |
| CINZIA PICIOCCHI                                       |     |

|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>L'impatto dell'intelligenza artificiale sull'ermeneutica giuridica e musicale</i> | 173 |
| LUCIA MIGLIETTI                                                                      |     |

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| <i>Il silenzio non esiste</i>      | 191 |
| GIORGIA PAVANI, VALENTINA CAPUOZZO |     |

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Il silenzio del Parlamento in una prospettiva di diritto e musica</i> | 215 |
| SILVIO ROBERTO VINCETI                                                   |     |

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Oriente e Occidente: temperamento equabile, armonia, classificazione</i> | 235 |
| PASQUALE VIOLA                                                              |     |

## SEZIONE II

### **Law in Music**

## PARTE I

|                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Giudici, giustizia e diseguaglianze in una varietà di culture musicali</i> | 263 |
| GIORGIO GRASSO                                                                |     |

|                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------|-----|
| <i>Bob Dylan alla Corte Suprema Federale statunitense</i> | 269 |
| FRANCESCA BENATTI                                         |     |



|                                                                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Giudici, giudizi e giustizia nelle canzoni di Bruce Springsteen</i><br>ANDREA DE PETRIS                                                     | 281 |
| <i>L'armonia della giustizia: Mozart e Da Ponte tra musica e diritto</i><br>GEO MAGRI                                                          | 303 |
| <i>La musica nella tradizione giuridica tedesca tra il XX e il XXI secolo</i><br>DORIANA MASUCCI                                               | 323 |
| <i>E la banda passò: intertestualità e normatività nelle opere di Chico Buarque</i><br>GUILHERME PRATTI                                        | 339 |
| <i>«Saper leggere il libro del mondo». Potere e giustizia nella poetica di Fabrizio De André</i><br>ALICE STEVANATO                            | 363 |
| <i>I topoi del costituzionalismo nella musica rap. Un'analisi comparata di Law and Music da Eminem a Massimo Pericolo</i><br>SERGIO SULMICELLI | 381 |

## PARTE II

|                                                                                                                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Note sparse sulle note</i><br>LUCIO PEGORARO                                                                                                                       | 411 |
| <i>Pašukanis e la Sinfonia delle Sirene: diritto e avanguardie musicali</i><br>MARIA GIULIA ARCIERO                                                                   | 429 |
| <i>The Will of the People! Ovvero, del right to resist nel diritto costituzionale comparato: suggestioni a partire dalla discografia dei Muse</i><br>RICCARDO ARIETTI | 449 |
| <i>«Tieniti la terra uomo io voglio la luna». Immigrazione, cosmopolitismo e integrazione in alcune recenti canzoni italiane</i><br>LINDA BRANCALEONE                 | 469 |

*“Getta il turbante, metti parrucca”: multiculturalismo e integrazione nell’opera lirica* 487

ANDREA GATTI

*Potere costituito e fenomeno discriminatorio in Wicked: una lettura costituzionalmente orientata del musical di Broadway* 501

ANDREA MOLFETTA

*Le Irish rebel songs: nazionalismo in musica* 523

RAFFAELE PRETTATO

*“With liberty and justice for all”. Il rap afroamericano e le proteste contro le discriminazioni nell’applicazione della legge nel law-enforcement* 543

ENRICO CAMPELLI, DAVIDE RAGONE

## VOLUME II LAW BY MUSIC

### SEZIONE III **Law by Music**

#### PARTE I

*Musica, normatività e trasformazione sociale. Lo spartito del law by music* 567

LUCIA SCAFFARDI

*La musica come “ambasciatore dei diritti dei bambini”: lo Zecchino d’Oro come patrimonio mondiale dell’umanità* 583

LUIGI COLELLA

*Il duplice ruolo della musica come strumento di politicizzazione e di sovversione nell’esperienza iraniana* 609

LUCIANA DE GRAZIA

|                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Kind of Blue: il jazz e l'identità afroamericana nella lotta alle discriminazioni razziali negli Stati Uniti</i> | 642 |
| KATIA LAFFUSA                                                                                                       |     |

|                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Ritmi letali. Quando note d'odio incitano al genocidio</i> | 661 |
| AGOSTINA LATINO                                               |     |

|                                                       |     |
|-------------------------------------------------------|-----|
| <i>La musica come amplificatore dei diritti umani</i> | 685 |
| CONCETTA PUNGITORE                                    |     |

|                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Diritti e libertà nella musica rivoluzionaria iraniana</i> | 707 |
| DEBORAH SCOLART                                               |     |

## PARTE II

|                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Espressioni musicali e mutamenti dell'ordinamento statale</i> | 727 |
| LUISA AZZENA                                                     |     |

|                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Musica "resistente" e note di libertà nella costruzione dell'identità giuridica europea</i> | 743 |
| SARA BAGNATO                                                                                   |     |

|                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Viva V.E.R.D.I.: la voce dei popoli oppressi nell'opera verdiana</i> | 757 |
| GIOIA CODOGNOTTO                                                        |     |

|                                                                                                                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>"Mucha policía, poca diversión". Il ruolo del punk nel contesto della transizione democratica in Euskal Herria, tra critica all'autorità, rivendicazioni identitarie e condanna delle disuguaglianze sociali</i> | 777 |
| SALVATORE MARIO GAIAS                                                                                                                                                                                               |     |

|                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>L'Affaire Dreyfus e l'Hymne à la Justice di Albéric Magnard: musica, coscienza e giustizia nella Francia di fine secolo</i> | 797 |
| MARIO RIBERI                                                                                                                   |     |

## PARTE III

- Un contropotere all'assolutismo: la canzone di "protesta" sotto l'Ancien Régime* 813

ELISA BERTOLINI

- Tango. Tra musica, liriche, danza e diritto* 833

DIANA CERINI

- Donne musiciste e discriminazioni di genere* 849

BARBARA POZZO, FABIO DELL'AVERSANA

- Il soundscape come espressione musicale: percorsi di tutela e valorizzazione* 901

MARIO FIORILLO

- Britannicità in musica: il ruolo degli Oasis nella narrazione costituzionale del Regno Unito* 919

LUIGI MARIA PEPE

- Stato e costituzione politica nell'opera di Wagner. Una lettura storico-costituzionale* 937

FRANCESCO GALLARATI

## PARTE IV

- «Trasformare il caso in un destino». Gli inni nella costruzione e ricostruzione delle identità nazionali* 963

LUIGI TESTA

- Il ruolo del Canto degli Italiani tra identità nazionale e potere costituente* 973

ELIA AURELI

- Inni nazionali e forme di stato: riflessioni a partire dagli inni di Stati Uniti, Francia e Russia* 997

MARCO BENEDETTI

God not save the Queen/King? *Gli inni nazionali dei Commonwealth Realms tra continuità con il passato imperiale e costruzione di nuove identità inclusive* 1015

ANDREA FIORENTINO, EMANUELE GABRIELE

*La decolonizzazione degli inni nazionali nel Global South: alcune riflessioni a partire dai casi di Nigeria e Perù* 1055

MARIA CHIARA LOCCHI

*Gli inni nazionali nelle transizioni costituzionali democratiche: una comparazione fra Italia, Germania e Spagna* 1079

LORENZO MASPERO

*Arirang: un inno di libertà o un canto di ideologia? Una canzone che divide e unisce le due Coree* 1107

LAURA ALESSANDRA NOCERA

*Diritto, musica e processi di unificazione: i canti patriottici nell'esperienza italiana, ungherese e turca* 1127

LUIGI CARLO SCHIAVONE

#### SEZIONE IV

#### **Suggerimenti da un dibattito**

*Qualche riflessione introduttiva su "Tradizioni giuridiche e musica"* 1153

MIRYAM IACOMETTI

*Musica e diritto come manifestazioni dell'evoluzione storica e sociale* 1165

ELISABETTA PALICI DI SUNI

*Le relazioni fra musica e diritto. Storia, società e vita privata* 1173

EUGENIO PICOZZA

*Notazioni minime sulla relazione fra diritto e musica* 1185

EMANUELE ROSSI

**Relazione conclusiva**

|                                                                  |      |
|------------------------------------------------------------------|------|
| <i>Diritto e musica tra ordine, interpretazione e democrazia</i> | 1199 |
| FRANCESCO CLEMENTI                                               |      |

## PRESENTAZIONE

Il 12 e 13 giugno 2025 il Dipartimento di Diritto, Economia e Culture dell'Università degli Studi dell'Insubria ha ospitato a Como, nella suggestiva cornice del Sant'Abbondio, il "III Seminario annuale" dell'Associazione *Diritto pubblico comparato ed europeo (DPCE)*, dedicato a studiare i momenti e gli snodi della possibile interazione tra tradizioni giuridiche e musica, per riprendere, solo con qualche gioco di parole, il titolo dell'evento.

In quelle due intense giornate, decine di comparatisti e di costituzionalisti, provenienti da numerose sedi universitarie italiane, insieme a qualche musicologo e studioso della musica, hanno contribuito a discutere in otto sessioni parallele e una tavola rotonda i variegati rapporti tra diritto e musica, dando vita a un dibattito scientifico molto vivace, arricchito da un concerto di violoncello, curato dal Conservatorio di Como e ospitato nell'adiacente Basilica di Sant'Abbondio, e da una cena di gala, svoltasi tra i chiostri centenari di questa sede dell'Università.

Quel Convegno sfocia ora in un poderoso Volume, composto da due Tomi e che sarà disponibile anche in *open access*, raccogliendo più di sessanta lavori, già presentati in forma orale, lungo un itinerario che ha attraversato una grande varietà di temi e generi musicali, probabilmente anche oltre l'interesse di ricerca proprio dello studioso del diritto pubblico comparato.

Chi ha curato questo Volume, e prima il Convegno stesso, deve necessariamente ringraziare, in questa breve Presentazione, Istituzioni e persone che hanno sostenuto concretamente la loro duplice realizzazione.

Quanto alle Istituzioni, va menzionata, in primo luogo, l'Università degli Studi dell'Insubria, la quale, attraverso la sua Rettrice, Maria Piero, e per il tramite dell'allora Direttrice del Dipartimento di Diritto, Economia e Culture, Francesca Ruggieri, ha immediatamente colto l'importanza dell'evento mettendo a disposizione un cospicuo finanziamento. Ancora dall'Università ospitante è giunto il prezioso sostegno del Dottorato di ricerca in *Diritto e Scienze Umane*.

Tra i soggetti esterni, decisivo è stato il supporto finanziario della Fondazione Cariplo così come, sul versante dell'arricchimento culturale e della progettazione del momento musicale, del Direttore del Conservatorio di Como, Vittorio Zago, e del responsabile del Servizio pastorale dell'Università, Michele Pitino.

Quanto alle persone, non sarebbe stato possibile, per i curatori e il comitato scientifico del Convegno, concludere felicemente un'iniziativa di tale rilievo senza l'ausilio della segreteria scientifico-organizzativa, composta da quattro giovani, brillanti, studiosi, Clarissa Giannaccari, Andrea Molfetta, Lorenzo Maspero e Alice Stevanato, con cui si è condiviso il peso di tutto il percorso avviato nel momento in cui il Consiglio Direttivo dell'Associazione DPCE aveva onorato la sede di Como della proposta di organizzare questa edizione del Seminario annuale, su una tematica così di frontiera, come già lasciavano trasparire le parole del suo Presidente, introducendo il precedente Seminario foggiano sulle rappresentazioni delle tradizioni giuridiche nella *pop culture*<sup>1</sup>. Tre di loro hanno assunto, ora, anche il gravoso compito del coordinamento editoriale del Volume, affiancando i suoi curatori.

Tra le persone, una sincera gratitudine va estesa anche ad Alfredo De Dominicis, come sempre, con la "sua" Editoriale Scientifica, attento alla qualità delle pubblicazioni e anche ai costi che fare cultura, nel contesto del mondo universitario, comporta.

Infine, ovviamente, il merito finale della riuscita del Convegno e, si confida, ora dell'Opera che qui si presenta, è degli autori, tutti, indistintamente, ai quali va un sentito, doveroso, grazie.

Como-Pisa, 2 giugno 2026

I curatori

<sup>1</sup> Vedi R. TARCHI, *La rappresentazione delle tradizioni giuridiche nella pop culture: narrazione e percezione del giuridico tra immagini statiche e immagini dinamiche. Prefazione al volume*, in *La rappresentazione delle tradizioni giuridiche nella pop culture* (a cura di A. LIGUSTRO, R. TARCHI, G.M. RUOTOLO, G. MARTINICO), Napoli, 2023, 77, anche riprendendo una suggestione di G.F. FERRARI, *Pop culture e tradizioni giuridiche: alcune considerazioni a mo' di conclusione*, *Ivi*, 706, che rilevava che la correlazione tra diritto e musica «non è stata se non raramente esplorata e meriterebbe approfondimenti più completi».



TRADIZIONI GIURIDICHE E MUSICA.  
MOMENTI E SNODI DI UNA  
POSSIBILE INTERAZIONE.  
ALCUNE CONSIDERAZIONI IN LIMINE

*Rolando Tarchi\**

SOMMARIO: 1. Ringraziamenti e considerazioni introduttive. – 2. Diritto e cultura: dal paradigma “*Law and...*” al “*Law and Humanities*”. – 3. Musica e diritto: una delimitazione dell’oggetto del Seminario e una precisazione terminologica. – 4. Le tre direzioni del Seminario: *Law as Music*, *Law in Music*, *Law by Music*. Osservare il diritto attraverso le lenti della musica. – 4.1. Una tripla direzione di ricerca. – 4.2. *Law as Music*: ermeneutica musicale ed ermeneutica giuridica. – 4.3. *Law in Music*: la rappresentazione del diritto nelle opere musicali. – 4.4. *Law by Music*: la musica come forza politica e sociale. – 4.5. Verso una dimensione sensibile del diritto. – 4.6. I contributi dei Volumi: una ricostruzione per grandi aree tematiche. – 5. Generi musicali: una premessa classificatoria. – 6. *Law as Music*: ermeneutica giuridica ed ermeneutica musicale. – 7. Dal nomos greco alle radici musicali del diritto. – 8. Le riflessioni conclusive di Francesco Clementi: Diritto e musica tra ordine, interpretazione e democrazia. – 9. Il giurista in musica e la canzone d’autore come laboratorio del diritto. – 9.1. Il giudice, l’avvocato e il processo nella musica: alcuni esempi. – 9.2. La canzone d’autore: alcuni epigoni e un confronto tra musica italiana e statunitense. – 10. Brevi riflessioni conclusive.

*1. Ringraziamenti e considerazioni introduttive*

Il III Seminario generale dell’Associazione di Diritto pubblico comparato ed europeo, di cui questo Volume raccoglie gli atti, si è tenuto nella splendida cornice del Palazzo di Sant’Abbondio dell’Università degli studi dell’Insubria nei giorni 12 e 13 giugno 2025.

Per questo devo preliminarmente rivolgere alcuni ringraziamenti che non sono affatto di maniera.

\* Professore ordinario di Diritto pubblico comparato. Università di Pisa.

Il primo va all'Ateneo Insubre e alla sua sede comasca, che ci ospita e, in particolare, al Dipartimento di Diritto, Economia e Culture ed alla sua direttrice allora in carica, la collega Francesca Ruggieri, che ha voluto omaggiarci con i suoi saluti. A lei, e all'Ateneo nel suo complesso, va la nostra sincera gratitudine per la magnifica accoglienza e il supporto che abbiamo ricevuto.

Un saluto e un ringraziamento particolarmente sentiti desidero rivolgere ai colleghi Giorgio Grasso e Luigi Testa, che fin dall'inizio hanno fatto parte del Comitato scientifico di questa iniziativa e ne hanno coordinato in modo eccellente l'organizzazione di questo evento. Un contributo decisivo è stato assicurato anche dai componenti della segreteria organizzativa: Clarissa Giannaccari, Lorenzo Maspero, Andrea Molfetta e Alice Stevanato, che meritano di essere qui esplicitamente ricordati per il loro impegno e la loro dedizione.

Un ringraziamento sincero è rivolto, infine, a tutti i presenti: ai coordinatori di sessione, ai relatori che hanno accolto l'invito a partecipare rispondendo in modo straordinariamente numeroso alla *call for papers*. Questo incontro, anche in considerazione dei temi che si devono affrontare, non prevede l'intervento di relatori appositamente invitati a trattare questioni di carattere generale, ma soltanto di relazioni nell'ambito delle otto sessioni parallele che sono state previste, per un totale di cinquantasei interventi. Si tratta di un numero piuttosto elevato, che, tuttavia, costituisce, a mio avviso, la risposta migliore che poteva essere data al grande interesse nei confronti della *call for papers* che è stata fatta precedentemente circolare. Sono infatti pervenute quasi novanta proposte di intervento, ciascuna corredata dal proprio abstract che il Comitato scientifico ha dovuto valutare e selezionare secondo i criteri consueti ed in modo da favorire, per quanto possibile, la massima inclusione.

A questa prima parte del Seminario, articolata in ben otto sessioni parallele, ha fatto seguito una tavola rotonda coordinata da Domenico Amirante (un giurista che si diletta anche a suonare) a carattere interdisciplinare, con la presenza oltre che di tre colleghi scelti per le loro competenze trasversali tra diritto e musica (Elisabetta Palici di Suni ed Eugenio Picozza che sono autori di importanti scritti in argomento ed Emanuele Rossi, Presidente del Conservatorio Statale di Musica "Pietro Mascagni" di Livorno e tutti musicisti a loro volta), di Alberto

Mattioli, giornalista esperto di musica e spettacolo in genere e del maestro Luigi Pizzaleo, musicista e professore di storia della musica del Conservatorio “G. Verdi” di Como, istituzione che ha voluto omaggiarci di un momento musicale preparato appositamente per noi.

L’idea di organizzare il III Seminario generale dell’Associazione di diritto pubblico comparato ed europeo sul tema “Tradizioni giuridiche e musica: momenti e snodi di una possibile interazione” nasce da una conversazione informale, avvenuta nelle strade dell’Avana nell’aprile 2023, durante i giorni del primo convegno “Cuba Conpara”, organizzato insieme ai colleghi cubani di diritto costituzionale. In quella circostanza, dialogando con Luigi Testa e Andrea Gatti, maturò l’intuizione che una comunità di giuristi potesse e dovesse interrogarsi anche sul rapporto tra diritto e musica.

Si tratta di un ritorno allo spirito originario che aveva accompagnato l’esordio di queste attività di riflessione seminariale; se il II Seminario generale, tenutosi a Pescara il 29 e 30 giugno 2023, aveva affrontato un tema classico della riflessione pubblico comparatistica occupandosi del tragico fenomeno della guerra, ormai, ahimè, sempre più ricorrente ed attuale (gli atti dell’incontro su “*Costituzionalismo, declinazioni del principio pacifista e conflitti armati*” sono stati pubblicati su *DPCE Online* - SP1 2024), quello di cui in questa sede si tratta, può essere idealmente considerato come la prosecuzione del percorso avviato con il I Seminario generale dell’Associazione, svoltosi a Foggia il 23 e 24 giugno 2022, grazie all’impeccabile organizzazione e al contributo dei colleghi Aldo Ligustro e Giampaolo Maria Ruotolo. In quell’occasione si affrontò il tema della rappresentazione delle tradizioni giuridiche nella cultura popolare: la narrazione e la percezione del giuridico tra immagini statiche e immagini dinamiche. Gli atti di quel Seminario inaugurarono la collana “Seminari di DPCE” dell’Editoriale Scientifica di Napoli, che ospita anche questi atti, e riscossero ampio apprezzamento, segnando un punto di svolta nei nostri interessi scientifici, con l’apertura verso un terreno di ricerca riferito ai modi e alle prospettive in cui il fenomeno giuridico emerge nella fumettistica e nelle rappresentazioni sceniche, in particolare nelle serie televisive.

Si tratta di ambiti della cultura popolare che ritenemmo, e riteniamo tuttora, meritevoli di attenzione da parte dei giuristi, poiché costituiscono uno specchio attraverso il quale osservare come il diritto e la

figura del giurista nelle sue diverse vesti (magistrato, avvocato, professore ed altre possibili figure) vengano immaginati e rappresentati per un pubblico molto ampio e in generale sprovvisto di conoscenze tecnico-giuridiche.

Occuparsi di questi temi rientra pienamente nella missione del comparatista. Una delle peculiarità del diritto comparato è sempre stata, e resta, quella di porsi come scienza di frontiera, collocandosi su un crinale che lo pone in dialogo con altre scienze, non soltanto giuridiche. La comparazione più avvertita non si limita all'analisi formale delle regole prodotte dagli ordinamenti, va oltre tanto il positivismo che il realismo giuridico, ricercando un'analisi del diritto quale prodotto della cultura giuridica e, più in generale, del sostrato culturale che permea una determinata società. Cultura della quale, prima ancora della letteratura e del cinema, la musica ha costituito una componente fondamentale e questo fin da epoche remote.

## 2. *Diritto e cultura: dal paradigma "Law and..." al "Law and Humanities"*

Se l'esplorazione della fumettistica e della pop culture poteva apparire, in prima battuta, come l'ingresso in un terreno relativamente poco battuto dalla riflessione giuridica, occorre riconoscere che le relazioni tra espressione artistica e diritto sono state, al contrario, già oggetto di indagini approfondite e di una letteratura ormai consolidata. Numerosi contributi, tanto nell'ambito della comparazione giuridica quanto in quello della teoria generale del diritto, hanno da tempo messo in luce la fitta trama di rapporti che lega le forme culturali, dal romanzo al cinema, dalla musica al fumetto, alle categorie del diritto positivo. Proprio in ragione di questa preesistente ricchezza di studi, si rende necessario precisare fin da subito le finalità specifiche che un simile Seminario intende perseguire, onde evitare che l'iniziativa si risolva in una mera ripetizione di percorsi già tracciati.

Come puntualmente sottolineato già nel testo della *call for papers* a suo tempo diffusa, l'obiettivo non è stato quello di ripercorrere in chiave meramente ricognitiva la disciplina positiva applicabile a fumetti, musica o altre forme espressive, quanto piuttosto quello di riflettere

sull'interazione tra le tradizioni giuridiche e il diritto inteso in senso lato, da un lato, e le forme della cultura, dall'altro. Si tratta, in altre parole, di un filone di ricerca che può essere idealmente ricondotto agli studi di *law & literature* e, più in generale, all'ampia ed eterogenea area di ricerca nota come *law and humanities*. Per comprendere appieno la portata di tale prospettiva metodologica, e prima ancora di volgere lo sguardo ai singoli linguaggi artistici quali la musica, il fumetto, il cinema, è opportuno ricostruire brevemente la genealogia teorica entro cui essa si colloca: quella del più ampio paradigma noto, nella cultura giuridica anglosassone, come "*Law and...*".

L'espressione "*Law and...*" designa oggi un ampio paradigma metodologico che caratterizza una parte significativa della riflessione giuridica contemporanea, soprattutto nel mondo accademico anglosassone. Con questa formula si indicano gli approcci che analizzano il diritto in relazione con altri ambiti del sapere, assumendo che l'esperienza giuridica non possa essere compresa in modo adeguato se isolata dal contesto culturale, sociale ed epistemologico nel quale essa si sviluppa. La struttura stessa della formula: diritto "e" qualcos'altro, segnala il superamento di una concezione autosufficiente del diritto e l'apertura verso una prospettiva interdisciplinare, entro la quale si iscrive, come si vedrà, anche l'interesse per linguaggi apparentemente periferici rispetto alla tradizione dottrinale, tra i quali anche la musica.

Le radici di questo orientamento possono essere rintracciate nella cultura giuridica statunitense del Novecento, in particolare nel realismo giuridico americano, che aveva già messo in discussione l'idea di un diritto puramente deduttivo e formalistico. Autori come Jerome Frank<sup>1</sup> e Karl Llewellyn<sup>2</sup> avevano evidenziato come l'attività giudiziaria fosse influenzata da fattori psicologici, sociali e culturali, aprendo la strada a una concezione del diritto come pratica interpretativa e istituzionale inserita nella società. Su questo terreno si svilupparono, a partire dagli anni Sessanta e Settanta, numerosi programmi di ricerca interdisciplinare che adottarono la formula "*Law and...*". Tra i più influenti si colloca certamente *Law and Economics*, promosso da studiosi

<sup>1</sup> J. FRANK, *Law and the Modern Mind*, New York, 1930.

<sup>2</sup> K.N. LLEWELLYN, *The Bramble Bush: On Our Law and Its Study*, New York, 1930.

come Richard Posner<sup>3</sup> e Guido Calabresi<sup>4</sup>, che applica gli strumenti dell'analisi economica allo studio delle norme e delle istituzioni giuridiche. Parallelamente si affermarono altri indirizzi, come *Law and Society*, *Law and Psychology* e *Law and Anthropology*, tutti accomunati dall'intento di interpretare il diritto alla luce delle scienze sociali.

All'interno di questo panorama interdisciplinare si sviluppò, a partire dagli anni Settanta, anche il movimento *Law and Literature*, che rappresenta uno dei filoni più significativi del dialogo tra diritto e cultura umanistica, e che costituisce il riferimento metodologico più prossimo per una ricerca dedicata ai rapporti tra diritto e forme artistiche come la musica o il fumetto. La riflessione prese avvio soprattutto negli Stati Uniti grazie ai lavori di James Boyd White<sup>5</sup>, nei quali il diritto viene interpretato come una pratica retorica e narrativa. White sosteneva che l'attività giuridica consistesse essenzialmente in un processo di costruzione di significato attraverso il linguaggio, e che la formazione giuridica dovesse quindi sviluppare una sensibilità simile a quella richiesta dall'interpretazione letteraria. Accanto a questa prospettiva si collocano gli studi di Richard Weisberg<sup>6</sup> e Robert Cover<sup>7</sup>, i quali hanno messo in evidenza la dimensione narrativa dell'esperienza giuridica e il ruolo delle storie nella costruzione dell'autorità del diritto.

La dottrina ha progressivamente distinto due principali orientamenti all'interno del movimento *Law and Literature*. Da un lato si colloca il filone denominato "*Law in Literature*", che analizza la rappresentazione del diritto nelle opere letterarie. Romanzi, tragedie e racconti diventano così strumenti privilegiati per indagare il modo in cui le società percepiscono la giustizia, l'autorità e il conflitto tra legalità e moralità; un movimento che trova un naturale corrispettivo, *mutatis*

<sup>3</sup> R.A. POSNER, *Economic Analysis of Law*, Boston, 1973.

<sup>4</sup> G. CALABRESI, *The Costs of Accidents: A Legal and Economic Analysis*, New Haven, 1970.

<sup>5</sup> J.B. WHITE, *The Legal Imagination: Studies in the Nature of Legal Thought and Expression*, Boston, 1973 e ID., *Heracles' Bow: Essays on the Rhetoric and Poetics of the Law*, Madison, 1985.

<sup>6</sup> R.H. WEISBERG, *The Failure of the Word: The Protagonist as Lawyer in Modern Fiction*, New Haven-London, 1984.

<sup>7</sup> R.M. COVER, "The Supreme Court, 1982 Term - Foreword: Nomos and Narrative", in *Harvard Law Review*, vol. 97, n. 1, 1983, 4-68.

*mutandis*, in un'indagine sulla rappresentazione del diritto nel fumetto o nella canzone. Dall'altro lato si sviluppa l'indirizzo noto come "*Law as Literature*", che applica gli strumenti della teoria letteraria all'interpretazione dei testi giuridici, evidenziando analogie tra l'interpretazione normativa e l'interpretazione delle opere letterarie. In questa prospettiva, il giudice appare come un interprete chiamato a ricostruire il significato di un testo normativo nel contesto di una tradizione interpretativa. Un contributo importante a questa impostazione proviene anche dalla teoria interpretativa di Ronald Dworkin<sup>8</sup>, il quale ha paragonato il diritto a un "romanzo a catena" (*chain novel*) scritto collettivamente da giudici e giuristi nel corso del tempo.

Su queste basi si è progressivamente sviluppato un quadro più ampio di studi che viene oggi generalmente indicato con l'espressione *Law and Humanities*. Questa prospettiva amplia l'orizzonte del movimento *Law and Literature* includendo l'insieme dei rapporti tra diritto e discipline umanistiche: storia, filosofia, arte, musica, teatro, studi culturali. L'obiettivo non è più soltanto analizzare la dimensione narrativa del diritto, ma comprendere il fenomeno giuridico come pratica culturale complessa, inserita in un sistema di simboli, valori e rappresentazioni. In questa direzione si muovono numerosi studi contemporanei che indagano, ad esempio, i rapporti tra diritto e cinema (*Law and Film*), tra diritto e arti visive (*Law and Art*) o tra diritto e musica (*Law and Music*), evidenziando come le forme artistiche possano offrire strumenti interpretativi per comprendere le strutture e i linguaggi del diritto. È precisamente entro questo alveo, e non in una zona franca priva di precedenti, che si colloca l'interesse, oltre che per il fumetto, anche per la musica: un linguaggio che unisce una pluralità di dimensioni, e che, per questo, arricchisce ulteriormente il repertorio degli studi di *Law and Humanities*.

La prospettiva *Law and Humanities* si collega inoltre a una più generale evoluzione della teoria del diritto, che ha progressivamente riconosciuto il carattere linguistico e interpretativo dell'esperienza giuridica. In questo senso essa dialoga con la filosofia ermeneutica di Hans-Georg Gadamer<sup>9</sup>, con la teoria dell'interpretazione di Emilio

<sup>8</sup> R. DWORKIN, *Law's Empire*, Cambridge (Mass.) - London, 1986.

<sup>9</sup> H.-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen*

Betti<sup>10</sup> e con le riflessioni di autori come Salvatore Pugliatti<sup>11</sup>, che aveva già colto l'analogia tra interpretazione giuridica e interpretazione musicale, un'intuizione particolarmente significativa per chi intenda muovere dal caso della musica per allargare lo sguardo ad altri linguaggi artistici. Allo stesso tempo, studiosi contemporanei come Martha Nussbaum<sup>12</sup> hanno sottolineato il ruolo della letteratura e delle arti nello sviluppo dell'immaginazione morale necessaria alla pratica giuridica, un'acquisizione che vale, con i necessari adattamenti, anche per linguaggi non verbali o ibridi come la musica e il fumetto.

Considerati nel loro insieme, gli studi riconducibili al paradigma "*Law and...*" hanno contribuito in modo significativo a ridefinire il modo di concepire il diritto nella cultura giuridica contemporanea. Essi hanno infatti mostrato come il diritto non possa essere ridotto a un sistema tecnico di norme, ma debba essere interpretato come fenomeno sociale, linguistico e culturale, profondamente intrecciato con altre forme di conoscenza e con le pratiche simboliche delle società. In questa prospettiva, il movimento *Law and Literature* rappresenta una delle prime e più influenti articolazioni di questo paradigma, mentre *Law and Humanities* ne costituisce un'evoluzione più ampia, capace di ricondurre il diritto all'interno del più vasto orizzonte delle scienze umane e della cultura.

È entro questa cornice teorica, dunque, che si giustifica la scelta di un Seminario capace di tenere insieme oggetti apparentemente distanti come la musica e il fumetto: non già come incursioni occasionali in territori estranei al diritto, ma come tappe coerenti di un percorso di ricerca che, muovendo dal realismo giuridico americano e passando per il *Law and Literature*, trova nel più ampio paradigma del *Law and Humanities* la propria naturale collocazione metodologica.

*Hermeneutik*, Tübingen, 1960 (trad. it. *Verità e metodo*, a cura di G. VATTIMO, Milano).

<sup>10</sup> E. BETTI, *Teoria generale della interpretazione*, 2 voll., Milano, 1955.

<sup>11</sup> S. PUGLIATTI, "L'interpretazione musicale", in *Secolo nostro*, a. X, n. 1, gennaio 1940, 12-27 (poi in volume, Messina, 1940).

<sup>12</sup> M.C. NUSSBAUM, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Boston, 1995.



### 3. Musica e diritto: una delimitazione dell'oggetto del Seminario e una precisazione terminologica

Non sfuggirà, a questo punto, che il titolo del Seminario non utilizza l'espressione *diritto*, bensì quella, più impegnativa e meno immediata, di *tradizione giuridica*, con declinazione al plurale. Si tratta di una scelta terminologica deliberata, che merita una breve precisazione preliminare, tanto più che questa nozione è stata oggetto, nel tempo, di definizioni anche piuttosto distanti tra loro e da sempre si contende la scena con altre espressioni lessicali quali *famiglia giuridica*, *sistema giuridico*, *gruppo giuridico* o *cultura giuridica*, quest'ultima considerata concetto contiguo, se non talvolta sovrapponibile, a quello di tradizione. Per semplicità di discorso, in questa sede si utilizzerà l'espressione tradizione giuridica come sostanzialmente sinonima rispetto alle altre, quando esse vengano impiegate per esprimere un concetto, se non coincidente, quantomeno simile, senza addentrarsi in una discussione definitoria che rischierebbe di rivelarsi poco proficua ai fini del nostro discorso.

Ci si può, in altri termini, limitare ad accogliere come punto di riferimento la definizione ripresa nel manuale di *Sistemi giuridici comparati* nella formulazione elaborata da John Henry Merryman, secondo cui una tradizione giuridica non coincide con un insieme di regole tecniche, relative, ad esempio, al contratto, alle società di capitali o ai reati, per quanto tali regole ne riflettano quasi sempre, in qualche misura, i tratti fondamentali. Una tradizione giuridica va piuttosto intesa come un complesso di atteggiamenti profondamente radicati, storicamente condizionati, riguardanti la natura stessa del diritto, il ruolo che esso è chiamato a svolgere all'interno di una società politicamente organizzata, il modo migliore di strutturare e far funzionare il sistema giuridico, nonché le modalità con cui il diritto deve essere prodotto, applicato, studiato, perfezionato e pensato<sup>13</sup>. In questa prospettiva, la nozione di tradizione giuridica colloca un determinato sistema giuridico in relazione con la cultura di cui esso costituisce espressione parziale: essa

<sup>13</sup> J.H. MERRYMAN, *La tradizione di civil law nell'analisi di un giurista di common law*, trad. it., Milano, 1973, richiamata in *Sistemi giuridici comparati*, 53.

pone, cioè, il sistema giuridico entro una prospettiva propriamente culturale, prima ancora che tecnico-normativa.

Per quanti sforzi siano stati compiuti da allora, e per quanto siano state proposte riflessioni di indubbio rilievo, con le quali risulta oggi necessario confrontarsi (si pensi, in particolare, al contributo di Patrick Glenn<sup>14</sup>), la definizione merrymaniana conserva una validità particolarmente elevata, per il modo in cui essa considera il diritto nelle sue molteplici finalità, collegandolo strettamente alla cultura propria di una determinata comunità: una prospettiva culturale che, proprio per questo, diventa inevitabilmente anche una prospettiva di carattere storico.

Una simile impostazione può essere ulteriormente chiarita richiamando alcune acquisizioni maturate, su un piano più generale, nella filosofia e nell'antropologia della cultura. Ernst Cassirer<sup>15</sup> ha mostrato come l'esperienza umana non si organizzi attraverso un rapporto immediato con la realtà, ma mediante sistemi simbolici quali linguaggio, mito, religione, arte, conoscenza, attraverso i quali le comunità costruiscono e trasmettono significati condivisi. In questa prospettiva, anche il diritto può essere considerato una forma simbolica, nella misura in cui traduce in linguaggi, categorie e istituzioni determinate rappresentazioni dell'ordine sociale. Su un versante diverso ma convergente, Clifford Geertz<sup>16</sup> ha concepito la cultura come una trama di significati storicamente costruiti e condivisi, entro la quale anche il diritto deve essere letto non come fenomeno autosufficiente, ma come forma di conoscenza e pratica sociale radicata in specifici contesti. La comparazione giuridica, da questo punto di vista, non può dunque limitarsi al raffronto tra norme e istituzioni, ma deve interrogare anche i sistemi simbolici e le rappresentazioni collettive entro cui quelle norme acquistano significato. La musica, al pari della letteratura, del mito o delle immagini, entra così a pieno titolo nell'orizzonte culturale attraverso il quale una comunità esprime, interpreta e talvolta contesta il proprio ordine giuridico.

<sup>14</sup> Il riferimento è a H.P. GLENN, *Legal Traditions of the World*, Oxford, 2000.

<sup>15</sup> E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche*, trad. it., Firenze, 1961-1966.

<sup>16</sup> C. GEERTZ, *Interpretazione di culture*, trad. it., Bologna, 1987; ID., *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York, 1983.

Una conferma particolarmente significativa di questa prospettiva, riferita specificamente alla musica, può essere rinvenuta nella riflessione di Alessandro Sterpa, il quale sottolinea come essa, insieme alle altre forme della tradizione orale, abbia storicamente svolto una funzione di trasmissione intergenerazionale degli assetti valoriali delle comunità e, con essi, delle stesse regole della convivenza: ritornelli, musica e cori contribuivano così a «diffondere e radicare il senso comune di un ordine sociale in senso diacronico»<sup>17</sup>

È precisamente in ragione di questa maggiore ampiezza semantica che il Seminario ha preferito la nozione di tradizione giuridica a quella, più ristretta, di diritto: il diritto positivo, con le sue regole e le sue istituzioni, non è che una parte, per quanto essenziale, di un fenomeno più vasto, strettamente intrecciato con la cultura giuridica e, più in generale, con la cultura *tout court* di una determinata comunità storica. Una simile impostazione risulta, del resto, particolarmente coerente con la metodologia propria degli studi sviluppati in chiave comparatistica, che da tempo hanno mostrato come la comprensione di un sistema giuridico non possa prescindere dalla ricostruzione del contesto culturale, sociale e storico entro cui quel sistema si è formato e continua a svilupparsi, un contesto del quale anche la musica, come le altre forme dell'esperienza artistica, costituisce parte non trascurabile.

Come si è avuto modo di chiarire, il Seminario muove dall'ampia ed eterogenea area di ricerca nota come *law and humanities*, di cui il filone *law & literature* costituisce una delle articolazioni più significative. Entro questa cornice, la musica non viene assunta come oggetto di disciplina tecnico-positiva, ma come linguaggio culturale capace di dialogare con i fenomeni giuridici considerati nella loro complessità e di restituirne un'immagine spesso più immediata di quella offerta dai testi normativi. Proprio in ragione di questa impostazione, si è deciso di delimitare con precisione l'oggetto della riflessione, escludendo dal perimetro del Seminario un filone di studi che, per quanto contiguo, risponde a logiche e a finalità diverse: quello del diritto della musica.

È a tutti noto che con l'espressione diritto della musica si intende,

<sup>17</sup> Così A. STERPA, *Le note costituzionali della musica italiana: prove per un assolo fuori dal coro*, in L. CASSETTI, F. FABRIZZI, F. SAVASTANO, A. STERPA, *Studi in memoria di Beniamino Caravita*, Napoli, 2024, 3179 ss., spec. 3182.

in senso tecnico, il complesso delle norme che disciplinano la creazione, la circolazione economica, l'utilizzazione e la fruizione delle opere musicali, nonché i diritti e gli interessi dei soggetti coinvolti nella produzione e nella diffusione della musica stessa<sup>18</sup>. Non si tratta di una branca autonoma del diritto, ma piuttosto di un campo di intersezione tra diverse discipline giuridiche, quali il diritto d'autore, il diritto dei contratti, il diritto penale, il diritto delle nuove tecnologie, che vanta una vasta e importante produzione dottrinale e una ricca giurisprudenza. Si tratta, tuttavia, di una riflessione tutta interna al fenomeno giuridico in quanto tale: essa guarda alla musica come a un bene da regolare, tutelare e disciplinare, non come a una fonte capace di illuminare, dall'esterno, le categorie e il linguaggio del diritto.

Il rapporto tra musica e diritto, in questa prospettiva tecnico-positiva, si presenta particolarmente ampio e articolato, poiché coinvolge numerosi aspetti della vita giuridica delle opere musicali: dalla loro creazione alla diffusione, dalla tutela economica degli autori alla regolazione delle modalità di utilizzo e fruizione. La musica, infatti, non è soltanto un fenomeno artistico o culturale, ma costituisce anche un bene giuridicamente rilevante, disciplinato da un complesso sistema di norme che ne regolano la produzione, la circolazione e la protezione.

Non intendiamo occuparci, dunque, del diritto della musica così inteso: dalla tutela del diritto d'autore fino ai problemi posti dall'intelligenza artificiale generativa e dall'attribuzione delle opere musicali prodotte mediante tali tecnologie. Vale la pena, tuttavia, dar conto sinteticamente dei principali profili che tale filone abbraccia, non foss'altro per meglio precisare, per differenza, l'oggetto proprio della nostra indagine.

Un primo ambito è rappresentato dal diritto d'autore, che tutela le opere dell'ingegno di carattere creativo, tra le quali rientrano pienamente le composizioni musicali, riconoscendo all'autore diritti morali legati alla paternità e all'integrità dell'opera e diritti patrimoniali, relativi allo sfruttamento economico dell'opera stessa (riproduzione, distribuzione, esecuzione pubblica, comunicazione al pubblico), di dura-

<sup>18</sup> P. VISCO, S. GALLI, *Il diritto della musica. Diritto d'autore, diritti connessi e tutela della proprietà intellettuale*, Milano, 2009.

ta limitata nel tempo e destinati a cessare, nella maggior parte degli ordinamenti europei, settanta anni dopo la morte dell'autore. A questo si affianca, nel sistema italiano, il ruolo della Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE), che raccoglie e distribuisce i compensi derivanti dall'utilizzo pubblico delle opere musicali per conto di autori ed editori.

Un secondo ambito riguarda i contratti che regolano l'industria musicale (contratti discografici, editoriali, di management, nonché le diverse forme di licenza), attraverso i quali si disciplinano i rapporti tra artisti, produttori, case discografiche, editori, manager e distributori. Un terzo profilo è quello del plagio musicale<sup>19</sup>, ossia della tutela dell'originalità delle opere, che impone di valutare se vi sia stata un'appropriazione non autorizzata di elementi creativi specifici e riconoscibili, quali melodia, testo, struttura armonica, appartenenti a un'altra composizione.

Un quarto ordine di questioni concerne l'impatto delle innovazioni tecnologiche: le piattaforme di streaming, tenute a rispettare la normativa sul diritto d'autore e a garantire la remunerazione degli artisti; lo sviluppo delle intelligenze artificiali generative<sup>20</sup>, che solleva interrogativi inediti su chi possa essere considerato autore di una composizione prodotta da un algoritmo e su chi sia titolare dei relativi diritti economici; le nuove forme di distribuzione digitale, come gli NFT musicali. Infine, un quinto profilo riguarda il ruolo della musica nei procedimenti giudiziari, sia come oggetto del diritto sia come elemento di prova (si pensi all'uso dei testi rap nei processi penali)<sup>21</sup> e il conseguen-

<sup>19</sup> J.P. FISHMAN, *Music as a Matter of Law*, in *Harvard Law Review*, vol. 131, n. 7, 2018, 1861-1923; N. BOOTH, *Backing Down: Blurred Lines in the Standards for Analysis of Substantial Similarity in Copyright Infringement for Musical Works*, in *Journal of Intellectual Property Law*, vol. 24, n. 1, 2016, 99 ss.; *Musical Plagiarism: A True Challenge for the Copyright Law*, in *DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law*, vol. 25, n. 1, 2016.

<sup>20</sup> U.S. Copyright Office, *Copyright and Artificial Intelligence, Part 2: Copyrightability*, Washington D.C., gennaio 2025; G. RICCIO, *Il Diritto d'Autore delle Opere Generate dall'Intelligenza Artificiale nell'Ordinamento Italiano*, in *Ratio Iuris*, 2026.

<sup>21</sup> E. NIELSON, A.L. DENNIS, *Rap on Trial: Race, Lyrics, and Guilt in America*, New York, 2019; D.M. TANOVICH, *R v. Campbell: Rethinking the Admissibility of Rap Lyrics in Criminal Cases*, in *Criminal Reports* (7th series), vol. 24, 2016, 27-43.

te bilanciamento tra libertà di espressione artistica ed esigenze di ordine pubblico.

L'esclusione di questi profili dal perimetro del Seminario non discende da un giudizio di scarso interesse verso di essi: la loro rilevanza pratica e teorica è, come si è visto, notevole, e la relativa produzione dottrinale e giurisprudenziale tutt'altro che trascurabile, ma da una precisa scelta di metodo. Il diritto della musica, per come è stato sopra descritto, rappresenta infatti un esempio paradigmatico di riflessione del diritto sulla musica: un'indagine che muove da categorie e finalità interamente interne al sistema giuridico (la tutela dell'autore, la certezza dei traffici commerciali, la repressione degli illeciti) e che tratta la musica come oggetto di disciplina, alla stregua di qualsiasi altro bene suscettibile di regolazione.

Il Seminario intende invece muoversi nella direzione opposta e complementare, propria degli studi di *law and humanities*: non già la musica regolata dal diritto, ma la musica come lente attraverso cui osservare il diritto stesso, le sue narrazioni, i suoi linguaggi, le sue rappresentazioni della giustizia e dell'autorità. È in questo spostamento di prospettiva, dal diritto della musica al rapporto tra diritto e musica, o, per riprendere la formula anglosassone, dal *law of music* al *law and music*, che risiede la specifica finalità della nostra indagine, e la ragione per cui, pur riconoscendone il rilievo, si è scelto di non trattare in questa sede il filone tecnico-positivo del diritto della musica.

#### 4. *Le tre direzioni del Seminario: Law as Music, Law in Music, Law by Music. Osservare il diritto attraverso le lenti della musica*

##### 4.1. *Una tripla direzione di ricerca*

Dato conto di questa nobile esclusione, i contenuti del Seminario sono stati orientati in una triplice direzione. La prima riguarda le relazioni e le possibili analogie tra ermeneutica musicale ed ermeneutica giuridica, ciò che è stato catalogato con l'etichetta di *Law as Music*; la seconda si concentra sui rapporti tra l'universo musicale e quello della fenomenologia giuridica e politica, guardando al modo nel quale il diritto e le diverse figure di giurista (il giudice, l'avvocato, il professore

universitario) o di soggetti detentori di poteri politici vengono percepiti e rappresentati dalle opere musicali di vario genere: la c.d. *Law in Music*; la terza si è proposta di focalizzare l'importanza che, in ogni epoca, la musica ha rivestito quale forma di anticipazione e di accompagnamento di rivolte, rivoluzioni, emancipazioni politiche e sociali, utilizzando l'espressione *Law by Music*.

Il *quid pluris* della nostra iniziativa consiste, tuttavia, nell'osservare il fenomeno giuridico attraverso le lenti della musica, e non, come si è già avuto modo di chiarire, nel disciplinare la musica attraverso le categorie del diritto positivo. Un contributo essenziale a questa impostazione proviene dalla recente elaborazione di Maria Paola Mittica, la quale, in un ampio saggio ricognitivo dedicato allo stato della ricerca sul rapporto tra diritto e musica, ha proposto di distinguere entro questo campo due principali approcci analitici: *Law as Music* e *Law in Music*<sup>22</sup>. A questi due filoni, il Comitato scientifico del Seminario ha inteso affiancare una terza categoria, da noi definita *Law by Music*, volta a valorizzare la dimensione più propriamente politica e storica della musica quale accompagnamento dei processi di trasformazione sociale.

#### 4.2. *Law as Music: ermeneutica musicale ed ermeneutica giuridica*

Il primo filone di ricerca, quello della *Law as Music*, riguarda la possibilità di considerare il diritto come musica, applicando categorie e metodi propri dell'esperienza musicale alla comprensione della pratica giuridica. Come ricorda Mittica, gli studi sul rapporto tra diritto e musica hanno trovato terreno fertile nel contesto del realismo giuridico americano, con particolare riferimento alle intuizioni di Jerome Frank, per il quale il diritto non può essere concepito esclusivamente come un sistema astratto di norme, ma va inteso come una pratica interpretativa e performativa, nella quale entrano in gioco elementi culturali, simbolici ed emotivi<sup>23</sup>. In tale prospettiva, la musica diventa una

<sup>22</sup> M.P. MITTICA, *Diritto e musica. Ricerca e tendenze*, in *ISLL Papers*, 2024, vol. 17.

<sup>23</sup> M.P. MITTICA, *Diritto e musica. Ricerca e tendenze*, cit.; J. FRANK, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, in *Columbia Law Review*, 47, 1947, 1259 ss.; J. FRANK, *Say it with Music*, in *Harvard Law Review*, 61, 1948, 921 ss.; C. FA-

lente privilegiata per comprendere la dimensione interpretativa e performativa del diritto stesso.

L'autrice sottolinea come, sia nella musica sia nel diritto, l'interpretazione svolga un ruolo centrale: l'esecuzione musicale di uno spartito e l'interpretazione giuridica di una norma condividono infatti una struttura analoga, che richiede una solida competenza tecnica ma anche una sensibilità creativa capace di adattare il testo a contesti concreti e mutevoli. Né la norma giuridica né lo spartito musicale sono mai completamente autosufficienti: entrambi prendono pienamente vita soltanto attraverso l'atto interpretativo<sup>24</sup>. In questa prospettiva assumono particolare rilievo alcuni casi giudiziari nei quali la musica ha occupato una posizione centrale all'interno del processo: si pensi al caso del musicista ruandese Simon Bikindi, accusato davanti al Tribunale penale internazionale per il Ruanda di aver incitato al genocidio attra-

RALLI, *Le origini di «Diritto e letteratura» nel realismo americano*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 1, 2012, 81-90.

<sup>24</sup> M.P. MITTICA, *Diritto e musica. Ricerca e tendenze*, cit.; M. SETTE LOPES, *Uma metáfora: Música&Direito*, São Paulo, 2006; J.M. BALKIN, S. LEVINSON, *Law, Music and Other Performing Arts*, in *University of Pennsylvania Law Review*, 139, 1991, 1597-1655; S. RAMSHAW, *Justice as Improvisation. The Law of Extempore*, London, 2013; R. SYKES (ed.), *Music, Cultural Heritage, and Law*, numero monografico di *International Journal for the Semiotics of Law*, 31, 2, 2018; G. RESTA, *Il giudice e il direttore d'orchestra, variazioni sul tema: diritto e musica*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 41, 2, 2011, 435-460; G. RESTA (a cura di), *L'armonia nel diritto. Contributi per una riflessione su diritto e musica*, Roma, 2020; M. COSSUTTA, *Sull'interpretazione della disposizione normativa e sui suoi possibili rapporti con l'interpretazione musicale*, in *Tigor: rivista di scienze della comunicazione*, 1, 2011, 101-112; E. PICOZZA, *Il metronomo: problemi di interpretazione tra musica e diritto*, in *Ars Interpretandi*, 9, 2006, 327-36; V. NITRATO IZZO, *Interprétation, musique, droit: performance musicale et exécution de normes juridiques*, in *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 58, 2007, 99 ss.; A.P. BUFFO, *Interpretation and Improvisation: The Judge and the Musician Between Text and Context*, in *International Journal for the Semiotics of Law*, 31, 2, 2018, 215-239; E. BUONO, *A moderate amount of cacophony. La funzione 'sovversiva' della comparazione tra diritto e musica nel giusrealismo statunitense*, in *Cartografie sociali – Arti, diritto e mutamento sociale*, Special Issue 5, 2018, 225-236; G. PRATELLI, *Diritto e Musica. Il comune terreno dell'interpretazione. L'esperienza di Arturo Toscanini e Gustav Mahler*, in *ISLL Papers*, 10, 2017, 1-17; P. CHIARELLA (a cura di), *Narrazione del diritto, musica ed arti tra modernità e postmodernità*, Napoli, 2020.



verso le proprie canzoni, o al caso del collettivo punk russo Pussy Riot, i cui membri furono condannati per una performance musicale di protesta contro il governo di Vladimir Putin; esempi che, secondo Mittica, rendono necessaria una vera e propria «musicologia della giustizia», intesa come studio attento degli aspetti sonori, simbolici ed emotivi delle performance giuridiche<sup>25</sup>.

A sostegno di questa impostazione, Mittica richiama inoltre alcune analogie storiche tra i processi di razionalizzazione del diritto e quelli della musica nella cultura europea, evocando le riflessioni di Max Weber sull'affinità tra la razionalizzazione delle strutture musicali occidentali e lo sviluppo della razionalità giuridica moderna, nonché le ricerche di Norbert Rouland, che mostrano come diritto e musica abbiano condiviso, nel corso della storia europea, analoghi processi di sistematizzazione e formalizzazione<sup>26</sup>.

#### 4.3. *Law in Music: la rappresentazione del diritto nelle opere musicali*

Il secondo filone, quello della *Law in Music*, si concentra sui rapporti tra l'universo musicale e quello della fenomenologia giuridica e politica, guardando al modo in cui il diritto e le diverse figure di giurista (il giudice, l'avvocato, il professore universitario) o di soggetti detentori di poteri politici vengono percepiti e rappresentati dalle opere

<sup>25</sup> M.P. MITTICA, *Diritto e musica. Ricerca e tendenze*, cit.; J. PARKER, *The musicology of justice: Simon Bikindi and incitement to genocide at the International Criminal Tribunal for Rwanda*, in *The Soundtrack of Conflict: The Role of Music in Radio Broadcasting in Wartime and in Conflict Situations*, 1, 2013, 211-229.; J. PARKER, *Acoustic Justice. Listening to the Trial of Simon Bikindi*, Oxford, 2015; D. MANDERSON, *Making a Point and Making a Noise: A Punk Prayer*, in *Law, Culture and the Humanities*, 12, 1, 2016, 17-28.

<sup>26</sup> M.P. MITTICA, *Diritto e musica. Ricerca e tendenze*, cit.; M. WEBER, *Fondamenti razionali e sociologici della Musica* (1922), in *Economia e società*, vol. V, Milano, 1995; F. MONCERI, *Musica e razionalizzazione in Max Weber. Fra Romanticismo e Scuola di Vienna*, Napoli, 1999; N. ROULAND, *La raison, entre musique et droit: consonances*, in *Droit et Musique. Actes du Colloque de la Faculté de Droit d'Aix-Marseille*, 23 juin 2000, Aix-en-Provence, 2001, 109-192; D. MANDERSON, *Statuta v. Acts: Interpretation, Music, and Early English Legislation*, in *Yale Journal of Law & the Humanities*, 7, 2, 1995, art. 3.

musicali di vario genere. Riprendendo la categorizzazione proposta da Mittica, questo approccio risulta analogo a quello sviluppato negli studi di *Law and Literature*: l'attenzione si sposta dal funzionamento interno del diritto alla sua rappresentazione culturale, e numerose opere musicali risultano aver affrontato temi giuridici quali la giustizia, il potere, il conflitto e l'autorità<sup>27</sup>.

Parlare di *Law in Music* significa dunque interrogarsi su come il diritto e la giustizia vengano percepiti, narrati, criticati o celebrati nella musica. Un campo di ricerca particolarmente sviluppato in Italia è quello denominato *Law and Opera*, che analizza la presenza di temi giuridici nel melodramma: il teatro musicale rappresenta infatti con frequenza conflitti legati alla giustizia, al potere politico o alla legittimità dell'autorità, come mostrano, nella ricostruzione di Mittica, gli studi raccolti nei volumi curati da Filippo Annunziata e Fabio Colombo, e da Valerio Gigliotti, Mario Riberi e Matteo Traverso, i quali hanno evidenziato come l'opera lirica costituisca un laboratorio privilegiato per osservare la rappresentazione simbolica del diritto<sup>28</sup>.

Oltre al melodramma, anche la musica popolare e la canzone d'autore offrono numerosi esempi di riflessione critica sui temi della giustizia e del potere. Mittica richiama, tra gli altri, artisti come Bruce Springsteen, Bob Dylan e Giorgio Gaber, le cui canzoni affrontano questioni sociali e giuridiche quali la disuguaglianza, l'emarginazione o la critica alle istituzioni, pur segnalando come una parte del repertorio musicale, la cosiddetta «canzonetta», sia stata finora meno studiata, nonostante possa offrire indicazioni preziose sul senso comune giuridico diffuso nella società<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> M.P. MITTICA, *Diritto e musica. Ricerca e tendenze*, cit.; G. RESTA, *Il giudice e il direttore d'orchestra, variazioni sul tema: diritto e musica*, cit.

<sup>28</sup> M.P. MITTICA, *Diritto e musica. Ricerca e tendenze*, cit.; F. ANNUNZIATA, G.F. COLOMBO (a cura di), *Law and Opera*, Berlin, 2018; V. GIGLIOTTI, M. RIBERI, M. TRAVERSO (a cura di), *La sentenza è pronunciata. Rappresentazioni della giustizia nell'opera lirica*, Milano, 2020.

<sup>29</sup> M.P. MITTICA, *Diritto e musica. Ricerca e tendenze*, cit.; AA. VV., *The Lawyer as Poet Advocate: Bruce Springsteen and the American Lawyer*, Symposium, in *Widener Law Journal*, 14, 2005; M.L. PERLIN, *Tangled Up In Law: The Jurisprudence of Bob Dylan*, in *Fordham Urban Law Journal*, 38, 2012, 1395-1430; C. MESSNER, *La realtà come passione. Filosofia, politica, responsabilità in Giorgio Gaber*, Palermo, 2013.

#### 4.4. Law by Music: *la musica come forza politica e sociale*

Alla prospettiva della *Law in Music*, il Comitato scientifico ha affiancato una terza categoria, da noi definita *Law by Music*: l'analisi del modo in cui la musica ha anticipato, accompagnato o sostenuto fenomeni sociali di grande portata, proteste emancipatrici, movimenti rivoluzionari, guerre, processi di costruzione delle identità nazionali. Non a caso, una sessione parallela del Seminario è stata dedicata agli inni di alcuni Stati. In questa accezione, la musica diventa strumento politico diretto: veicolo di denuncia, di pressione, di testimonianza; essa può assumere una funzione pedagogica, contribuire alla costruzione di identità collettive attorno a simboli e valori condivisi, ma anche dare voce al dissenso e alla pluralità culturale.

Anche su questo terreno il contributo di Mittica offre spunti significativi, benché sviluppati entro la propria riflessione sul rapporto tra musica, identità politica e simboli collettivi. Gli inni nazionali e sovranazionali rappresentano esempi particolarmente significativi di questa relazione: essi svolgono una funzione essenziale nella costruzione dell'identità politica delle comunità, non solo per il contenuto simbolico dei loro testi, ma anche per la capacità della musica di suscitare emozioni condivise. In questo contesto Mittica richiama il ruolo dell'Ode alla Gioia di Ludwig van Beethoven, adottata come inno dell'Unione europea, quale simbolo musicale di integrazione e coesione tra i popoli europei<sup>30</sup>.

L'autrice dedica inoltre attenzione alla funzione psicagogica e pedagogica della musica nella costruzione di una comunità politica più inclusiva, capace di valorizzare il dialogo tra culture diverse, richiamando alcune esperienze artistiche particolarmente significative: tra queste la West-Eastern Divan Orchestra, fondata da Daniel Barenboim e Edward Said, che riunisce musicisti israeliani, palestinesi e di

<sup>30</sup> M.P. MITTICA, *Diritto e musica. Ricerca e tendenze*, cit.; G. RESTA, *Beethoven's Ninth and the Quest for a European Identity: A Law and Music Perspective*, in F. ANNUNZIATA, G.F. COLOMBO (eds.), *Law and Opera*, cit., 361-375; P. HÄBERLE, *Nationalhymnen als kulturelle Identitätselemente des Verfassungsstaates*, Berlin, 2007; P. HÄBERLE, *Musica e 'diritto' all'interno del dibattito della dottrina della Costituzione come scienza della cultura*, in A. AMATO MANGIAMELI, C. FARALLI, M.P. MITTICA (a cura di), *Arte e Limite. La misura del diritto*, Roma, 2012, 19-46.

altri Paesi del Medio Oriente con l'obiettivo di promuovere il dialogo interculturale attraverso la musica; il progetto italiano «Metamorfosi», che utilizza strumenti musicali costruiti con il legno delle imbarcazioni dei migranti approdate a Lampedusa, trasformando materiali legati a tragedie umanitarie in strumenti di espressione artistica e memoria collettiva; e l'Orchestra di Piazza Vittorio, ensemble multi-etnico che rilegge opere liriche e repertori musicali in chiave interculturale, mettendo in scena l'incontro tra tradizioni musicali e linguistiche diverse<sup>31</sup>.

#### 4.5. Verso una dimensione sensibile del diritto

Le tre direzioni così delineate, *Law as Music*, *Law in Music*, *Law by Music*, convergono, nel loro insieme, verso una prospettiva più generale, che Mittica stessa individua nella parte conclusiva del proprio saggio: quella delle radici musicali del diritto. Secondo l'autrice, l'esperienza giuridica non può essere ridotta a una dimensione puramente razionale o tecnica, poiché implica anche una dimensione sensibile, legata alla capacità di ascolto e alla relazione con l'altro; in questo senso la musica, intesa come arte del «sentire», può contribuire a ricostruire il legame tra diritto, etica e relazione umana<sup>32</sup>.

Da questa prospettiva emerge un invito, che il nostro Seminario intende raccogliere, a recuperare una dimensione estetica e sensibile del diritto: la pratica giuridica, infatti, non dovrebbe limitarsi all'applicazione formale delle norme, ma dovrebbe aprirsi a una conoscenza

<sup>31</sup> M.P. MITTICA, *Diritto e musica. Ricerca e tendenze*, cit.; D. BARENBOIM, E.W. SAID, *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società*, Milano, 2002; C. ABBADO, *Costruire la pace con la musica*, in D. BARENBOIM, E.W. SAID, *Paralleli e paradossi*, cit., 9-12; S. PACINI, *Flauto magico e Orchestra di Piazza Vittorio. Cronaca di un successo annunciato*, in *Krapp's Last Post*, 6 ottobre 2009.

<sup>32</sup> M.P. MITTICA, *Diritto e musica. Ricerca e tendenze*, cit.; F. OST, *Il diritto, oggetto di passioni?* (2018), Torino, 2019; D. CANANZI, *Estetica del diritto. Sul fondamento geologico del giuridico*, Torino, 2017; P. HERITIER, *Estetica giuridica*, voll. 1-2, Torino, 2012; C. MESSNER, *Il diritto, il linguaggio, la musica. Riflessioni sullo statuto estetico del diritto*, in M. MANZIN, F. PUPPO, S. TOMASI (a cura di), *Multimodal Argumentation, Pluralism and Images in Law*, Trento, 2018, 317-342; A.M. CAMPANALE, *Nomos e eikon. Immagini dell'esperienza giuridica*, Torino, 2016; P. BRANCO, V. NITRATO IZZO, *Intersections in Law, Culture and the Humanities*, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 112, 2017, 45-72.

più ampia della dimensione emotiva e relazionale della giustizia. Le passioni positive, l'empatia e la capacità di ascolto diventano così elementi fondamentali per una comprensione più profonda del fenomeno giuridico; ed è proprio in questo spazio, irriducibile tanto al tecnicismo del diritto della musica quanto alla pura descrizione sociologica, che si colloca il *quid pluris* della nostra iniziativa.

#### 4.6. *I contributi dei Volumi: una ricostruzione per grandi aree tematiche*

Data l'elevata numerosità dei contributi raccolti in questi Volumi, non è possibile in questa sede dar conto singolarmente di ciascuno di essi, né tantomeno restituirne con completezza la ricchezza argomentativa. Ci si limiterà, pertanto, a offrire una ricostruzione per grandi aree tematiche, che consenta al lettore di orientarsi entro una materia che si è rivelata, fin dalla fase di raccolta dei contributi, sorprendentemente vasta ed eterogenea: i saggi qui pubblicati spaziano infatti dall'ermeneutica giuridica e musicale alla rappresentazione del diritto e della giustizia nei più diversi generi musicali, fino al ruolo della musica quale motore di trasformazione sociale e politica, confermando come il rapporto tra diritto e musica costituisca un campo di indagine capace di attraversare epoche, culture giuridiche e tradizioni musicali assai distanti tra loro. Coerentemente con l'impostazione metodologica del Seminario, i Volumi sono organizzati secondo la tripartizione tra *Law as Music*, *Law in Music* e *Law by Music*, che offre altresì il filo conduttore lungo il quale si sviluppa questa ricostruzione.

La prima e ampia area tematica riguarda il versante della *Law as Music*, dedicato alle analogie tra ermeneutica giuridica ed ermeneutica musicale, troviamo le riflessioni sul giudice quale direttore d'orchestra sviluppate, con accenti diversi, tanto in prospettiva comparata quanto con specifico riferimento alla giustizia costituzionale; gli studi che indagano il rapporto tra testualismo e originalismo interpretativo attraverso il caso dell'esecuzione dell'opera lirica verdiana, o che ripercorrono il classico confronto savigniano tra diritto e musica sul terreno della categoria della forma. A questo nucleo si affiancano i contributi dedicati al confronto tra le tradizioni di *civil law* e *common law* nell'interpretazione musicale e giuridica, e quelli che accostano la

struttura della sentenza a quella della forma-sonata. Non manca, in questa parte, l'apertura verso le sfide più contemporanee, con i saggi dedicati all'impatto dell'intelligenza artificiale sull'ermeneutica giuridica e musicale, al tema del silenzio inteso tanto come silenzio dell'interprete musicale quanto come silenzio del Parlamento e alle diverse concezioni dell'armonia e del temperamento nelle tradizioni musicali d'Oriente e d'Occidente, lette anche in chiave comparatistica.

Una seconda area tematica, riconducibile alla prospettiva della *Law in Music*, raccoglie i contributi dedicati alla rappresentazione del diritto, della giustizia e delle sue figure nelle opere musicali di generi diversi. Vi rientrano gli studi che ricostruiscono la presenza del diritto e della giustizia nella musica popular, dalle canzoni di Bob Dylan citate dalla Corte Suprema federale statunitense a quelle di Bruce Springsteen, del rap di Eminem e Massimo Pericolo, letto in chiave comparata sui topoi del costituzionalismo, alle canzoni di Fabrizio De André sul potere e la giustizia, così come le indagini dedicate al melodramma, dall'armonia della giustizia in Mozart e Da Ponte alla presenza del diritto nell'opera di Chico Buarque, fino alla ricostruzione della musica nella tradizione giuridica tedesca tra Novecento e Duemila. A questo filone si aggiungono contributi che allargano lo sguardo ad altri linguaggi e ad altre latitudini: dalle avanguardie musicali lette attraverso la teoria di Paṣukanis alla discografia dei Muse quale suggestione per il diritto di resistenza, dalle canzoni italiane sull'immigrazione e il cosmopolitismo al multiculturalismo nell'opera lirica, dalla lettura costituzionalmente orientata del musical *Wicked* alle Irish rebel songs quali espressione del nazionalismo in musica, fino al rap afroamericano quale strumento di protesta contro le discriminazioni nell'applicazione della legge.

La terza e più ampia area tematica, corrispondente alla prospettiva della *Law by Music*, riunisce, come ricordato in precedenza, i contributi dedicati al ruolo della musica quale fattore di trasformazione sociale, politica e giuridica. Un primo nucleo di studi affronta il rapporto tra musica, normatività e mutamento sociale in termini generali, per poi declinarlo in una pluralità di casi: la musica quale strumento di promozione dei diritti dei bambini, la sua funzione di politicizzazione e di sovversione nell'esperienza iraniana, il jazz quale veicolo di affermazione dell'identità afroamericana nella lotta alle discriminazioni razzia-

li, l'uso della musica come amplificatore dei diritti umani, ma anche il suo rovescio patologico, quando le note diventano strumento di incitamento all'odio e al genocidio. Un secondo gruppo di contributi si concentra sul rapporto tra espressioni musicali e mutamenti dell'ordinamento statale, dalla costruzione dell'identità giuridica europea attraverso la musica "resistente", alla voce dei popoli oppressi nell'opera verdiana, dal ruolo del punk nella transizione democratica basca alla vicenda dell'affaire Dreyfus letta attraverso l'*Hymne à la Justice* di Albéric Magnard. Un terzo filone approfondisce il tema del contropotere e della protesta, dalla canzone di protesta sotto l'*Ancien Régime* al tango, dalla discriminazione di genere subita dalle donne musiciste al *soundscape* quale nuova frontiera di tutela, fino al ruolo degli Oasis nella narrazione costituzionale britannica e alla lettura storico-costituzionale dell'opera wagneriana. Un quarto e ultimo nucleo, particolarmente corposo, è infine dedicato agli inni nazionali quali strumenti di costruzione e ricostruzione delle identità collettive: dal Canto degli Italiani agli inni di Stati Uniti, Francia e Russia, dagli inni dei *Commonwealth Realms* alla decolonizzazione degli inni nazionali nel Sud globale, con i casi di Nigeria e Perù, fino alla comparazione tra Italia, Germania e Spagna nelle rispettive transizioni costituzionali democratiche, al canto coreano *Arirang* quale simbolo conteso di unità e divisione, e ai canti patriottici nei processi di unificazione nazionale italiano, ungherese e turco.

Accanto ai contributi delle sessioni parallele di cui sono stati appena sommariamente ricordati alcuni dei contenuti, i Volumi raccolgono quattro interventi di carattere più propriamente riflessivo e trasversale (quelli di Miryam Iacometti, Elisabetta Palici di Suni, Eugenio Picozza ed Emanuele Rossi) che riprendono alcune delle suggestioni emerse nella tavola rotonda interdisciplinare e che, pur muovendo da angolazioni assai diverse, convergono nel restituire uno sguardo d'insieme sul rapporto tra diritto e musica, offrendo al lettore altrettante chiavi di lettura complementari rispetto ai singoli contributi tematici.

Il contributo di Iacometti si colloca su un piano essenzialmente ricognitivo: ripercorrendo la tripartizione tra *Law as Music*, *Law in Music* e *Law by Music* che ha strutturato il Seminario, l'autrice ne offre una sintesi d'insieme, restituendo la straordinaria varietà di prospettive, discipline giuridiche e tradizioni musicali coinvolte. Il suo sguardo,

per così dire panoramico, si distingue nettamente da quello degli altri tre interventi, tutti più marcatamente monografici e personali, e funge da cornice entro cui collocare le riflessioni successive.

Palici di Suni sceglie invece una prospettiva storica: la musica viene letta come specchio fedele delle trasformazioni sociali, politiche e costituzionali che attraversano l'Europa tra Sette e Ottocento. Il passaggio dal musicista di corte dell'*ancien régime* al compositore romantico che si rivolge a un pubblico pagante viene posto in parallelo con l'affermazione del costituzionalismo e il superamento dei privilegi; le opere di Mozart, Da Ponte e Rossini sono lette come testimoni ambivalenti di questo passaggio, sospese tra ideologia prerivoluzionaria e fermenti che ne anticipano il tramonto, mentre il melodramma verdiano diventa cifra del Risorgimento italiano. Il contributo si concentra così su un arco temporale e geografico circoscritto, ma lo approfondisce con dovizia di dettagli musicologici, offrendo un affresco storico coerente.

Picozza affronta il tema da una posizione del tutto peculiare, quella del giurista che è anche musicista di formazione: la sua riflessione muove da un'esperienza biografica per allargarsi progressivamente a tre direttrici distinte: l'interpretazione, quale terreno di intersezione più fecondo tra diritto e musica, con criteri ermeneutici e "crisi" condivise dalle due discipline; la funzione "profetica" della musica rispetto ai mutamenti politici, economici e sociali, da Mozart a Beethoven fino a Wagner; e infine l'impatto, ancora tutto da esplorare, dell'intelligenza artificiale tanto sul diritto quanto sulla creazione musicale. A differenza di Palici di Suni, che guarda al passato per comprendere il presente, Picozza proietta la riflessione verso il futuro, interrogandosi sulle sfide tecnologiche che attendono entrambe le discipline.

Rossi, infine, ribalta la prospettiva più consueta: quella che si interroga su cosa la musica possa insegnare al diritto, per chiedersi, al contrario, cosa il diritto debba alla musica: la libertà creativa dell'artista, sostiene l'autore, ha bisogno di un diritto costituzionale che la presidia e la garantisca. Da questo punto di partenza originale, Rossi sviluppa un confronto serrato tra interprete musicale e interprete giuridico, incentrato sul margine di libertà riconoscibile rispetto al testo, richiamando la nota formula bettiana della "dialettica di fedeltà e di rinnovamento", per poi soffermarsi sulla capacità, tutta particolare,



dell'opera musicale di anticipare la sensibilità sociale rispetto al più cauto e presente-centrico agire del diritto. Chiude infine osservando come le opere, musicali o normative, tendano ad affrancarsi nel tempo dall'intenzione del loro autore, assumendo significati imprevisi, come mostra, in modo esemplare, la rilettura patriottica ottocentesca di melodrammi verdiani nati senza alcuna intenzione politica.

Letti in sequenza, i quattro interventi disegnano una parabola che procede dal generale al particolare e ritorna, per vie diverse, a una riflessione di sistema: dalla ricognizione d'insieme di Iacometti, alla lettura storica di Palici di Suni, all'incrocio personale tra biografia, ermeneutica e tecnologia proposto da Picozza, fino al capovolgimento prospettico di Rossi. Ciò che li accomuna, al di là delle rispettive angolature, è la convinzione condivisa che il rapporto tra diritto e musica non si esaurisca in una suggestiva analogia retorica, ma costituisca un autentico strumento di comprensione reciproca: la musica aiuta a cogliere la dimensione storica, interpretativa e persino anticipatrice dell'esperienza giuridica, mentre il diritto, nella sua funzione di presidio della libertà, si rivela condizione stessa della possibilità della musica di esistere e di innovare.

##### *5. Generi musicali: una premessa classificatoria*

Questi tre macrotemi finiscono certamente per intrecciarsi tra loro, senza tuttavia tenere separato il piano della musica colta da quella c.d. leggera o popolare, nella molteplicità dei generi che sono stati censiti, anche perché quest'ultima ha rappresentato e continua a rappresentare una delle forme più importanti ed espressive della cultura popolare; non è un caso che la definizione di musica pop sia quella maggiormente comprensiva e ricorrente, almeno degli ultimi centocinquanta anni.

La questione merita comunque una precisazione. Nel corso della storia della musica, studiosi e musicologi hanno cercato di classificare le diverse forme di espressione musicale individuando categorie stilistiche relativamente omogenee. In questo contesto si parla comunemente di generi musicali, ossia di insiemi di composizioni che condividono alcune caratteristiche comuni, come la struttura ritmica, l'uso degli strumenti, le modalità di esecuzione, l'origine culturale o il con-

testo sociale nel quale la musica viene prodotta e fruita. Sul piano teorico, la definizione più influente resta quella proposta da Franco Fabbri, secondo cui un genere musicale va inteso come un insieme di eventi musicali il cui svolgimento è governato da un insieme di regole socialmente accettate; regole formali e tecniche, semiotiche, comportamentali, sociali e ideologiche, economiche e giuridiche e non semplicemente come uno stile o una categoria meramente descrittiva; un approccio ripreso e sviluppato, in una prospettiva più sociologica, anche da Simon Frith, per il quale i generi della musica popolare sono il prodotto di un processo commerciale e culturale prima ancora che il risultato di un'analisi musicologica formale<sup>33</sup>.

Le classificazioni più diffuse mostrano come il numero dei generi musicali sia molto elevato: secondo diverse ricostruzioni, si possono individuare circa 600-700 generi e sottogeneri musicali, anche se il numero non è stabile e varia a seconda dei criteri utilizzati. Ciò dipende dal fatto che la distinzione tra genere, sottogenere e stile non è sempre netta e che la musica, nel corso del tempo, si evolve attraverso continui processi di contaminazione e trasformazione. Come ha mostrato Fabian Holt, i confini tra un genere e l'altro sono infatti oggetto di una costante negoziazione culturale, che coinvolge tanto i musicisti e il pubblico quanto i critici, i media e l'industria discografica, e che rende i generi musicali categorie storicamente mutevoli, mai completamente stabilizzate<sup>34</sup>.

In genere, la classificazione dei generi musicali presenta una struttura gerarchica, simile a un albero. Alla base vi sono alcuni macrogeneri relativamente ampi, dai quali derivano numerose ramificazioni. Tra i principali macrogeneri si possono ricordare la musica classica, il pop, la musica urban, il rock, la musica elettronica e il jazz, accanto al blues, al folk, al country e alla cosiddetta world music. Nell'ambito della musica classica, ad esempio, si distinguono forme quali la sinfonia, che evoca scenari grandiosi attraverso vasti ensemble orchestrali,

<sup>33</sup> F. FABBRI, *A Theory of Musical Genres: Two Applications*, in D. HORN, P. TAGG (eds.), *Popular Music Perspectives*, Göteborg-Exeter, 1982, 52-81; F. FABBRI, *Il suono in cui viviamo*, Milano, 1996; S. FRITH, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford, 1996.

<sup>34</sup> F. HOLT, *Genre in Popular Music*, Chicago-London, 2007.

come nella produzione di Beethoven, Brahms e Mahler; l'opera, che fonde il dramma teatrale con la maestria del canto lirico e la musica da camera, caratterizzata dall'intimità del dialogo tra pochi strumenti, come nei lavori di Schubert, Shostakovich e Haydn.

Anche i generi della musica più recente si articolano secondo la medesima logica gerarchica. Il pop, ad esempio, comprende il pop mainstream, orientato all'orecchiabilità delle melodie e dei ritornelli: si pensi ad artiste come Taylor Swift, Katy Perry e Ariana Grande; la dance pop, che unisce ritmi danzanti e sonorità glamour, con interpreti quali Madonna, Lady Gaga e Britney Spears, e l'electro pop, che sperimenta con paesaggi sonori sintetici, come nella musica di Robyn, The Weeknd e Billie Eilish. Nell'ambito della musica urban si distinguono l'hip hop, veicolo di narrazioni urbane affidate a rime e ritmi taglienti, da Kendrick Lamar a Jay-Z e Nas, l'R&B, con le sue melodie morbide interpretate da Beyoncé, Usher e Alicia Keys, e il reggae, che trasmette vibrazioni rilassate di matrice caraibica nella musica di Bob Marley, Peter Tosh e Sean Paul.

Un esempio particolarmente significativo di ramificazione è rappresentato dal rock, che nel corso dei decenni ha dato origine a numerosi sottogeneri, tra cui il rock and roll, l'hard rock, il progressive rock, il punk rock, l'alternative rock, l'indie rock, il grunge, il garage rock, il psychedelic rock e molte altre declinazioni: si va dal rock classico di The Rolling Stones, Led Zeppelin e AC/DC, alla velocità e alla carica provocatoria del punk rock di The Ramones, Sex Pistols e Green Day, fino all'intensità del metal di Metallica, Iron Maiden e Slayer. Queste differenziazioni sono spesso il risultato di evoluzioni tecniche, di innovazioni nella strumentazione, di influenze provenienti da altri generi o di specifiche dinamiche culturali e generazionali. Una dinamica analoga si osserva nella musica elettronica, dove dalla matrice comune derivano la house, erede del funk e del soul, portata avanti da Frankie Knuckles, Daft Punk e Swedish House Mafia, la techno, minimalista e ipnotica nelle sperimentazioni di Jeff Mills, Charlotte de Witte e Carl Cox, e l'ambient, rifugio sonoro e introspettivo nella produzione di Brian Eno, Aphex Twin e Moby; così come nel più ampio ambito del jazz e del blues, dove convivono l'improvvisazione virtuosistica del jazz di Miles Davis, John Coltrane ed Ella Fitzgerald, l'espressività do-

lente del blues di B.B. King, Muddy Waters ed Eric Clapton, e la potenza vocale del soul di Aretha Franklin, James Brown e Otis Redding.

Negli ultimi anni la classificazione dei generi musicali è stata ulteriormente ampliata dalle piattaforme digitali di distribuzione musicale, che utilizzano sistemi di categorizzazione molto dettagliati per organizzare i cataloghi e migliorare i meccanismi di raccomandazione agli utenti. Alcuni sistemi di classificazione impiegati da piattaforme di streaming individuano addirittura migliaia di micro-generi, spesso estremamente specifici, creati anche per finalità algoritmiche di indicizzazione e suggerimento dei contenuti: è il caso del progetto *Every Noise at Once*, sviluppato dall'ex "data alchemist" di Spotify Glenn McDonald, che ha catalogato oltre seimila etichette di genere, dalle categorie più tradizionali a micro-generi estremamente specifici, generati algoritmicamente sulla base delle caratteristiche sonore e delle pratiche di ascolto<sup>35</sup>. L'aumento progressivo del numero dei generi musicali dipende da diversi fattori. Tra questi si possono ricordare la crescente ibridazione tra tradizioni musicali differenti, lo sviluppo delle tecnologie di produzione e registrazione, la nascita di nuove subculture giovanili e le stesse strategie dell'industria musicale che, come ha mostrato Keith Negus nel suo studio sui rapporti tra generi musicali e cultura d'impresa, talvolta promuove nuove etichette stilistiche non tanto per ragioni estetiche, quanto per identificare tendenze emergenti o segmenti di mercato da valorizzare commercialmente<sup>36</sup>.

Per queste ragioni il numero dei generi musicali non può essere considerato definitivo. Piuttosto, esso rappresenta il risultato di un processo dinamico di classificazione culturale che riflette l'evoluzione storica della musica, le trasformazioni tecnologiche e le modalità attraverso cui le società contemporanee organizzano e interpretano le proprie forme di espressione artistica.

Questa digressione può, a prima vista, apparire poco utile ai nostri fini; tutt'altro: questa estrema varietà e le dinamiche progressive che la accompagnano sono la dimostrazione migliore di come la musica costi-

<sup>35</sup> G. McDONALD, *You Have Not Yet Heard Your Favorite Song: How Streaming Changes Music*, 2024.

<sup>36</sup> K. NEGUS, *Music Genres and Corporate Cultures*, London, 1999.

tuisca un riflesso immediato delle diverse culture e sensibilità presenti in ogni contesto sociale e, in particolar modo, di quelli connotati da un marcato pluralismo, anche generazionale oltre che ideologico. Si tratta di un presupposto del quale è necessario tener conto per ogni ulteriore indagine.

#### 6. *Law as Music: ermeneutica giuridica ed ermeneutica musicale*

Come abbiamo già osservato, il filone di studi che abbiamo definito come *Law as Music*, che indaga le affinità rilevabili tra ermeneutica giuridica ed ermeneutica musicale, è stato finora quello maggiormente coltivato, in particolare da studiosi, anche classici, che hanno rivolto i loro interessi ai diversi profili dell'interpretazione delle norme giuridiche. In questa sede non è possibile prenderli tutti in considerazione con il necessario approfondimento; ci limiteremo a considerare alcune delle teorie più note e rilevanti, che hanno aperto la strada ad ulteriori ed anche recenti riflessioni di natura teorica.

Partendo dalla premessa metodologica per cui ogni testo deve essere eseguito, il rapporto tra ermeneutica giuridica e interpretazione musicale rappresenta un terreno di riflessione particolarmente stimolante sul piano interdisciplinare, poiché mette in relazione due attività apparentemente lontane come l'interpretazione del diritto e l'esecuzione musicale, le quali, tuttavia, condividono alcune strutture concettuali profonde. In entrambi i casi ci si trova di fronte a un testo che deve essere compreso, interpretato e attualizzato, attraverso un processo che non è mai puramente meccanico, ma implica un'attività di mediazione, di scelta e di responsabilità interpretativa.

Come ben sappiamo, il diritto non si esaurisce nella formulazione letterale delle leggi, ma richiede un costante lavoro di interpretazione che consenta di adattare il testo normativo ai casi concreti e alle trasformazioni della società: l'interprete del diritto (giudice, giurista, operatore giuridico) deve considerare il contesto storico e sociale in cui la norma è stata emanata, l'intenzione del legislatore, i principi generali dell'ordinamento e le conseguenze pratiche della sua applicazione. A questa analogia sul piano dell'interpretazione può aggiungersene un'altra, che riguarda il ruolo del linguaggio e, in particolare, della pa-

rola. Come è stato osservato da Alessandro Sterpa, costituzionalista e cantautore, pur muovendosi evidentemente su piani e con finalità differenti, condividono l'impiego della parola quale strumento simbolico attraverso il quale operare una «decodificazione del reale»<sup>37</sup>. Il parallelismo appare particolarmente significativo per il giurista, dal momento che entrambi sono chiamati a confrontarsi, sia pure secondo modalità profondamente diverse, con la tensione tra la realtà quale essa è e la rappresentazione di come essa potrebbe o dovrebbe essere. La parola non costituisce dunque soltanto il veicolo attraverso il quale viene comunicato un significato già formato, ma partecipa alla sua stessa costruzione, selezionando, nominando e ordinando la realtà. Un'analogia dinamica si riscontra nell'interpretazione musicale, intesa come l'atto attraverso cui un musicista traduce in suono un'opera scritta: anche la partitura non è autosufficiente, poiché contiene indicazioni che devono essere comprese e sviluppate dall'interprete, il quale non si limita a riprodurre fedelmente il testo, ma contribuisce a ri-crearlo.

In entrambe le discipline l'interpretazione si configura come una forma di creatività vincolata: l'interprete non gode di una libertà assoluta, ma deve rispettare il testo di riferimento e i limiti imposti dal sistema entro cui opera, pur disponendo, all'interno di questi vincoli, di uno spazio che consente di dare al testo una forma concreta e sempre nuova. Sono proprio i termini di questo equilibrio: quanto vincolo, quanta libertà, quale rapporto con la storia, a costituire il filo conduttore lungo il quale si sono sviluppate, nel corso di quasi un secolo, le riflessioni di giuristi e filosofi che hanno esplicitamente utilizzato la musica come modello per comprendere la natura dell'interpretazione giuridica.

Gli studiosi che si sono occupati del tema e che abbiamo preso in considerazione si sono concentrati su tre grandi assi di confronto: il ruolo del testo, il grado di libertà dell'interprete e il rapporto tra interpretazione e attualizzazione storica. Seguendo la linea del tempo, il primo e più risalente contributo italiano al confronto tra interpretazione giuridica e interpretazione musicale si deve a Salvatore Pugliatti, la cui analisi muove dalla critica alla tesi, sostenuta tra gli altri da Alfredo Parente, secondo cui l'interpretazione musicale sarebbe un'attività es-

<sup>37</sup> A. STERPA, *op. cit.*

senzialmente tecnica e riproduttiva: per Pugliatti, al contrario, ogni attività umana è espressione dello spirito e non può mai essere concepita come puramente passiva<sup>38</sup>. Nella prospettiva pugliattiana il processo interpretativo si articola in due momenti distinti ma strettamente connessi: la comprensione del testo, che richiede un lavoro filologico e analitico volto a coglierne il significato nella struttura originaria, secondo l'atteggiamento dello storico o del critico; e la sintesi creativa, nella quale l'interprete, dopo aver compreso il testo, non si limita a riprodurlo, ma lo esprime nuovamente attraverso la propria esperienza artistica. Interpretare significa dunque prima *intelligere* e poi esprimere nuovamente l'opera. Il testo rimane un vincolo che impedisce all'interprete di abbandonarsi all'arbitrio soggettivo; tuttavia, proprio perché l'interpretazione è un'attività dello spirito, essa non può essere ridotta a mera riproduzione. Questa teoria si distingue così sia dal formalismo esecutivo sia dalle concezioni che attribuiscono all'interprete una libertà illimitata, collocandosi in una posizione di equilibrio che, come si vedrà, la rende meno oggettivistica di quella di Betti, ma non per questo assimilabile all'arbitrio.

Su un piano molto diverso si colloca il realismo giuridico americano di Jerome Frank, giudice di Corte d'Appello federale statunitense e tra i più incisivi critici della concezione formalistica dell'interpretazione, con la sua tesi che le norme giuridiche sono inevitabilmente generali, incomplete e ambigue, e che il diritto reale (*law in action*) si manifesta soprattutto nel momento della decisione giudiziaria, non nella lettera della legge scritta<sup>39</sup>. Questa tesi viene sviluppata attraverso un'esplicita metafora musicale, che trova la propria formulazione più compiuta nel saggio *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation* del 1947<sup>40</sup>: come un musicista che esegue una partitura non si limita a riprodurne meccanicamente le note, ma introduce inevitabilmente scelte relative al tempo, all'intensità e alla dinamica, così il giudice, nell'applicare la legge, contribuisce a determinarne il significa-

<sup>38</sup> S. PUGLIATTI, *L'interpretazione musicale*, Messina, 1940.

<sup>39</sup> J. FRANK, *Law and the Modern Mind*, New York, 1930.

<sup>40</sup> J. FRANK, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, in *Columbia Law Review*, vol. 47, n. 8, 1947, 1259-1278 e J. FRANK, *Courts on Trial: Myth and Reality in American Justice*, Princeton, 1949.

to concreto. La partitura, come il testo normativo, contiene indicazioni che orientano l'esecuzione ma non la determinano completamente: l'opera prende forma soltanto attraverso l'intervento dell'interprete e la discrezionalità giudiziaria non è un difetto del sistema, ma una sua caratteristica inevitabile, che il formalismo giuridico rischia di occultare dietro la finzione di un'applicazione meccanica della legge. In alcuni passaggi Frank estende l'analogia a una vera e propria metafora orchestrale del governo: il sistema costituzionale può essere paragonato a un'orchestra in cui legislativo, esecutivo e giudiziario suonano parti differenti di una stessa composizione, senza produrre sempre un'armonia perfetta, ma componendo comunque, nella loro pluralità di voci, un tratto essenziale del sistema democratico.

Il confronto tra Pugliatti e Frank, entrambi attivi tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta del Novecento, mostra con chiarezza due esiti differenti di una medesima intuizione di partenza, quella di considerare l'insufficienza del testo scritto, sia esso norma o partitura. Dove Pugliatti conserva un forte momento filologico e parla di *sintesi creativa* realizzata entro il vincolo del testo, Frank sposta il baricentro sulla inevitabile discrezionalità del giudice, utilizzando la metafora musicale non tanto per descrivere un equilibrio, quanto per demolire il mito formalistico del giudice-esecutore.

Tra i giuristi italiani che si sono occupati del tema il più noto è certamente Emilio Betti<sup>41</sup>, la cui riflessione mette al centro l'idea che l'interpretazione debba mirare alla ricostruzione del senso oggettivo del testo; a differenza delle correnti ermeneutiche più relativistiche, Betti sostiene che il significato di un'opera non possa essere liberamente determinato dall'interprete, ma debba essere ricondotto all'intenzione originaria dell'autore e al contesto storico in cui l'opera è stata prodotta. L'interprete non è autorizzato a introdurre significati arbitrari o estranei al testo, ma deve compiere uno sforzo di comprensione rigorosa, fondato su un'unità spirituale tra autore e interprete che non implica semplice immedesimazione psicologica, bensì un lavoro rigoroso di comprensione storica e culturale.

È in questo quadro che Betti introduce l'analogia con la musica, utilizzandola non per sottolineare la creatività dell'interprete in sé, ma

<sup>41</sup> E. BETTI, *Teoria generale dell'interpretazione*, Milano, 1955.



per mostrare che tale creatività è legittima solo entro il vincolo dell'intenzione espressa nella forma. L'esecuzione musicale rappresenta, a suo avviso, un esempio paradigmatico di interpretazione vincolata ma creativa: il musicista parte da un testo scritto, la partitura, che stabilisce i limiti dell'esecuzione, ma che non produce automaticamente la musica, poiché richiede l'intervento dell'interprete per essere reso vivo nel presente. Come scrive Betti, l'interpretazione è come l'esecuzione musicale: richiede aderenza al testo, ma anche intuizione spirituale del significato profondo, e l'interprete del diritto si avvicina al testo normativo come il musicista alla partitura: ne deve cogliere il senso nel rispetto dell'unità formale e dell'intenzione originale.

Rispetto a Pugliatti, che pure condivide l'idea del testo come punto di partenza necessario, Betti risulta più marcatamente oggettivistico: mentre per Pugliatti l'interpretazione culmina in una sintesi che appartiene ormai all'esperienza spirituale dell'interprete, per Betti essa resta orientata alla ricostruzione fedele di un senso che precede e vincola l'interprete stesso. Rispetto a Frank, la distanza è ancora più marcata: dove il giusrealista americano vede nell'insufficienza del testo la prova dell'inevitabile discrezionalità del giudice, Betti vede nella stessa insufficienza soltanto la necessità di un lavoro interpretativo rigoroso, che resta comunque orientato a un significato oggettivo e ricostruibile.

Un contributo rilevante all'approfondimento del tema si deve poi a Hans-Georg Gadamer, che colloca il problema dell'interpretazione musicale e giuridica entro una prospettiva radicalmente diversa<sup>42</sup>. Questo Autore critica la concezione moderna dell'interpretazione come procedimento tecnico o metodologico volto a ricostruire un significato originario. Ogni comprensione, per Gadamer, è invece sempre storicamente situata: l'interprete si muove entro una tradizione e porta con sé una serie di precomprensioni che influenzano inevitabilmente il modo in cui il testo viene compreso. Il significato di un testo emerge dall'incontro tra l'orizzonte storico in cui il testo è nato e quello dell'interprete che lo comprende: è quella che Gadamer definisce «fusione degli orizzonti». Per chiarire la struttura di questo processo Gadamer ricorre frequentemente all'esperienza artistica, e in particolare

<sup>42</sup> H.-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1960 (trad. it. *Verità e metodo*, Milano, 1983).

alla musica e al teatro. Una partitura scritta non è un oggetto concluso in sé stesso: esiste pienamente solo attraverso la performance, cioè l'interpretazione dell'esecutore, il quale non si limita a riprodurre meccanicamente il testo musicale, ma lo attualizza, facendolo vivere nel presente. L'opera d'arte possiede così una struttura che Gadamer descrive con la categoria del gioco: un gioco che non appartiene né esclusivamente al testo né esclusivamente all'interprete, ma nasce dalla loro interazione, entro una tradizione interpretativa che ne orienta le possibilità di esecuzione.

Da questa analisi dell'esperienza artistica Gadamer stabilisce un parallelo diretto con l'interpretazione giuridica: anche la norma non può essere compresa come un testo da applicare meccanicamente, ma acquista significato solo quando viene applicata a un caso concreto. Ne discende una delle tesi più originali della sua ermeneutica: comprensione, interpretazione e applicazione non sono tre momenti separati, contro la tradizionale distinzione, tipica della dogmatica giuridica classica, tra comprensione del testo normativo, interpretazione del suo significato e applicazione al caso concreto. Il giudice, come il musicista, opera entro limiti posti dal testo, ma dispone al tempo stesso di un margine interpretativo che consente di renderlo significativo nel presente; e la tradizione, fatta di precedenti, dottrina e prassi nel diritto, di tradizione esecutiva nella musica, non rappresenta un ostacolo alla comprensione, ma una condizione della comprensione stessa.

La posizione di Gadamer si colloca così in una zona intermedia rispetto a Betti e a Frank: più dinamica di quella bettiana, perché rifiuta l'idea di un significato oggettivo pienamente ricostruibile indipendentemente dal presente dell'interprete; più controllata di quella di Frank, perché non riduce l'interpretazione a semplice discrezionalità, ma la ancora sempre a una tradizione condivisa che la rende intersoggettivamente riconoscibile.

Con Ronald Dworkin il discorso si sposta dalla filosofia generale dell'ermeneutica alla teoria del diritto in senso proprio. In polemica con il positivismo giuridico di H.L.A. Hart, Dworkin sostiene che il diritto non possa essere ridotto a un sistema di regole formalmente valide applicate in modo meccanico, ma comprenda anche principi, ovvero criteri normativi più generali che, a differenza delle regole, non operano secondo una logica del "tutto o niente" e devono essere bi-

lanciati all'interno di un ragionamento interpretativo orientato alla migliore giustificazione possibile dell'intero sistema giuridico<sup>43</sup>.

Questa impostazione trova sviluppo sistematico nella teoria del diritto come integrità (*law as integrity*)<sup>44</sup>, per la quale il giudice non è un semplice applicatore delle leggi, ma un interprete chiamato a individuare la lettura dell'ordinamento che meglio esprima i principi di giustizia, equità e correttezza istituzionale. Per illustrare questa concezione Dworkin ricorre alla celebre metafora letteraria del romanzo a catena (*chain novel*): il giudice, come ciascun autore che aggiunge un capitolo a un romanzo scritto da più mani, non può ignorare o contraddire arbitrariamente ciò che è stato scritto prima, ma possiede una libertà creativa vincolata dal compito di proseguire la narrazione nel modo più coerente e moralmente giustificato.

Sebbene Dworkin utilizzi prevalentemente una metafora letteraria, il suo modello si presta a una traduzione musicale altrettanto efficace: un musicista che esegue una sonata di Beethoven o una fuga di Bach non si limita a riprodurre fedelmente le note, ma deve comprendere lo stile del compositore, conoscere la tradizione esecutiva e adattare l'esecuzione al contesto, operando, come il giudice, entro vincoli precisi ma con un margine di libertà interpretativa che rende ogni esecuzione unica. Rispetto a Betti, Dworkin riduce sensibilmente il peso dell'intenzione originaria dell'autore; rispetto a Frank, limita la creatività dell'interprete con il requisito dell'integrità e della coerenza narrativa; rispetto a Gadamer, rende più esplicita la dimensione normativa e giustificativa, e non soltanto storica, dell'atto interpretativo.

Un contributo originale, in quanto si colloca su un piano diverso da quelli finora considerati, si deve anche a Sanford Levinson, che ha utilizzato in modo ricorrente metafore musicali per descrivere il carattere culturale e performativo del costituzionalismo americano<sup>45</sup>. Il concetto centrale di questa riflessione è quello di "constitutional faith": il rapporto dei cittadini con la Costituzione presenta, per Levinson, caratteristiche analoghe a quelle della fede religiosa, e l'interpretazione costituzionale non è una semplice operazione tecnica riservata ai giuri-

<sup>43</sup> R. DWORKIN, *Taking Rights Seriously*, Cambridge, 1977.

<sup>44</sup> R. DWORKIN, *Law's Empire*, Cambridge, 1986.

<sup>45</sup> S. LEVINSON, *Constitutional Faith*, Princeton, 1988.

sti, ma una pratica collettiva che coinvolge l'intera società. Come scrive l'autore, interpretare la Costituzione significa partecipare a una performance interpretativa, analoga all'esecuzione di un testo liturgico o di un canone musicale: «to interpret the Constitution is to participate in a performance, much like the performance of a liturgical text or a musical canon».

La Costituzione, in questa immagine, funziona come una sorta di spartito nazionale: fornisce una struttura fondamentale, ma non determina completamente il modo in cui deve essere interpretata e applicata nelle diverse epoche storiche, richiedendo interpreti (giudici, accademici, politici, cittadini) che ne offrano letture diverse, alcune più ortodosse, altre più innovative o persino "eretiche". Levinson sviluppa ulteriormente la metafora ricorrendo al modello del jazz: l'interpretazione costituzionale si svolge entro una struttura comune come il testo e le sue tradizioni interpretative, ma lascia spazio all'improvvisazione, in un processo dialogico nel quale gli interpreti ascoltano e rispondono alle interpretazioni altrui, contribuendo alla costruzione collettiva del significato<sup>46</sup>.

Tra i costituzionalisti italiani merita attenzione quanto sostenuto da Gustavo Zagrebelsky, con la sua visione del diritto come una realtà intrinsecamente interpretativa, la cui norma non possiede un significato autosufficiente e definitivo, ma acquista vita soltanto attraverso l'attività dell'interprete. L'analogia con la musica ricorre in modo significativo: così come una partitura musicale rimane un insieme di simboli finché non viene eseguita da un musicista, allo stesso modo la legge rimane un testo astratto finché non viene interpretata e applicata a una situazione concreta. Il giudice non è un semplice esecutore automatico della legge, così come il musicista non è un riproduttore meccanico della partitura: entrambi svolgono una funzione di mediazione tra testo e realtà<sup>47</sup>. Proprio in questo equilibrio tra vincolo e libertà si colloca la formula più nota della riflessione di Zagrebelsky:

<sup>46</sup> S. LEVINSON, *Responding to Imperfection: The Theory and Practice of Constitutional Amendment*, Princeton, 1995 e ID., *Our Undemocratic Constitution*, Oxford, 2006.

<sup>47</sup> G. ZAGREBELSKY, *Il diritto mite*, Torino, 1992 e ID., *La legge e la sua giustizia*, Bologna, 2008.

l'interprete deve essere «fedele, ma non servile». Nel campo musicale, un interprete fedele non tradisce il compositore, ma ne restituisce la vitalità nel presente attraverso una lettura personale dell'opera; analogamente, il giudice non può sottomettersi rigidamente al testo legislativo, ma deve interpretarlo alla luce dei principi fondamentali dell'ordinamento, in particolare dei valori costituzionali. Questa concezione si inserisce nella più ampia teoria del diritto mite, elaborata per descrivere la natura del diritto nelle democrazie costituzionali contemporanee: a differenza del diritto autoritario e rigido del passato, il diritto costituzionale moderno è caratterizzato da un elevato grado di apertura interpretativa, poiché le costituzioni contengono principi e valori quali libertà, uguaglianza, dignità umana che rifuggono da un'applicazione meccanica.

La vicinanza tra Zagrebelsky e Gadamer è qui evidente, poiché in entrambi il testo deve essere attualizzato nel presente e l'interpretazione è concepita come pratica dialogica; ma è riconoscibile anche una consonanza con Pugliatti, perché l'interpretazione non è mai mera esecuzione tecnica, e con Dworkin, perché essa deve restare coerente con i valori dell'ordinamento, in particolare costituzionali. Zagrebelsky si distingue tuttavia da tutti gli altri autori per il legame esplicito che stabilisce tra l'analogia musicale e la propria idea di diritto mite: un diritto non autoritario, non autosufficiente, aperto al pluralismo e alla responsabilità dell'interprete.

Un contributo di segno diverso, più storico e comparatistico che filosofico-giuridico, è offerto dal saggio di Bernhard Grossfeld e Jack A. Hiller<sup>48</sup>. Questi autori propongono un capovolgimento metodologico, da essi definito "music and law" in contrapposizione al più tradizionale "law and music", volto a osservare il diritto attraverso la lente della musica, muovendo da una domanda suggestiva: il diritto funziona perché «suona bene»? Con questa formula gli autori intendono suggerire che la legittimità e l'efficacia delle norme dipendono anche dalla loro capacità di entrare in risonanza con un ordine simbolico, estetico e culturale condiviso dalla comunità.

Per sostenere questa tesi, Grossfeld e Hiller ricostruiscono un'ampia tradizione storica di giuristi-musicisti, risalente alle universi-

<sup>48</sup> B. GROSSFELD, J.A. HILLER, *Music and Law*, in *The International Lawyer*, 2008.

tà medievali, quando musica e diritto facevano parte del medesimo orizzonte delle arti liberali, entrambe percepite come espressioni di un ordine razionale e armonico del mondo: tra le figure ricordate figurano Johann Kuhnau, giurista e compositore che precedette Bach come Kantor a Lipsia, Georg Philipp Telemann e Carl Philipp Emanuel Bach, tutti accomunati da una formazione giuridica precedente alla carriera musicale. Gli autori richiamano inoltre la connessione linguistica tra legge e canto nel termine latino *carmina*, la funzione ordinatrice attribuita alla musica da Platone e la teoria kepleriana della “musica delle sfere”, per sostenere che il diritto possa essere concepito come una forma di composizione armonica, fondata su proporzione, equilibrio e struttura, con le leggi paragonabili a uno spartito scritto dal legislatore e i giudici nel ruolo di interpreti che lo eseguono, in un processo giudiziario descrivibile con la struttura di una forma-sonata: tema iniziale (la controversia), sviluppo argomentativo, ricapitolazione finale nella decisione.

Nella loro ricostruzione si approfondisce anche il rapporto tra diritto, musica e tradizioni religiose, dalla cantillazione liturgica della Torah alle cantate di Bach, nonché il simbolismo politico e patriottico degli inni nazionali, richiamando infine le riflessioni di Karl Llewellyn sulla dimensione estetica del diritto efficace. Grossfeld e Hiller osservano come il linguaggio musicale compaia frequentemente nelle decisioni giudiziarie statunitensi, che talvolta descrivono il diritto come una polifonia di voci (giudici, legislatori, dottrina) che costruiscono insieme una partitura comune, fatta di consonanze ma anche di inevitabili dissonanze. Rispetto agli autori fin qui considerati, il contributo di Grossfeld e Hiller si distingue per il fatto di collocare l’analogia musicale non tanto nella teoria dell’interpretazione in senso stretto, quanto in una più generale riflessione sulla dimensione estetica, simbolica ed emotiva della legittimità giuridica.

Nel dibattito costituzionalistico più recente, Jack M. Balkin ha proposto una delle formulazioni più esplicite dell’analogia tra diritto e musica, nell’ambito della propria teoria del “*living originalism*”<sup>49</sup>. Per Balkin la Costituzione, come una partitura musicale, fornisce una

<sup>49</sup> J.M. BALKIN, *Living Originalism*, Cambridge, 2011 e ID., *Constitutional Redemption: Political Faith in an Unjust World*, Cambridge, 2011.

struttura di base che orienta l'interpretazione senza determinarla completamente: essa stabilisce un quadro vincolante, una sorta di grammatica fondamentale dell'ordinamento, ma lascia inevitabilmente aperti spazi di interpretazione e di adattamento storico.

Questa impostazione consente a Balkin di prendere le distanze sia dall'originalismo rigido, che fissa il significato della Costituzione al momento della sua adozione storica, sia da alcune versioni radicali del *living constitutionalism*, che rischiano di attribuire agli interpreti una libertà eccessiva. Il giudice che interpreta la Costituzione non è un semplice lettore del testo, ma un *performer* che contribuisce a realizzarne il significato nel presente, in un processo storico che coinvolge giudici, giuristi, legislatori e cittadini. Balkin paragona inoltre la storia costituzionale a un canone musicale, nel quale le interpretazioni precedenti svolgono una funzione analoga a quella delle scuole esecutive nella musica, e ricorre talvolta a una metafora ancora più dinamica, quella del jazz: il testo costituzionale fornisce la struttura armonica di base, mentre gli interpreti sviluppano variazioni e improvvisazioni che consentono alla tradizione di evolvere senza perdere il contatto con le proprie radici.

La vicinanza tra Balkin e Levinson è evidente, sia per il ricorso comune alla metafora del canone e del jazz, sia per l'attenzione alla dimensione collettiva e culturale dell'interpretazione costituzionale; tuttavia, se Levinson insiste soprattutto sul carattere comunitario e quasi liturgico della pratica interpretativa, Balkin si concentra maggiormente sul rapporto tra struttura semantica del testo e sua variazione storica, offrendo, rispetto a Dworkin, che pensa ancora prevalentemente in termini letterari, una versione esplicitamente musicale e performativa dell'interpretazione costituzionale.

Per chiudere questa breve rassegna merita di essere ricordato uno degli studiosi che è recentemente tornato sul tema, affrontato in una pluralità di lavori che hanno sviluppato una sintesi critica dell'intero dibattito precedente<sup>50</sup> e che si collocano entro il più ampio paradigma degli studi di *law and humanities*. Resta apre la propria riflessione con

<sup>50</sup> G. RESTA, *Itinerari per una ricerca su diritto e musica*, cit.; ID., *Variazioni comparative sul tema: diritto e musica*, cit.; ID., *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: diritto e musica*, cit.

una domanda metodologica: è possibile sviluppare, per il rapporto tra diritto e musica, una riflessione sistematica analoga a quella già affermata negli studi di *law and literature* o *law and film*? L'autore ricostruisce un dibattito diviso: da un lato la letteratura nordamericana, che analizza il rapporto tra diritto e musica secondo le categorie di *law in music* e *law as music*; dall'altro le posizioni scettiche di studiosi come Basil Markesinis, secondo cui tali studi rischierebbero di risolversi in un esercizio intellettualistico privo di reale utilità per il giurista. Contro questo scetticismo, Resta richiama la lunga storia di intersezioni tra diritto e musica, a partire dal termine greco νόμος (nomos), che indicava insieme la legge e il canto, e sviluppa la tesi secondo cui diritto e musica condividono la natura di pratiche performative: entrambe si fondano su un testo (norma o partitura) che deve essere interpretato e realizzato da un soggetto interprete, secondo una medesima struttura triangolare: legislatore, giudice, destinatari nel diritto da una parte; compositore, interprete, pubblico nella musica dall'altra; da questa struttura triangolare discenderebbero la dimensione sociale del diritto (non solo testi, ma pratiche istituzionali) e la responsabilità dell'interprete verso la propria comunità di riferimento.

Un contributo specifico di Resta consiste nel dimostrare che la nozione stessa di interpretazione musicale è storicamente determinata: prima dell'Ottocento si parlava semplicemente di esecuzione o riproduzione dell'opera, e la nascita di una vera e propria teoria dell'interpretazione è legata alla separazione tra compositore ed esecutore, alla nascita del concetto di repertorio, all'affermazione dell'estetica romantica dell'opera come creazione autonoma e alla crescente centralità della figura del virtuoso e del direttore d'orchestra. Su questa base storica, Resta ricostruisce la microstoria del ricorso alla metafora musicale nella teoria giuridica del Novecento, individuando in Jerome Frank, da un lato, e in Emilio Betti e Salvatore Pugliatti, dall'altro, i due poli: rispettivamente quello della interpretazione creativa e inevitabilmente discrezionale e quello della interpretazione orientata alla ricostruzione dell'intenzione dell'autore, attorno ai quali si è storicamente organizzato il dibattito, riconducendo tale differenza anche ai diversi contesti istituzionali di *common law* e di tradizione codicistica europea.

Nel saggio *Itinerari per una ricerca su diritto e musica* Resta propone infine di organizzare la ricerca su diritto e musica attorno a tre di-



rettrici: il diritto della musica (la musica come oggetto di regolazione), il diritto nella musica (la rappresentazione del diritto nelle opere musicali, dai libretti di Mozart e Da Ponte a *La sonnambula* di Bellini e *Madama Butterfly* di Puccini) e la musica nel diritto (l'uso della musica come modello interpretativo), riconducendo così a sistema, e collocando in una cornice storico-comparativa esplicita, buona parte delle categorie già incontrate negli autori precedentemente considerati. La conclusione di Resta è netta: non esiste un modello universale di interpretazione valido per tutte le discipline, poiché l'interpretazione è sempre il prodotto di un determinato contesto istituzionale e culturale; proprio per questo il confronto con la musica arricchisce la prospettiva del giurista e rappresenta un'estensione naturale del lavoro del giuriscomparatista.

Volendo trarre delle provvisorie conclusioni dalla ricognizione appena tracciata, possiamo riconoscere che, nel loro complesso, gli autori qui considerati (Pugliatti, Frank, Betti, Gadamer, Dworkin, Levinson, Zagrebelsky, Grossfeld e Hiller, Balkin, Resta) permettono di tracciare una parabola che attraversa quasi un secolo di riflessione giuridica, dal 1930 al 2011, fino alla sintesi storico-critica più recente proposta da Resta. Lungo l'asse del ruolo del testo, Betti rappresenta il polo della fedeltà oggettiva, e Pugliatti una posizione affine ma già orientata alla sintesi creativa; lungo l'asse del grado di libertà dell'interprete, Frank incarna il polo della creatività inevitabile, mentre Dworkin, Balkin e Levinson ne offrono versioni via via più vincolate dall'integrità narrativa, dalla struttura semantica del testo costituzionale o dalla pratica comunitaria; lungo l'asse del rapporto tra interpretazione e attualizzazione storica, Gadamer e Zagrebelsky occupano una posizione intermedia e dialogica, mentre Grossfeld e Hiller spostano il baricentro dalla teoria dell'interpretazione alla storia culturale e simbolica della legittimità giuridica; Resta, infine, storicizza l'intero dibattito, mostrando come ciascuna di queste posizioni rifletta condizioni istituzionali e culturali specifiche, irriducibili a un modello unico.

Tutti questi autori, tuttavia, convergono su un punto decisivo, che costituisce il filo conduttore dell'intera riflessione: tra diritto e musica esiste un'affinità strutturale, perché in entrambi i casi il testo non basta mai a sé stesso e ha bisogno di interpreti che gli diano vita. Il diritto, come la musica, vive soltanto attraverso l'attività di chi lo comprende, lo

rielabora e lo rende operativo nella pratica: un'affinità che, lungi dall'essere una semplice suggestione retorica, costituisce, come mostrano cent'anni di riflessione teorica, uno strumento capace di illuminare la natura storica, culturale e interpretativa del fenomeno giuridico.

### 7. *Dal nomos greco alle radici musicali del diritto*

Il richiamo di Resta al termine greco νόμος (nomos), che nella lingua greca indicava insieme la legge e il canto, non esaurisce tuttavia le implicazioni che la cultura classica lascia intravedere circa il rapporto tra ordine musicale e ordine normativo. Su questo terreno merita di essere ripresa e sviluppata la tesi elaborata da Franco Bonsignori<sup>51</sup>, il quale si interroga, con formula volutamente provocatoria, sull'esistenza di vere e proprie "radici musicali del diritto": non una semplice affinità tra due dimensioni culturali dotate di analoghe strutture interpretative, quale quella già rintracciata nel *nomos* greco, ma un rapporto di priorità logica e genetica, in cui la musica costituirebbe la matrice simbolica da cui la normatività stessa avrebbe tratto origine.

Per sviluppare questa ipotesi, Bonsignori si colloca sul piano della mitologia greca, individuando nella figura di Apollo (più che in quella delle Muse, che pure presiedono tradizionalmente alle arti) il vero centro simbolico della musica intesa come principio di ordine. Apollo è al tempo stesso dio della musica e della poesia, della profezia e della conoscenza, della misura e dell'ordine; l'episodio mitico della sua sfida con Marsia, nel quale la lira del dio prevale sull'*aulos* del sileno, diviene metafora del trionfo dell'armonia e della forma sulla dimensione istintiva e caotica della natura. Riprendendo la lettura proposta da Giorgio Colli, Bonsignori osserva come Apollo sia una divinità duplice, rappresentata dai due attributi dell'arco, simbolo della dimensione aggressiva e penetrante del pensiero e della lira, simbolo della dimensione armonica e artistica: due funzioni non contraddittorie, ma derivanti dalla medesima origine divina, nella quale la conoscenza si esprime tanto come *logos* quanto come armonia musicale.

<sup>51</sup> F. BONSIGNORI, *Note e norme: strane parentele*, in D. EDIGATI, M. GERI (a cura di), *Iura Communia. Scritti in onore di Mario Montorsi*, Pisa, 2022.

È proprio in questa duplicità che si annida, secondo Bonsignori, il passaggio decisivo dalla musica alla norma. Nella tradizione greca, da Eraclito a Platone, la parola oracolare del dio si traduce in precetti di moderazione e misura - «nulla di troppo», «conosci te stesso» - trasformando la parola divina, originariamente oscura e profetica, in un vero e proprio precetto normativo. Poiché arco e lira appartengono alla medesima divinità, la parola e il suono deriverebbero dalla stessa fonte simbolica: la musica, in questa prospettiva, non sarebbe soltanto espressione estetica, ma principio originario di ordine e misura, e dunque fondamento simbolico della regola che disciplina la convivenza umana. Le radici della normatività non andrebbero perciò cercate nelle divinità della polis quali Zeus, Atena, Hermes, che rappresentano istituzioni politiche già sviluppate, bensì in una dimensione più arcaica e prepolitica, di cui la nascita di Apollo costituirebbe la cifra simbolica: un processo che viene descritto attraverso la successione di tre stadi: il *fas*, rapporto tra uomo e divinità; lo *iustum*, relazione tra uomini ancora intrisa di sacralità; e infine lo *ius*, diritto come organizzazione politico-sociale, nella quale il diritto positivo della polis rappresenta non l'origine, ma l'ultimo sviluppo istituzionale di una regola che la preesiste.

Questa ricostruzione, per quanto particolarmente suggestiva, non può essere accolta senza le opportune cautele critiche, che lo stesso impianto argomentativo di Bonsignori non manca di sollecitare. In primo luogo, il rapporto tra musica e diritto che ne emerge resta fondato su un'analogia simbolica e non su una dimostrazione storica o antropologica in senso proprio: l'armonia musicale e l'ordine normativo condividono certamente l'idea di misura, equilibrio e proporzione, ma tale condivisione semantica non implica, di per sé, un rapporto genetico tra i due fenomeni. In secondo luogo, l'argomentazione tende a sovrapporre livelli di analisi eterogenei, quali quelli mitologico, filosofico, antropologico e giuridico, senza chiarire pienamente il meccanismo attraverso cui la dimensione simbolica dell'armonia si trasformerebbe in regola sociale e, successivamente, in sistema di diritto positivo. Infine, l'impianto resta fortemente centrato sulla tradizione greca: un'analisi comparata delle tradizioni giuridiche e religiose potrebbe mostrare come il fondamento della normatività sia stato storicamente ricondotto anche a principi diversi: la rivelazione religiosa, il comando sovrano, la consuetudine, accanto ai quali il modello apollineo si colloca come una

delle possibili narrazioni simboliche dell'origine dell'ordine, non necessariamente come la sua spiegazione universale.

Nonostante questi limiti, la tesi di Bonsignori conserva un valore euristico che si salda coerentemente al filo conduttore già tracciato a partire dal *nomos* greco richiamato da Resta: il diritto, prima ancora di configurarsi come sistema di norme istituzionalizzate, si presenta come forma culturale di ordinamento, espressione di un'esigenza di armonia e misura che attraversa, ben prima della codificazione giuridica, l'intera esperienza simbolica delle società umane. Il parallelismo tra diritto e musica, in questo senso, non va inteso come rapporto di derivazione storica in senso stretto, ma come metafora epistemologica capace di illuminare la dimensione estetica e simbolica dell'esperienza giuridica: un'ulteriore conferma, sul piano delle origini più remote della cultura occidentale, di quell'affinità strutturale tra diritto e musica che la ricognizione degli autori moderni e contemporanei ha permesso di rintracciare, ciascuno a proprio modo, lungo l'intero arco del Novecento e oltre.

#### *8. Le riflessioni conclusive di Francesco Clementi: Diritto e musica tra ordine, interpretazione e democrazia*

Anche il saggio di Francesco Clementi su *Diritto e musica tra ordine, interpretazione e democrazia*, che chiude questi due Volumi, riprende e sviluppa il collegamento tra ermeneutica giuridica ed interpretazione musicale, declinandolo sul versante del diritto costituzionale. L'interesse del contributo risiede anzitutto nella capacità di organizzare entro un quadro concettuale coerente le diverse prospettive attraverso le quali il rapporto tra diritto e musica è stato indagato: le categorie ormai consolidate di *Law as Music*, *Law in Music* e *Law by Music*, che hanno costituito l'ossatura metodologica del Seminario, cessano di apparire come semplici ambiti di ricerca paralleli e vengono invece ricomposte all'interno di una più ampia teoria dell'esperienza giuridica. Da un lato, il diritto viene osservato come fenomeno musicale, cioè come linguaggio simbolico, performativo e interpretativo; dall'altro, la musica emerge quale luogo privilegiato di rappresentazione del diritto e dei suoi conflitti, nonché come fattore di costruzione

dell'identità collettiva, di mobilitazione politica e di formazione di una coscienza costituzionale diffusa. Il nucleo di questa riflessione ritorna sull'analogia tra interpretazione musicale e interpretazione giuridica, sulla premessa che né la partitura né il testo normativo esauriscono il significato dell'opera o della regola giuridica, individuando nell'attività interpretativa il momento nel quale il diritto, così come la musica, acquista concreta esistenza: come la partitura vive soltanto nell'esecuzione dell'interprete, allo stesso modo la norma prende forma nell'opera del giudice, della dottrina, delle istituzioni e, più in generale, della comunità degli interpreti. Si tratta di una prospettiva che richiama direttamente la nota teoria häberliana della "società aperta degli interpreti della Costituzione", qui riletta attraverso la metafora musicale, nella quale la fedeltà al testo non coincide con una riproduzione meccanica della volontà originaria, ma si realizza nella continua attuazione dei principi costituzionali entro il mutare delle condizioni storiche e sociali; in effetti Clementi sposta l'attenzione dal piano generale di un possibile parallelismo tra musica e diritto in generale a quello, più specifico, con il diritto costituzionale e con il testo della Costituzione che ne costituisce la base portante. Diritto e musica condividono, in questa lettura, una medesima natura di linguaggi simbolici: entrambi organizzano il caos, trasformano il conflitto in forme ordinate e consentono la convivenza; come la musica organizza il suono, così il diritto organizza il conflitto sociale, e l'idea decisiva che ne emerge è che la forma non limita la libertà, ma anzi la rende possibile: così come l'improvvisazione jazzistica presuppone sempre delle regole armoniche, allo stesso modo l'interpretazione giuridica presuppone dei limiti normativi. In questa prospettiva, l'armonia non coincide con l'assenza di conflitto, ma con la sua organizzazione, e ne deriva una concezione profondamente pluralistica della democrazia, nella quale il conflitto è fisiologico, mentre l'uniformità appartiene semmai alle autocratie. Da questa impostazione deriva una chiave di lettura del valore della Costituzione intesa primariamente come grande partitura della convivenza democratica: le istituzioni costituzionali sono assimilate agli strumenti di un'orchestra, chiamati non ad annullare le proprie differenze ma a concorrere, attraverso funzioni e tempi differenti, alla costruzione di un equilibrio complessivo, e la separazione dei poteri, il parlamentarismo, il pluralismo, la rappresentanza e le stesse garanzie

costituzionali vengono così interpretati come elementi di una composizione polifonica nella quale l'armonia non coincide con l'uniformità, ma con la capacità di organizzare il conflitto senza sopprimerlo. È una concezione profondamente pluralistica della democrazia, nella quale anche la dissonanza assume una funzione positiva, analogamente a quanto accade nella grande tradizione musicale: altrimenti detto, se il diritto, come la musica, è un linguaggio performativo che non vive nel testo scritto ma nella sua interpretazione, la Costituzione è una partitura che acquista significato solo attraverso l'esecuzione continua compiuta da istituzioni, giudici e cittadini, e la democrazia, di conseguenza, non è un sistema statico di regole, ma una polifonia in continua evoluzione che richiede equilibrio, ascolto, responsabilità e partecipazione. Così inteso, il dialogo tra diritto e musica non costituisce più soltanto un esercizio di raffinata interdisciplinarietà, ma può trasformarsi in un efficace paradigma interpretativo del costituzionalismo contemporaneo: la metafora musicale diviene infatti uno strumento capace di illuminare alcuni dei problemi centrali della teoria del diritto, quali il rapporto tra testo e interpretazione, tra forma e libertà, tra autorità e partecipazione, tra ordine e conflitto, offrendo una prospettiva che restituisce al fenomeno giuridico la sua natura storica, culturale e relazionale, sicché la Costituzione appare come una partitura destinata ad essere continuamente eseguita e reinterpretata dalle istituzioni e dai cittadini, mentre la democrazia si configura come un'opera collettiva, la cui armonia dipende dalla capacità di mantenere in equilibrio pluralità, responsabilità e partecipazione. L'analogia musicale torna utile all'autore anche per affrontare uno dei grandi dibattiti della teoria costituzionale contemporanea, quello tra originalismo e interpretazione evolutiva: così come, in campo musicale, esiste tanto l'esecuzione filologica di Bach quanto l'esecuzione contemporanea delle sue opere, allo stesso modo, in campo giuridico, si contrappongono l'originalismo e l'interpretazione evolutiva della Costituzione, e Clementi rifiuta entrambe le versioni radicali di queste posizioni, poiché l'interprete deve certamente essere fedele al testo, ma tale fedeltà, lungi dal risolversi in una ripetizione statica, passa necessariamente attraverso la sua continua attualizzazione. Probabilmente la parte più originale del saggio è quella in cui le sette note musicali diventano altrettanti principi del costituzionalismo: il primo è il principio del limite, poi-

ché il potere incontra sempre un confine, ed è anzi proprio per limitare il potere che nasce il costituzionalismo; il secondo è la responsabilità, per cui ogni decisione deve poter essere attribuita a un soggetto responsabile, dal momento che il potere opaco distrugge la fiducia democratica; il terzo è l'ascolto, poiché il Parlamento e il processo sono luoghi istituzionali dell'ascolto, e la democrazia fallisce nel momento in cui il dissenso si riduce a mero rumore; il quarto è la misura, dal momento che ogni decisione costituzionale richiede equilibrio, e il giudice costituzionale è chiamato continuamente a bilanciare valori tra loro in tensione; il quinto è il pluralismo, per cui la democrazia non è uniformità ma polifonia, e l'autore ricorre a questo proposito a un'immagine particolarmente felice, osservando come una buona democrazia assomigli più a una fuga di Bach che a una marcia militare; il sesto è il tempo, poiché la Costituzione possiede tempi propri, le procedure non costituiscono ostacoli ma garanzie, e la lentezza può perciò rappresentare essa stessa un valore costituzionale; il settimo e ultimo principio, il silenzio, è probabilmente la riflessione più raffinata dell'intero saggio, poiché il silenzio costituzionale può essere virtuoso, fisiologico o patologico e, come accade nella musica, anche il silenzio produce significato, potendo costituire tanto uno spazio di libertà quanto, al contrario, una grave omissione da parte del legislatore. In un'ulteriore parte del saggio la Costituzione viene rappresentata come una grande composizione orchestrale, nella quale le diverse istituzioni, il Parlamento, il Governo, il Presidente della Repubblica, la Corte costituzionale, la magistratura e le autonomie territoriali, svolgono la funzione di strumenti diversi, e la separazione dei poteri diventa, in questa lettura, non più divisione ma armonizzazione; l'autore insiste in particolare sul parlamentarismo, rivalutando la lentezza parlamentare quale prezzo della complessità democratica, mentre critica ogni eccessiva concentrazione del potere esecutivo, in quanto capace di alterare l'equilibrio della "sinfonia costituzionale". Il saggio affronta poi il tema della rappresentanza, letta come processo di trasformazione della pluralità sociale in forma politica, poiché il Parlamento è il luogo nel quale differenze, conflitti e identità diventano decisione pubblica; particolare attenzione viene dedicata alla crisi dei partiti, ai corpi intermedi e alla mediazione politica, mentre la democrazia diretta e il rapporto immediato tra leader e popolo vengono giudicati insufficienti,

poiché la mediazione non va intesa come un tradimento della volontà popolare, bensì come condizione stessa della democrazia costituzionale. L'ultimo sviluppo teorico del saggio riguarda il conflitto: l'autore rifiuta una concezione pacificata della democrazia, poiché le dissonanze non sono anomalie da eliminare, ma elementi necessari, dal momento che, come accade in musica, è proprio dalla tensione che nasce lo sviluppo, e il conflitto costituzionale, in questa prospettiva, alimenta il pluralismo, evita la cristallizzazione del potere e consente la rigenerazione democratica. Nelle conclusioni, infine, la Repubblica viene descritta come una musica da eseguire ogni giorno: la Costituzione non è infatti mai definitivamente realizzata, ma è affidata a ciascuna generazione, chiamata a riceverne la partitura, a interpretarla e a rinnovarla, e la fedeltà costituzionale, in definitiva, non consiste nella ripetizione meccanica del passato, ma nella capacità di mantenere vivi i principi fondamentali all'interno del mutare delle condizioni storiche.

### *9. Il giurista in musica e la canzone d'autore come laboratorio del diritto*

Delle numerose questioni di merito che potrebbero essere trattate, ci limitiamo a considerarne due che riteniamo esemplari nell'ambito del taglio seguito da questo Seminario. La prima, sulla quale ci soffermeremo rapidamente, attiene al modo in cui alcune opere musicali, sia di ambito classico sia di musica leggera, hanno rappresentato la figura del giurista; si tratta, peraltro, di lavori così noti al grande pubblico da non richiedere che se ne riferiscano qui i contenuti specifici. La seconda, più articolata, riguarda l'importanza della canzone d'autore che, almeno a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, è diventata un fenomeno di portata mondiale, con i cantautori che, attraverso la loro musica e soprattutto i loro testi, spesso connotati da un contenuto poetico, non sono stati soltanto innovatori delle tradizioni musicali precedenti, ma hanno contribuito alla formazione di intere generazioni, a partire da quelle che erano soltanto ragazzine e ragazzini nel secondo dopoguerra.

#### *9.1. Il giudice, l'avvocato e il processo nella musica: alcuni esempi*

Iniziando dalla prima questione, va premesso che le opere musicali



che fanno riferimento a figure di giuristi o a istituti giuridici adottano sovente un approccio satirico e sarcastico, restituendo di questi soggetti giudizi non propriamente lusinghieri: tra gli esempi più noti si possono ricordare i giudici di cui canta Fabrizio De André ne *Il gorilla* e in *Un giudice* (richiamati anche da Alice Stevanato nel saggio pubblicato in questo stesso Volume). Si tratta, del resto, di un motivo ricorrente nella storia della musica occidentale: dall'opera ottocentesca al musical contemporaneo, fino alla canzone popolare e al rock, il diritto entra spesso nel linguaggio musicale come dispositivo narrativo e simbolico. Il tribunale diventa spazio drammatico, il giudice una figura di autorità o di caricatura, l'avvocato un personaggio ambivalente, oscillante tra prestigio sociale, ironia e critica. Questa presenza conferma come il rapporto tra diritto e musica non si limiti alla metafora interpretativa, frequentemente utilizzata nella teoria giuridica, ma si manifesti anche sul piano della rappresentazione culturale e artistica delle istituzioni giuridiche.

Una prima tradizione si sviluppa nell'opera e nell'operetta dell'Ottocento, dove la figura del giurista è spesso oggetto di satira sociale. Un esempio significativo è *La chanson de Fortunio* di Jacques Offenbach (1861), in cui il protagonista è un anziano avvocato, rappresentato con tratti caricaturali che mettono in luce l'ipocrisia della rispettabilità borghese. Ancora più esplicita è la dimensione parodica nelle operette di William S. Gilbert e Arthur Sullivan, in particolare in *Trial by Jury* (1875), una delle prime opere musicali interamente costruite attorno a un processo giudiziario<sup>52</sup>: qui il giudice e gli avvocati diventano figure buffonesche, e il procedimento giudiziario viene trasformato in spettacolo teatrale, anticipando una lunga tradizione di critica ironica alla formalità e alla retorica del linguaggio giuridico. Non è un caso che proprio Gilbert, prima di dedicarsi al teatro musicale, avesse esercitato per un breve periodo la professione di avvocato: un'esperienza diretta del mondo forense che spiega la precisione quasi documentaria con cui l'operetta ne riproduce, per deriderli, riti, linguaggi e convenzioni. Anche altre operette della stessa coppia, come *Iolanthe* o *The Mikado*, contengono allusioni satiriche al mondo delle professioni legali e alla rigidità delle norme.

<sup>52</sup> F. ANNUNZIATA, G.F. COLOMBO (a cura di), *Law and Opera*, Cham, 2018.

Nel Novecento questa linea viene ripresa dal musical, che utilizza spesso il contesto giudiziario come scenario drammatico o comico. Nel musical *Can-Can* di Cole Porter (1953) compare il giudice Aristide Forestier, personaggio che incarna il conflitto tra moralismo giuridico e libertà artistica della Parigi fin-de-siècle. Più recente è *Legally Blonde: The Musical* (2008), dove il mondo delle facoltà di giurisprudenza e delle aule di tribunale diventa oggetto di rappresentazione ironica e dinamica: brani come *Blood in the Water* o *There! Right There!* mettono in scena il diritto come arena competitiva, quasi darwiniana, in cui gli aspiranti avvocati devono dimostrare aggressività e abilità retorica. Il musical contemporaneo trasforma così il diritto in un linguaggio performativo, enfatizzandone la dimensione teatrale.

Anche nella musica popolare e nel rock il diritto compare frequentemente come metafora narrativa o critica sociale. Nel concept album *The Wall* dei Pink Floyd (1979)<sup>53</sup>, il brano *The Trial* rappresenta un processo immaginario in cui il protagonista viene giudicato da figure grottesche: il giudice, la madre, l'insegnante, che incarnano le istituzioni disciplinari della società; il tribunale diventa qui un simbolo psicoanalitico di giudizio e condanna, più che un luogo reale, e sarà oggetto di un approfondimento specifico nelle pagine che seguono. In una prospettiva diversa, la canzone funk *Here Comes the Judge* di Pigmeat Markham (1968) trasforma la figura del giudice in una caricatura comica, riflettendo la diffusione dell'immaginario giudiziario nella cultura pop.

Numerosi brani utilizzano inoltre la figura dell'avvocato per commentare criticamente il ruolo del diritto nella società contemporanea. In *Lawyers in Love* (1983) Jackson Browne offre un ritratto ironico della cultura professionale americana degli anni Ottanta, mentre *Lawyers, Guns and Money* (1978) di Warren Zevon utilizza il riferimento agli avvocati per evocare l'idea di un sistema legale mobilitato come risorsa di potere e difesa. In ambito blues, brani come *Lawyer Clark Blues* di Sleepy John Estes presentano invece una visione positiva dell'avvocato, descritto come figura rispettata e protettiva all'interno della comunità. Nel country, *Will Your Lawyer Talk to*

<sup>53</sup> M. PALOMBI, *The Wall. No adulation. Storia e analisi di un'opera totale*, Roma, 2019.

*God?* (1964) di Kitty Wells riflette sul rapporto tra diritto, morale e religione, mostrando come la dimensione giuridica si intrecci con quella etica.

Parallelamente, molti brani musicali utilizzano la scena processuale come dispositivo narrativo. Già negli anni Venti la cantante blues Bessie Smith, con *Send Me to the 'Lectric Chair*, mette in scena un processo penale culminante nella condanna a morte. In *A Singer Must Die* Leonard Cohen costruisce invece un vero e proprio interrogatorio pubblico dell'artista davanti a una giuria immaginaria, trasformando il processo in allegoria del rapporto tra artista e società. In epoca più recente, canzoni hip-hop come *Testify* di Common o *People's Court* di Jay-Z utilizzano il linguaggio del tribunale per raccontare storie di ingiustizia e conflitto sociale, mentre brani pop come *Kangaroo Court* dei Capital Cities impiegano la metafora del processo per denunciare giudizi arbitrari o superficiali<sup>54</sup>.

Nel loro insieme queste rappresentazioni mostrano una notevole varietà di registri simbolici. Il giudice appare spesso come figura autoritaria o grottesca, oggetto di satire che mettono in discussione il potere istituzionale; l'avvocato può essere presentato come professionista rispettabile, eroe della difesa o, al contrario, come personaggio ambiguo e opportunista; il processo, infine, diventa uno spazio drammatico privilegiato, capace di esprimere tensioni morali, psicologiche e sociali. La musica, dunque, non si limita a evocare il diritto, ma lo reinterpreta come scena teatrale in cui si confrontano autorità, giustizia e conflitto.

Questa presenza diffusa del diritto nella produzione musicale è stata osservata anche nella letteratura del movimento *Law and Humanities*, che studia il diritto come fenomeno culturale rappresentato nelle arti<sup>55</sup>. Autori come James Boyd White, Robin West, Peter Goodrich e Desmond Manderson hanno sottolineato come le opere artistiche, dalla letteratura al cinema, fino alla musica, contribuiscano a plasmare l'immaginario giuridico collettivo. Nel caso della musica, il tribunale diventa spesso un dispositivo drammatico paragonabile a un palcosce-

<sup>54</sup> D. MANDERSON, *Kangaroo Courts and the Rule of Law: The Legacy of Modernism*, London, 2012.

<sup>55</sup> D. MANDERSON, *Songs without Music: Aesthetic Dimensions of Law and Justice*, Berkeley, 2000.

nico: i protagonisti assumono ruoli, le argomentazioni diventano performance retoriche e il giudizio finale assume la forma di un atto quasi rituale.

In questa prospettiva, la rappresentazione musicale dei giuristi rivela una dimensione fondamentale del diritto: la sua natura narrativa e performativa. Come in un'opera teatrale o in una composizione musicale, il diritto vive attraverso interpretazioni, ruoli e pubblici. Non sorprende quindi che il mondo della musica abbia frequentemente utilizzato giudici, avvocati e processi come figure simboliche attraverso cui raccontare il potere, la giustizia e le contraddizioni della società.

Tra gli esempi appena richiamati, quello del brano *The Trial*, posto quasi alla conclusione dell'album *The Wall* dei Pink Floyd (1979), merita un approfondimento a parte, per la complessità dei suoi rimandi simbolici. Più che una semplice canzone, si tratta di una vera e propria drammaturgia musicale, costruita come un processo immaginario che si svolge nella mente del protagonista Pink, alter ego dello stesso Roger Waters, autore e concept dell'intero album<sup>56</sup>. Il contesto narrativo è noto: Pink è un musicista che, segnato da traumi personali quali la morte del padre in guerra, l'educazione repressiva, una madre iperprotettiva, il fallimento delle relazioni affettive e la pressione della fama, costruisce progressivamente un "muro" psicologico per difendersi dal mondo, metafora centrale dell'intero album: una barriera emotiva che protegge ma allo stesso tempo isola.

Nel brano, Pink viene sottoposto a un processo paradossale. L'accusa è formulata in termini volutamente ironici: egli è colpevole di aver mostrato sentimenti di natura quasi umana, comportamento che appare incompatibile con la logica disumanizzante del muro che egli stesso ha eretto. La struttura del brano ricalca quella di una scena processuale teatrale, nella quale vari personaggi, incarnazioni dei traumi del protagonista, sono chiamati a testimoniare contro di lui. La scelta di utilizzare il linguaggio del processo non è casuale: il tribunale diventa il luogo simbolico in cui Pink giudica sé stesso, mettendo in scena una sorta di processo interiore di autocondanna.

I testimoni che intervengono nel processo rappresentano le figure

<sup>56</sup> P. ROSE, *Which One's Pink: An Analysis of the Concept Albums of Roger Waters & Pink Floyd*, Ontario, 1998.

che hanno contribuito alla costruzione del muro. Il primo è il maestro di scuola, figura autoritaria che nell'album incarna l'educazione repressiva e umiliante subita da Pink durante l'infanzia: nella rappresentazione musicale egli appare come un individuo frustrato e dominato dalla propria moglie, che scarica sugli studenti la propria infelicità, e il suo intervento nel processo non è tanto un'accusa giuridica quanto una vendetta simbolica, con Pink che diventa il bersaglio di un sistema educativo autoritario capace di distruggere la creatività individuale. Segue la testimonianza dell'ex moglie, rappresentata in modo volutamente caricaturale e quasi mostruoso; nel film animato tratto dall'album appare come una figura predatoria, simile a una mantide, il cui intervento denuncia l'incapacità emotiva di Pink, accusato di non averle mai dato attenzione né affetto: emerge qui una dimensione più personale della narrazione, poiché il muro non è soltanto una difesa dalle aggressioni esterne, ma anche la causa del fallimento delle relazioni affettive.

Il terzo testimone è la madre iperprotettiva, figura centrale nell'immaginario autobiografico di Waters: appare inizialmente come una presenza rassicurante, ma presto si rivela soffocante e possessiva, e la sua accusa è paradossale, poiché Pink è colpevole di essersi allontanato da lei, ma proprio l'eccessiva protezione materna è stata una delle cause della sua fragilità emotiva. Questa ambivalenza è uno degli elementi più interessanti del brano: il processo non individua colpe chiare, ma mette in scena una rete di responsabilità reciproche. Il momento culminante è l'apparizione del giudice, figura grottesca e quasi mostruosa<sup>57</sup> (nella versione cinematografica curata dal disegnatore Gerald Scarfe assume la forma di un verme che si trasforma in un'enorme caricatura antropomorfa<sup>58</sup>) che non rappresenta tanto un'autorità razionale quanto una forza primitiva e repressiva, simbolo di un potere giudicante che non conosce sfumature. La sentenza è brutale e spettacolare: Pink deve essere esposto ai suoi pari, e il giudice ordina di abbattere il muro («tear down the wall!») in un momento accompagnato da

<sup>57</sup> V. FITCH, *Comfortably Numb: A History of "The Wall": Pink Floyd 1978-1981*, St. Petersburg (FL), 2006.

<sup>58</sup> N. RANDONE, *Together we stand, divided we fall. Analisi critica del film «Pink Floyd. The Wall»*, Roma, 2023.

un climax musicale potente, in cui orchestralità, chitarre elettriche e cori teatrali amplificano la tensione drammatica.

Dal punto di vista musicale, *The Trial* è uno dei brani più atipici della discografia dei Pink Floyd: più che un pezzo rock, si avvicina a una forma di teatro musicale, con una struttura quasi operistica fatta di recitativi, interventi orchestrali e cambi di registro vocale, con Waters che interpreta diversi personaggi con voci caricaturali, accentuando la dimensione grottesca della scena. Sul piano simbolico, il processo di Pink può essere interpretato come una metafora del giudizio sociale e psicologico, secondo una lettura che risente in modo evidente della tradizione psicoanalitica freudiana ripresa anche dalla dottrina giusletteraria<sup>59</sup>: il tribunale non rappresenta una vera istituzione giuridica, ma una sorta di coscienza collettiva in cui si accumulano le voci del passato. In questo senso la sentenza finale, l'abbattimento del muro, ha un significato ambivalente: da un lato appare liberatoria, poiché distruggere il muro significa rinunciare alla difesa emotiva e tornare a confrontarsi con il mondo; dall'altro lato, il modo in cui la decisione viene presa, attraverso un giudizio grottesco e autoritario, suggerisce che la liberazione non sia il risultato di una scelta consapevole, ma di una condanna imposta dall'esterno.

Proprio questa ambiguità costituisce uno degli aspetti più interessanti del brano. Letto in chiave critica, il processo può essere interpretato come una parodia del linguaggio giudiziario: le accuse sono sproporzionate, i testimoni caricaturali, il giudice mostruoso, e l'idea stessa di giudicare un individuo per aver provato sentimenti appare ironica e paradossale, suggerendo che la logica del giudizio, tipica del diritto ma anche della società, possa diventare uno strumento di oppressione psicologica. Al tempo stesso, però, il processo rappresenta anche un momento di verità: Pink non è soltanto vittima delle circostanze, poiché il muro che lo separa dagli altri è stato costruito anche da lui stesso, e il processo interiore diventa così una forma di autoanalisi drammatizzata, in cui le accuse esterne riflettono conflitti interni. L'ordine di abbattere il muro può essere letto, in questo senso, come un invito a riconoscere questa responsabilità e a superare l'isolamento.

Nel complesso, *The Trial* rappresenta uno degli esempi più efficaci

<sup>59</sup> P. GOODRICH, *Oedipus Lex: Psychoanalysis, History, Law*, Berkeley, 1995.

di uso simbolico del tribunale nella musica contemporanea: il processo diventa un dispositivo narrativo capace di esprimere tensioni psicologiche, sociali e morali, inserendosi in una più ampia tradizione culturale in cui il diritto e il linguaggio giudiziario vengono utilizzati come metafora della coscienza e del conflitto umano. La scena finale dell'abbattimento del muro non offre una conclusione completamente rassicurante: Pink esce dal processo, ma resta incerto su ciò che lo attende al di là delle proprie barriere psicologiche. Proprio questa incertezza rende il finale dell'album particolarmente potente, perché suggerisce che la liberazione dalle proprie barriere interiori non è mai definitiva, ma richiede un continuo confronto con se stessi e con gli altri.

## 9.2. *La canzone d'autore: alcuni epigoni e un confronto tra musica italiana e statunitense*

Passando adesso a parlare della seconda questione richiamata all'inizio di questo paragrafo, quella della canzone d'autore, riteniamo che i c.d. cantautori, pur avendo nel tempo modificato stili, sonorità e forme testuali, dai melodici fino ai rapper che oggi dominano la scena, siano ascrivibili a pieno titolo alla categoria degli intellettuali, al pari di scrittori, poeti e musicisti classici<sup>60</sup>, avendo il loro contributo, spesso ripreso da filoni della musica popolare, svolto un'opera determinante di testimonianza, di denuncia delle ingiustizie e di anticipazione di fenomeni sociali che hanno segnato intere epoche, come dimostra, tra gli altri esempi, il rapporto tra i movimenti giovanili di protesta degli anni Sessanta e Settanta del Novecento e le colonne sonore dei cantautori dell'epoca. L'analisi delle musiche, dei testi e dell'influenza esercitata da questi protagonisti della scena musicale dimostra peraltro ancora una volta i diversi approcci seguiti in relazione al contesto di riferimento, profilo che nessun comparatista può omettere di considerare.

Tale diversità emerge con particolare evidenza dal confronto tra la canzone d'autore italiana e quella statunitense, confronto che offre un terreno particolarmente interessante per analizzare come la musica

<sup>60</sup> P. TALANCA, *Musica e parole. Breve storia della canzone d'autore in Italia*, Roma, 2024; cfr. anche ID., *Il canone dei cantautori italiani. La letteratura della canzone d'autore e le scuole delle età*, Lanciano, 2017.

popolare rifletta e interpreti il rapporto tra diritto, potere e società. Sebbene i cantautori delle due tradizioni condividano spesso temi simili quali la critica alle ingiustizie, la denuncia dell'oppressione, la riflessione sulla libertà e sui diritti, esistono differenze rilevanti nei modi in cui tali questioni vengono rappresentate e narrate, differenze che derivano in larga misura dal diverso contesto storico, politico e culturale in cui si sviluppano le due tradizioni musicali.

Nel caso italiano, la canzone d'autore nasce e si sviluppa in un contesto segnato dalle profonde trasformazioni del secondo dopoguerra e da un intenso dibattito politico e sociale: gli anni Sessanta e Settanta, in particolare, rappresentano un periodo di forte tensione, caratterizzato da conflitti ideologici, dalla stagione dei movimenti studenteschi e operai e dalla violenza politica degli anni di piombo, cui si aggiungono fenomeni strutturali della società italiana, come la diffusione della criminalità organizzata, la percezione di una diffusa corruzione politica e amministrativa e il sentimento di distanza tra istituzioni e società civile. In questo contesto, cantautori come Fabrizio De André, Francesco Guccini e Francesco De Gregori hanno spesso utilizzato la canzone come strumento di riflessione critica sulla società e sulle istituzioni: nei loro testi il diritto e il potere giudiziario vengono frequentemente evocati come apparati distanti dalla realtà popolare, talvolta incapaci di garantire giustizia o addirittura complici di dinamiche di potere opache, e la rappresentazione del diritto assume quindi spesso i tratti di una critica alla burocrazia, all'ipocrisia delle istituzioni e alla distanza tra legalità formale e giustizia sostanziale.

Negli Stati Uniti, invece, la tradizione della canzone di protesta si sviluppa in un contesto storico differente, segnato da altre grandi tensioni sociali e politiche: a partire dagli anni Sessanta, il folk e il rock diventano strumenti di mobilitazione culturale all'interno dei movimenti per i diritti civili, delle proteste contro la guerra del Vietnam e delle lotte contro le discriminazioni razziali ed economiche, e in questo scenario artisti come Bob Dylan, Joan Baez e Bruce Springsteen trasformano la canzone in una forma di intervento pubblico e di attivismo sociale. Emblematico, in questo senso, è *The Times They Are A-Changin'* (1964), nella quale Dylan trasforma la canzone in una vera e propria ballata civile, rivolgendosi direttamente ai rappresentanti delle istituzioni politiche e sollecitandoli a riconoscere la portata dei cam-



biamenti sociali allora in atto: dalla lotta per i diritti civili degli afroamericani alle proteste contro la guerra, con un appello alla responsabilità politica che ne ha fatto uno degli inni più riconoscibili del movimento per i diritti civili. Il linguaggio della canzone americana tende in genere a essere più diretto e immediato, radicato nella tradizione narrativa del folk e del blues e fortemente orientato alla denuncia esplicita delle ingiustizie; se nella tradizione italiana la critica alle istituzioni assume spesso una forma poetica e allusiva, negli Stati Uniti essa si esprime più frequentemente attraverso testi esplicitamente politici e militanti.

Queste differenze di contesto si riflettono anche nei temi e negli approcci adottati dai cantautori delle due tradizioni. Nella canzone d'autore italiana il diritto viene spesso rappresentato come un sistema burocratico e distante, che rischia di trasformarsi in strumento di oppressione o di ingiustizia: i protagonisti delle canzoni sono spesso figure marginali: migranti, ribelli, vittime di errori giudiziari o di dinamiche di potere, mentre il linguaggio utilizzato è generalmente poetico e narrativo, talvolta persino ermetico, con una forte attenzione alla dimensione letteraria del testo. Nella tradizione americana, invece, la riflessione sul diritto si lega più direttamente alla lotta per i diritti civili e alla difesa della libertà individuale: le canzoni raccontano spesso storie di discriminazione razziale, di ingiustizie giudiziarie, di brutalità della polizia o di violazioni dei diritti fondamentali, con un linguaggio che tende a essere più colloquiale e diretto, vicino alla tradizione del racconto popolare e della ballata. Anche le figure rappresentate riflettono questa differenza di prospettiva: nella canzone italiana compaiono spesso giudici, mafiosi, politici o figure marginali che si confrontano con il sistema legale, mentre nella musica americana emergono soprattutto attivisti, soldati, lavoratori o cittadini comuni coinvolti nelle grandi battaglie per i diritti civili e la giustizia sociale.

Tra gli esempi più emblematici della tradizione italiana, nelle opere di Fabrizio De André compaiono figure di giudici, prigionieri e uomini di potere che incarnano le contraddizioni del sistema: brani come *Il giudice* o *Don Raffaè* mostrano come la legge possa diventare strumento di rivalsa personale o apparire inefficace di fronte alla complessità della realtà sociale. Anche Francesco Guccini affronta spesso il rapporto tra potere e giustizia in chiave polemica e disincantata, come nel-

la celebre *L'avvelenata*, dove la critica si estende all'intero sistema culturale e politico, mentre Francesco De Gregori preferisce evocare il diritto come sfondo simbolico delle vicende narrate: in canzoni come *La leva calcistica della classe '68* o *Il bandito e il campione* il tema della giustizia emerge indirettamente, attraverso storie di individui che si confrontano con le strutture del potere e della legalità.

Negli Stati Uniti, la critica al sistema giudiziario e alle istituzioni assume invece spesso forme più esplicite. Un esempio emblematico è *Hurricane* di Bob Dylan (1975)<sup>61</sup>, che racconta la vicenda reale del pugile Rubin Carter, incarcerato ingiustamente per omicidio, denunciando apertamente il razzismo e gli errori del sistema giudiziario americano e trasformando la canzone in un vero e proprio atto di accusa contro l'ingiustizia istituzionale, tanto che, lo stesso anno, Dylan tenne un concerto alla Clinton State Prison in cui lo stesso Carter poté salire sul palco a proclamare la propria innocenza; Carter sarebbe stato effettivamente riconosciuto innocente e scarcerato tra il 1985 e il 1986, e nel 2005 avrebbe ricevuto la laurea *ad honorem* in Legge da tre diverse università nordamericane e australiane, per la sua successiva attività a favore dei condannati per errore giudiziario<sup>62</sup>.

Altre canzoni hanno affrontato temi analoghi in contesti diversi: *Strange Fruit*<sup>63</sup>, interpretata da Billie Holiday nel 1939, denunciava il fenomeno dei linciaggi razziali nel Sud degli Stati Uniti, mostrando l'assenza o la complicità del sistema legale di fronte a tali violenze, mentre nel campo dell'hip hop brani come *Fight the Power* dei Public Enemy<sup>64</sup> hanno criticato apertamente il razzismo istituzionale e il ruolo della polizia come strumento di controllo sociale. Anche nel rock e nel folk emergono frequentemente storie di conflitto tra individuo e legge: emblematica, in tal senso, è la vicenda di *I Fought the Law*, scritta nel

<sup>61</sup> AA. VV., *The Lawyer as Poet Advocate: Bruce Springsteen and the American Lawyer*, Symposium, in *Widener Law Journal*, 14, 2005; M.L. PERLIN, *Tangled Up In Law: The Jurisprudence of Bob Dylan*, in *Fordham Urban Law Journal*, 38, 2012, 1395-1430.

<sup>62</sup> R. FERRANTE, *Legge, giustizia e rock'n'roll*, cit., 417-419.

<sup>63</sup> D. MARGOLICK, *Strange Fruit: Billie Holiday and the Biography of a Song*, Philadelphia, 2000.

<sup>64</sup> G.S. PARKS, F.R. COOPER (eds.), *Fight the Power: Law and Policy through Hip-Hop Songs*, Cambridge, 2022.

1958 da Sonny Curtis e portata al successo nel 1965 da Bobby Fuller, che nel corso dei decenni ha attraversato l'intera storia del rock in una sequenza di riscritture capaci di aggiornarne di volta in volta il significato: dalla parodia radicale dei Dead Kennedys, che nel 1987 la riscrissero dal punto di vista dell'assassino omofobo di Harvey Milk capovolgendone il ritornello in "I fought the law, and I won", fino alla versione dei Clash del 1979, la più influente, che ne fece un manifesto della critica anarchica alla società occidentale<sup>65</sup>. Sulla stessa falsariga si colloca *Born in the U.S.A.* di Bruce Springsteen (1984), brano spesso frainteso come un inno patriottico ma in realtà profondamente critico nei confronti del trattamento riservato ai veterani della guerra del Vietnam: raccontando la storia di un uomo che, dopo aver combattuto per il proprio paese, si trova ad affrontare indifferenza e marginalità, Springsteen mette in luce il paradosso di una società che celebra il sacrificio militare ma spesso abbandona chi lo ha compiuto, utilizzando così la vicenda individuale del protagonista per criticare un sistema politico e sociale incapace di garantire un reale riconoscimento ai propri cittadini.

Il confronto tra la canzone d'autore italiana e quella americana mostra dunque due modalità diverse di rappresentare il rapporto tra diritto e società: i cantautori italiani tendono a privilegiare una riflessione narrativa e poetica, spesso legata alle contraddizioni del sistema politico e giudiziario nazionale e alla condizione degli emarginati, mentre i cantautori americani adottano più frequentemente un linguaggio diretto e militante, inserendo la critica al diritto e alle istituzioni all'interno delle grandi battaglie per i diritti civili, contro la guerra e contro le discriminazioni. Nonostante queste differenze stilistiche e culturali, entrambe le tradizioni dimostrano come la musica popolare possa diventare uno spazio privilegiato di riflessione sul diritto: le canzoni non si limitano a raccontare storie individuali, ma contribuiscono a costruire un immaginario collettivo in cui vengono messi in discussione il significato della giustizia, il ruolo delle istituzioni e il rapporto tra legalità e libertà.

Prima ancora della stagione dei quattro cantautori sui quali si concentrerà l'analisi che segue, una sensibilità nuova per l'eguaglianza so-

<sup>65</sup> R. FERRANTE, *Legge, giustizia e rock'n'roll*, in *LawArt*, 4, 2023, 420-424.

ziale, allora ancora poco diffusa in Italia, anche in ambito scolastico, emerge già nell'opera di Luigi Tenco, e in particolare nella canzone *Cara maestra*, scritta nel 1962. Il brano si presenta come una sorta di lettera aperta indirizzata a un'insegnante<sup>66</sup>, attraverso la quale Tenco mette in luce come, nonostante l'insegnamento formale dell'eguaglianza tra gli allievi, la scuola riproduca nei piccoli gesti quotidiani, a partire dal semplice atto di alzarsi in piedi soltanto in presenza del direttore, e non del bidello, le medesime gerarchie e discriminazioni sociali che attraversano l'intera società. La scuola diventa così, nella scrittura di Tenco, una vera e propria metafora della vita: il luogo che dovrebbe rappresentare, per definizione, il principale ascensore sociale di una comunità democratica si rivela invece specchio fedele delle diseguaglianze che dovrebbe contribuire a colmare. La critica si estende, nello stesso brano, alla Chiesa, definita casa dei poveri, ma adornata di ricchezze che finiscono per escludere simbolicamente proprio le persone più bisognose e alle autorità politiche locali, delle quali Tenco denuncia l'ipocrisia di chi predica ideali di lotta e di sacrificio senza mai pagarne personalmente il prezzo, mentre a subirne le conseguenze sono le persone comuni. Il brano, giudicato all'epoca dalla censura offensivo nei confronti della morale pubblica, anticipa di alcuni anni le forme di protesta contro l'autorità costituita che sarebbero divenute di dominio pubblico soltanto con il movimento del Sessantotto, rappresentando così una delle prime e più significative espressioni di impegno sociale nella musica leggera italiana.

Volendo ora approfondire più nel dettaglio la prospettiva italiana appena delineata, nel panorama della canzone d'autore italiana del secondo Novecento diversi artisti hanno sviluppato una riflessione originale e spesso molto profonda sul rapporto tra individuo, potere, diritto e società. Tra questi spiccano in particolare Fabrizio De André, Francesco De Gregori, Francesco Guccini e Giorgio Gaber, autori che, pur con linguaggi e sensibilità differenti, hanno contribuito a costruire una vera e propria narrazione musicale del diritto e delle sue contraddizioni nella società contemporanea.

Questa comune attenzione può essere ulteriormente precisata

<sup>66</sup> E. DE ANGELIS, E. DEREGIBUS (a cura di), *Luigi Tenco. Lontano, lontano. Lettere, racconti, interviste*, Milano, 2024.

adottando una chiave di lettura propriamente costituzionalistica. Alessandro Sterpa ha osservato, infatti, come una delle principali modalità attraverso le quali la Costituzione può essere rintracciata nella musica italiana sia rappresentata dalla narrazione del potere e, in particolare, dalla dialettica tra libertà e autorità che tradizionalmente concorre a definire la categoria della forma di Stato. La prospettiva non riguarda soltanto il potere pubblico, ma le diverse forme, anche private, nelle quali esso si manifesta e condiziona la possibilità dell'individuo di costruire autonomamente la propria identità. Ne deriva una funzione critica della canzone d'autore che, pur assumendo forme assai differenti nei singoli autori, tende frequentemente a rappresentare il potere come una realtà che, proprio per la sua capacità di incidere unilateralmente sulla condotta individuale, necessita di essere limitata e controllata a garanzia della libertà<sup>67</sup>.

Il confronto tra questi cantautori rivela approcci diversi, ma anche una comune attenzione per le tensioni tra legalità formale, giustizia sostanziale e responsabilità individuale.

Tra questi, Fabrizio De André è probabilmente quello che affronta il tema del diritto in modo più diretto e narrativo<sup>68</sup>. Le sue canzoni mettono spesso in scena figure concrete del sistema giuridico, quali giudici, carcerati, imputati, marginali, trasformando il processo e la giustizia in veri e propri dispositivi narrativi. In brani come *Un giudice* o *La ballata del Miché*, il sistema giuridico appare come un apparato che può facilmente degenerare in arbitrio o in strumento di repressione sociale: il giudice non è necessariamente il garante della giustizia, ma può diventare un individuo segnato dalle proprie frustrazioni personali, mentre i personaggi condannati dalla legge, ladri, ribelli, emarginati, vengono restituiti alla loro dimensione umana e morale. De André costruisce così una visione profondamente critica del diritto, nella quale emerge la distanza tra legalità istituzionale e giustizia umana. Significativo, in questo senso, è che *La ballata del Miché* nasca da un fatto di cronaca realmente accaduto, e che lo stesso De André, il cui fratello era un noto avvocato penalista genovese, abbia in seguito confes-

<sup>67</sup> Cfr. A. STERPA, *op. cit.*

<sup>68</sup> R. CARUSO, *Alla stazione successiva. La giustizia ascoltando De André*, Cinisello Balsamo, 2023.

sato come proprio quella prima canzone gli avesse in qualche modo “salvato la pelle”, scherzando sul fatto che, se non l’avesse scritta, sarebbe forse diventato un avvocato penalista lui stesso, anziché un cantautore<sup>69</sup>.

Sotto una prospettiva diversa, ma non meno significativo sotto il profilo della comparazione storica tra epoche e situazioni sociali distanti tra loro, si colloca *Ottocento*, brano scritto insieme a Mauro Pagani e incluso nell’album *Le nuvole* (1990)<sup>70</sup>. Attraverso la voce narrante di un capofamiglia borghese di fine Ottocento, De André costruisce un affresco parodistico dei valori patriarcali e mercantili propri della stagione del colonialismo e dell’imperialismo europeo: i figli vengono presentati come vere e proprie merci di scambio, da destinare al matrimonio o agli affari secondo una logica utilitaristica che riduce anche gli affetti familiari a rapporti di natura economica, mentre la ricchezza materiale, evocata attraverso l’accumulo iperbolico di beni, assume un valore puramente ostentativo. Lo stesso De André ha chiarito come l’operazione condotta nel brano non fosse tanto quella di una ricostruzione storica puntuale, quanto quella di un accostamento tra l’Ottocento borghese e cattolico delle grandi utopie coloniali e il presente, giudicato per molti versi «simile per contenuti e scelte» a quella stagione, «solo un po’ più veloce e molto più isterico». Il finale della canzone, che vede il figlio maschio annegare per una disgrazia da lui stesso provocata, introduce un elemento di rottura e di autodistruzione che sembra suggerire l’insostenibilità, nel lungo periodo, di un modello sociale fondato sulla mercificazione dei legami familiari e sull’accumulo fine a sé stesso: un monito che, nella prospettiva comparatistica qui adottata, mostra come la canzone d’autore possa restituire, attraverso il confronto tra epoche diverse, una critica tagliente alle persistenti diseguaglianze sociali ed economiche.

Francesco De Gregori, pur condividendo con De André l’attenzione per le tensioni tra individuo e potere, sviluppa una prospettiva differente<sup>71</sup>. Nelle sue canzoni il diritto raramente appare in

<sup>69</sup> R. FERRANTE, *Legge, giustizia e rock’n’roll*, cit., 426.

<sup>70</sup> W. PISTARINI, *Fabrizio De André. Il libro del mondo. Le storie dietro le canzoni*, Firenze, 2018.

<sup>71</sup> A. PODESTÀ, *De Gregori, De André, Fossati e Battiato: uno studio sulla lingua*

modo esplicito attraverso tribunali o figure giuridiche; piuttosto, esso costituisce lo sfondo simbolico delle vicende raccontate. Brani come *Il bandito e il campione* o *La leva calcistica della classe '68* mostrano come la legge e l'ordine sociale definiscano ruoli e destini, distinguendo tra eroi e criminali, tra cittadini integrati e marginali. De Gregori mette tuttavia spesso in luce l'ambiguità di queste classificazioni: il bandito può incarnare una forma di ribellione morale, mentre il campione rappresenta il successo riconosciuto dal sistema. Il diritto appare così come un dispositivo che organizza la società, ma che non coincide necessariamente con la giustizia.

Diverso è l'approccio di Francesco Guccini, il cui sguardo sul diritto e sulle istituzioni assume spesso i toni della protesta civile e della critica politica<sup>72</sup>. Nelle sue canzoni emerge una forte diffidenza nei confronti delle strutture di potere e dei meccanismi che regolano la società contemporanea: il diritto non è quasi mai rappresentato come una struttura neutrale, ma appare piuttosto come parte di un sistema che può difendere interessi consolidati o perpetuare disuguaglianze. La critica di Guccini, tuttavia, non si limita a denunciare le istituzioni, ma si estende alla società stessa, mettendo in discussione il conformismo culturale e la passività collettiva che permettono al potere di consolidarsi, con un linguaggio spesso diretto, polemico e autobiografico, ma sempre animato da una forte tensione etica.

Un discorso a parte merita infine Giorgio Gaber, la cui riflessione politica e sociale si sviluppa attraverso la particolare forma del teatro-canzone<sup>73</sup>, un genere che unisce musica, monologo teatrale e analisi critica della società contemporanea. A differenza degli altri cantautori, Gaber non si concentra tanto sulle istituzioni giuridiche in senso stretto, quanto sul rapporto tra legalità formale e coscienza individuale: nei suoi testi il fenomeno giuridico appare come parte di un più ampio sistema di norme sociali e politiche che regolano la vita collettiva, ma le

*della canzone d'autore*, in AA. VV., *A canzoni far rivoluzioni e far poesia? Interdisciplinarietà, impegno e letteratura nella canzone d'autore*, Genova, 2007, 151-162.

<sup>72</sup> P. TALANCA, *Fra la via Emilia e il West. Francesco Guccini: le radici, i luoghi, la poetica*, Milano, 2019.

<sup>73</sup> F. MESSNER, *La realtà come passione. Filosofia, politica, responsabilità in Giorgio Gaber*, Palermo, 2013.

norme giuridiche, per quanto necessarie a organizzare la convivenza, non bastano da sole a garantire la giustizia se i cittadini rinunciano alla propria capacità critica.

Il tema della libertà trova la propria espressione più nota nella celebre affermazione secondo cui «la libertà è partecipazione»<sup>74</sup>, formula che condensa un'idea di libertà radicalmente diversa dalla sua concezione meramente negativa, come semplice assenza di vincoli: per Gaber la libertà non coincide né con un'astratta condizione di isolamento dalla natura né con la libertà, altrettanto astratta, promessa dalla ragione scientifica, ma richiede un coinvolgimento attivo nella vita collettiva e nelle decisioni che riguardano la comunità, cosicché il diritto e le istituzioni democratiche non possono funzionare se i cittadini si limitano a essere spettatori passivi; una sensibilità che, in chiave poetica, evoca, con la sensibilità di un costituzionalista, la distinzione tra libertà negativa e libertà positiva, e che colloca la partecipazione civica al centro stesso della legittimazione democratica. Alla libertà autentica, fondata sulla partecipazione, la stessa canzone contrappone una diversa e più insidiosa forma di "libertà": quella di chi, pur titolare del diritto di voto, finisce per trascorrere la propria esistenza delegando ad altri le proprie scelte, credendo di aver trovato, proprio nel farsi comandare, una nuova e comoda libertà; un'immagine che anticipa, con singolare efficacia, la critica alla crisi della rappresentanza oggi al centro del dibattito costituzionalistico, e al rischio che la delega si trasformi in mera abdicazione della sovranità popolare. Merita di ricordare che questo brano risale al 1972, un'epoca nella quale in Italia la partecipazione alle elezioni politiche era ancora superiore al 90% degli aventi diritto, rispetto al 63,8% delle ultime consultazioni del 2022: un'anticipazione quasi profetica.

Analoga sensibilità attraversa la riflessione sulla democrazia, presentata da Gaber come una realtà fragile e incompiuta: le procedure formali (elezioni, rappresentanza, istituzioni) rischiano di trasformarsi in strutture vuote se non sono sostenute da una reale partecipazione dei cittadini, sicché il diritto costituisce condizione necessaria ma non

<sup>74</sup> Si riporta il passo più noto ed esplicativo del testo della canzone: «*La libertà non è star sopra un albero/Non è neanche il volo di un moscone/La libertà non è uno spazio libero/Libertà è partecipazione*».



sufficiente della vitalità democratica, la cui sostanza dipende dalla qualità della partecipazione e dalla capacità dei cittadini di esercitare un controllo critico sul potere. È una distinzione, quella tra la forma della democrazia e il suo contenuto sostanziale, che richiama da vicino il dibattito costituzionalistico sulla differenza tra democrazia meramente procedurale e democrazia sostanziale. Il tema è sviluppato in chiave ancora più esplicitamente satirica nel monologo “La Democrazia”<sup>75</sup>, nel quale Gaber osserva ironicamente come la democrazia altro non sia, in fondo, che il sistema più democratico che ci sia, non foss’altro perché l’unica alternativa storicamente sperimentata dal Paese è stata la dittatura, per poi smontare, passo dopo passo, il funzionamento concreto della democrazia rappresentativa italiana: il cittadino delega un partito, che sceglie una coalizione, che sceglie a sua volta un candidato che il cittadino stesso, di fatto, non conosce; il referendum, pur presentato come strumento di democrazia diretta, viene ridotto a un esercizio dal valore prevalentemente simbolico e folcloristico; la stessa legittimazione democratica, infine, viene ricondotta al puro gioco aritmetico delle maggioranze e delle minoranze, in cui un’esigua percentuale di scarto decide integralmente le sorti collettive. Al di là del registro satirico, il monologo restituisce con straordinaria efficacia alcuni dei nodi più discussi dalla dottrina costituzionalistica contemporanea: la distanza tra legittimazione formale e legittimazione sostanziale del potere, il rischio di svuotamento della rappresentanza politica, e la tensione, mai del tutto risolta, tra il principio maggioritario e l’esigenza di un consenso realmente diffuso e consapevole.

Strettamente connesso è il tema del conformismo sociale, individuato da Gaber come uno dei principali ostacoli alla realizzazione di una democrazia autentica: quando gli individui smettono di interrogarsi sulle norme e sulle decisioni del potere, adattandosi passivamente alle opinioni dominanti, il diritto rischia di trasformarsi in un mero strumento di legittimazione dell’ordine esistente, anziché in strumento di giustizia. Una tensione analoga, tra autenticità individuale e omologazione sociale, emerge infine nella riflessione sul modo in cui le norme, giuridiche non meno che sociali, possono diventare strumenti di

<sup>75</sup> F. BARBERO, *Giorgio Gaber, Sandro Luporini e la fine del secondo millennio. Gli ultimi spettacoli (1991-2003)*, Roma, 2026.

conformazione dei comportamenti, imponendo modelli che rischiano di soffocare la pluralità delle esperienze umane, senza che questo si traduca, per Gaber, in un rifiuto delle regole in quanto tali, quanto piuttosto nell'esigenza di conciliare norma e autenticità personale.

Nel complesso, il teatro-canzone di Gaber restituisce una rappresentazione del fenomeno giuridico che va oltre la semplice denuncia delle contraddizioni del sistema: il diritto vi appare come parte di un più ampio sistema di relazioni sociali, culturali e politiche, la cui legittimità dipende dalla coscienza critica dei cittadini prima ancora che dalla correttezza formale delle procedure; un messaggio che, ben oltre il contesto storico in cui fu elaborato, costituisce un richiamo costante alla democrazia come processo quotidiano di partecipazione e responsabilità civile, piuttosto che come delega passiva alle istituzioni.

Un discorso a parte meriterebbe, infine, Rino Gaetano, profondo innovatore della musica italiana degli anni Settanta che non ha potuto esplicitare tutto il suo potenziale per la prematura scomparsa; la sua poetica si distingue nettamente da quella degli altri cantautori qui considerati per il registro adottato: non la narrazione diretta di De André, non lo sfondo simbolico di De Gregori, non la protesta esplicita di Guccini, ma un'accumulazione paratattica di situazioni quotidiane e ingiustizie sociali, giustapposte senza gerarchia apparente in un tono volutamente scanzonato e straniante. In «Ma il cielo è sempre più blu» (1975), l'elenco di condizioni private e pubbliche, dal benessere di pochi al disagio di molti, dalla violenza politica taciuta alla sua stessa impunità, restituisce un ritratto dell'Italia degli anni Settanta segnato da una profonda frattura tra legalità formale e giustizia sostanziale, nella quale il ritornello, apparentemente consolatorio, funziona in realtà come sarcastica presa d'atto dell'indifferenza del potere verso le disuguaglianze: il cielo resta blu qualunque cosa accada, e a chiunque essa accada. Significativo, in questo senso, è che uno dei versi della prima stesura, quello sul rapporto tra chi commette la violenza e chi ne occulta le responsabilità, riferito al clima della strategia della tensione, sia stato oggetto di censura radiofonica, a conferma di come la canzone toccasse un nervo scoperto nel rapporto tra apparati dello Stato e opinione pubblica. Un procedimento non dissimile caratterizza «Nuntereggae più» (1978), nella quale l'invettiva assume un bersaglio più diretto e nominale, elencando per nome istituzioni, categorie professionali e per-

sonaggi pubblici, con un'esplicitezza che provocò reazioni e nuove forme di censura: la canzone diventa così, più che un'opera di denuncia narrativa, un vero e proprio atto d'accusa in forma di elenco, nel quale l'ironia funge da schermo, mai completamente opaco, a una critica frontale delle collusioni tra potere politico, economico e mediatico.

Un'analoga logica elencativa, questa volta rivolta esplicitamente ai vertici della politica nazionale, guida «*Standard*» (1977), brano incluso nell'album *Aida*, nel quale Gaetano cita in rapida sequenza i principali esponenti democristiani dell'epoca: Giovanni Leone, Giulio Andreotti, Aldo Moro, Emilio Colombo, Mariano Rumor, Carlo Donat-Cattin, Amintore Fanfani, seguiti da papa Paolo VI, storpiandone i cognomi con una pronuncia *mock*-francese, in un breve frammento apparentemente nonsense ma in realtà collegato allo scandalo Lockheed, relativo alle tangenti versate da un'azienda statunitense a esponenti politici e militari di diversi Paesi, Italia compresa<sup>76</sup>. Il dato è tutt'altro che marginale sul piano della relazione tra musica e diritto: la canzone uscì infatti circa un anno prima che la vicenda giudiziaria conseguente allo scandalo producesse i propri effetti concreti, con il rinvio a giudizio degli ex ministri Mario Tanassi e Luigi Gui nel marzo 1977, offrendo così un ulteriore esempio di quella capacità anticipatrice dei fenomeni sociali e istituzionali che già altri cantautori, con accenti diversi, hanno dimostrato di possedere.

Ricostruzioni giornalistiche più recenti hanno peraltro esteso questa lettura ad altri brani coevi, individuando riferimenti non meno puntuali, sebbene affidati a un linguaggio ancora più cifrato ed ellittico, ad altre vicende della storia repubblicana italiana<sup>77</sup>: in *Mio fratello è figlio unico* (1976) si è letta un'allusione alla notizia, diffusa dal giornalista Mino Pecorelli poco prima di essere assassinato, di un incontro tra Andreotti, il prelado Paul Marcinkus e il banchiere Michele Sindona avvenuto proprio a Frosinone; ne *La zappa, il tridente, il rastrello*, pubblicata lo stesso anno, si è ravvisato un possibile riferimento alla loggia massonica P2 di Licio Gelli; in *Ok papà* un accenno ancora più

<sup>76</sup> S. D'ORTENZI, *Rare tracce. Ironie e canzoni di Rino Gaetano*, Roma, 2007.

<sup>77</sup> "Rino Gaetano, il cantautore che raccontava i misteri d'Italia", in *Heraldo.it*, 1° giugno 2026; "Rino Gaetano, incidente o omicidio? Il mistero del cantautore", in *Corte.media*, 30 maggio 2026.

esplicito ai servizi segreti e alla struttura paramilitare nota come Gladio. Si tratta, va precisato, di letture proposte perlopiù da ricostruzioni di stampo giornalistico, non da studi propriamente critico-letterari, e vanno pertanto considerate con la cautela che meritano le interpretazioni a posteriori di testi volutamente cifrati e ambigui; resta tuttavia significativo, indipendentemente dalla fondatezza di ciascuna singola lettura, che la produzione di Gaetano si sia prestata, per la sua stessa struttura ellittica ed enumerativa, a una fitta rete di rimandi alla cronaca giudiziaria e politica del proprio tempo, confermando ulteriormente la vocazione della sua scrittura a intrecciare, sotto la superficie apparentemente nonsense dei testi, un continuo dialogo con le vicende del diritto e delle sue patologie.

Un caso a parte, per la distanza che separa la sua poetica da quella degli altri cantautori qui considerati, è rappresentato da Franco Battiato<sup>78</sup>, figura eccentrica nel panorama della canzone d'autore italiana per la prevalenza, nella sua produzione, di riferimenti filosofici, esoterici e mistici rispetto alla cronaca politica e sociale. Proprio per questo assume un rilievo particolare *Povera Patria* (1991), brano di apertura dell'album *Come un cammello in una grondaia*, nel quale Battiato abbandona il consueto registro speculativo per una critica diretta e inequivocabile alla classe dirigente, descritta come dedita a un uso arbitrario e spregiudicato del potere, priva di autentico senso delle istituzioni. Il brano, insignito l'anno seguente della Targa Tenco come migliore canzone dell'anno, precede di pochi mesi lo scoppio dell'inchiesta Mani Pulite e le stragi di Capaci e di via D'Amelio, circostanza che ha indotto la critica a definirlo, non diversamente da quanto osservato a proposito di *Standard* di Rino Gaetano, un testo dotato di una singolare capacità anticipatrice rispetto ai successivi sviluppi giudiziari e istituzionali. Pur restando un caso isolato all'interno di una discografia orientata su tutt'altri terreni, *Povera Patria* conferma così come anche gli autori meno inclini all'impegno civile esplicito abbiano potuto, in circostanze particolari, dare voce a quella stessa tensione tra legalità formale e giustizia sostanziale che attraversa, con accenti diversi, l'intera riflessione dei cantautori qui presi in esame.

<sup>78</sup> A. NOVE, *Franco Battiato*, Milano, 2020.

A questa analogia sul piano dell'interpretazione può aggiungersene un'altra, che riguarda il ruolo del linguaggio e, in particolare, della parola. Come è stato osservato da Alessandro Sterpa, costituzionalista e cantautore, pur muovendosi evidentemente su piani e con finalità differenti, condividono l'impiego della parola quale strumento simbolico attraverso il quale operare una «decodificazione del reale»<sup>79</sup>. Il parallelismo appare particolarmente significativo per il giurista, dal momento che entrambi sono chiamati a confrontarsi, sia pure secondo modalità profondamente diverse, con la tensione tra la realtà quale essa è e la rappresentazione di come essa potrebbe o dovrebbe essere. La parola non costituisce dunque soltanto il veicolo attraverso il quale viene comunicato un significato già formato, ma partecipa alla sua stessa costruzione, selezionando, nominando e ordinando la realtà.

Gli autori fin qui richiamati non esauriscono, evidentemente, la ricchezza della canzone d'autore italiana, né la loro selezione pretende di proporre un canone. La scelta risponde piuttosto alle finalità specifiche di questa indagine: individuare alcune esperienze artistiche nelle quali la rappresentazione della società e dei suoi conflitti consenta di far emergere questioni che interessano direttamente anche il giurista e, in particolare, lo studioso delle istituzioni e delle tradizioni giuridiche. Considerati da questa prospettiva, i percorsi esaminati restituiscono declinazioni diverse, ma tra loro comunicanti, di alcune tensioni fondamentali delle società democratiche contemporanee.

In Tenco emerge soprattutto il rapporto problematico tra individuo e conformismo sociale, insieme alla diffidenza verso le rappresentazioni convenzionali del potere e delle istituzioni; in De André la distanza tra legalità e giustizia, osservata frequentemente dalla prospettiva degli esclusi e di quanti subiscono l'esercizio del potere; in Guccini il rapporto tra memoria, storia e responsabilità individuale e collettiva; in De Gregori la rilettura critica della storia nazionale e dei processi attraverso i quali si costruiscono e si trasmettono le identità collettive; in Gaber la crisi della partecipazione, della rappresentanza e delle forme tradizionali dell'appartenenza politica; in Rino Gaetano, infine, la denuncia delle retoriche del potere, delle disegualianze e delle contraddizioni occultate dal linguaggio pubblico. Non si tratta, natural-

<sup>79</sup> A. STERPA, *op. cit.*

mente, di ricondurre opere artistiche complesse a categorie giuridiche predeterminate, quanto di riconoscere come esse possano rendere percepibili, attraverso linguaggi diversi da quello tecnico del diritto, conflitti, aspettative e trasformazioni che investono anche l'ordinamento e la cultura costituzionale di una comunità.

Il confronto tra questi autori mostra dunque una pluralità di prospettive sul fenomeno giuridico, che trova un antecedente ideale già nella denuncia di Luigi Tenco delle disuguaglianze mascherate dalla retorica dell'eguaglianza formale. De André rappresenta il diritto attraverso storie di marginalità e ingiustizia, mettendo in luce la distanza tra legge e umanità; De Gregori ne offre una rappresentazione più simbolica e narrativa, evidenziando le ambiguità delle categorie sociali prodotte dall'ordine giuridico; Guccini sviluppa una critica politica e culturale delle istituzioni, denunciando le disuguaglianze e il conformismo che attraversano la società; Gaber, infine, propone una riflessione filosofica sulla democrazia e sulla responsabilità individuale, interrogando il rapporto tra legalità e coscienza civile. Nonostante queste differenze, è possibile individuare alcuni elementi comuni: tutti questi cantautori condividono una forte attenzione per le vite degli individui che si confrontano con il potere, per le tensioni tra norma e giustizia e per il rischio che il diritto diventi un apparato distante dalla realtà sociale; inoltre, nelle loro canzoni emerge una concezione della musica come strumento di riflessione critica e di educazione civica, per cui la canzone non è soltanto intrattenimento, ma può diventare uno spazio di interrogazione morale e politica.

In questo senso, la canzone d'autore, sia italiana sia americana, si configura come un vero e proprio laboratorio culturale, una autentica forma di narrazione sociale del diritto in cui quest'ultimo viene osservato non dal punto di vista tecnico delle istituzioni, ma dalla prospettiva delle esperienze umane. Attraverso le loro storie e le loro riflessioni, Tenco, De André, De Gregori, Guccini, Gaber, Battiato e Rino Gaetano non diversamente dai loro colleghi d'oltreoceano, mostrano che la giustizia non può essere ridotta alla semplice applicazione delle norme, ma deve confrontarsi con la complessità della vita sociale e con la responsabilità individuale dei cittadini, dimostrando come la musica possa diventare uno strumento privilegiato per interrogare il rapporto tra legalità, libertà e democrazia nella società contemporanea, e cogliere

tensioni e contraddizioni che spesso sfuggono al linguaggio tecnico della dottrina giuridica.

A chiudere idealmente questo itinerario attraverso la canzone d'autore italiana può essere posta, non a caso, un'ultima notazione su *Il bandito e il campione*, brano scritto da Luigi Grechi, fratello di Francesco De Gregori, che lo ha reso celebre incidendolo nell'omonimo album dal vivo del 1993<sup>80</sup> e ispirato alla vicenda storica del bandito anarchico Sante Pollastri e del campione di ciclismo Costante Girardengo. La canzone mette in scena il destino parallelo di due figure speculari: l'uomo fuorilegge, perseguitato dall'autorità, e l'eroe sportivo, celebrato e legittimato dalla società, senza tuttavia proporre una contrapposizione morale netta tra le due; il bandito, pur collocato fuori dalla legalità formale, può incarnare un ideale di libertà o di opposizione a un ordine sociale percepito come ingiusto, mentre il campione, pur pienamente integrato nel sistema, non ne è per ciò solo un simbolo di giustizia sostanziale. Emerge così, con particolare nitidezza, quel conflitto mai del tutto risolto tra legge e giustizia che ha attraversato, in forme diverse, l'intera riflessione dei cantautori qui considerati: un'antitesi tra due concetti che, per quanto strettamente connessi, non coincidono necessariamente, e che in molti casi risultano difficili da bilanciare, poiché l'applicazione rigida delle norme giuridiche, la sola legalità formale, priva di un correttivo sostanziale e di un richiamo ai valori dell'etica e dell'equità, può determinare ingiustizie personali e sociali profonde.

È questa, in definitiva, la lezione più autentica che la canzone d'autore italiana restituisce al giurista: la consapevolezza che il diritto positivo, per quanto necessario a organizzare la convivenza civile, non esaurisce mai da solo l'idea di giustizia, e che il compito dell'interprete, non diversamente da quello del cantautore, consiste proprio nel tenere aperto, e mai definitivamente risolto, il dialogo tra questi due poli.

Questa comune attenzione può essere ulteriormente precisata adottando una chiave di lettura propriamente costituzionalistica. Alessandro Sterpa ha osservato, infatti, come una delle principali modalità attraverso le quali la Costituzione può essere rintracciata nella musica

<sup>80</sup> E. DEREGIBUS, *Francesco De Gregori. Mi puoi leggere fino a tardi*, Firenze, 2015.

italiana sia rappresentata dalla narrazione del potere e, in particolare, dalla dialettica tra libertà e autorità che tradizionalmente concorre a definire la categoria della forma di Stato. La prospettiva non riguarda soltanto il potere pubblico, ma le diverse forme, anche private, nelle quali esso si manifesta e condiziona la possibilità dell'individuo di costruire autonomamente la propria identità. Ne deriva una funzione critica della canzone d'autore che, pur assumendo forme assai differenti nei singoli autori, tende frequentemente a rappresentare il potere come una realtà che, proprio per la sua capacità di incidere unilateralmente sulla condotta individuale, necessita di essere limitata e controllata a garanzia della libertà<sup>81</sup>. È proprio questa capacità della canzone d'autore di tradurre in esperienza sensibile fenomeni che il linguaggio giuridico tende necessariamente a ricondurre entro categorie astratte a rendere particolarmente fecondo il confronto con esperienze maturate in altre tradizioni culturali. Da questo punto di vista, il raffronto con la canzone statunitense consente di verificare se, e in quale misura, analoghe funzioni di critica, testimonianza e costruzione della memoria collettiva si manifestino in contesti sociali e istituzionali differenti.

#### 10. *Brevi riflessioni conclusive*

Giunti al termine di questo itinerario, che ha condotto dalle premesse metodologiche del paradigma «*Law and...*» fino alle più minute articolazioni della canzone d'autore italiana e statunitense, appare possibile trarre alcune conclusioni provvisorie. Il Seminario ha preso le mosse da una scelta di metodo precisa: non il diritto della musica, inteso come tecnica di regolazione positiva di un settore economico e produttivo, ma la musica come lente attraverso cui osservare il fenomeno giuridico dall'esterno, restituendogli una dimensione culturale, storica e sensibile che il linguaggio tecnico del giurista rischia altrimenti di trascurare. Su questa base si sono sviluppate le tre direttrici che hanno strutturato i lavori, *Law as Music*, *Law in Music*, *Law by Music*, che l'esperienza del confronto ha mostrato non essere compartimenti stagni, ma prospettive complementari di un unico fenomeno: il bisogno,

<sup>81</sup> Cfr. A. STERPA, *op. cit.*



condiviso da diritto e musica, di dare forma, attraverso l'interpretazione, a un testo che da solo non basta mai a sé stesso, come insegnano cent'anni di riflessione che vanno da Pugliatti e Betti fino a Gadamer, Dworkin, Zagrebelsky, Balkin e Resta. Le origini remote di questo legame, rintracciate nel *nomos* greco e financo, con le dovute cautele critiche, nelle radici mitologiche evocate da Bonsignori, si sono intrecciate con le più sofisticate teorie costituzionalistiche contemporanee, fino alla sinfonia costituzionale evocata da Clementi in chiusura di questi Volumi. Non meno significativa si è rivelata la digressione sui generi musicali, specchio fedele del pluralismo delle società contemporanee. Un contributo prezioso a questa ricognizione è venuto anche dagli interventi più propriamente riflessivi e trasversali di Iacometti, Palici di Suni, Picozza e Rossi, che hanno saputo restituire, ciascuno secondo la propria angolatura, storica, biografica o prospettica, la ricchezza di un dialogo tra diritto e musica capace di travalicare i confini delle singole discipline. Il percorso compiuto sembra confermare, più in generale, come il rapporto tra diritto e musica acquisti un significato particolarmente fecondo quando entrambi vengano considerati non come universi autonomi, ma come espressioni della cultura entro la quale una comunità costruisce, interpreta e trasmette i propri significati. Se il diritto non si esaurisce nelle norme formalmente poste, ma è anche il prodotto di tradizioni, rappresentazioni, pratiche interpretative e forme simboliche storicamente sedimentate, la musica può concorrere, con gli strumenti che le sono propri, tanto alla conservazione quanto alla trasformazione di questo patrimonio culturale. Essa custodisce memorie, dà voce a esperienze individuali e collettive, rappresenta conflitti e diseguaglianze e può rendere percepibili mutamenti sociali che soltanto in un momento successivo trovano una più compiuta traduzione nel linguaggio delle istituzioni e del diritto.

È forse, tuttavia, nella canzone d'autore, luogo in apparenza più modesto di questa indagine, che il rapporto tra diritto e musica si mostra nella sua forma più autentica e meno mediata: nelle voci di Tenco, De André, De Gregori, Guccini, Gaber e Gaetano, non meno che in quelle dei loro colleghi d'oltreoceano, la tensione tra legalità formale e giustizia sostanziale, tra norma e coscienza individuale, tra delega e partecipazione, emerge con una nitidezza che il linguaggio tecnico del diritto raramente riesce a restituire.

È questa, in definitiva, la lezione più autentica che il rapporto tra diritto e musica consegna al giurista: la consapevolezza che il diritto positivo, per quanto necessario a organizzare la convivenza civile, non esaurisce mai da solo l'idea di giustizia, e che il compito dell'interprete, non diversamente da quello del musicista, consiste proprio nel tenere sempre aperto, e mai definitivamente risolto, il dialogo tra il testo e la realtà, tra la tradizione ricevuta e la sua reinterpretazione, tra la legalità posta e le mutevoli domande di giustizia che provengono dalla società.

### *Abstract*

*This essay introduces a broad interdisciplinary inquiry into the relationship between legal traditions and music, conceived within the methodology of comparative law. Moving from the American "Law and..." paradigm through Law and Literature to the wider field of Law and Humanities, the study first delimits its object by excluding the technical-positive "law of music" (copyright, contracts, plagiarism, artificial intelligence), choosing instead to observe law through the lens of music rather than the reverse. The analysis is organised around three directions: Law as Music, exploring analogies between legal and musical hermeneutics from Pugliatti and Frank to Betti, Gadamer, Dworkin, Levinson, Zagrebelsky, Balkin and Resta; Law in Music, examining how legal figures and institutions are represented in opera and popular music; and Law by Music, addressing music's role in anticipating and accompanying social and political transformation. A digression traces the classical roots of this affinity back to the Greek nomos and to more speculative theories on the "musical roots of law", before turning to Francesco Clementi's closing essay on constitutional order as musical composition, and to four cross-cutting reflections offered in a roundtable discussion. A substantial section is devoted to the Italian and American singer-songwriter tradition, comparing De André, De Gregori, Guccini, Gaber and Rino Gaetano with Dylan and Springsteen, and closing on the unresolved tension between formal legality and substantive justice.*

### *Keywords*

*Law and Music – Law and Humanities – Legal Hermeneutics – Comparative*

*Law – Constitutional Theory – Musical Interpretation – Popular Music – Singer-Songwriters*



SEZIONE I  
**Law as Music**

PARTE I



## QUALCHE OSSERVAZIONE SULLE INTERAZIONI TRA DUE MONDI, DIRITTO E MUSICA

*Maria Paola Viviani\**

1. Nella Sessione *Law as Music* del Seminario “Tradizioni giuridiche e musica - Momenti e snodi di una possibile interazione”, che ho coordinato, ben quattro interventi si sono concentrati sulle eventuali somiglianze e divergenze tra interpretazione giuridica e interpretazione musicale. Ma nel corso della Sessione sono stati presi in considerazione anche altri punti di contatto, riguardante, il primo intervento, il modo di progredire e modificarsi, rispettivamente della musica e del diritto; altri, e cioè gli ultimi due, l’esigenza di dare sistemazione all’opera prodotta.

1.1. L’arte musicale ha proceduto attraverso grandi modificazioni, messe bene in luce dall’intervento di Erika Arban (“Rivoluzioni costituzionali e rivoluzioni musicali”, non confluito poi in questo Volume). Intervento coraggioso e suggestivo perché è andato a toccare aspetti in cui il diritto, ed essenzialmente il diritto pubblico, e la musica sembrerebbero procedere per sentieri diversi.

La musica ha conosciuto grandi mutamenti, vere e proprie rivoluzioni, ha sostenuto Arban, a cominciare dall’invenzione della notazione da parte di Guido d’Arezzo per arrivare alla nascita della tonalità, al cromatismo wagneriano, con il suo approssimarsi al romanticismo tedesco, alle trasformazioni esatonali di Debussy, in certo qual modo interprete della rivoluzione impressionista, all’atonalità di Schönberg, parente prossima o almeno vicina all’espressionismo. Ed è di particolare interesse questo avvicinamento costante della musica ad altre forme d’arte o a movimenti artistici assai rilevanti nelle corrispondenti epoche.

\* Professoressa ordinaria fuori ruolo di Diritto pubblico comparato. Università degli Studi dell’Insubria.

Ognuno di questi grandi musicisti, preso specificamente in considerazione, ha operato un cambiamento radicale nelle regole compositive oltre che nel modo di eseguire la musica. E anche chi si opponeva al nuovo linguaggio (si pensi al richiamato Brahms nei confronti di Wagner) è stato comunque da esso condizionato, innovando ugualmente sulle concezioni precedenti.

Le “rivoluzioni” avvenute nel mondo della musica ben si possono paragonare al concetto di rivoluzione politica definita da alcune correnti di pensiero a cui si riferisce Erika Arban<sup>1</sup>, con l’elemento essenziale della novità, oltre a quelli dell’inarrestabilità e del desiderio di liberarsi delle regole armoniche classiche.

Tenendo ben presente che, durante il vigore delle Costituzioni, può accadere che anche decisioni per così dire rivoluzionarie delle Corti costituzionali o supreme compiano trasformazioni profonde nell’assetto fondamentale.

1.2. I successivi quattro interventi, invece, si sono concentrati sull’interpretazione, giuridica, da un lato, e musicale, dall’altro, che presentano molti tratti comuni, sia per le motivazioni di base che nella loro estrinsecazione.

L’intervento di Fulvia Abbondante è partito dal celeberrimo e insuperato contrasto interpretativo dell’aprile 1962 tra il pianista Glenn Gould e il direttore d’orchestra Leonard Bernstein, entrambi notissimi protagonisti della scena musicale d’allora, che ben pone la centralità di un problema che si rivela comune tra il mondo del diritto e quello della musica. La domanda, particolarmente rilevante, è stata appunto quella di stabilire chi prevalga in caso di dissenso: il Direttore d’orchestra o il solista e, passando all’interpretazione giuridica al suo massimo livello, il Presidente della Corte costituzionale o i singoli giudici, nel caso che siano dissenzienti? E quale ruolo ha il Presidente nelle varie Corti costituzionali o supreme?

<sup>1</sup> H. ARENDT, *On Revolution*, London, 1963; G.J. JACOBSON, Y. ROZNAI, *Constitutional Revolution*, New Haven, 2020; E. ARBAN, D.S. SAMARARATNE, *What’s Constitutional about Revolutions?*, in *Oxford Journal of Legal Studies*, vol. 42, n. 2 (2022), 680 ss.



Da questo intervento è emersa la convinzione che esistano similitudini rilevanti tra l'interpretazione giuridica e quella musicale, in generale e non solo nel caso specificamente considerato. Il punto focale, esposto con molta vivacità argomentativa, è fortemente collegato all'analisi delle diverse posizioni del Presidente della Corte, chiamata a interpretare testi spesso caratterizzati da indeterminatezza e genericità, nei confronti degli altri componenti l'organo. E non è mancato l'esame della gestione del disaccordo tra Presidente/direttore e giudice/solista eventualmente dissenziente che dovrebbe risolversi in un compromesso. Salvo le ipotesi, ricordate nell'intervento e previste in molti ordinamenti, di poter evidenziare la propria opinione in dissenso, assai più ardue da realizzare in campo musicale, come l'incidente tra Gould e Bernstein sta a dimostrare.

In fondo, il contrasto che è emerso e che esiste in materia giuridica ma analogamente a quanto si è appena ricordato in campo musicale, è tra i sostenitori della *living constitution* e gli originalisti, tra coloro cioè che sostengono la necessità di adattare la norma agli incessanti cambiamenti e chi, al contrario, vuol rimanere fedele alla lettera e alla volontà originaria.

1.3. Anche l'intervento di Cristina Gazzetta ha affrontato il tema dell'interpretazione, musicale e giuridica. Quest'ultima si avvicina particolarmente alla prima quando si tratti d'interpretare norme mai completamente definite in testi, quali quelli costituzionali, simili in un certo qual modo ai testi musicali, dove la struttura data dallo spartito dev'essere rispettata, ma la sensibilità dell'artista ne può variare in modo significativo l'esecuzione.

Ogni testo musicale, come quello giuridico e soprattutto costituzionale, è legato a una cultura e a un periodo: e così Gazzetta, in un interessante approccio comparatistico, ha accostato la Costituzione tedesca alla sinfonia classica, quella indiana alla musica barocca, quella italiana alla musica romantica, ben motivando tali somiglianze. E sono state ricordate anche numerose sentenze, italiane e straniere, alcune delle quali hanno operato innovazioni non lontane dalle improvvisazioni della musica jazz, pur nel mantenimento della coerenza strutturale di base. Così come sono state approfondite le motivazioni e le con-

sequenze delle contrapposte teorie originalista, da un lato, ed evolutiva, dall'altro.

Da questo intervento si è ricavata la necessità che l'interpretazione, sia in un caso che nell'altro, vada alla ricerca dell'armonia tra legge e Costituzione, nonché, per la musica, tra regole date dallo spartito e interpretazione delle stesse. Nel primo caso, per garantire l'osservanza delle norme, nel secondo caso per continuare a trasmettere emozioni e significato. Un identico bisogno che rende il confronto tra le due interpretazioni ben più di una semplice suggestione teorica.

1.4. L'intervento di Elettra Stradella ha affrontato anch'esso ampiamente la tematica dell'interpretazione giuridica, facendo notare come la notissima tripartizione della stessa operata da Betti in ricognitiva, riproduttiva e normativa<sup>2</sup> si adatti, per buona parte, anche a quella musicale, soffermandosi poi sull'individuazione, assai interessante, di elementi comuni anche testuali, e approfondendo la comparazione in una prospettiva prossima alla cultura giuridica di *common law*.

Sono stati così presi in considerazione elementi quali il precedente, il *self restraint*, l'interpretazione creativa e abrogatrice, l'originalismo e il divismo, il silenzio, l'improvvisazione, la certezza giuridica, l'imprevisto, considerate parole chiave per condurre un'indagine comparativa tra le due discipline. Per portare avanti tale riflessione, Stradella ha citato anche l'esperienza – notissima, la prima, ma ugualmente molto indicativa in questi percorsi – di Glenn Gould, oltre a quella del violinista Itzhak Perlman, rilevante esempio che sta a dimostrare quanto l'interpretazione possa influire sulla musica da eseguire, a volte affrontando l'imprevisto in modo particolarmente innovativo<sup>3</sup>.

Sia l'esperienza giuridica, specie di *common law*, sia quella musicale hanno a che fare con stratificazioni dovute a interpretazioni diverse, quando non evolutive, così come con l'influenza di precedenti (decisioni o esecuzioni musicali). Il contrasto tra originalismo o conservato-

<sup>2</sup> E. BETTI, *Teoria generale dell'interpretazione*, Milano, 1955.

<sup>3</sup> L'imprevisto, l'improvvisazione portano alla mente in special modo la musica jazz, caratterizzata appunto da variazioni su un tema, a volte addirittura irripetibili (su cui G. IUDICA, *Interpretazione giuridica e interpretazione musicale*, in *Rivista diritto civile*, pt. II, 2004, 475).

rismo, da un lato, e il suo contrario, dall'altro, è tenuto ben presente anche da Stradella, la cui indagine è stata arricchita – come altre di cui si è detto – dalla presa in esame d'importanti sentenze, e in cui sono stati trattati approfonditamente e con molta precisione diversi argomenti per lo più legati alla *common law*.

1.5. Il successivo intervento di Daniele Camoni ha soprattutto portato l'attenzione sull'opera lirica di Giuseppe Verdi, spesso fortemente sottoposta a interpretazioni anche molto divergenti rispetto al testo originario, e quindi consistente esempio di discrepanza tra testi scritti e interpretazione. E la domanda che scaturisce da questo intervento è proprio: quanto e fino a dove l'interpretazione (sia musicale sia giuridica, per proseguire nel parallelismo tra le due) può operare sui testi originari e allontanarsi dagli stessi?

Ed è stato interessante e istruttivo seguire la descrizione del cammino interpretativo delle opere del grande Maestro, a partire dalle critiche avanzate dallo stesso Verdi alla "creatività" di certe esecuzioni, per arrivare al rigore di Arturo Toscanini, rispettoso della volontà dell'Autore, incontrato poche volte ma "letto" fedelmente attraverso cantanti che gli erano stati vicini e ne avevano assorbito l'interpretazione, per così dire autentica. Così come il recupero operato da Riccardo Muti, fedele alle intenzioni e allo spirito iniziali (*original meaning*), pur nella convinzione della non pedissequietà dell'interprete nelle modalità della sua esecuzione.

Descrizione arricchita da molti e a volte clamorosi esempi delle interpretazioni distorte delle partiture verdiane, che portano davvero a riflettere sulla necessità di porre limiti alle attività ermeneutiche.

1.6. Con l'intervento di Michela Troisi c'è stato uno spostamento di focalizzazione dall'interpretazione alle modalità per così dire di sistemazione assunte nelle due discipline. Ci si riferisce cioè alla forma-sentenza, con particolare riguardo alle decisioni della Corte costituzionale, paragonate alla forma-sonata, specialmente quella beethoveniana, ambedue modi di organizzazione di un'opera e della sua comunicazione.

L'intervento ha ben motivato tale punto di partenza, descrivendo la struttura della forma-sonata nei momenti, generalmente ricorrenti, dell'esposizione, dello svolgimento o elaborazione, della ripresa e della

coda e mettendola a confronto con la forma-sentenza, esaminata attraverso le modalità espressive della Corte costituzionale, quale massimo esempio dell'interpretazione giuridica nel nostro ordinamento. Interpretazione che ovviamente dev'essere portata avanti da ogni operatore del diritto, ma che, nelle modalità della giustizia costituzionale (anche laddove non esista un organo specificamente destinato a tale attività), rappresenta il terreno più adatto e più fruttuoso per questo tipo di comparazione.

E, coerentemente a quanto sostenuto, sono stati messi a raffronto i momenti tipici della forma-sonata sopra ricordati con la struttura della sentenza del giudice costituzionale che, partendo dal "ritenuto in fatto" e passando attraverso il "considerato in diritto" arriva al "dispositivo".

Particolarmente suggestivo è, infine, lo studio della sonata "Patetica" messa a confronto con una recente decisione della nostra Corte costituzionale, il cui impatto non è stato certo paragonabile all'enorme risonanza che accompagnò la prima esecuzione della "Patetica", ribattezzata dall'editore "Grande Patetica" proprio per aumentarne il richiamo sul pubblico e la drammaticità; ma che presenta particolari spunti d'interesse comparativo per i suoi elementi per così dire strutturali, poco sopra brevemente ricordati, e dettagliatamente descritti da Troisi.

1.7. A conclusione di questa Sessione, l'intervento di Samuele Guerzoni, che, come si evince dal titolo, si è occupato anch'esso non tanto dell'interpretazione quanto della sistematizzazione della produzione musicale, da un lato, e di quella giuridica, dall'altro.

Il paragone tra le due forme organizzative della forma-sonata e della forma-sentenza, già compiuto con efficacia dal precedente intervento, ha preso in considerazione il differente approccio nei confronti della forma da parte di due giganti ottocenteschi. Friedrich Carl von Savigny, infatti, fondò la Scuola storica del diritto, che riconosceva nella consuetudine la fonte principale del diritto, partendo da presupposti contrari all'organizzazione del diritto in codici o in leggi raccolte in sistema, ma ammettendo la forma-codice per particolari branche giuridiche (appartenenti per lo più al diritto privato). Ludwig van Beethoven, dal canto suo, ricorse alla sonata, ma in un certo senso sovverten-

dola e modificandola sempre più profondamente, come ben è stato illustrato nell'intervento orale, anche attraverso l'ascolto di brani musicali. La stimolante perplessità conclusiva di Guerzoni è consistita nel domandarsi se l'approccio prevalentemente negativo di Savigny, fondatore della Scuola storica – come si è ricordato – antesignano d'altronde della pandettistica, nei confronti della forma-codice non coincida al sostanziale superamento della forma-sonata convenzionale operato da Beethoven.

E non è un caso – ha osservato Guerzoni – che la tendenza, sia pure non priva di contraddizioni ed eccezioni vistose, s'ispiri in qualche modo alla ricerca d'identità del popolo tedesco, dato il ruolo svolto comunque quasi in contemporanea, e in periodi cruciali a tal fine, da von Savigny e Beethoven.

2. Il susseguirsi dei sette interventi, di cui è stato molto succintamente descritto il contenuto, si è snodato attraverso un percorso ben preciso che avvicina i due fenomeni presi in esame, quello giuridico e quello musicale<sup>4</sup>.

Partendo dalle modalità di rinnovamento profondo, prese in considerazione da Erika Arban, che possono investire il diritto costituzionale, e più precisamente le Costituzioni, e la produzione musicale, sono state poi prese in esame (dai successivi quattro interventi di Abbondante, Gazzetta, Stradella e Camoni) le somiglianze e le divergenze nell'interpretazione di tali fenomeni, a tutti i livelli e soprattutto al livello più spiccatamente decisivo, e cioè a quello del Direttore d'orchestra, e dei possibili suoi contrasti con i solisti, da un lato, e, dall'altro, a quello del Presidente o della maggioranza della Corte costituzionale, o comunque di Corti supreme la cui interpretazione del dettato costituzionale è molte volte vincolante, con i giudici dissenzienti. Mettendo anche in luce la necessità dell'interpretazione di Co-

<sup>4</sup> Come ricorda G. RESTA, *Il giudice e il direttore d'orchestra - Variazioni sul tema "diritto e musica"*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, XLI, n. 2, dicembre 2011, 9, la dicotomia tra diritto e arti è frutto della modernità, così come l'interpretazione musicale è relativamente recente, risalendo al XIX secolo, anche perché, in precedenza, la musica eseguita in pubblico prevalentemente lo era dallo stesso Autore.

stituzioni che vengono avvicinate a particolari tipi di musica, adattate ai tempi da interventi giurisdizionali, che dovrebbero peraltro evitare interpretazioni troppo difformi dal testo originario, come spesso è accaduto, invece per esempio, in campo musicale, alle opere di Giuseppe Verdi.

Per prendere in esame, negli ultimi due interventi, l'esigenza, ugualmente avvertita in un campo e nell'altro, di raccogliere i vari prodotti in sistema, dal momento che – come ha ricordato Michela Troisi – si voglia garantire la trasmissione delle norme o delle opere musicali. Esigenza che, peraltro, non ha dato luogo a soluzioni sempre uniformi, né nello stesso periodo storico, né nei periodi successivi, come aveva avvertito anche Guerzoni.

2.1. La prima osservazione che viene in mente, quando, come nell'intervento di Erika Arban, ci si riferisce alle rivoluzioni che producono nuovo diritto, anzi, nuove Costituzioni, è che esse, per produrre effettivi e duraturi cambiamenti, sono in genere accompagnate dal manifestarsi di un potere, il potere costituente<sup>5</sup>, e dall'esigenza di condizioni spirituali nuove, adatte al nascere di un nuovo patto<sup>6</sup>. Per un'autentica rivoluzione costituzionale è necessario cioè un cambiamento radicale rispetto al sistema costituzionale precedente, spesso accompagnato dalla modifica della forma di governo e a volte anche con la modifica della forma di Stato. E non è detto che, come talvolta viene sostenuto (anche da Arendt citata da Arban), le rivoluzioni siano sempre violente (si pensi, una per tutte, alla c.d. rivoluzione dei garofani nel 1974 in Portogallo, che indubitabilmente portò a un deciso cambio nella forma di Stato, pur senza spargimento di sangue, senza violenza, almeno quella che di solito viene considerata tale) o che portino

<sup>5</sup> Il potere costituente è stato da sempre oggetto di molti studi, sia di tipo giuridico-costituzionale sia di tipo politologico, e se ne è da più parti, specie recentemente, negata l'esistenza o comunque la necessaria presenza nei processi di modificazioni costituzionali. Al proposito, e per la sua accezione più classica, P.G. GRASSO, *Potere costituente*, in *Enc. Dir.*, XXXIV, 1985, 662 ss. Per una disamina molto problematica e interessante, anche dal punto di vista storico, G.L. CONTI, *Il feticcio ancestrale: il potere costituente dal tramonto all'alba*, in *Rivista AIC*, 4/2024.

<sup>6</sup> Così P.G. GRASSO, *Europa e Costituzione*, Padova, 2005, 162-163.

all'affermazione di libertà (la rivoluzione bolscevica del 1917 non portò tale effetto né nel breve né nel lungo periodo).

La comparabilità delle rivoluzioni costituzionali con quelle musicali deriva appunto dalla necessità, avvertita da alcuni compositori così come dai protagonisti delle prime, di rompere con gli schemi del passato, imponendone uno nuovo, tale comunque da non permettere di tornare del tutto indietro, anche a coloro che non condividessero le innovazioni.

Non sempre la nascita di un nuovo testo giuridico fondamentale avviene però con modalità dirompenti e non legittimate dal sistema precedente: ci sono infatti revisioni, anche totali, le cui procedure sono previste dalla Costituzione vigente o che addirittura avvengono a tappe, così come ci possono essere anche ampie opere di manutenzione costituzionale<sup>7</sup>, tendenti a rispondere a nuove esigenze politico/sociali. E il pensiero corre, tra le recenti, alla Costituzione spagnola del 1978, che prevede la procedura per la propria revisione totale e, ancor prima, addirittura nel XIX secolo, alla Costituzione svizzera del 1874 (in quella del 1848, la prima federale, la normativa in materia era assai ambigua) che ha consentito poi la sua c.d. “revisione totale a tappe”, con revisioni del 2000 (sull'intero testo precedente) e quelle più settoriali attraverso pacchetti approvati con procedura aggravata negli anni successivi su giustizia, diritti popolari e federalismo.

Osservando le esperienze realmente verificatesi, quindi, alcune volte le modifiche hanno luogo con svolte decise, con rotture quasi traumatiche, mentre altre volte invece esse hanno luogo attraverso passaggi, formali o non, quasi impercettibili. E tale considerazione vale sia per la produzione giuridica quanto per quella musicale.

2.2. Prendendo in considerazione l'aspetto che maggiormente ha interessato la Sessione *Law as Music*, è il caso di far notare che molti interventi, prima di affrontare il proprio tema specifico, hanno richiamato la contiguità tra diritto e musica<sup>8</sup>: basti pensare a Platone, che ri-

<sup>7</sup> F. PALERMO (a cura di), *La “manutenzione costituzionale”: alla ricerca di una funzione*, Padova, 2007.

<sup>8</sup> Molti, infatti, sono gli aspetti relativi alle due discipline suscettibili di comparazione e contiguità, come risulta anche dalle altre Sessioni di questo Seminario. In dot-

corda che i primi “nomoi” sono in musica<sup>9</sup>, al ricorso che a canti e musica si faceva per risolvere i conflitti presso alcune comunità, come ad esempio gli inuit canadesi, a come i neumi gregoriani abbiano la stessa radice semantica della norma o, da ultimo, a come vari compositori, in tempi più o meno recenti, abbiano avuto anche una formazione giuridica<sup>10</sup>. Così come è stato notato (e a ragione, sembra di poter dire) che, nella grande famiglia di *Law and Humanities*, le contiguità tra le due discipline qui prese in esame siano maggiori di quelle tra *Law and Literature*<sup>11</sup>.

Ma certamente il campo dell’interpretazione giuridica, da un lato, e musicale, dall’altro, proprio per essere l’aspetto centrale dell’incontro tra le due discipline, è particolarmente ricco e foriero di similitudini: per prima cosa, va infatti fatto presente che sia il diritto sia la musica sono discipline c.d. performative<sup>12</sup>, per cui cioè il lavoro dell’interprete non si esaurisce nella comprensione del testo, ma si estende all’ermeneutica, partendo, la musica, da un tipo di notazione certamente imperfetto e in un certo senso ambiguo e sempre incompleto e il diritto da un linguaggio spesso caratterizzato in modo simile<sup>13</sup>.

trina, tra i molti, F. GALGANO, *Il diritto e le altre arti. Una sfida alla divisione tra culture*, Firenze, 2009; S. NARDI, *Pulchrum et iustum convertuntur. Sulla relazione tra musica e diritto*, in *Rassegna di Diritto della Moda e delle Arti*, 25 maggio 2022.

<sup>9</sup> N. GAROFALO, *Interpretazioni a confronto: giuridica e musicale*, 55, in N. GAROFALO (cur.), *Diritto e musica - Paradigmi ermeneutici*, [www.nadirgarofalo.com](http://www.nadirgarofalo.com).

<sup>10</sup> S. NARDI, *supra*, pt. 1; E. PICOZZA, *Il nomos nella musica e nel diritto*, in G. RESTA, *L’armonia nel diritto. Contributo a una riflessione su diritto e musica*, Roma, 2020, 251 ss.

<sup>11</sup> G. RESTA, *Il giudice*, *op. cit.*, specialmente 439, ma anche nelle pagine precedenti dove vengono riportate varie opinioni al riguardo.

<sup>12</sup> E, comunque, è stato osservato in maniera condivisibile da G. RESTA, *Il giudice*, *op. cit.*, 458, «L’interpretazione, e questo vale per qualunque disciplina, è un prodotto culturalmente contingente e non può esaminarsi indipendentemente dalla sua storia e dal suo contesto».

<sup>13</sup> Si pensi all’indeterminatezza di alcune norme o, relativamente alla produzione musicale, a quella di un “allegro” in una partitura barocca” o di un “non espressivo” in varie composizioni mahleriane (G. RESTA, *supra*, 440). Si ricordi anche che, fino al XVIII secolo, per lo più l’Autore – come si è già fatto notare – eseguiva personalmente la propria musica e quindi le annotazioni erano scarse. Per cercare di superare le difficoltà derivanti appunto dalla possibile ambiguità o dall’incompletezza delle norme, nel nostro ordinamento c’è l’art. 12 delle Preleggi al Codice civile che però, a ben guarda-



La contiguità dei due modelli ermeneutici è avvenuta, quasi simultaneamente, negli Stati Uniti e in Italia, intorno agli anni '40 del secolo scorso, e da noi fu preso in esame, tra i primi, da grandi giuristi quali Pugliatti e Betti<sup>14</sup>, di cui il primo ammetteva la creatività dell'interprete, mentre il secondo era su posizioni assai diverse, distinguendo un carattere tecnico-riproduttivo all'interprete musicale, che dovrebbe tendere a farsi un tutt'uno con il compositore, a differenza di quanto accade tra interprete giuridico e legislatore.

2.3. Molti sono gli spunti che scaturiscono dagli interventi poco sopra ricordati e che bene hanno messo in risalto gli elementi che accomunano le due discipline in esame.

In diversi casi è stata presa prevalentemente in considerazione l'interpretazione compiuta al livello più alto, e cioè dalle Corti costituzionali o supreme (o dai loro Presidenti), con il loro possibile contrasto interpretativo con i giudici dissenzienti o portatori di opinioni concorrenti e, nel mondo musicale, dal Direttore d'orchestra con le eventuali divergenze interpretative del solista. A questo proposito, però, è necessario distinguere, ordinamento per ordinamento, Paese per Paese, la posizione diversa che il Presidente può assumere all'interno del

re, non raggiunge del tutto lo scopo che si prefigge di fare chiarezza e di colmare le lacune.

<sup>14</sup> S. PUGLIATTI, *L'interpretazione musicale*, Messina, 1941 (ristampa 1991); E. BETTI, *Teoria generale dell'interpretazione*, op. cit., 644. Per F. CARNELUTTI, *L'arte del diritto*, ristampa del volume del 1949 con prefazione di C. Consolo, Torino, 2017, 45, l'interpretazione giuridica e l'interpretazione musicale sono addirittura la stessa cosa, richiedono cioè lo stesso procedimento. S. NARDI, *Pulchrum*, op. cit., pt. 2, mette in luce anche come i seguaci di Croce abbiano una visione dell'interprete come mero esecutore, mentre i seguaci di Gentili abbiano una visione più creativa, almeno in ambito giuridico. Successivamente, il tema è stato trattato da ampia dottrina; recentemente, E. PICOZZA, *supra*, ma anche *L'interpretazione tra musica e diritto*, in *Giustizia*, 12 maggio 2023, per cui i canoni dell'interpretazione (letterale o grammaticale, logica o sistematica, storico-evolutiva, teleologica o di scopo) sono tutti rinvenibili anche nell'interpretazione musicale; A. RIPEPI, *L'interpretazione al crocevia tra diritto e musica. Un processo circolare*, in *Rassegna Avvocatura di Stato*, 2/2023. Per una rassegna delle stesse, in chiave storico-filosofica, A. TOMASELLI, *Diritto e musica in una prospettiva storica*, *L-Jus* (rivista semestrale del Centro studi Rosario Livatino), fasc. 2/2024 (31 marzo 2025).

collegio di cui fa parte. Com'è stato ricordato (soprattutto nell'intervento di Fulvia Abbondante), in alcuni casi il Presidente ha una posizione predominante, tanto che, in certi periodi, per esempio negli Stati Uniti, la Corte Suprema federale è ricordata con il suo nome (si pensi alla Corte Warren degli anni sessanta del secolo scorso), mentre in altri ordinamenti, come il nostro, la posizione presidenziale non è così preminente, di modo che anche gli eventuali contrasti si sfumano e assumono contorni più facilmente gestibili. E lo stesso avviene in campo musicale, anche se, in questi casi, il rapporto tra interpretazioni diverse ha conseguenze assai differenti.

Come si è già fatto notare, un (o forse il) dilemma fondamentale consiste, in un caso e nell'altro, tra l'originarietà dell'interpretazione, la sua fedeltà cioè al dettato originario, compreso il rispetto della volontà dell'autore o del legislatore (ordinario o costituzionale), e invece, piuttosto, il suo adattamento alle condizioni successive, ottenendo in tal modo un'interpretazione evolutiva. Tenendo pure conto del fatto – ricordato da Elettra Stradella – che potrebbe ben darsi che l'originarietà, cioè la lettera originaria, sia a volte difficile da ricostruire, date le molte manipolazioni che sia la norma sia lo spartito possono aver subito nel tempo.

Altro elemento ricorrente, e spunto per molte riflessioni, è la presa in esame in quasi tutti gli interventi di sentenze importanti (sia straniere, e prevalentemente statunitensi ma anche di altri Paesi, oltre che della nostra Corte costituzionale) da cui scaturiscono interessanti similitudini con famose interpretazioni di brani musicali che hanno innovato sull'interpretazione originaria (su cui in particolare Gazzetta).

D'altronde, anche le esigenze di sistematicità (Troisi e Guerzoni) che hanno cominciato a emergere tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento forse ancor meglio hanno messo in luce la contiguità dei due fenomeni in esame<sup>15</sup>.

Comunque – lo si è già messo in evidenza – occorre non dimenticare che l'interpretazione giuridica spetta, oltre che ai giudici costituzionali, a moltissimi soggetti, appartenenti alle amministrazioni, oltre

<sup>15</sup> A. BARICCO, *Breve storia eretica della musica classica*, Milano, 2025, compie un'avvincente analisi delle varie fasi della musica (19 del n. 5, *La Musica Classica*) con la comparsa di forme, ecosistemi, micromondi, pianeti, tra cui proprio la sonata.

che alle giurisdizioni, mentre il possibile dissenso nell'interpretazione musicale s'instaura essenzialmente tra i direttori d'orchestra e i solisti o tra costoro e i loro omologhi, dato che i componenti dell'orchestra non hanno molte possibilità di esprimere una loro diversa interpretazione.

Ulteriore importante differenza da tenere presente riguarda gli effetti che diverse interpretazioni possono causare, nell'un campo e nell'altro: la responsabilità del giurista interprete è nei confronti dei consociati, mentre quella del musicista interprete solo nei confronti degli ascoltatori<sup>16</sup>, degli amanti della musica o di chi ha funzione di critico.

E, se compiuta a livello giurisdizionale e ancor più a livello di Corti supreme<sup>17</sup> o costituzionali, l'interpretazione giuridica è dotata di una forza impositiva del tutto estranea al mondo musicale<sup>18</sup>. Il diritto – è stato ben detto – è esigenza della società, mentre la musica è esigenza dell'individuo<sup>19</sup>.

Un'altra importante distinzione deriva dalla natura delle due discipline, per cui la musica è arte, e non così il diritto<sup>20</sup>, anche se essa, a differenza di altre arti, ha in comune con il diritto il fatto di essere interpretabile.

Nell'un caso e nell'altro, però, sicuramente esistono, oltre a quelli espliciti, anche dei limiti impliciti, sia nello spartito che nel dettato normativo, per cui ci si può domandare fin dove valga il rispetto dello stile del compositore o la volontà del legislatore (ordinario o costitu-

<sup>16</sup> Come richiama F. PICOZZA, *Il nomos*, op. cit., 263, Umberto Eco, in *Lector in fabula*, aveva osservato che «il vero interprete è l'ascoltatore stesso»!

<sup>17</sup> Anche in un ordinamento come quello italiano in cui non vige il principio dello *stare decisis*, e l'art. 101 Cost. stabilisce che «I giudici sono soggetti soltanto alla legge», è chiaro che le pronunce della Corte di Cassazione influenzano le decisioni dei giudici di primo e secondo grado, ottenendo un notevole effetto di uniformazione della giurisprudenza. Per una comparazione tra interpretazione giuridica e interpretazione musicale, anche E. ARBAN, *Seeing Law in Terms of Music - A Short Essay on Affinities Between Music and Law*, in *Les Cahiers de Droit*, n. 11-12, 2017.

<sup>18</sup> F. RIMOLI, *Interpretazione, forma, funzione: sulla presunta affinità tra l'agire giuridico e l'agire musicale*, in G. RESTA, *Armonia*, op. cit., 304, secondo cui mentre il linguaggio giuridico è prescrittivo, quello musicale è emotivo.

<sup>19</sup> G. ZAGREBELSKY, *Interpretazione. Dialogo tra un musicista e un giurista*, Bologna, 2016, 62 ss.

<sup>20</sup> S. NARDI, *Pulchrum*, op.cit., pt. 3.

zionale). La soluzione che appare migliore (e da noi, in campo giuridico, suggerita anche dal già citato art. 12 Preleggi al Codice civile) è quella di cercare l'armonia tra le differenti interpretazioni, rispettando il tessuto originario, almeno nelle strutture principali.

Del resto, non si può non notare come, nel corso del Novecento, molto sia cambiato nel mondo giuridico, a partire dalla non rara perdita della territorialità, ad esempio nel regolare (o nel tentativo di farlo) lo sterminato campo del digitale (ben oltre il Regolamento dell'UE sui servizi digitali in vigore dal febbraio 2024), internet compresa, e molto, corrispondentemente, sia cambiato nel mondo musicale, a partire dal superamento del sistema tonale e dalla dodecafonia (Schönberg). E, almeno nel mondo giuridico, ancora maggiori cambiamenti si prospettano all'avvio del terzo millennio, con le inevitabili conseguenze della globalizzazione, della delocalizzazione d'impresa e di lavoro, oltre che con lo sviluppo gigantesco di grandi piattaforme digitali e aziende multinazionali.

La conclusione che si può trarre, osservando queste due discipline – e lo si è notato anche in diversi interventi – è che sia il diritto sia la musica sono prodotti vivi e in continua evoluzione e che la loro interpretazione oscilla continuamente e inevitabilmente tra rigidità e flessibilità, in modo tale che induce a esaminarne in particolar modo le analogie al fine di ricavarne elementi utili e significativi per chi opera nell'un campo o nell'altro.

### *Abstract*

*During the Session Law as Music, seven valuable presentations were offered concerning possible interactions between the world of law and that of music, with special attention to the problems of interpretation. But discussion was also active on what may be considered true and real revolutions both in one area as well as in the other and on the need to systematize the production in the areas of both. These themes are very interesting and offer themselves for much further in-depth study.*

*Keywords*

*Law – Music – Interpretation – Revolution – Systematization*



MUSICA MAESTRO!  
PRESIDENTI DELLE CORTI SUPREME  
E DIRETTORI D'ORCHESTRA:  
INTERPRETAZIONE GIURIDICA E MUSICALE

*Fulvia Abbondante\**

SOMMARIO: 1. Il caso *Bernstein/Gould* come spunto per una riflessione sull'interpretazione giuridica. – 2. *Law and Music*: consonanze e dissonanze tra forme di interpretazione normativa e musicale. – 3. Interpretazione costituzionale e ruolo del Presidente della Corte costituzionale: direttore d'orchestra o coautore? Profili comparati nei sistemi di *civil law* e *common law*. – 4. Il dissenso del giudice: funzione, limiti e strumenti di emersione nell'argomentazione costituzionale. – 5. Modelli interpretativi a confronto: *originalism* e *living constitutionalism*. – 6. A mo' di conclusione.

*1. Il caso Bernstein/Gould come spunto per una riflessione sull'interpretazione giuridica*

L'8 aprile del 1962 è una data storica per l'interpretazione musicale: la prima – e forse unica – lite portata all'attenzione del pubblico fra un direttore di orchestra di fama mondiale, come Leonard Bernstein, e un giovane, ma già leggendario pianista, di nome Glenn Gould. All'origine del dissidio, di tale intensità che i due non collaborarono mai più in seguito, vi era l'interpretazione del *Concerto in Re minore* di Brahms, imposta dal talentuoso solista. Secondo le parole dello stesso Bernstein, in un discorso al pubblico prima del concerto, l'esecuzione proposta da Gould era «diversa per i suoi “tempi” eccezionalmente trattenuti e per le sue frequenti deroghe alle indicazioni dinamiche dello stesso Brahms»; totalmente differente, dunque, da tutte le altre ascoltate fino ad allora. Bernstein poneva una domanda: «in un concerto chi comanda, il direttore d'orchestra o il solista?». Ma il direttore

\* Professoressa associata di Diritto costituzionale e pubblico. Università Federico II di Napoli.

andava oltre e, in un passaggio successivo, sottolineava le ragioni del suo aver aderito, pur dissentendo dall'interpretazione proposta da Gould, a che il concerto si tenesse ugualmente: «Per ripetere la domanda: quale motivo mi conduce a dirigere questo concerto? Non era forse meglio provocare un piccolo scandalo, scritturare un altro solista, o affidare la direzione al mio assistente? Perché sono affascinato e felice di aver l'occasione di conoscere un modo nuovo di considerare quest'opera così spesso eseguita. Perché ci sono dei momenti, nell'interpretazione di Gould, che emergono con freschezza idee straordinarie. Perché tutti possiamo imparare qualcosa da questo pianista incredibile, che è anche un pensatore della musica»<sup>1</sup>. Bernstein riconosce dunque che in quella interpretazione così difforme dalle molteplici già conosciute e proposte da altrettanto illustri pianisti al pubblico vi era una novità che, lungi dall'essere arbitrio o capriccio interpretativo, era il risultato di una differente visione del testo musicale.

C'è da dire che, in un'intervista successiva, lo stesso Gould chiarì la sua scelta stilistica, evidenziando le ragioni che lo avevano condotto a preferire, fra le molteplici soluzioni, quella che – almeno a dire del pianista – fosse la più rispettosa delle indicazioni fornite da Brahms, e che quelle al tempo “in voga” avessero in realtà il solo scopo di mettere in risalto la bravura del solista, più che la struttura complessiva dell'opera<sup>2</sup>.

## 2. Law and Music: *consonanze e dissonanze tra forme di interpretazione normativa e musicale*

Le possibili relazioni fra diritto e musica sono oggetto, da tempo, dell'attenzione degli studiosi, soprattutto delle discipline giuridiche che, attraverso il metodo interdisciplinare, hanno individuato diverse

<sup>1</sup> Il testo integrale può essere reperito in versione inglese su YouTube, <https://heinrichvontrotta.blogspot.com/2005/10/bernsteingould-e-bernstein-disse-mai.html>; per la traduzione in italiano del medesimo si v. in *Musicalia*, anno III, n. 12, febbraio-aprile 1994.

<sup>2</sup> G. GOULD, *L'ala del turbine intelligente. Scritti sulla musica*, a cura di T. PAGE, Milano 1988, 131-135.



connessioni fra questi due rami del sapere umano: storiche (il termine *vóμoi* nel mondo greco stava ad indicare sia il canto sia la legge)<sup>3</sup>; sociali (molti giuristi sono stati allo stesso tempo illustri compositori e musicisti); sentimentali (entrambe le discipline, con intensità diverse, evocano emozioni); estetiche (musica e diritto sono il prodotto dell'attività creativa umana e condividono ritualità, gestualità e solennità)<sup>4</sup>. Al di là di queste similitudini di carattere antropologico-culturale, il dibattito sulla possibile comparazione fra *Law and Music*<sup>5</sup> è stata indissolubilmente legata, sin dalla metà del Novecento, al problema dell'interpretazione<sup>6</sup>.

È noto che la questione dell'ermeneutica in campo musicale è sorta quando vi è stata la scissione fra la persona del compositore e dell'esecutore. Fra le molteplici cause che hanno concorso al prodursi di questa dissociazione può annoverarsi la trasformazione sul finire del XIX secolo del gusto musicale, che spinse l'esecutore a superare l'angusto confine della contemporaneità e a riattualizzare opere anche antiche. Un ulteriore elemento che favorirà un'attenzione sempre maggiore alla dimensione ermeneutica sarà il mutamento della funzione dell'opera musicale, che da elemento di accompagnamento a cerimonie pubbliche e religiose assumerà via via una propria autonomia. Questo passaggio determinerà, come ulteriore conseguenza, la tra-

<sup>3</sup> E. PICOZZA, *L'interpretazione musicale e il metronomo*, in *Ars Interpretandi*, IX, 2004, 327 ss.; M.P. MITTICA, *Quando il tempo era Musikè*, in *Materiali per storia della cultura giuridica*, 1/2014.

<sup>4</sup> Su tutti questi aspetti E. ARBAN, *Seeing law in terms of music. A short essay on affinity between Music and Law*, in *Cahiers de Droit*, vol. 58, n. 1-2, 2017.

<sup>5</sup> Tra i primi L. BIGLIAZZI GERI, *L'interpretazione. Appunti delle lezioni di teoria generale del diritto*, Milano, 1994; G. IUDICA, *Interpretazione giuridica e interpretazione musicale*, in *Rivista di diritto civile*, L-II, 2004, 467 ss.

<sup>6</sup> Sul punto si esprime in maniera inequivoca F. CARNELUTTI, *Arte del diritto* (ristampa con prefazione di C. CONSOLO), Torino, 2017, 45, il quale osservava che «il giurista vorrebbe esser musico per fare che gli uomini possano sentirne l'incanto. Non si interpreta soltanto nel campo del diritto. La figura dell'interprete ha un posto di primo piano anche nella fenomenologia dell'arte; Eleonora Duse, Paganini o Toscanini hanno in Vittorio Scialoja e in Paolo Emilio Bensa due fratelli. Se il diritto non fosse arte, l'interpretazione non ci avrebbe che fare. L'interpretazione giuridica è interpretazione artistica; se non fosse tale non sarebbe interpretazione. L'interpretazione giuridica e l'interpretazione musicale non sono due cose diverse, ma una cosa sola».

sformazione del ruolo di figure professionali già esistenti quali l'esecutore e il direttore d'orchestra, quest'ultimo «non più soltanto chiamato a tenere il tempo, ma a governare l'orchestra in maniera tale da interpretare, esprimere e trasmettere al pubblico “*the musically meaningful content of a work*”»<sup>7</sup>.

La possibilità per altri soggetti di dare letture differenti dello spartito musicale indurrà il compositore a garantire la fedeltà al “testo” attraverso forme di interpretazione autentica, affidata talvolta ai propri allievi, talaltra a precise indicazioni esecutive nel testo. Da questo momento in poi il conflitto tra adesione all'intenzione dell'autore e soggettività dell'interprete comincia ad assumere connotati più chiari e definiti. Infine, con l'avvento della riproducibilità tecnica dell'esecuzione, l'opera musicale diventerà anche prodotto commerciale. L'elemento testuale diverrà, se non secondario, sicuramente non esclusivo e assumerà centralità l'interpretazione come oggetto di indagine ed analisi.

Analogamente, in campo giuridico, l'emersione della figura e dell'importanza del giudice-interprete ha sullo sfondo imponenti processi di trasformazione che hanno portato al superamento dell'idea del giudice quale *bouche de la loi* – chiamato ad applicare una legge generale e astratta, a garanzia dell'eguaglianza di tutti i cittadini (categoria riconducibile solo ad un particolare soggetto: bianco maschio, ricco) – di derivazione illuministica, il cui compito era di mera applicazione della legge. La perfetta corrispondenza fra decisione e contenuto della norma veniva garantita, in maniera alquanto illusoria, da un meccanicismo ermeneutico derivato dall'applicazione del ragionamento sillogistico<sup>8</sup>. Un modello che è stato messo abbastanza presto in crisi

<sup>7</sup> Un'accurata ricostruzione di tale passaggio, con ampi riferimenti bibliografici, è contenuta in G. RESTA, *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: «diritto e musica»*, in *Materiali per una storia della cultura* XLI, n. 2, dicembre 2011, 444-447. Per la citazione contenuta nel testo, si v. in particolare la nota 47, che richiama l'espressione riportata in virgolette di L. GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, 1992, 235.

<sup>8</sup> Osserva S. PRISCO, *La norma giuridica tra legislatore, giudice e fatto da disciplinare. Per una ricostruzione realistica dell'interpretazione del diritto e dei conflitti tra politica e magistratura* in G. ACOCELLA (a cura di), *Materiali per una cultura della legalità*, Milano, 2025, che «Tale modello rispondeva prevalentemente a garantire il dogma

dall'irrompere delle vorticose vicende storiche susseguitesi dall'Ottocento in poi: il passaggio dello stato monoclasse borghese a quello pluriclasse, con l'emergere di differenti bisogni che caratterizzano i nuovi attori sociali e l'approvazione di Costituzioni lunghe, rigide e garantite dalla presenza di giudici *ad hoc* quali sono le Corti costituzionali. Tutti elementi che determineranno dei profondi mutamenti nel ruolo e nella funzione del giudice, assicurando una maggiore indipendenza dal potere politico e dalla consacrazione in un testo scritto di una nuova architettura dello Stato, in cui le nuove Carte fondamentali rappresenteranno un "nuovo parametro", cui legislatore e magistrato (non solo costituzionale) dovranno guardare. Non è possibile ripercorrere il lungo ed interessante dibattito sulle connessioni esistenti fra ermeneutica musicale e giuridica, che ha avuto origine, è appena il caso di ricordare, negli Stati Uniti ad opera di Frank<sup>9</sup>, e che ha visto anche in Italia un importante filone di studi, i cui massimi esponenti sono stati illustri giuristi che, pur muovendo da visioni non proprio coincidenti, tentarono di costruire una teoria dell'interpretazione che, più o meno direttamente, individuasse nessi fra diritto e musica<sup>10</sup>.

In particolare, S. Pugliatti evidenzia la natura articolata e non schematica dell'interpretazione, sia per la irriducibile presenza della soggettività dell'interprete, che non può essere ingabbiata dal dato og-

della completezza dell'ordinamento giuridico, di modo che nessun fatto rilevante sfuggisse alla sua certa e indiscussa regolazione; il ruolo meramente applicativo e tecnico della magistratura, postulandosi in siffatto modo l'indefettibile certezza del diritto come obiettivo proprio e fondamentale dell'interprete, come corollario indispensabile dello Stato di diritto».

<sup>9</sup> J. FRANK, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, in *Columbia Law Review*, n. 8, 1259-1271; ID., *Say It with Music*, *Harvard Law Review*, n. 6, 921-957. Un'analisi approfondita del pensiero di J. Frank è contenuta in E. BUONO, «A moderate amount of cacophony». *La funzione "sovversiva" della comparazione tra diritto e musica nel giusrealismo statunitense*, in A. SIMONE, A. VESPAZIANI (a cura di), *Arti, diritto e mutamento sociale. Una mappa tra passato, presente, futuro*, Milano-Udine, 2018, 225-235.

<sup>10</sup> In particolare, oltre F. CARNELUTTI (già citato in nota 6), il tema venne affrontato sia da S. PUGLIATTI, *L'interpretazione musicale*, Messina, 1940 (ristampa 1991), sia da E. BETTI, *Teoria generale della interpretazione*, Milano, 1955. Per un'analisi approfondita del pensiero di E. Betti si v., altresì, il volume curato da V. FROSINI, F. RICCOBONO, *L'ermeneutica giuridica di Emilio Betti*, Milano, 1994.

gettivo del testo (spartito musicale o testo legislativo che sia), il quale non va né ignorato né asservito, ma utilizzato, allo scopo di creare una nuova sintesi munita di armonia e coerenza interne.

Di tutt'altra natura l'approccio di Betti, che a differenza di Pugliatti e dello stesso Frank, tenta di elaborare una teoria generale dell'ermeneutica nelle varie discipline, individuando la peculiarità dei problemi e dei metodi delle scienze dello spirito in opposizione alle scienze della natura. Per tale ragione l'Autore non affronta direttamente la questione dell'interpretazione musicale, ma la inserisce in un quadro più ampio di analisi. Nel modello bettiano è centrale la distinzione tra le tre funzioni dell'interpretazione: quella ricognitiva, quella riproduttiva e quella normativa. L'interpretazione musicale è assunta ad esempio della seconda tipologia, mentre quella giuridica non si esaurisce nella ricognizione dell'esatto significato della formula, dovendo adeguare il senso originario della norma alle caratteristiche attuali dell'ordinamento e ai problemi posti dal contesto sociale al quale il precetto dovrà applicarsi. Secondo tale impostazione, dunque, l'interprete giuridico avrebbe un margine di discrezionalità più ampio, rientrando nell'esegesi del testo normativo anche le attività di integrazione e adattamento, in funzione del mutamento del contesto.

Frank, invece, individua nella comparazione fra diritto e musica la doppia natura dell'interpretazione testuale e performativa, presente al contempo sia nell'una che nell'altra disciplina<sup>11</sup>. Partendo dall'intuizione che la musica, come del resto il teatro, è un'arte a due tempi<sup>12</sup> – in cui non esiste una relazione diadica (autore e lettore, come nella letteratura), bensì triadica (autore, interprete e pubblico) – la dimensione creativa accomunerebbe le funzioni del musicista e del giudice.

Il musicista e il giudice possono essere considerati il *trait d'union* fra l'autore ed il pubblico. L'interpretazione, dunque, consente al testo, in sé lettera morta se non viene implementato ed eseguito, di vivere nel contesto sociale in cui esso si colloca: come affermano S. Levin-

<sup>11</sup> S. LEVINSON, M. BALKIN, *Law, Music and other Performing arts*, in *University of Pennsylvania Law review*, 1991.

<sup>12</sup> H. GOUHIER, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Parigi, 1992; cfr. V. NITRATO IZZO, *Interprétation, musique, droit: performance musicale et exécution de normes juridiques*, in *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, n. 58, 2007, 116.

son e M. Balkin «il diritto, la musica o il teatro, possono meglio comprendersi come *performance*, messa in opera del testo piuttosto che il testo stesso»<sup>13</sup>.

Da un punto di vista concreto, l'attività ermeneutica del giudice e del musicista consiste nel dare significato a un insieme di simboli grafici, ordinati sì secondo una logica precisa, ma caratterizzati, per loro intrinseca natura, dall'incompletezza che ne determina oscurità e ambiguità. È tuttavia proprio l'imprecisione<sup>14</sup> dell'elemento espressivo a rendere possibile, per l'interprete, una pluralità di letture<sup>15</sup> in grado di adeguare il testo scritto alle trasformazioni di gusto o sociali, o ancor più – nel caso del giudice – di decidere un caso, sia che la fattispecie sia prevista esplicitamente sia che non esista una disposizione espressa. Del resto, interpretare, in senso ampio, è la capacità «di riformulare quel qualcosa, quel dato di partenza in termini diversi da come si presenta inizialmente»<sup>16</sup>.

Se queste sono le premesse che hanno condotto ad intravedere forti relazioni fra interpretazione musicale e giuridica, non senza posizioni di dissenso che fanno leva soprattutto sulle differenti funzioni che diritto e musica svolgono<sup>17</sup>, nello scontro fra Bernstein e Gould vengono “toccati” (è proprio il caso di dire), probabilmente senza consapevolezza, i “tasti” di questioni in parte già oggetto di analisi della scienza giuridica: la possibilità di molteplici interpretazioni di un medesimo

<sup>13</sup> S. LEVINSON, M. BALKIN, *op. cit.*, 119. Nella dottrina italiana, in particolare, G. ZAGREBELSKY, in M. BRUNELLO, G. ZAGREBELSKY, *Interpretare. Dialogo tra un musicista e un giurista*, Bologna, 2016, 62 ss.; S. NARDI, *Pulchrum et iustum convertuntur. Sulla relazione tra musica e diritto*, in *Rass. di dir. della moda e delle arti*, fasc. 1/2022, 26; ancora G. ZAGREBELSKY, *La legge e la sua giustizia. Tre capitoli di giustizia costituzionale*, Bologna, 2008, e specificamente 172.

<sup>14</sup> Sulla natura imperfetta della semantica in ambito giuridico si vedano le riflessioni di A. ROSS, *Diritto e giustizia*, trad. it. Torino, 1965, 24-27.

<sup>15</sup> Molto efficacemente M. COSSUTTA, *Sull'interpretazione della disposizione normativa e sui suoi possibili rapporti con l'interpretazione musicale*, in *Tigor: rivista di scienze della comunicazione*, A. III, 2011, n. 1 (gennaio-giugno), definisce linguaggio giuridico molto più di quello musicale *difettoso* (corsivo dell'autore), 108.

<sup>16</sup> G. PINO, *L'interpretazione nel diritto*, Torino, 2021, 5.

<sup>17</sup> Il riferimento non può che essere a B. MARKESINIS, *Good and evil in Art and Law*, Springer, 2009, 10-12, il quale sosteneva che tali studi non avevano alcuna utilità pratica e si traducevano in un puro *divertissement* per il giurista.

testo scritto<sup>18</sup>; l'impossibilità di identificare una lettura univoca e valida per sempre; l'individuazione, laddove possibile in un contesto dove più soggetti concorrono all'esegesi, di una modalità che permetta di identificare se e chi possa indicare una linea interpretativa prevalente sulle altre.

Rispetto a tale ultima domanda, Bernstein fornisce una risposta per quel che riguarda l'esecuzione di un concerto: in linea di massima è il direttore d'orchestra a dare la linea interpretativa, mentre gli eventuali contrasti con il solista, su alcuni punti dell'esecuzione, possono essere superati attraverso la mediazione e il compromesso. Solo quando le interpretazioni divergono completamente, cosa peraltro rarissima nel mondo musicale, e nessuna mediazione può essere compiuta, si apre una doppia possibilità: sostituire l'esecutore ovvero consentirgli di esprimere la "sua" lettura del testo, attraverso l'esecuzione dinanzi al pubblico.

### *3. Interpretazione costituzionale e ruolo del Presidente della Corte costituzionale: direttore d'orchestra o coautore? Profili comparati nei sistemi di civil law e common law*

Nel contesto dell'esecuzione musicale, il dissenso interpretativo si manifesta prevalentemente nel rapporto dialettico tra il direttore d'orchestra e il solista, mentre il ruolo degli orchestrali, pur essenziale sul piano esecutivo, resta strutturalmente limitato nella definizione della linea interpretativa complessiva. Ciò configura una forma di collegialità solo apparente o, quantomeno, asimmetrica, nella quale il conflitto ermeneutico non si risolve attraverso un procedimento deliberativo condiviso, bensì mediante la prevalenza della visione interpretativa di uno dei due poli centrali dell'esecuzione.

In tal senso, l'interpretazione musicale si presenta come un proces-

<sup>18</sup> L'interpretazione giuridica è considerata intrinsecamente conflittuale e su tale punto si vedano le interessanti osservazioni di M. JORI, A. PINTORE, *Introduzione alla filosofia del diritto*, Torino, 2014, specificamente 336; C. LUZZATI, *Del giurista interprete*, Torino, 2016, specificamente 21; F. POGGI, *Il modello conversazionale*, Pisa, 2020, 327-330.

so intrinsecamente gerarchizzato, nel quale l'unità dell'opera esige una decisione finale univoca, anche a costo di sacrificare il pluralismo interpretativo che caratterizza la fase preparatoria e dialogica della prova. Al contrario, in ambito giuridico, la struttura collegiale<sup>19</sup> degli organi giudicanti (secondo il principio *tres faciunt collegium*)<sup>20</sup>, risponde a una logica opposta: il dissenso non costituisce un momento patologico da neutralizzare, ma un elemento fisiologico del processo decisionale, che trova composizione attraverso regole formali di deliberazione.

Mentre nel campo musicale, dunque, la necessità di garantire la coerenza dell'esecuzione impone una riduzione del pluralismo interpretativo a favore dell'unità espressiva, nel diritto la legittimazione della decisione deriva proprio dal confronto tra interpretazioni concorrenti, nessuna delle quali può essere imposta se non all'esito di una procedura collegiale<sup>21</sup>. L'analogia mette così in luce una divergenza strutturale: se l'interpretazione musicale tende alla sintesi, quella giuridica si fonda su una sintesi procedimentalizzata, nella quale il dissenso è integrato ai fini della decisione.

<sup>19</sup> Una definizione puntuale di collegio è contenuta in G. CASCIARO, *Collegio* (voce), in *Enciclopedia del diritto*, vol. VII, Milano, 1960, 384: «un organo che ha come titolari una pluralità di persone che egualmente compongono un unico complesso». Come chiariscono poi S. LIETO, P. PASQUINO, *La Corte costituzionale ed il principio di collegialità*, in *Federalismi.it*, 2016, «più specificamente un collettivo costituito da una pluralità di persone fisiche che esprime all'esterno, attraverso la decisione argomentata, una volontà unitaria, non riferibile specificamente a suoi singoli componenti. Una corte collegiale è dunque un organo di decisione giudiziaria, al tempo stesso collettivo ed anonimo, che parla *one voice*», 7.

<sup>20</sup> Su tale aspetto si veda la pronuncia del T.A.R. Lazio Roma, sez. II, 10 novembre, 2014, n. 11225, in [www.giustizia-amministrativa.it](http://www.giustizia-amministrativa.it) con ampio commento di G. PEPE, *La prevalenza del voto del presidente in un collegio con due soli componenti in carica: un difficile temperamento con i principi della collegialità. Commento a Tar Lazio Roma, sez. II, 10 novembre, 2014, n. 11225*, in *Federalismi.it*, 22 aprile 2015, e A. ALLEGRIA, *La prevalenza del voto del presidente in un collegio con due soli componenti in carica: un difficile temperamento con i principi della collegialità*, in *Nuove Frontiere del Diritto*, in <https://www.nuovefrontierediritto.it/la-prevalenza-del-voto-del-presidente-in-un-collegio-con-due-soli-componenti-in-carica-un-difficile-contemperamento-con-i-principi-della-collegialita>. Precedentemente sullo stesso argomento, T.A.R. Lazio, Sez. I, 18 gennaio 2011, n. 419, in [www.giustizia-amministrativa.it](http://www.giustizia-amministrativa.it).

<sup>21</sup> Come opportunamente osserva P. PASQUINO, *Ci serve l'opinione dissenziente?*, in <https://www.diariodidirittopubblico.it/ci-serve-l'opinione-dissenziente/>.

La peculiarità dell'interpretazione giuridica appare ancora più evidente se si considera il giudizio costituzionale, il quale richiede un duplice livello ermeneutico: della legge oggetto di scrutinio, per verificarne la conformità al dettato costituzionale, e della norma-parametro, la quale non si presenta come un dato univoco e autosufficiente, ma può a sua volta richiedere un'attività ermeneutica complessa<sup>22</sup>.

La "partitura" dell'interpretazione costituzionale si articola, pertanto, in una pluralità di momenti e passaggi, funzionali a evitare esiti frammentati, cacofonici o dissonanti nella decisione finale, accostabile metaforicamente all'esecuzione di un'opera sinfonica. In questa prospettiva, il giudizio costituzionale non si esaurisce in un mero confronto binario tra norma e parametro, ma si configura come un processo compositivo nel quale le diverse opzioni interpretative devono essere armonizzate entro un quadro unitario.

Da ciò discende l'esigenza di analizzare i meccanismi procedurali che regolano la formazione della decisione all'interno dell'organo di giustizia costituzionale, nonché di chiarire il ruolo specifico attribuito al Presidente, chiamato a svolgere una funzione di coordinamento e sintesi, volta a garantire l'unità argomentativa e la coerenza complessiva della pronuncia.

Le disposizioni che regolano le procedure decisionali delle principali Corti costituzionali operanti negli ordinamenti di *civil law* – quali, in particolare, la Corte costituzionale italiana, il *Bundesverfassungsgericht*, il *Conseil constitutionnel* e il *Tribunal Constitucional* – presentano una significativa omogeneità di fondo, pur senza risolversi in una piena identità strutturale. Tale convergenza riguarda soprattutto la centralità attribuita alla fase preparatoria del giudizio, nella quale si forma l'impostazione argomentativa destinata a orientare la successiva deliberazione collegiale.

In questo contesto, assume un ruolo cruciale la designazione, da parte del Presidente, di un giudice relatore, cui è affidato il compito di istruire la causa, selezionare le questioni giuridicamente rilevanti e sottoporre al collegio una o più possibili soluzioni della controversia,

<sup>22</sup> A. PORCIELLO, *Diritto e musica: armonia o dissonanza?* in *Materiales de filosofía del Derecho*, 5/2018, 5.



nonché di redigere, all'esito della discussione, il testo della decisione<sup>23</sup>. Tale funzione può essere efficacemente accostata, in chiave simile, a quella del *concertmaster* o primo violino nell'orchestra sinfonica: pur non detenendo un potere decisionale autonomo né sostituendosi alla direzione complessiva, egli svolge una funzione di raccordo essenziale, orientando l'interpretazione dell'opera, assicurando la coerenza dell'esecuzione e fungendo da punto di riferimento tecnico ed ermeneutico per l'*ensemble*.

Analogamente, nel giudizio costituzionale, il relatore non impone una soluzione, ma contribuisce in modo determinante alla costruzione dell'orizzonte interpretativo entro cui il collegio è chiamato a deliberare. La scelta del relatore non è, pertanto, priva di conseguenze: essa incide sull'impostazione dell'istruttoria, sull'individuazione dei profili costituzionali ritenuti centrali e sul modo in cui il problema giuridico deve essere istruito per la discussione collegiale<sup>24</sup>.

Questa dinamica è riscontrabile, seppure con varianti significative, nei diversi modelli comparati. Nel *Bundesverfassungsgericht*, la figura del *Berichterstatter* assume un ruolo particolarmente incisivo nella fase di preparazione della decisione, anche in ragione della complessità dell'istruttoria e dell'ampio spazio riservato alla deliberazione interna<sup>25</sup>. Nel *Conseil constitutionnel*, la funzione del *rapporteur* si inserisce in una struttura più compatta e meno trasparente sul piano deliberativo, ma non per questo meno determinante nell'orientare la sintesi finale. Nel *Tribunal Constitucional* spagnolo, infine, il *magistrado ponente* svolge una funzione analoga, con un ruolo centrale nella redazione della *ponencia* e nella definizione dell'architettura argomentativa della sentenza.

In tutti questi modelli, il parallelismo con l'organizzazione orchestrale consente di cogliere un tratto comune: la decisione finale è il ri-

<sup>23</sup> Questa fase, dunque, si caratterizza per essere individuale, come osservano S. LIETO, P. PASQUINO, *op. cit.*, 12.

<sup>24</sup> Imprescindibili i lavori di T. MARTINES, *Il Presidente della Corte Costituzionale*, in *Giur. Cost.*, 1981, I, e G. CERRINA FERONI, *Il Presidente della Corte costituzionale*, in *Dir. e soc.*, 1994.

<sup>25</sup> E. CATERINA, *Germania*, in P. PASSAGLIA (a cura di), *La redazione e l'approvazione del testo delle decisioni in alcune corti costituzionali e supreme*, in [https://www.cortecostituzionale.it/documenti/convegni\\_seminari/comp-317-decisioni](https://www.cortecostituzionale.it/documenti/convegni_seminari/comp-317-decisioni).

sultato di un processo collettivo, ma la sua coerenza dipende in larga misura dalla capacità del relatore-*concertmaster* di trasformare il pluralismo delle voci in un'interpretazione condivisa, evitando frammentazioni e dissonanze che comprometterebbero l'unità della pronuncia.

In sostanza, anche quando il Presidente non intervenga direttamente nella definizione del contenuto della decisione, la scelta del giudice incaricato di istruire la causa è idonea a incidere in modo significativo sulla possibile evoluzione della controversia, soprattutto nei casi in cui tale designazione rientri nella sua discrezionalità. La selezione del relatore, infatti, orienta sin dalla fase iniziale l'impostazione dell'istruttoria e la costruzione delle alternative interpretative sottoposte al collegio<sup>26</sup>.

Proprio per attenuare il rischio di una eccessiva influenza presidenziale, nei diversi ordinamenti sono stati elaborati specifici correttivi procedurali, volti a oggettivare, almeno in parte, i criteri di individuazione del giudice relatore.

Nell'esperienza italiana, negli ultimi anni, si è progressivamente affermata la prassi dell'assegnazione delle cause sulla base del criterio della specializzazione<sup>27</sup>. Tale soluzione, sviluppatasi principalmente

<sup>26</sup> P. PASSAGLIA, «Presidenzialismo» e «collegialità» nel procedimento decisorio della Corte costituzionale, in *Astrid-online*, 6, sottolinea che tale scelta non può definirsi neutra giacché la designazione di un giudice o di un altro implica, inevitabilmente, (se non altro) qualche diversità di approccio nell'impostazione dell'istruttoria e nell'individuazione dei punti sui quali concentrarsi.

<sup>27</sup> E, tuttavia, si tratta pur sempre di una prassi che può essere liberamente derogata dal Presidente; sul punto, G. VAGLIO, *Relatore e redattore nel processo costituzionale*, in P. COSTANZO (a cura di), *L'organizzazione e il funzionamento della Corte costituzionale*, Torino, 1996, 391. Critico sull'introduzione di tale meccanismo di individuazione del relatore M. SICLARI, *Il Presidente della Corte costituzionale*, in A. ANZON, G. AZZARITI, M. LUCIANI (a cura di), *La composizione della Corte costituzionale. Situazione italiana ed esperienze straniere*, Torino, 2004, il quale a proposito della tendenza alla specializzazione sottolinea: «Quello che doveva essere un transitorio principio organizzativo dei lavori della Corte al tempo dello "smaltimento dell'arretrato" è divenuto una regola costantemente applicata. Mi riferisco alla tendenza alla specializzazione di singoli relatori in determinate materie, che, pur se conforme a logiche di economia processuale, com'è stato sostenuto, può far correre il serio rischio di perdita della collegialità delle decisioni, da un lato, e, dall'altro, di una valutazione della coerenza della

per ragioni di efficienza e di razionalizzazione dei tempi decisionali, appare in astratto neutra; nondimeno, non può escludersi il rischio di un affievolimento del confronto collegiale o di una approvazione meramente simbolica della proposta elaborata dal relatore, soprattutto nei casi in cui la competenza tecnica finisca per tradursi in una posizione di forza argomentativa difficilmente contrastabile<sup>28</sup>.

In Spagna, la nomina del relatore avviene secondo un sistema di turnazione fondato su criteri oggettivi, quali l'anzianità nella carica e l'ordine cronologico di iscrizione del ricorso nel *Registro General*, come previsto dall'art. 203, comma 1, della *Ley Orgánica del Poder Judicial*. Tale meccanismo riduce sensibilmente il margine di discrezionalità presidenziale, rafforzando l'idea di una collegialità strutturalmente equilibrata<sup>29</sup>.

Ancora più rigoroso è il modello tedesco, nel quale la designazione del *Berichterstatter* avviene per materia, sulla base di una tabella predefinita all'inizio dell'anno giudiziario. Questo sistema, adottato dal *Bundesverfassungsgericht*, elimina pressoché del tutto il rischio di un'influenza del Presidente nella scelta del giudice incaricato dell'istruttoria, a conferma di una concezione particolarmente esigente della collegialità decisionale<sup>30</sup>.

Un'eccezione significativa è rappresentata dall'ordinamento francese, nel quale la proposta del relatore rimane prerogativa esclusiva del Presidente, ai sensi dell'art. 19 dell'*ordonnance* n. 58-1067 del 7 no-

disposizione oggetto del giudizio della Corte con il sottosistema (civile, penale, processuale, tributario, ecc.) legislativo cui accede che non con il parametro di costituzionalità invocato», 168.

<sup>28</sup> Ancora G. CERRINA FERONI, *op. cit.*, che appunto sottolinea come non possa escludersi «un affievolimento della discussione collegiale o l'approvazione simbolica della decisione da parte del collegio». Più recentemente sulla necessità di individuare un criterio automatico di assegnazione delle cause per evitare il formarsi di una giurisprudenza «del singolo giudice», si v. R. ROMBOLI, *Le oscillazioni della Corte costituzionale tra l'anima "politica" e quella "giurisdizionale". Una tavola rotonda per ricordare Alessandro Pizzorusso ad un anno dalla sua scomparsa*, in *Rivista AIC*, 3/2017, 18.9.2017, 30.

<sup>29</sup> C. GUERRERO PICÓ, J.L. REQUEJO PAGÉS, *El Tribunal Constitucional de España*, in J. MARTÍN, Y. PÉREZ DE NANCLARES, A. VON BOGDANDY (coord.), *La Justicia Constitucional en el espacio jurídico Europeo*, Valencia, 2022, 441.

<sup>30</sup> E. CATERINA, *Germania*, cit., 18.

vembre 1958, recante legge organica sul *Conseil constitutionnel*. Tale potere è tuttavia temperato da due limiti di fatto: il Presidente non assume mai personalmente le funzioni di relatore e gli ex Presidenti della Repubblica, membri di diritto del *Conseil*, sono esclusi da tale incarico<sup>31</sup>.

Esaurita la fase istruttoria, il procedimento entra nella fase decisoria vera e propria, che si apre con la discussione della proposta elaborata dal relatore, nella quale vengono delineati i termini della questione e le possibili soluzioni alternative. Si tratta di un momento cruciale, poiché è in questa sede che le posizioni dei singoli giudici possono convergere sulla proposta prospettata oppure divergere, rendendo necessaria una votazione formale per individuare l'opzione in grado di raccogliere il consenso maggioritario del collegio.

Un primo indicatore del possibile slittamento del ruolo del Presidente da *primus inter pares* a *primus super partes* può essere individuato nelle modalità di espressione del voto presidenziale. Negli ordinamenti italiano, spagnolo e tedesco, il Presidente vota dopo che gli altri giudici hanno già manifestato la propria posizione, con la conseguenza di poter rafforzare o neutralizzare una maggioranza numerica già delineatasi<sup>32</sup>. Diversamente, nel sistema francese la votazione avviene simultaneamente e per alzata di mano, a conferma di una posizione di sostanziale parità del Presidente rispetto agli altri membri del collegio<sup>33</sup>.

Ancor più significativa è la previsione, contenuta nelle leggi di funzionamento delle Corti costituzionali italiana, francese e spagnola<sup>34</sup>, secondo cui, in caso di parità, il voto del Presidente assume valore

<sup>31</sup> G. DELLEDONNE, *Francia*, in P. PASSAGLIA (a cura di), *La redazione e l'approvazione del testo delle decisioni in alcune corti costituzionali e supreme*, in [https://www.cortecostituzionale.it/documenti/convegni\\_seminari/comp-317-decisioni](https://www.cortecostituzionale.it/documenti/convegni_seminari/comp-317-decisioni), 10.

<sup>32</sup> In Italia, la norma che prevede l'ordine di votazione è contenuta all'art. 17 comma 3 delle Norme integrative del 2008; in Spagna è invece l'art. 90, comma 1 LOTC. Infine, in Germania, si tratta di una prassi instaurata di recente e comunque applicata solo nel secondo senato.

<sup>33</sup> Ancora G. DELLEDONNE, *op. cit.*, 10.

<sup>34</sup> In Italia la previsione sulla prevalenza in caso di parità è contenuta nell'art. 16, comma 3, della legge 87/1953; in Spagna, ancora l'art. 90, comma 1, LOTC. Per il caso francese si v. G. DELLEDONNE, *op. cit.*, 12.

prevalente. Sebbene tale eventualità sia, sul piano empirico, relativamente rara, essa attribuisce comunque alla volontà presidenziale un'incidenza decisiva nella selezione dell'indirizzo interpretativo destinato a prevalere<sup>35</sup>.

Su un piano differente si colloca, ancora una volta, l'ordinamento tedesco, che, in ossequio al principio di piena collegialità, prevede che, in mancanza di una maggioranza, la questione di incostituzionalità non venga dichiarata<sup>36</sup>.

Un ulteriore momento chiave è rappresentato dalla designazione del redattore della decisione, che in linea generale coincide con il relatore, sebbene nei diversi ordinamenti siano previste possibili deroghe. In Francia non è ammessa alcuna dissociazione tra le due figure<sup>37</sup>. In Italia, tale possibilità è espressamente contemplata dall'art. 17, comma 4, delle Norme integrative del 2008, secondo cui il relatore diviene automaticamente redattore, salvo i casi di indisponibilità o per altro motivo, nel qual caso la stesura è affidata dal Presidente ad uno o più giudici<sup>38</sup>.

In Spagna, l'individuazione di colui che redige la decisione è rimessa in larga misura alla prassi e valutata caso per caso: il relatore può redigere la sentenza rispettando l'orientamento maggioritario, formulando al contempo un *voto particular*; il Presidente può assumere direttamente l'onere della redazione o designare uno o più giudici; non è esclusa, inoltre, la redazione congiunta<sup>39</sup>. In Germania, infine, il *Berichterstatte* stende generalmente la pronuncia anche quando si trovi in minoranza, essendo ammessa la possibilità di un rifiuto o, in casi eccezionali, l'affidamento di parti della motivazione ad altri giudici, previo accordo o in situazioni di particolare urgenza<sup>40</sup>.

La scelta del redattore, anche quando avvenga in via residuale in sostituzione del relatore, non è priva di rilievo, poiché è proprio in

<sup>35</sup> Sul punto ancora T. MARTINES, *op. cit.*, 2082, che paventava anche la possibile incostituzionalità di detta previsione. In senso analogo, in precedenza G. D'ORAZIO, *Aspetti dello status di giudice della Corte costituzionale*, Milano, 1966, 388.

<sup>36</sup> P. PASSAGLIA, *op. cit.*, in particolare n. 56.

<sup>37</sup> G. DELLEDONNE, *op. cit.*, 13.

<sup>38</sup> E. CATERINA, *op. cit.*, 18.

<sup>39</sup> C. GUERRERO PICÓ, J.L. REQUEJO PAGÉS, *op. cit.*, 35.

<sup>40</sup> E. CATERINA, *op. cit.*, 19.

questa fase che si definiscono le argomentazioni destinate a fondare la decisione della Corte e a orientare l'evoluzione futura della giurisprudenza costituzionale. Essa incide non solo sulla struttura formale della motivazione, ma anche sull'impostazione sostanziale del ragionamento giuridico<sup>41</sup>.

Il ruolo preminente del Presidente e del redattore dipende, tuttavia, anche dalla personalità e dall'autorevolezza dei giudici investiti della specifica funzione e dal grado di effettiva partecipazione degli altri componenti del collegio alla fase di elaborazione della bozza di decisione. Prima della stesura definitiva, ciascun membro della Corte può infatti intervenire per proporre modifiche e integrazioni, dando luogo a un processo dialogico volto a ricomporre le diverse posizioni emerse nel corso della deliberazione. Solo quando tale confronto produce una trasformazione sostanziale della motivazione rispetto alla versione originaria, la decisione può dirsi autenticamente espressione di una sintesi collegiale.

Diversamente dai suoi omologhi di *civil law*, la Corte Suprema degli Stati Uniti presenta caratteristiche peculiari nel quadro della giustizia costituzionale comparata. La prassi di identificare la *Supreme Court of the United States* con il nome del suo *Chief Justice* – come dimostrano le ricorrenti espressioni della Corte Rehnquist, Harlan o Roberts – potrebbe indurre a ritenere che il Presidente del collegio eserciti una posizione di preminenza sugli altri giudici. Tale rappresentazione, tuttavia, non trova conferma nell'assetto effettivo dei poteri interni alla Corte.

Un'analisi delle modalità di formazione delle decisioni evidenzia, infatti, come il *Chief Justice* svolga un ruolo riconducibile a quello di *primus inter pares*, privo di strumenti idonei a incidere direttamente sulla volontà espressa dalla maggioranza<sup>42</sup>. Ciò discende dalle specifiche caratteristiche del procedimento deliberativo, segnato dall'assenza

<sup>41</sup> P. PASSAGLIA, *op. cit.*, specificamente 12.

<sup>42</sup> P. BIANCHI, *La giustizia costituzionale negli Stati Uniti*, in J. LUTHER, R. ROMBOLI, R. TARCHI (a cura di), *Esperienze di giustizia costituzionale*, I, Torino, 2000, 224. Ripercorre in maniera approfondita le origini della differenziazione fra i due sistemi P. PASSAGLIA, *La struttura delle decisioni dei giudici costituzionali: un confronto fra la tradizione di civil law e quella di common law*, in *Scritti dedicati a Maurizio Converso*, Roma, 2016, 419-429.

di un giudice relatore e da un marcato grado di individualismo<sup>43</sup> nella fase di studio della controversia, nel corso della quale ciascun *justice* procede autonomamente all'istruzione del caso. Il voto sul dispositivo risulta, pertanto, fondato sull'opinione che ogni singolo giudice ha maturato individualmente in ordine alla questione sottoposta al collegio.

Ne emerge una forma di collegialità che, pur formalmente riconosciuta, si presenta in termini strutturalmente attenuati, configurandosi come risultato della convergenza di valutazioni individuali più che come esito di un processo deliberativo unitario. In tal senso, come osservato da Sabino Cassese, la Corte Suprema statunitense realizza un modello di collegialità debole, nel quale l'autonomia del singolo giudice prevale sulla dimensione organica dell'organo giudicante<sup>44</sup>.

Questo assetto conferma come l'assenza di una preminenza formale del Presidente non comporti l'irrilevanza del suo ruolo nel processo decisionale. Al contrario, una significativa differenza rispetto ad alcuni modelli europei di giurisdizione costituzionale risiede nel fatto che il voto del *Chief Justice* non assume valore dirimente in caso di parità: è la maggioranza effettivamente formatasi a determinare l'esito della controversia, mentre l'argomentazione giuridica della decisione – che costituisce il nucleo essenziale dell'indirizzo giurisprudenziale della Corte – può risultare il prodotto di equilibri più complessi e mutevoli.

In tale contesto, l'influenza del *Chief Justice* tende a manifestarsi in una fase successiva e, sotto il profilo sistemico, particolarmente rilevante: quella dell'assegnazione della redazione dell'opinione, qualora egli faccia parte della maggioranza<sup>45</sup>. Il potere di designare l'*opinion writer* consente infatti al Presidente di orientare indirettamente il contenuto motivazionale della decisione, attraverso la scelta di un giudice ideologicamente affine alle proprie posizioni sulla specifica questione controversa o, in alternativa, mediante l'assunzione diretta della redazione dell'opinione stessa.

<sup>43</sup> P. BIANCHI, *op. cit.*, 228.

<sup>44</sup> S. CASSESE, *Una lezione sulla cosiddetta opinione dissenziente*, in *Quad. Cost.*, 3/2004, 9. Nella dottrina nordamericana cfr. R. POSNER, *How Judges Think*, Cambridge 2008, 303.

<sup>45</sup> Nel caso in cui il *Chief Justice* sia parte della minoranza l'assegnazione del redattore spetterà al giudice più anziano.

È vero che tale potere non è formalmente svincolato da criteri correttivi, quali l'equa distribuzione del carico di lavoro e l'esigenza di preservare la coesione della maggioranza; tuttavia, la natura elastica e poco tipizzata di tali parametri lascia ampi margini di discrezionalità. Ne deriva un modello nel quale l'autorità del *Chief Justice* non si esprime in termini gerarchici o decisorî, bensì attraverso una capacità di influenza istituzionale che si esercita prevalentemente sul piano dell'argomentazione e della costruzione dell'indirizzo giurisprudenziale della Corte.

#### 4. *Il dissenso del giudice: funzione, limiti e strumenti di emersione nell'argomentazione costituzionale*

Accertato che il Presidente non può imporre al collegio una propria linea interpretativa, se non in ipotesi rare ed eccezionali e secondo modalità rigorosamente circoscritte, resta tuttavia aperta la questione della sorte del dissenso espresso dalla minoranza<sup>46</sup>. Il problema si manifesta in modo particolarmente acuto nella fase di redazione della motivazione, che costituisce il momento più delicato del procedimento decisionale: armonizzare il pluralismo delle argomentazioni emerse nel corso della deliberazione e restituirle come se fossero espressione di un'unica voce – per riprendere una metafora musicale – non è operazione né semplice né neutra.

In linea con quanto osservato, lo sviluppo dell'opinione dissenziente si fa risalire alla Presidenza di John Marshall, che con la definitiva affermazione della *judicial review of legislation*, aveva contribuito al progressivo superamento del modello decisionale frammentato ereditato dalla tradizione inglese, fondato sulla prassi delle *seriatim opinions*. In tale fase storica si consolidò infatti l'uso dell'*opinion of the Court*, reso possibile dalla forte personalità del *Chief Justice* e dalla sua

<sup>46</sup> In tal senso v. S. PANIZZA, *L'introduzione dell'opinione dissenziente nel sistema di giustizia costituzionale*, Torino, 1998, 29-31. L'A. chiarisce, infatti, che i termini *dissenso* o *dissenziente* sono utilizzati in senso valutativo, ovvero quando, all'esito della discussione, una posizione converga nella decisione imputabile al collegio e le altre risultino sconfitte.



riconosciuta capacità di mediazione all'interno del collegio. Attraverso tali strumenti, Marshall riuscì a promuovere in via prevalente l'unanimità della Corte e a imprimere una linea interpretativa unitaria, senza tuttavia sopprimere la facoltà del singolo giudice di manifestare il proprio dissenso mediante *concurring* o *dissenting opinions*<sup>47</sup>. Circo- stanza quest'ultima che venne favorita non solo dal fatto che in altri *tribunals* veniva ancora seguita la tradizione delle *seriatim opinions*, ma anche dall'affermarsi della libertà di pensiero come valore fondativo della nuova nazione americana. A ciò contribuì, inoltre, la sconfitta del partito federalista, che vide l'ascesa di Jefferson alla Presidenza, il quale intendeva ritornare alla consuetudine inglese con l'intento di riaffermare una supremazia del Congresso rispetto alla Corte Suprema. La scelta di consentire l'opinione dissenziente fu, dunque, un compromesso tra la prassi introdotta da Marshall, e la conservazione del tradizionale modello di *common law*<sup>48</sup>.

La peculiarità del modello di giustizia costituzionale da cui ha preso avvio l'istituto dell'opinione dissenziente non ha impedito, tuttavia, un'imponente diffusione, sebbene con gradazioni differenti, in moltissimi ordinamenti, sia di *common law* che di *civil law*.

La possibilità di dissentire pubblicamente dalla decisione di maggioranza è ormai una realtà consolidata (in Germania come in Spagna, Grecia e, più recentemente, in Lituania e Lettonia). Fanno invece eccezione Francia, Belgio, Italia, Austria e Lussemburgo, nei quali continua a prevalere una concezione rigorosa della collegialità. In tali sistemi, la segretezza del voto e l'impossibilità per il giudice dissenziente di esplicitare le ragioni del proprio disaccordo sono ritenute strumenti essenziali per preservare l'unità dell'organo e l'autorevolezza della decisione.

In questi ordinamenti, l'eventuale divergenza di vedute può emergere solo indirettamente, attraverso motivazioni non sempre piena-

<sup>47</sup> Per un'analitica ricostruzione delle origini, D.G. MORGAN, *The Origin of Supreme Court Dissent*, in *The William and Mary Quarterly*, 1953, 10, 353 ss., che peraltro evidenzia come la politica accentratrice di Marshall ebbe nel giudice William Johnson il suo più strenuo oppositore. Facendo, infatti, valere la sua libertà di espressione, Johnson redasse molteplici *opinions* individuali che si ponevano in dissenso rispetto alla *opinion of the Court*.

<sup>48</sup> Sul punto, ancora S. PANIZZA, *op. cit.*, 35.

mente lineari o coerenti, ovvero mediante la dissociazione tra giudice relatore e giudice redattore in sede di sottoscrizione della sentenza<sup>49</sup>. Tale meccanismo consente una manifestazione attenuata del dissenso, che resta tuttavia confinata entro i limiti di una pronuncia formalmente unitaria<sup>50</sup>. In Italia, la possibilità di introdurre le *dissenting opinions* è oggetto di un dibattito risalente e ciclicamente riemergente. Già Costantino Mortati, insieme ad altri studiosi, in un noto volume del 1964, si era espresso a favore dell'introduzione dell'opinione dissenziente<sup>51</sup>. Le argomentazioni addotte – riprese successivamente da autorevole dottrina<sup>52</sup> e da ex giudici costituzionali<sup>53</sup> – possono essere così sintetizzate: il *dissent* rafforza la democraticità e la trasparenza dell'organo; stimola un approfondimento ulteriore delle questioni controverse; induce la maggioranza a rafforzare lo spessore argomentativo della motivazione; consente, infine, che interpretazioni minoritarie possano divenire, nel tempo, patrimonio della maggioranza, favorendo un'evoluzione della giurisprudenza costituzionale.

Per utilizzare le parole di Leonard Bernstein, da un'opinione dis-

<sup>49</sup> Tale possibilità è espressamente prevista dall'art. 17, comma 4, delle Norme integrative del 2008.

<sup>50</sup> Tra i più recenti B. CARAVITA, *Ai margini della dissenting opinion. Lo "strano caso" della sostituzione del relatore nel giudizio costituzionale*, Torino, 2021, che evidenzia tutte le criticità di un siffatto velato dissenso.

<sup>51</sup> C. MORTATI (a cura di), *Le opinioni dissenzienti dei giudici costituzionali ed internazionali*, Milano, 1964.

<sup>52</sup> In generale e in chiave problematica D. TEGA, *La Corte costituzionale allo specchio del dibattito sull'opinione dissenziente*, in *Quad. cost.*, 1/2020, 91 ss.; si v. anche il Forum *Sull'introduzione dell'opinione dissenziente nel giudizio di costituzionalità*, in *Riv. GdP*, 1/2021, 383 ss.; A. FUSCO, «Ne riparleremo dunque tra qualche tempo»: a proposito della introduzione delle opinioni separate (e non meramente dissenzienti) vs. l'attuale forma di «dissenso mascherato», *Ivi*, 360 ss.; S. LIETO, *Il dilemma dell'opinione dissenziente: aperture e chiusure di un dibattito ricorrente*, in *Riv. AIC*, 3/2021; A. DI MARTINO, *Le opinioni dissenzienti dei giudici costituzionali*, Napoli, 2016; S. CASSESE, *Una lezione sulla cosiddetta "opinione dissenziente"*, in *ID.*, *Dentro la Corte. Diario di un giudice costituzionale*, Bologna, 2015, 275 ss.; C. ASPRELLA, *L'opinione dissenziente del giudice*, Roma, 2012; P. PASQUINO, B. RANDAZZO (a cura di), *Come decidono le Corti costituzionali (e le altre Corti)*, Milano, 2009.

<sup>53</sup> N. ZANON, G. RAGONE (a cura di), *The dissenting opinion. Selected essays*, Milano, 2019; in precedenza G. SILVESTRI, *La Corte costituzionale vista da vicino. Intervista a cura di Diletta Tega*, in *Quad. cost.*, 3/2014, 757.

senziente possono emergere “freschezza e idee straordinarie”: il dissenso, in questa prospettiva, non è elemento di disgregazione, ma potenziale fattore di innovazione<sup>54</sup>. Ciononostante, in Italia – uno dei pochi ordinamenti a non consentire la pubblica esternazione del dissenso – le proposte legislative avanzate in tal senso non hanno sinora avuto seguito<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> In particolare, su tale posizione G. AMATO, *Osservazioni sulla “dissenting opinion”*, in C. MORTATI, *op. cit.*, ma lo stesso AMATO in *La Corte e le Corti. Riflessioni dall'interno, Tavola rotonda sul libro di G. Amato, Corte costituzionale e Corti europee. Fra diversità nazionali e visioni comuni*, Bologna, 2016, e in *Nomos*, 3/2017, 27, ha successivamente assunto un approccio più prudente e meno favorevole all'introduzione di tale istituto all'interno dell'ordinamento italiano. Analoghe posizioni sono state espresse sul tema, nel senso di un approccio prima favorevole, poi contrario, da G. ZAGREBELSKY, *Intervento*, in *L'opinione dissenziente*, cit., 156 ss.; A. ANZON DEMMIG, *Ripensando alle opinioni dissenzienti dei giudici costituzionali e alla legittimazione della Corte*, in *Giur. cost.*, 5/2020, 2571; A. RUGGERI, *Ancora in tema di opinioni dissenzienti dei giudici costituzionali: è meglio accendere i riflettori sulla Consulta o lasciarla in penombra?* in *Giustizia insieme*, 28 gennaio 2021; ID., *Tornando a ripensare al dissent nei giudizi di costituzionalità (spunti offerti da un libro recente)*, *Ivi*, 10 giugno 2021. Altra parte della dottrina sottolinea l'importanza del dissent in funzione non solo di mutamento giurisprudenziale, ma anche legislativo: M. D'AMICO, *Introduzione al Forum – Sull'introduzione dell'opinione dissenziente nel giudizio di costituzionalità*, in *Riv. GdP*, 1/2021, 384-385; ID., *The Italian Constitutional Court and absence of dissent: criticisms & perspectives*, in *The dissenting opinion. Selected essays*, *op. cit.*, 99.

<sup>55</sup> La prima in ordine di tempo, a favore del dissent, è contenuta in una proposta di legge costituzionale su iniziativa di De Martino e Altri, «Modificazioni dell'art. 135 della Costituzione e disposizioni sulla Corte costituzionale», presentata il 9 luglio del 1973; la seconda «Proposta di legge d'iniziativa del deputato Rodotà, presentata il 6 febbraio 1981: Menzione delle opinioni difformi dei giudici nelle pronunce della Corte costituzionale». Successivamente, nell'ottica di una complessiva riforma della Costituzione, nel progetto della Commissione bicamerale per le riforme costituzionali 1997 era contenuta anche una riformulazione dell'art. 136 Cost., secondo cui le decisioni della Corte avrebbero dovuto essere pubblicate con le eventuali opinioni di dissenso dei giudici. Ulteriori proposte di modifica sono rinvenibili nel «Disegno di legge costituzionale d'iniziativa del senatore Cossiga presentato il 19 gennaio 2004», nonché nella proposta di legge a iniziativa della senatrice Lanzillotta «Modifiche alla legge 11 marzo 1987 n. 87 e alla legge 31 dicembre 2009 n. 196 in materia di istruttoria e trasparenza nei giudizi di legittimità costituzionale». Di recente, si v. la Proposta di legge costituzionale Coletti ed altri: «Modifiche alla legge costituzionale 9 febbraio 1948, n. 1, concernenti l'introduzione del ricorso diretto di costituzionalità d'iniziativa di una minoranza parlamentare qualificata e della dichiarazione dell'opinione dissenziente da parte

Il principio della collegialità, recentemente ribadito anche dal nuovo Presidente della Corte costituzionale, Amoroso, è stato considerato più idoneo a contenere i possibili effetti negativi dell'introduzione delle opinioni individuali: il rischio di strumentalizzazioni politiche, l'indebolimento dell'autorevolezza delle decisioni e una compromissione della certezza del diritto. Quest'ultima, tuttavia, non viene intesa dai sostenitori della collegialità come sinonimo di staticità o cristallizzazione dell'interpretazione costituzionale<sup>56</sup>. Il fatto che la decisione si presenti come espressione di un'unica voce – ancora una volta per ricorrere a una metafora musicale – non implica l'annullamento del confronto interno, né l'assenza di esegesi alternative che, pur non emergendo in maniera evidente all'esterno, contribuiscono all'arricchimento del dibattito e alla qualità della decisione. Mediazione e compromesso divengono, in questa prospettiva, tecniche funzionali a comporre pluralità e unità.

A ciò si aggiunga, secondo alcuni, il rischio di una personalizzazione del *dissent*, connessa alla temporaneità della durata in carica del giudice costituzionale italiano e alla possibilità di un successivo ingresso nella carriera politica.

È dunque evidente che un trapianto *sic et simpliciter* del modello statunitense – modello al tempo stesso singolare e difficilmente esportabile – senza adeguati correttivi, quali l'introduzione dell'anonimato del giudice dissenziente, una riforma delle modalità di nomina e della durata del mandato, rischierebbe di produrre più svantaggi che benefici, almeno nel contesto italiano.

Al di là delle diverse posizioni sulla opportunità di introdurre l'opinione individuale, appare comunque necessario interrogarsi sulla effettiva capacità innovativa del *dissent*. A tal fine, occorre prelimi-

dei giudici della Corte costituzionale» (2953), presentata il 16 maggio 2021 alla Camera dei deputati; Disegno di legge Pagano ed Altri: «Modifica all'articolo 18 della legge 11 marzo 1953, n. 87, in materia di indicazione della maggioranza con cui sono adottati i provvedimenti nei giudizi davanti alla Corte costituzionale e di espressione dell'opinione dissenziente» (2560), presentato il 25 giugno 2020 alla Camera dei Deputati. Sulle possibili alternative all'introduzione dell'opinione individuale al di fuori della legge costituzionale, si v. L. PESOLE, *Riflettendo sulla recente riproposizione della questione dell'opinione dissenziente*, in *Costituzionalismo.it*, 2/2022, 20-23.

<sup>56</sup> Ancora S. LIETO, *op. cit.*, 331.

narmente chiarire cosa si intenda per innovazione. Le *dissenting opinions* non producono necessariamente un progresso interpretativo, se per tale si intende un adattamento lineare della giurisprudenza alle trasformazioni sociali o un ampliamento progressivo dei diritti<sup>57</sup>.

Tale considerazione risulta particolarmente evidente nel contesto statunitense, dove le opinioni individuali possono fungere anche da base argomentativa per una regressione nella tutela dei diritti. Emblematico è il caso *Dobbs v. Jackson Women's Health Organization*<sup>58</sup>, nel quale la Corte Suprema, negando copertura costituzionale al diritto all'interruzione volontaria di gravidanza, ha *overruled*, a distanza di quasi cinquant'anni, *Roe v. Wade* (1973)<sup>59</sup> e *Planned Parenthood v. Casey* (1992)<sup>60</sup>, richiamando anche argomentazioni già formulate nel *dissent* del giudice Rehnquist<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Sulla doppia natura del *dissent* si v. A. DI MARTINO, *Il Forum – Sull'introduzione dell'opinione dissenziente nel giudizio di costituzionalità*, in *La Rivista "Gruppo di Pisa"*, 1/2021, 393-394.

<sup>58</sup> 142 S. Ct. 2228 (2022). Per un commento su questa decisione, nella dottrina statunitense C.J. PETERSEN, *Women's Right to Equality and Reproductive Autonomy: The Impact of Dobbs v. Jackson Women's Health Organization*, in *University of Hawai'i Law Review*, n. 2/2023, XLV, 305 ss.; A.R.B. SIEGEL, *Memory Games: Dobbs's Originalism as Anti-Democratic Living Constitutionalism – and Some Pathways for Resistance*, in *Texas Law Review*, n. 5/2023, CI, 1127 ss.; M. ZIEGLER, *Roe. The History of National Obsession*, New Haven-London, Yale, 2023, 143 ss. Numerosi i commenti anche nella dottrina italiana per i molteplici aspetti che la decisione solleva. *Ex multis*, R. TONIATTI, *La sfida di Dobbs al mainstream constitutionalism e il ruolo degli stati membri: prove di resistenza di una poliarchia*, in *Riv. Biodiritto*, 1, 2023, 46 ss.; E. FALLETTI, *Una marcia indietro lunga cinquant'anni: la sentenza della Corte Suprema americana Dobbs v. Jackson in tema di aborto*, in *Genius*, 1, 2023, 16 ss.; V. BARSOTTI, *Not only Dobbs v. Jackson. Abortion Laws and Private Enforcement*, in *DPCE online*, special issue 2023; A. BARAGGIA, *La sentenza Dobbs v. Jackson: un approdo non del tutto imprevedibile del contenzioso in materia di aborto negli Stati Uniti*, in *Riv. Biodiritto*, 1, 2023, 64; A. BURATTI, *La Corte Suprema e la "disincorporation" del diritto all'aborto*, in *Rivista di diritti comparati*, 3/2023; A. RIDOLFI, «*Roe and Casey are overruled*». Riflessioni sulla sentenza *Dobbs* e sul ruolo della Corte Suprema nel sistema costituzionale statunitense, in *Costituzionalismo.it*, 1.7. 2024.

<sup>59</sup> 410 U.S. 113 (1973).

<sup>60</sup> 505 US 833 (1992).

<sup>61</sup> Sul punto, N. ZANON, *Le opinioni dissenzienti in Corte Costituzionale. Dieci casi*, Bologna, 2024, 4-5; ma si v. ancora A. RIDOLFI, *op. cit.*, e in particolare la n. 77.

In tale ordinamento, la possibilità di utilizzare l'opinione dissidente come strumento di modifica interpretativa è strettamente connessa a una applicazione flessibile del principio del precedente. L'ibridazione tra elementi di *common law* e *civil law* – data dalla compresenza dello *stare decisis* e di una Costituzione scritta – comporta che il parametro costituzionale operi come una “logica rivale”, imponendo la deduzione di regole dai principi del testo costituzionale<sup>62</sup>. Ne deriva che la decisione della Corte non si limita a risolvere il caso concreto, ma ambisce a individuare l'interpretazione costituzionalmente più corretta<sup>63</sup>. La vincolatività del precedente risulta, pertanto, attenuata nel giudizio costituzionale, anche in ragione della difficoltà pratica di correggere eventuali errori ermeneutici attraverso il procedimento di revisione costituzionale. Da qui la possibilità di mutamenti giurisprudenziali radicali, che rendono il *dissent* potenzialmente idoneo tanto a favorire l'espansione dei diritti quanto a legittimarne una contrazione<sup>64</sup>.

La deroga allo *stare decisis* (che peraltro, sempre secondo quanto stabilito dalla Corte Suprema, non può essere arbitraria ma puntualmente motivato) e l'utilizzo del *dissent* appaiono tanto più probabili quando all'interno della Corte si confrontano concezioni opposte dell'interpretazione costituzionale. Concezioni che riecheggiano (come detto nel primo paragrafo), *mutatis mutandis*, la celebre contrapposizione tra Bernstein e Gould: il geniale pianista era, infatti, convinto che l'interpretazione più rispettosa della volontà di Brahms potesse essere solo quella più fedele alla partitura, mentre il grande direttore d'orchestra riteneva che solo attraverso l'adattamento dello spartito allo spirito del tempo, come del resto i più autorevoli interpreti avevano già sperimentato, si potesse veramente cogliere la grandezza dell'opera di Brahms.

Analogamente, nel diritto costituzionale, la tensione tra *originalism*

<sup>62</sup> Sottolinea puntualmente tale aspetto G. ROMEO, *L'argomentazione costituzionale di common law*, Torino, 2016, 223.

<sup>63</sup> In tal senso A. PIN, *Rule of law, certezza del diritto e valore del precedente*, in *DPCE online*, 2021, numero speciale, 114-115.

<sup>64</sup> A. PIN, *op. cit.*, 49; A. BURATTI, *op. cit.*, 11. Nella dottrina statunitense, A.C. BARRETT, *Precedent and Jurisprudential Disagreement*, in 91 *Texas L. Rev.*, 2013, 1711, 1714.

e *living constitutionalism* ripropone una dialettica strutturale tra fedeltà al testo e adattamento evolutivo, all'interno della quale la possibilità di derogare al principio dello *stare decisis* e l'uso del *dissent* possono assumere un ruolo decisivo, ma non necessariamente progressivo.

##### 5. Modelli interpretativi a confronto: originalism e living constitutionalism

La riflessione sull'interpretazione costituzionale rappresenta un punto di incontro tra teoria e prassi, tra stabilità dell'ordine giuridico e dinamiche di trasformazione sociale. La celebre dicotomia statunitense tra *originalism* e *living constitutionalism* ha assunto, negli ultimi decenni, un valore paradigmatico, divenendo uno strumento attraverso cui leggere il ruolo del giudice, il rapporto tra testo e principi e la tensione tra necessità di fedeltà alla Costituzione e mutamento sociale. Un dibattito che, peraltro, si è esteso anche in molti ordinamenti di *civil law*.

L'originalismo, nato nel contesto nordamericano, si propone come metodo di interpretazione costituzionale fondato sull'attribuzione di significato agli enunciati della Costituzione sulla base di un parametro ritenuto predeterminato e, in quanto tale, oggettivo. Tale parametro può consistere, secondo una prima impostazione, nelle intenzioni originarie dei costituenti (*original intent*), ovvero, secondo una diversa declinazione, nel significato che le parole del testo costituzionale avevano per la comunità dei parlanti al momento della loro adozione (*original public meaning*).

Nel primo caso, l'attività interpretativa richiede una sorta di "lettura a ritroso", volta a ricostruire elementi storicamente verificabili idonei a orientare l'interprete, individuati nell'intento originario dei *framers*<sup>65</sup>. A questa versione dell'originalismo – spesso qualificata come

<sup>65</sup> Più opportunamente definitivo *intentionalism* secondo l'impostazione di R. BORK, *The Tempting of America, The Political Seduction of the Law*, New York, 1990. Nella dottrina italiana un'analisi approfondita del pensiero di Bork è stata condotta da O. CHESSA, *La novità delle origini. Recenti sviluppi del pensiero originalista*, in *Lo Stato*, n. 3/2014, 11-37; più recentemente, S.R. VINCETI, *L'originalista: l'interpretazione*

*old originalism* – si è progressivamente affiancata una diversa prospettiva che, pur collocandosi all'interno della medesima corrente, sposta il baricentro dell'oggettività interpretativa dalla volontà soggettiva dei costituenti: al significato linguisticamente condiviso delle parole costituzionali. In tale prospettiva, la certezza interpretativa deriva dalla ricostruzione del contesto semantico originario, attraverso un'indagine storico-linguistica volta a individuare il senso attribuito agli enunciati costituzionali dalla comunità di riferimento dell'epoca<sup>66</sup>.

All'interno di queste due concezioni si collocano ulteriori articolazioni teoriche che, sebbene con sfumature differenti, condividono con l'*old originalism* l'esigenza di ancorare l'interpretazione a un dato preesistente, limitando il margine di discrezionalità dell'interprete<sup>67</sup>.

Di segno opposto è il *living constitutionalism*, secondo cui la Costituzione è un testo "vivente", destinato a svilupparsi ed evolversi nel tempo, analogamente a un organismo che si adatta ai mutamenti della società. Muovendo da tale premessa, l'attività interpretativa dei giudici è orientata a rinvenire significati nuovi, talora inespressi o inattesi, idonei ad accompagnare le trasformazioni sociali e a superare i limiti fisiologici di un testo adottato in un contesto storico determinato. In questa prospettiva, ancorare rigidamente l'interpretazione all'intenzione dei costituenti rischierebbe di compromettere una piena ed effettiva attuazione delle disposizioni costituzionali, cristallizzandone il significato a un momento storico ormai superato<sup>68</sup>.

La contrapposizione tra i due approcci risente, tuttavia, di una for-

*costituzionale nel pensiero e nella vita di Robert Bork*, in *DPCE online*, 2020/4, 4781-4816.

<sup>66</sup> Tale versione è, in linea generale, quella maggiormente condivisa all'interno della Corte Suprema degli Stati Uniti, la quale ha avuto tra i suoi teorizzatori il giudice A. SCALIA, *A Matter of Interpretation*, Princeton, 1997.

<sup>67</sup> Per una ricostruzione puntuale delle numerose correnti che vanno sotto il nome di originalismo, si v. L.B. SOLUM, *Originalism Versus Living Constitutionalism: The Conceptual Originalism Versus Living Constitutionalism: The Conceptual Structure of the Great Debate*, in <https://ssrn.com/abstract=3324264>, 1226-1271. Nella dottrina italiana, P. INSOLERA, *Da Scalia a Gorsuch: giudici "originalisti" e limiti costituzionali al punire nell'interpretazione passata, presente e futura della Corte suprema statunitense*, in *Riv. dir. comp.*, 2017 (3), 134.

<sup>68</sup> Ancora L.B. SOLUM, *op. cit.*



te carica ideologica che tende a sovrapporre al dibattito metodologico una lettura assiologica: l'*originalism* viene frequentemente associato a un'impostazione conservatrice, mentre il *living constitutionalism* è spesso presentato come una tecnica interpretativa progressista, maggiormente orientata all'espansione della tutela dei diritti fondamentali. Tale polarizzazione rischia di oscurare la dimensione relativa e contestuale che connota la scelta del criterio interpretativo, impedendo una valutazione più equilibrata dei diversi modelli ermeneutici.

Come osservato da Boggetti, l'originalismo ha origine e si sviluppa all'interno di un ordinamento caratterizzato da una Costituzione breve, rigida e dotata di una forte centralità simbolica<sup>69</sup>. In tale contesto, il ricorso all'originalismo può condurre a una contrazione della tutela dei diritti fondamentali, non tanto per una intrinseca vocazione regressiva del metodo, quanto perché è lo stesso testo costituzionale statunitense a riflettere una concezione conservatrice della Costituzione, intesa come eredità storico-culturale profondamente radicata nel passato. Una lettura fondata sull'*original public meaning* o su altre varianti dell'impostazione originalista tende, in effetti, a limitare le possibilità di evoluzione del testo costituzionale, proprio in ragione del suo legame strutturale con una tradizione storica ben definita. Non a caso, la teoria dell'*incorporation* – attraverso la quale la *due process clause*, originariamente concepita come garanzia procedurale, è stata progressivamente trasformata in *substantive due process* per fondare diritti non espressamente previsti dalla Costituzione – è considerata dai sostenitori dell'originalismo come uno degli esempi più evidenti di scostamento tra testo costituzionale e prassi applicativa<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> G. BOGNETTI, *Lo spirito del costituzionalismo americano*, II. La Costituzione democratica, Torino, 2000, 315 ss.

<sup>70</sup> Infatti, come osserva A. RUGGERI, *In tema di paradossi della Costituzione e della giustizia costituzionale (prime notazioni)*, in *giurcost.it*, 3 ottobre 2022, specificamente 1143: «È dunque al piano della teoria della interpretazione, più (o anzi) che a quello della teoria delle fonti, che si coglie ed apprezza la condizione strutturale di vulnerabilità e debolezza dei principi, ancora più pronunciata di quella che è comunque propria di ogni disposto normativo, per il solo fatto che tutti si consegnano agli interpreti al fine della loro ricognizione semantica. Una debolezza – non è inopportuno qui rammentare – che si rende manifesta per effetto delle sostanziali manipolazioni cui le statuizioni di principio vanno soggette non soltanto per mano dei decisori politici ma

Diverso è il quadro che emerge nei sistemi di *civil law*, nei quali il ricorso a un approccio originalista ha talora condotto a esiti interpretativi di segno progressivo, mentre, al contrario, l'adozione di un *living constitutionalism* ha in alcuni casi prodotto decisioni dagli esiti conservatori<sup>71</sup>. Tale apparente contraddizione può essere spiegata alla luce della diversa genesi storica delle Costituzioni del secondo dopoguerra, le quali si pongono spesso in consapevole discontinuità rispetto alla tradizione precedente, affermando nuovi valori e, in particolare, un ruolo centrale dei diritti sociali. In questi ordinamenti, il riferimento al significato originario delle disposizioni costituzionali può dunque fungere da strumento di rafforzamento della dimensione trasformativa del testo, piuttosto che da fattore di conservazione dello *status quo*.

In entrambi i modelli emerge con chiarezza l'assenza di una tecnica interpretativa perfetta o intrinsecamente neutrale. L'originalismo, pur presentandosi come metodo vincolante e oggettivo, implica inevitabilmente scelte selettive di natura storica e linguistica; il *living constitutionalism*, dal canto suo, può degenerare in arbitrio giudiziario qualora si traduca in un'interpretazione apertamente controtestuale.

Più che porre in termini di intransigente antitesi queste due concezioni, dietro le quali si celano diverse posizioni molto diversificate al loro interno, appare dunque preferibile individuare soluzioni intermedie, quali un *originalismo moderato*, capace di combinare l'attenzione per il significato originario del testo con l'esigenza di adattamento alle trasformazioni sociali<sup>72</sup>. Una simile impostazione muove dalla natura

persino degli stessi organi di garanzia, a partire dal giudice costituzionale, le cui pronunzie – non è superfluo qui rammentare – si sottraggono a qualsivoglia forma di “impugnazione”».

<sup>71</sup> In particolare, sul punto, M. LUCIANI, *Itinerari costituzionali della memoria*, in *Rivista AIC*, 4/2022, 121; L.P. VANONI, *Originalismo e Costituzione: una risposta*, che può leggersi sul sito dell'Associazione Italiana dei Costituzionalisti, in *Lettera AIC su Originalismo e Costituzione*, 2/2022.

<sup>72</sup> Nella dottrina statunitense l'espressione *living originalism* va ascritta a J. BALKIN, *Framework Originalism and the Living Constitution*, in *Northwestern University Law Review*, 2009. Nella dottrina italiana su questa posizione, O. CHESSA, *Originalismo moderato e neutralità costituzionale*, in *Lettera AIC su Originalismo e Costituzione*, 2/2022; su analoghe posizioni, Q. CAMERLENGO, *Originalismo e “living Constitutionalism”, tra domanda di Costituzione e principi supremi*, in *Lettera AIC su Originalismo e Costituzione*, 2/2022.

peculiare delle Costituzioni contemporanee, le quali non si limitano a enunciare regole, ma contengono principi strutturalmente aperti, caratterizzati da vaghezza e porosità semantica, che richiedono un'opera interpretativa in grado di individuare spazi di adattamento compatibili con il quadro assiologico complessivo. I principi, dunque, consentirebbero di contemperare la rigidità della Costituzione (che non può tradursi in una sostanziale immutabilità se il percorso di revisione è particolarmente gravoso<sup>73</sup> né in uno stravolgimento totale della stessa laddove, invece, i procedimenti di revisione fossero meno complessi, rischiando di compromettere la struttura del disegno costituzionale)<sup>74</sup>, e l'imprevedibilità della storia e del suo divenire<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> Si pensi ad esempio al caso statunitense o a quello spagnolo, dove i procedimenti di revisione sono considerati praticamente irrealizzabili.

<sup>74</sup> Come invece è avvenuto negli ultimi anni in Italia dove il ricorso sistematico alla revisione costituzionale, anche per motivi elettorali, ha determinato, sebbene solo parzialmente, una riscrittura del testo costituzionale. In tal senso si v. R. MANFRELOTTI, *Revisionismo costituzionale e rigidità della Carta*, in *Lettera AIC*, 12/2022.

<sup>75</sup> Molto opportunamente G. AMATO, *L'elasticità delle costituzioni rigide*, in *Nomos*, 1/2016, 4 che osserva: «Ronald Coase (1910-2013 – autore che i giuristi dell'«anti-trust» hanno modo di frequentare più di altri – il quale nel suo celebre scritto del 1960 sul problema dei costi sociali delle transazioni sottolinea la naturale incompletezza dei diritti, così come risultano definiti dalle leggi e ancor più dalle Costituzioni; con la conseguenza che è solo nella concretezza di interessi contrapposti che si definisce il loro stesso confine. Ed ecco allora il problema: il rapporto tra elasticità, rigidità, confini dell'interpretazione e spazio della revisione, è un rapporto che si gioca su questi terreni; ed è un rapporto in cui si trovano gli uni davanti agli altri i Parlamenti e gli organi di giurisdizione costituzionale, che affrontano, ciascuno a suo modo, le stesse domande del loro confronto con diritti». In tal senso si v. R. MANFRELOTTI, *op. cit.* D'altro canto, la possibilità che attraverso l'interpretazione possano verificarsi anche modifiche tacite della Costituzione e senza il rispetto dei procedimenti aggravati previsti è stata affrontata dalla dottrina italiana in particolare da M.P. IADICICCO, *Settant'anni di rigidità costituzionale. Il limite del testo fra modifiche tacite ed interpretazioni creative*, in *Riv. GdP*, 24 dicembre 2018, ed E. OLIVITO, *La retorica delle modifiche tacite e il diritto costituzionale esistenziale. Un'ipotesi di studio preliminare*, in *Costituzionalismo.it*, 2 | 2023, dove in particolare l'ultima A. mette in guardia dal contenuto che viene dato al termine «elasticità»: «In conseguenza della dilatazione semantica del concetto, per la dottrina costituzionalistica è pertanto sempre più forte un duplice rischio: i. perdere del tutto di vista la differenza tra violazioni della Costituzione, operate con o senza lo schermo delle «altre leggi costituzionali» di cui all'art. 138 Cost., e interpretazioni diacroniche della Costituzione, che siano tali da non trasmoda-

Sullo sfondo del dibattito sull'opportunità di adottare l'uno o l'altro criterio interpretativo si collocano altri e più complessi problemi: le modalità di *constitutional reasoning* adottate dalle Corti e il grado di rigore argomentativo delle motivazioni, nonché il complesso rapporto con il legislatore, spesso incapace di rispondere ai rapidi mutamenti delle società contemporanee, circostanza che espone i giudici costituzionali al rischio di svolgere un ruolo di supplenza, particolarmente evidente in ambiti sensibili come la bioetica. Rispetto alla prima questione non vi è dubbio che decisioni caratterizzate da percorsi motivazionali poco trasparenti o scarsamente strutturati possono indebolire la legittimazione dell'intervento giudiziario, soprattutto quando esso si traduce in un'espansione della tutela dei diritti fondamentali. Il complesso rapporto tra il legislatore e il potere giurisdizionale (in generale, e, in particolare, le Corti Costituzionali) è da ascrivere principalmente alla forte crisi della rappresentanza politica, alla polarizzazione del dibattito pubblico, alla profonda trasformazione di canali di intermediazione quali i partiti politici e i sindacati, al rapido, vorticoso e incontrollato sviluppo di una tecnologia invasiva e difficilmente regolabile, tutti fattori che favoriscono una paralisi del decisore politico, che a sua volta produce un eccessivo quanto disordinato attivismo delle giurisdizioni supreme. Lo scontro fra *gubernaculum* e *jurisdictio* va, dunque, ben al di là delle questioni interpretative. Queste ultime sono solo la cartina di tornasole della crisi profonda che attraversano le democrazie liberali e i loro pilastri fondativi, primo fra tutti la separazione dei poteri.

## 6. *A mo' di conclusione*

Il tema dell'ermeneutica, sia essa musicale sia giuridica, si presenta come intrinsecamente divisivo, poiché l'atto interpretativo costituisce, per sua stessa natura, il riflesso di una concezione plurale e dinamica del senso. Interpretare significa, infatti, riconoscere che il significato non è mai definitivamente fissato, ma nasce dall'incontro fra un testo,

re nel creazionismo ermeneutico; ii. diluire il concetto di modifica tacita in quello ancora più sfuggente di mutamento costituzionale».

un interprete e un contesto storico-culturale in continua trasformazione. In questa prospettiva, l'interpretazione diviene il luogo di una tensione permanente tra passato e futuro, tra fedeltà all'origine e apertura al mutamento. È dunque fuorviante tentare di individuare un'interpretazione univocamente "giusta", come se il significato potesse essere ricondotto a un criterio oggettivo e immutabile. Tanto nel diritto quanto nella musica, l'idea di una lettura corretta in senso assoluto finisce per tradire la natura stessa dell'opera interpretata. Ogni interpretazione è sempre situata storicamente e culturalmente determinata, risentendo inevitabilmente delle sensibilità, delle aspettative e dei valori dell'epoca in cui prende forma. Le grandi creazioni umane che aspirano a una forma di eternità – le opere musicali destinate a essere incessantemente eseguite e reinterpretate, così come le Costituzioni chiamate a regolare società in continuo divenire – non sopravvivono al tempo irrigidendosi, ma adattandosi. La loro capacità di resistere all'usura storica dipende proprio dalla possibilità di essere rilette, riattualizzate, talvolta persino forzate entro nuovi orizzonti di senso, senza per questo smarrire la propria identità originaria. L'ermeneutica si configura così come una pratica di equilibrio instabile: un movimento che impone di avanzare senza spezzare il legame con il testo, di innovare senza cancellare la memoria, di trasformare senza tradire. È, in definitiva, un'arte del "muoversi restando fermi", in cui la continuità non coincide con l'immobilismo, ma con la capacità di rimanere fedeli a un nucleo di significato proprio attraverso il cambiamento.

### *Abstract*

*This paper explores the relationship between legal and musical interpretation, using the well-known Bernstein–Gould controversy as a conceptual starting point. By examining the tension between fidelity to the text and interpretive creativity, the study develops a comparative framework between law and music as performative practices. The analysis highlights how both domains involve a triadic structure (author, interpreter, audience) and require the transformation of a written text into a meaningful performance within a specific context.*

*The paper then focuses on constitutional adjudication, investigating the role of the President of Constitutional courts through the metaphor of the orchestra*

*conductor. A comparative inquiry across civil law and common law systems reveals different models of collegiality, decision-making, and internal power distribution. Particular attention is devoted to the function of the reporting judge, the procedural dynamics of deliberation, and the influence of institutional roles on interpretive outcomes.*

*Furthermore, the contribution examines the role of dissent in constitutional reasoning, assessing its potential to foster transparency, innovation, and doctrinal evolution, while also considering the risks associated with fragmentation and politicization. Finally, the paper addresses the enduring tension between originalism and living constitutionalism, arguing that neither approach offers a complete solution and suggesting the need for a balanced interpretive model capable of combining historical fidelity with adaptive flexibility.*

*Ultimately, the study presents interpretation as a dynamic and context-dependent process, where meaning emerges from the interaction between text, interpreter, and historical circumstances, both in law and in music.*

#### *Keywords*

*Law and music – Legal interpretation – Constitutional adjudication – Judicial role – Collegiality – Dissenting opinions – Originalism – Living constitutionalism – Comparative constitutional law*

TESTUALISMO ED ORIGINALISMO IN MUSICA:  
INTERPRETAZIONE ED ESECUZIONE DELL'OPERA LIRICA  
DI GIUSEPPE VERDI

*Daniele Camoni\**

SOMMARIO: 1. Premessa introduttiva. – 2. I contenuti verdiani dell'analogia tra diritto e musica. – 2.1. Il testualismo (contestualizzato) di Giuseppe Verdi. – 2.2. Arturo Toscanini e l'*original intent* verdiano. – 2.3. Riccardo Muti, ovvero Verdi e l'*original meaning*. – 3. Brevi conclusioni.

Scelsi appunto tale soggetto [*Rigoletto*] per tutte queste qualità, e questi tratti originali, se si tolgono io non posso più farvi musica. Se mi si dirà che le note possono stare egualmente su questo dramma, io rispondo che non comprendo queste ragioni, e dico francamente che le mie note o belle o brutte che siano non le scrivo a caso, e che procuro sempre di darle un carattere.

GIUSEPPE VERDI, *Lettera a Carlo Marzari*, 14 dicembre 1850

Mi chiedono qual è il mio segreto. Il mio segreto è semplicissimo: consiste nel far eseguire la musica, nota per nota, quale fu scritta dall'autore.

ARTURO TOSCANINI, *Gli inediti di Papini. Tre ricordi. Confidenze di Toscanini*, Corriere della Sera, 20 ottobre 1957

1. *Premessa introduttiva*

Il presente contributo intende fornire alcuni spunti sul rapporto tra una possibile interpretazione musicale in chiave testualista e/o ori-

\* Dottore di ricerca in scienze giuridiche. Università degli Studi di Milano.

ginalista<sup>1</sup> – sulla base dei parametri giuridici che guidano tali tecniche interpretative<sup>2</sup> – e l'opera lirica di Giuseppe Verdi, con particolare attenzione ad alcune discrepanze tra i testi ed intenzioni di quest'ultimo e certe prassi esecutive nate e consolidate in seguito, sulla scia di una (presunta) "tradizione" e delle "sensibilità" sociali sviluppatesi nel tempo. A partire dalle direttrici generali del III Seminario Annuale dell'Associazione di Diritto Pubblico Comparato ed Europeo ("Musica e tradizioni giuridiche: momenti e snodi di una possibile interazione")<sup>3</sup> e del *panel* nel quale il presente intervento si inserisce<sup>4</sup>, è innanzitutto doverosa una duplice precisazione introduttiva a proposito della scelta del tema di fondo (l'opera lirica verdiana) e del percorso argomentativo attraverso il quale si andrà a "giustificare" il *fil rouge* della questione (musicale) interpretativa/esecutiva in termini giuridici.

Rispetto al primo punto, l'opera verdiana si presta bene al parallelismo tra diritto e musica attraverso la chiave dell'interpretazione e certe declinazioni di quest'ultima: come ha scritto Paolo Gallarati «fin dai primi anni, infatti, le opere di Verdi, e più di tutte quelle della c.d. *Trilogia popolare*, furono sottoposte a un tale logorio esecutivo che ne al-

<sup>1</sup> Riassume le diverse accezioni possibili dell'originalismo J.G. WOOFORD, *The Blinding Light: The Uses of History in Constitutional Interpretation*, in 31(3) *U. Chi. L. Rev.* 502, 502 (1964), richiamando «the intent of those who 'framed' the document, of discovering the meaning which the words had at the time they were inserted in the document or of discovering the purpose for which particular propositions were designed».

<sup>2</sup> Sul rapporto tra interpretazione nell'esecuzione musicale e nell'applicazione giudiziale del diritto, cfr. J. FRANK, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, in 47(8) *Col. L. Rev.* 1259 (1947). Nella dottrina italiana, E. BETTI, *Le categorie civilistiche dell'interpretazione*, in *Rivista italiana per le scienze giuridiche*, vol. LXXXV, 1948, 34 ss. e S. PUGLIATTI, *L'interpretazione musicale*, Messina, 1940.

<sup>3</sup> Università degli Studi dell'Insubria (12-13 giugno 2025). Una fortunata coincidenza verdiana voleva che proprio il 13 giugno 2025 ricorresse il 170° anniversario della prima rappresentazione di *Les vêpres siciliennes* presso l'Opéra di Parigi.

<sup>4</sup> "Law as Music (I)", coordinato dalla Prof.ssa Maria Paola Viviani. Il tema attiene quindi alla «interpretazione e[d] esecuzione della parola scritta, rispettivamente nella partitura musicale e nel testo normativo» (G. RESTA, *Itinerari per una ricerca su diritto e musica*, in G. RESTA (cur.), *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Roma, 2020, 28).



terò e deformò i contorni»<sup>5</sup>, con una responsabilità (impropriamente) “creativa” imputabile sia ai cantanti che ai direttori d’orchestra<sup>6</sup>. Il problema dell’interpretazione della reale volontà del Maestro e dell’esecuzione (musicale e scenica) “fedele” delle sue opere è quindi in un certo senso connaturato allo stesso momento storico in cui Verdi le vide rappresentate<sup>7</sup>: egli stesso se ne accorse fin da subito (per esperienza diretta o, più frequentemente, *de relato*) quando ancora era in vita e le opere non erano condotte sotto la sua stessa direzione d’orchestra – celebre, ad esempio, l’aspra critica da lui rivolta alla rappresentazione di una Violetta Valéry in *Traviata* come donna «pura e innocente»<sup>8</sup> (anziché ciò che ella era davvero, ovverosia una prostituta) – e non esitò a stigmatizzare tali derive, come dimostra la sua fitta corrispondenza giunta a nostra disposizione attraverso la preziosa raccolta dei *Copialettere*.

Sul piano interpretativo, alla dimensione “oggettiva” se ne affianca un’altra “soggettiva”, seguendo un’ideale linea senza soluzione di continuità che prende le mosse dal Maestro di Busseto, passa attraverso Arturo Toscanini e, indirettamente, arriva sino ai giorni nostri, nella

<sup>5</sup> P. GALLARATI, *La trilogia popolare, ieri e oggi*, in P. GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, Milano, 2016, 17. Già per A. DELLA CORTE, *Arturo Toscanini*, Milano, 1958, 167, «[era] ancor preciso il ricordo di certe edizioni, e non soltanto provinciali, di *Rigoletto*, del *Trovatore* e della *Traviata*, in cui la schietta foga veniva rivolta in enfatica rozzezza, la cantilena era alla mercè dei più gagliardi vociatori, e le intenzioni e le realizzazioni più intime equisite restavano neglette, sia alla orchestra, sia sulla scena».

<sup>6</sup> Molto si potrebbe dire sulla nascita della figura del direttore d’orchestra e la sua incidenza rispetto all’esecuzione ed interpretazione dell’opera musicale: non essendo oggetto di trattazione in questa sede, valgano i riferimenti a I. CAVALLINI, *Il direttore d’orchestra: genesi e storia di un’arte*, Venezia, 1998 e E.W. GALKIN, *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*, New York, 1988.

<sup>7</sup> Peraltro, si tratta di questione teorica coeva all’affermazione dell’opera verdiana, se è vero che «lo stesso concetto di “interpretazione musicale” è un prodotto moderno. Esso è emerso e si è radicato nella cultura europea soltanto nel XIX secolo. Prima del 1800 non si discuteva di “interpretazione” (*interprétation*-*Interpretation*), bensì di esecuzione (*exécution*, *Vortrag*), riproduzione (*Wiedergabe*), o rappresentazione (*Aufführung*) di un’opera» (G. RESTA, *Variazioni comparatistiche sul tema: “diritto e musica”*, in *Comp. dir. civ.*, 2010, 4-5).

<sup>8</sup> Cfr. L. GENESIO (cur.), *Carteggio Verdi-Luccardi*, Parma, 2008, 91-92.

persona di Riccardo Muti. In prima battuta, il collegamento tra Verdi e Toscanini è presto detto: nonostante la grandissima differenza di età – Verdi era nato nel 1813 e Toscanini nel 1867 – quest’ultimo appartiene «all’ultima generazione dei musicisti che poterono accogliere l’eredità verdiana dalle vive mani del compositore» ed «ebbe con Verdi un rapporto diretto (benché limitato a poche occasioni), ma soprattutto lavorò a contatto con numerosi cantanti le cui interpretazioni erano state forgiate dal maestro stesso in teatro»<sup>9</sup>.

In relazione alla “connessione” tra Toscanini e Muti, il punto “intermedio” di contatto è rappresentato dalla figura – spesso troppo poco ricordata – di Antonino Votto, direttore (già pianista) e primo assistente di Toscanini al Teatro alla Scala di Milano negli anni Venti (1921-1929) e Maestro di direzione orchestrale al Conservatorio di Milano (presso il quale ottenne, nel 1941, la prima cattedra italiana in materia), tra gli altri, dello stesso Muti<sup>10</sup>: in Votto si perpetua così l’austerità della conduzione musicale e lo scrupolo filologico del grande Maestro parmense, che poi sarebbe stato in qualche modo “trasferito” a Muti, a parere di chi scrive il più fedele interprete ed esecutore dell’opera verdiana, nell’attualità e negli ultimi decenni<sup>11</sup>.

## 2. I contenuti verdiani dell’analogia tra diritto e musica

Entrando nel merito, tre sono i terreni rispetto ai quali si cercherà di tracciare in questa sede – lungo il corso di una continuità storica alla

<sup>9</sup> C. TOSCANI, *Toscanini e Verdi*, in M. CAPRA, I. CAVALLINI (cur.), *Arturo Toscanini. Il direttore e l’artista mediatico*, Lucca, 2011, 83.

<sup>10</sup> Sulla figura di Votto (1896-1985), cfr. G. MANCA, C. TOSCANI (cur.), *Antonino Votto: il direttore d’orchestra, il didatta*, Pisa, 2021. Sulla ideale continuità tra Toscanini, Votto e Muti, cfr. Ivi, M. QUATTROCCHI, *Dentro la performance: Toscanini-Votto-Muti*, 39-51.

<sup>11</sup> Valga, per tutti, la “lettura” di Rigoletto realizzata presso l’Università Bocconi di Milano (9 maggio 1994), disponibile nella versione integrale in <https://www.youtube.com/watch?v=mCw3MiYOHcy>. Peraltro, è risaputo che l’opera verdiana rappresenta una delle due “colonne portanti” (assieme a quella di Mozart) sulla quale si regge il successo della longeva produzione mutiana, avendone Muti dirette diciassette diverse (su ventotto totali).

quale si è fatto pocanzi riferimento – alcune coordinate che riprendono la riflessione su un certo tipo di approccio ai criteri dell'interpretazione giuridica e che qui si ritengono applicabili, per molti aspetti ed attraverso un'attività "adeguatrice", anche nel campo musicale. In primo luogo, occorre prendere le mosse dall'interpretazione "autentica" e dalla coeva critica di Verdi verso la *creazione* e non *interpretazione* delle sue opere, secondo un approccio che ben può essere ricondotto al testualismo giuridico.

A seguire, emerge in particolare il rigore filologico-musicale di Toscanini per un'esecuzione che rispettasse la volontà dell'autore e, senza essere letteralmente testualisti, assecondasse ritmi, tempi ed equilibri (*original intent*): come si vedrà, l'approccio toscaniniano ha rappresentato un vero e proprio spartiacque nell'interpretazione dell'opera lirica verdiana, una "rivoluzione interpretativa" nel senso più "originario" del termine, vale a dire quale «processo certamente di mutamento di una situazione esistente che si ritiene insostenibile ma teso al recupero di un qualcosa che con il tempo era andato perduto o comunque sembrava minacciato. Si tratta quindi di un'innovazione volta al ripristino di valori smarriti o in pericolo»<sup>12</sup>. Infatti, con Toscanini la rivoluzione così attuata non è "altro" che un ritorno alla purezza essenziale delle origini verdiane, progressivamente andate perse.

Infine, nella modernità e contemporaneità dell'esecuzione delle opere di Verdi rileva l'ostinato recupero della lezione del Maestro e di quella toscaniniana da parte di Muti – soprattutto durante la sua lunga permanenza come Direttore musicale alla Scala (1986-2005) – per il superamento di certe "cattive" tradizioni incrostatesi nel tempo ed un ritorno il più possibile "ripulito" alle radici dell'opera, conforme allo spirito ed intenzioni di Verdi (*original meaning*)<sup>13</sup>.

In termini generali, un'impostazione di questo genere in ordine ai rapporti tra diritto e musica – con particolare attenzione al parallelismo (almeno formale) tra i "creatori", da un lato (legislatori e compo-

<sup>12</sup> L'espressione è usata da C. MARTINELLI, *Le radici del costituzionalismo. Idee, istituzioni e trasformazioni dal Medioevo alle rivoluzioni del XVIII secolo*, Torino, 2016, 76, in relazione alle vicissitudini della *Glorious Revolution* inglese del 1688-1689.

<sup>13</sup> Celebre, in questo senso, il *Rigoletto* scaligero del 1994, disponibile in <https://www.youtube.com/watch?v=HeF4wbbNLcw>.

sitori) e gli “esecutori” ed “interpreti” del prodotto giuridico e musicale, dall’altro (giudici e direttori)<sup>14</sup> – non è certo nuovo: in questo senso, «a composer acts as a legislator, with scores later brought to life by the performance of musicians; in doing so, the music performer (if playing individually) or the conductor (in case of an orchestra) are called to give some meaning to the score, mirroring in this sense the task of judges when interpreting a legal provision»<sup>15</sup>.

Guardando all’opera verdiana, il parametro interpretativo – sia nella dimensione musicale, sia in quella “letteraria” del libretto, fortemente controllata dallo stesso Verdi<sup>16</sup> – assume (forse) più che in altri Autori una rilevanza centrale e nella quale è impossibile scindere i due aspetti, esistendo un «legame strettissimo, inestricabile tra parola e musica, un rapporto diretto, verticale, in cui ogni nota è in funzione di quella determinata parola, tanto che il cammino melodico-armonico è in sincronia assoluta con il procedere del testo»<sup>17</sup>: si tratta qui della celeberrima «*parola scenica* [...] che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione»<sup>18</sup>. Addirittura, è stato detto che nella *Trilogia* «regna una omogeneità assoluta [...] Il livello della parola, il livello drammaturgico e quello musicale sono così unanimi e solidali che si proteggono a vicenda, interagiscono fra loro come i diversi e unanimi livelli della lingua»<sup>19</sup>.

Non mancano, tuttavia, alcune “difficoltà” contingenti che, lungo quasi tutto l’Ottocento, complicano la ricostruzione lineare di un’in-

<sup>14</sup> Sul parallelismo tra queste due figure, cfr. G. RESTA, *Il giudice e il direttore d’orchestra. Variazioni sul tema: «diritto e musica»*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 2, 2011, 435-460.

<sup>15</sup> E. ARBAN, “*Seeing Law in Terms of Music*”. *A Short Essay on Affinities between Music and Law*, in *Cahiers de Droit*, 1-2, 2017, 77-78.

<sup>16</sup> Sul rapporto di Verdi con alcuni suoi librettisti (Francesco Maria Piave per *Rigoletto* e Arrigo Boito per *Falstaff*), cfr. E. BURONI, *Donizetti, Verdi e i loro librettisti: casi emblematici del rapporto tra compositore e poeta nel melodramma ottocentesco*, in I. BONOMI, E. BURONI (cur.), *Il magnifico parassita: librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell’opera italiana*, Milano, 2010, 146 ss.

<sup>17</sup> R. MUTI, *L’infinito tra le note. Il mio viaggio nella musica*, Milano, 2019, 35.

<sup>18</sup> *Verdi a Ghislanzoni, 17 agosto 1870* (in G. CESARI, A. LUZIO (cur.), *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, 1913, 641).

<sup>19</sup> A.I. DE BENEDICTIS (cur.), *Luciano Berio. Scritti sulla musica*, Torino, 2013, 122-123.

interpretazione verdiana senza soluzione di continuità da allora ai giorni nostri: come è stato ricordato, «tra il testo e l'interpretazione si frappongono, infatti, tre fattori essenziali: la relativa scarsità d'indicazioni espressive, la libertà che l'ambiente, in misura maggiore o minore, concede all'esecutore, e una serie di convenzioni non scritte, ma di ampio consenso»<sup>20</sup>. Rispetto ad ognuno di questi aspetti saranno quindi forniti alcuni possibili spunti che permettano di dare un senso alla presente comparazione tra diritto ed opera in chiave interpretativa.

### 2.1. *Il testualismo (contestualizzato) di Giuseppe Verdi*

Si è ricordato prima che l'opera verdiana è stata – ed è ancora, in alcuni casi – soggetta a frequenti prassi esecutive che, seguendo un certo gusto dei tempi e sensibilità popolari, *crea(va)no* e non *interpreta(va)no*, con «intrusion[i] [...], mutilazion[i] [...], alterazion[i]»<sup>21</sup> che lo stesso Maestro ebbe modo di censurare. In questo senso, emerge un (primo) approccio di Verdi all'esecuzione delle sue opere che – in una prospettiva giuridica – potremmo definire testualista quando, nel biasimare la «divinazione dei direttori» e la «creazione ad ogni rappresentazione», egli dichiarava con l'abituale franchezza: «Io voglio un solo creatore, e m'accontento che si eseguisca semplicemente ed esattamente quello che è scritto; il male sta che non si eseguisce mai quello che è scritto [...] Io non ammetto né ai cantanti né ai direttori la facoltà di *creare* che, come dissi prima, è un principio che conduce all'abisso...»<sup>22</sup>. *In claris not fit interpretatio*, direbbero i giuristi.

A fronte di un appetito musicale che, simbolicamente a partire dal 1837 – con la rappresentazione parigina del *Guillaume Tell* di Rossini ed il celebre *do* “di petto” del tenore Gilbert Duprez, in sostituzione della più morbida e duttile emissione “di testa” (il c.d. falsettone) scritta per Adolphe Nourrit<sup>23</sup> – avrebbe scoperto (e, nei fatti, da allora

<sup>20</sup> M. FAELLI, *Filologia della prassi verdiana. Come le opere di Verdi venivano realmente eseguite al tempo del Maestro*, Torrazza Piemonte, 2023, 473.

<sup>21</sup> *Verdi a Ricordi*, 20 maggio 1847 (in G. CESARI, A. LUZIO, *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., 39).

<sup>22</sup> *Verdi a Ricordi*, 11 aprile 1871 (in G. CESARI, A. LUZIO, *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., 256).

<sup>23</sup> Cfr. M. BEGHELLI, *Il “do di petto”. Dissacrazione di un mito*, in *Il Saggiatore mu-*

quasi imposto) una «sonorità, forte e gagliarda [...] irrobustendo il suono e puntando sulla resistenza dei fiati, a scapito di sfumature, delicatezze, sottili gradazioni degli effetti sonori»<sup>24</sup>, l'opera di Verdi avrebbe subito un notevole stravolgimento esecutivo (perpetuatosi nel tempo), risultandone schematizzata in favore di effetti vocali di indubbio successo popolare e che si sarebbero poco a poco consolidati oltre (se non contro) le note, i testi e le intenzioni del compositore. Già lo aveva ricordato criticamente lo stesso Verdi: «conviene inoltre che gli artisti cantino non a loro modo, ma al mio»<sup>25</sup>. Quest'ultimo dato trova ulteriore conferma nell'approccio verdiano rispetto al ruolo degli interpreti ed alla loro interrelazione con le dimensioni del canto e del testo: da vero uomo di teatro e drammaturgo a tutto tondo che si esprime in linguaggio musicale<sup>26</sup>, infatti – limitarlo a “semplice” compositore sarebbe riduttivo<sup>27</sup> – a Verdi «servono soprattutto artisti capaci di recitare [...] e a loro impone spesso non di cantare, ma di agire, declamando»<sup>28</sup>, il che sovente lo ha portato a preferire bravi “attori” a bravi cantanti.

Per onor di completezza, occorre precisare che il testualismo verdiano va contestualizzato, calato cioè nella cornice “culturale” delle (cattive, a volte cattivissime) prassi esecutive che le opere del Maestro dovettero subire ai suoi tempi – beninteso, quando non era lui stesso a dirigerle dal podio in prima persona – e che fanno quasi impallidire certe “alterazioni” moderno-contemporanee non rispondenti (come si dimostrerà a seguire) alla volontà di Verdi<sup>29</sup>: tra quelle più note, il ta-

sicale, III, 1996, 105 ss.

<sup>24</sup> P. GALLARATI, *La trilogia popolare, ieri e oggi*, cit., 19.

<sup>25</sup> *Verdi a Du Locle, 7 dicembre 1869* (in G. CESARI, A. LUZIO, *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., 221).

<sup>26</sup> Cfr. P. PETROBELLI, F. DELLA SETA (cur.), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Parma, 1996, in particolare *Ivi*, M. VIALE FERRERO, “*Servire il Dramma*”. *Le idee di Verdi sulla scenografia*, 25 ss.

<sup>27</sup> R. MELLACE, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, 2025, 115, parla della «prospettiva scenica come la chiave interpretativa dell'ispirazione verdiana», nell'ambito di un «paesaggio fondamentalmente omogeneo che è lecito ricondurre a una visione antropologica unitaria» (*Ivi*, 155).

<sup>28</sup> M. FAELLI, *Filologia della prassi verdiana*, cit., 219-220.

<sup>29</sup> Numerosi esempi in tal senso sono riportati in M. FAELLI, *Filologia della prassi verdiana*, cit., 169 ss.

glio (“di tradizione”) di arie o interi atti o l’inserimento di arie o atti del tutto estranei all’opera rappresentata, quando non addirittura all’Autore in questione<sup>30</sup>, nonché gli intermezzi (non previsti dal Compositore) con passi ballabili tra un atto e l’altro<sup>31</sup>, secondo lo stile che sarebbe stato poi “imposto” – a partire dagli anni Venti e Trenta dell’Ottocento<sup>32</sup> – dalle convenzioni francesi del *grand opéra* (e che lo stesso Verdi avrebbe recepito per la rappresentazione d’Oltralpe di alcune sue opere)<sup>33</sup>.

## 2.2. Arturo Toscanini e l’original intent verdiano

A fronte di questa “tradizione”, favorita (quando non addirittura imposta) dalla libertà esecutiva dei cantanti e dal sostegno del pubblico – tradizione da intendersi qui, con parole del celebre direttore d’orchestra tedesco Wilhelm Furtwängler (non certo un toscaniniano, anzi), come «il brutto ricordo dell’ultima brutta esecuzione»<sup>34</sup> – l’approccio di Toscanini all’opera verdiana rappresenta una vera e propria reazione, un momento di rottura rispetto a quanto si era fatto sino ad allora e che, attraverso una (inedita) opera di “restauro” e ritorno alle origini, determinò una vera e propria “Verdi-Renaissance”:

<sup>30</sup> In relazione all’esecuzione di un *Don Carlos* a Reggio Emilia, cfr. *Verdi a Tornaghi*, 8 settembre 1874 (in G. CESARI, A. LUZIO, *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., 295): «Si abbaglia la Direzione con un nome d’artista ed un ciarlatano, e si ammettono un Soprano ed un Basso che sono costretti tagliare molti dei loro pezzi fin dalla prima sera [...] Eppure vi è un contratto che dice: *Il Don Carlos dovrà eseguirsi intatto!*».

<sup>31</sup> M. FAELLI, *Filologia della prassi verdiana*, cit., 170, ricorda il caso di una *Aida* del 1874 al San Carlo di Napoli in tre atti (anziché quattro) per dare spazio ad un balletto, suscitando in Verdi uno sdegno tale da minacciare addirittura una richiesta di risarcimento dei danni.

<sup>32</sup> Su tutte, valgano i riferimenti a *La muette de Portici* di Auber (1828), *Robert le diable* di Meyerbeer (1831) e *La Juive* di Halévy (1835).

<sup>33</sup> Si pensi a *Jérusalem* (1847, quale rifacimento de *I Lombardi alla prima Crociata*) o al *Macbeth* “francese” del 1865.

<sup>34</sup> Allo stesso modo, A. DELLA CORTE, *Arturo Toscanini*, cit., 167, parlava della «parte cattiva della tradizione, quella cioè che, formatasi fin dal tempo della nascita per difetto di esigenze artistiche (si ricordi il deplorabile stato delle orchestre italiane), s’era accresciuta con le trascurate abitudini teatrali e con la decadenza del culto verdiano nei decenni dell’infatuazione wagneriana».

si vedano in questo senso le rappresentazioni scaligere de *Il Trovatore* (1902), *Un ballo in maschera* (1903) e, più tardi, *Falstaff* (1921), *Rigoletto* (1922) e *Traviata* (1923), tutte per certi versi sconvolgenti in quanto estranee al gusto musicale consolidato dell'epoca<sup>35</sup>.

È risaputo che Toscanini – musicalmente nato violoncellista e solo dopo divenuto, per caso, direttore d'orchestra (durante una sventurata *Aida* a Rio de Janeiro nel 1886), in un'epoca nella quale la direzione ancora non si era del tutto affermata, salvo eccezioni, come professione “autonoma”<sup>36</sup> – fu «il primo fra i maggiori a porre l'esigenza della ‘fedeltà al testo’, la quale è appunto un'esigenza intrinseca, imprescindibile, *benché non se ne presuma l'assolutezza nei risultati*»<sup>37</sup>. Quest'ultimo inciso è utile per interpretare il suo approccio alle partiture nel solco di un giuridico *original intent*, vale a dire di rispetto del «dettato originale del compositore»<sup>38</sup> (l'equivalente musicale della *voluntas legislatoris*) attraverso una «esecuzione impeccabile riguardo all'intonazione, i valori ritmici, il tempo indicato dall'autore, l'equilibrio tra le sezioni orchestrali e tra le voci e l'orchestra»<sup>39</sup>.

Credo allora che non corrisponda al vero l'accusa di «‘reificazione’ [...] della musica eseguita e al contempo ‘meccanizzazione’ dell'esecuzione»<sup>40</sup> che gli imputavano Theodor Adorno e lo stesso Furtwängler, in quanto la fedeltà al testo va intesa in modo corretto e non significa «eseguire pedissequamente, meccanicamente ‘nota per nota’ quel che è scritto (frintendendo così l'insegnamento di Toscanini), ma interpretarlo senza alterarlo nella sua struttura e ragione più intima»<sup>41</sup>.

Sul punto, Toscanini ebbe addirittura modo, in alcune occasioni, di poter contare sull'interpretazione “autentica” da parte dello stesso

<sup>35</sup> P. GALLARATI, *La trilogia popolare, ieri e oggi*, cit., 26-28.

<sup>36</sup> Cfr. R. VERNAZZA, *Prima di Toscanini: il direttore-organizzatore nel secondo Ottocento operistico italiano*, in C. LO PRESTI (cur.), *Toscanini, l'Italia, il mondo. Formazione, carriera, eredità musicale e civile*, Pisa, 2019, 105-132.

<sup>37</sup> A. DELLA CORTE, *Arturo Toscanini*, cit., 380.

<sup>38</sup> R. MUTI, *L'infinito tra le note*, cit., 31.

<sup>39</sup> C. TOSCANI, *Toscanini e Verdi*, cit., 88.

<sup>40</sup> A. FASSONE, *Wilhelm Furtwängler. Pensare e ricreare la musica*, Milano-Udine, 2023, 88.

<sup>41</sup> R. MUTI, *L'infinito tra le note*, cit., 31.



Verdi circa le corrette modalità esecutive di determinati passaggi operistici: in questo senso, si ricordano le discussioni tra Toscanini e gli interpreti dell'epoca circa il moto della melodia “Quella crudel beltà” (II,1) in *Falstaff* nel 1895 o l'esecuzione di un passo per tenore dell'*Otello*<sup>42</sup> nel 1900: in entrambi i casi Verdi diede ragione a Toscanini, confermando come l'interpretazione di quest'ultimo fosse quella fedele alla partitura ed alle sue intenzioni<sup>43</sup>.

Deve anche essere precisato come la musicologia abbia sfatato alcuni miti circa una presunta, inscalfibile radicalità testualista dell'approccio toscaniniano, quando ha evidenziato che «Toscanini non si attenne sempre a quanto prescrive la composizione. Le sue revisioni, tuttavia, erano mirate a soddisfare le *esigenze poste dal numero e dalla qualità degli strumenti*» [corsivo nostro]<sup>44</sup>. In questo senso, ridimensionando attraverso certe duttilità “controllate” – pur senza farla venir del tutto meno<sup>45</sup> – il concetto di fedeltà al testo (spesso interpretata, soprattutto dai critici, con una rigidità non rispondente al vero), «gli interventi di Toscanini si limitavano agli ambiti tonali o alla strumentazione e la vera fedeltà, grazie alla quale egli è ritenuto a ragione un eccelso riformatore, consisteva nella capacità di fare procedere compatibilmente l'esecuzione senza concessioni in merito alle fluttuazioni del tempo e ai colori non previsti dalla partitura»<sup>46</sup>: ma solo lui, dall'alto della sua grandezza, poteva permetterselo poiché, da un lato, «pri-

<sup>42</sup> Rispettivamente il baritono Antonio Pini-Corsi (primo Ford nel 1893 alla Scala) ed il tenore Francesco Tamagno (primo Otello verdiano nel debutto scaligero dell'opera nel 1887).

<sup>43</sup> Cfr. C. TOSCANI, *Toscanini e Verdi*, cit., 84-85. In relazione al primo, come ricorda A. DELLA CORTE, *Arturo Toscanini*, cit., 43, «l'autore [Verdi] dié ragione a colui che attuava la prescrizione metronimica [Toscanini], la quale rifletteva non solo la lettera, ma anche lo spirito del pezzo».

<sup>44</sup> I. CAVALLINI, *Arturo Toscanini*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. Appendice IX, Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, 2018, 528.

<sup>45</sup> Toscanini non era certo Furtwängler, come ricorda A. FASSONE, *Wilhelm Furtwängler*, cit., 95: «Furtwängler vede se stesso quale *medium* del compositore (*mens auctoris*), Toscanini per contro quale interprete del testo, della partitura (*intentio operis*)». Sul tema, anche A. AVALLONE, S. DI CRESCENZO (cur.), *Musica, pensiero, interpretazione. Toscanini tra Puccini e Furtwängler*, Firenze, 2025.

<sup>46</sup> I. CAVALLINI, *Arturo Toscanini e la direzione d'orchestra tra ottocento e novecento*, in M. CAPRA, I. CAVALLINI, *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, cit., 29.

ma di poter raggiungere la duttilità bisogna aver imparato ad essere esatti», e dall'altro, consolidato l'approccio "toscaniniano" iniziale ed aggiunte alcune sfumature, «man mano [...] egli pretese tempo e sfumature; voleva entrambi, ma la sfumatura doveva essere inserita nel tempo»<sup>47</sup>.

A questo proposito, è ben noto – fuori dal contesto strettamente operistico – l'episodio riconducibile alla prima esecuzione italiana dei *Quattro pezzi sacri* (1898) di Verdi. In relazione all'ultimo pezzo (il *Te Deum*), Toscanini aveva ritenuto necessaria l'introduzione pratica, nei passi dubitativi, di un "rallentando" che, tuttavia, non era sorretto da alcuna indicazione esplicita nella partitura. Verdi in persona benedisse questa "innovazione" da lui non scritta, dichiarando che, se avesse indicato il "rallentando", «qualche musicista poco intuitivo l'avrebbe rallentato troppo, mentre chi sentiva la musica in modo naturale doveva eseguirlo bene anche senza vederlo scritto, come appunto fece Toscanini»<sup>48</sup>.

### 2.3. Riccardo Muti, ovvero Verdi e l'*original meaning*

Queste ultime considerazioni rappresentano un eccellente substrato per considerare un ulteriore approccio alle partiture verdiane, anch'esso imbevuto, in senso musicale, di testualismo ed *original intent*: mi riferisco a quello che, in termini giuridici, è stato definito *original meaning* (o *original public understanding*) e che interpreta – là la disposizione, qui la musica ed il libretto – secondo il significato comunemente attribuito all'oggetto in questione al momento della sua adozione<sup>49</sup>. Ritengo allora che quest'ultima lettura – nella quale testualismo e *original intent* in un certo modo "si aprono" all'*original meaning* – ben si confaccia alla filosofia interpretativa di Muti, quando ricorda

<sup>47</sup> H. TAUBMAN, *Il maestro. La vita di Arturo Toscanini*, Milano, 2022, 209.

<sup>48</sup> G. MARCHESI, *Toscanini*, Torino, 1993, 61.

<sup>49</sup> Cfr. I. WURMAN, *A Debt Against the Living. An Introduction to Originalism*, Cambridge, 2017, 16: «The original public understanding version maintains that the meaning of a constitutional provision is the meaning the public that ratified the Constitution would have understood it to have [...] It asks, how would the people have understood the written words of the Constitution they were adopting? What would they have understood it to be accomplishing?».

che il monito verdiano di eseguire quello che è scritto non impone che «l'interprete, con i suoni, faccia una specie di fotocopia della partitura»<sup>50</sup>, dovendo invece «interpretare il vasto universo che si cela dietro la musica, attraverso quanto scritto dal compositore, senza alterarlo arbitrariamente»<sup>51</sup>.

In questo senso, la presunta rigidità della fedeltà testuale è resa più duttile, ma senza che essa possa sfociare in un suo sfaldamento e nella creazione di qualcosa di “estraneo” a quello che aveva previsto il Compositore: infatti, «la linea musicale, la frase musicale [...] corrisponde a delle leggi fisiche, interne, armoniche che la guidano. E allora, qual è la differenza tra un direttore e un altro? Non andare contro le regole della musica, ma *come* la conduce attraverso queste esigenze fisiche e armoniche»<sup>52</sup>. In tale contesto, il riferimento al significato attribuibile a questo o quel passaggio di una determinata opera non solo si deve nutrire di quanto scritto in un certo modo (o non scritto) dal Compositore, ma anche del più ampio senso drammaturgico che ad esso deve essere attribuito, sulla base del libretto – e qui sta, in Verdi più che in altri Autori, la centralità fondamentale della parola «come portatrice di significato drammatico e psicologico»<sup>53</sup> in relazione alla musica – e della situazione specifica di riferimento<sup>54</sup>: si tratta, allora, di operare una specifica contestualizzazione del tutto, interpretando la fedeltà all'opera verdiana come «comprensione globale del testo, come

<sup>50</sup> R. MUTI, *Verdi, l'italiano. Ovvero, in musica, le nostre radici*, Milano, 2012, 34.

<sup>51</sup> R. MUTI, *Recondita armonia. Educare alla musica per educare alla vita*, Milano, 2024, 26. Il riferimento è allora alle «intenzioni», [...] che vanno ben oltre il segno scritto: sono particolarmente ‘sottili’, e in esse si nasconde l'essenza di una pagina, di una situazione, di un ruolo [e] non devono essere intese in modo statico, ma dinamico» (M. FAELLI, *Filologia della prassi verdiana*, cit., 249).

<sup>52</sup> *Riccardo Muti per il 150° di Arturo Toscanini* (Teatro Regio di Parma, 4 febbraio 2017), disponibile in <https://www.youtube.com/watch?v=ZPWCTYJzCdA>.

<sup>53</sup> P. GALLARATI, *Laudatio di Riccardo Muti in occasione del conferimento della Laurea honoris causa nell'Università di Torino*, 4 novembre 2011, 3.

<sup>54</sup> Valga, in proposito, la celebre indicazione di Verdi al soprano Barbieri-Nini circa la corretta esecuzione della parte di Lady Macbeth nell'omonima opera: «desidero che gli artisti servano meglio il poeta che il Maestro» (riportata in R. MUTI, *Recondita armonia*, cit., 185).

fedeltà al pensiero musicale delle e all'*usus scribendi* di un autore e del relativo periodo storico»<sup>55</sup>.

Gli esempi sarebbero innumerevoli, motivo per il quale si procederà ad una selezione di quelli qui ritenuti più emblematici e significativi. Per cominciare, si prendano almeno due celebri passaggi del primo gioiello della *Trilogia*: innanzitutto, il finale del monologo di Rigoletto “Pari siamo” (I, VII: “Mi coglierà sventura?... Ah no, è follia!”) che, pur rappresentando l’angosciosa meditazione e travaglio interiore del gobbo di corte perseguitato dalla maledizione del deriso Conte di Monterone, «per inveterata e ormai inattaccabile tradizione, gli interpreti eseguono [con] una puntatura al *sol* acuto ricavandone un indubbio effetto, anche a discapito della logica drammatica»<sup>56</sup>; logica perfettamente riassunta nella successiva indicazione scenica contenuta nel libretto di Piave – “Apre con chiave ed entra nel cortile” – che anche a livello musicale introduce, non certo a caso (sul *mi* “luminoso” scritto da Verdi, quale nota di contrasto rispetto al *do* “cupò” della maledizione) l’incontro in casa con la figlia Gilda e fa svanire l’angoscia di Rigoletto<sup>57</sup>. Peraltro, sul punto è stato anche ricordato che «l’esplosione del tempo d’attacco (Allegro brillante) del duetto Rigoletto-Gilda non tollera che si chiuda la tormentata scena monologica del protagonista, ma scatta in anticipo, prima ancora che il disegno dell’intonazione esasperata della parola ‘follia’ risolva sulla nuova tonica (Do)»<sup>58</sup>.

A seguire, l’altrettanto celebre momento dell’incontro nel Palazzo ducale tra Monterone – che sta per essere condotto in carcere (II, VII: “Schiudete! Ire al carcere Monteron dee”) – e Rigoletto, nel corso del quale quest’ultimo giura vendetta nei confronti del Duca di Mantova

<sup>55</sup> A.M. GRASSI, *Fedeltà al testo e interpretazione musicale*, in G. FORNARI (cur.), *Quinto seminario di filologia musicale, Mozart 2006*, Pisa, 2011, 255.

<sup>56</sup> M. CONATI, *Rigoletto. Un’analisi drammatico-musicale*, Venezia, 1992, 236-237.

<sup>57</sup> In questo senso, «Rigoletto non possiede un’aria di sortita. Dopo averne mostrato la cattiveria, la deformità esteriore e l’alienazione morale, niente sarebbe stato più ovvio che rivelarne, con un bel cantabile, la capacità di amare, nascosta dentro di lui. Ma Verdi vuol fare cose nuove, “bizzarre” e rimanda la rivelazione dell’anima nascosta di Rigoletto al seguente duetto con Gilda» (P. GALLARATI, *Rigoletto*, in P. GALLARATI, *Verdi ritrovato*, cit., 188).

<sup>58</sup> R. MELLACE, *Con moltissima passione*, cit., 121.

che gli aveva rapito e sedotto la figlia (II, VIII: “Sì, vendetta, tremenda vendetta”): in particolare, nel passaggio che, immediatamente prima, porta al proclama di vendetta del gobbo (II, VII: “No, vecchio, t’inganni... un vindice avrai”), i baritoni sogliono in genere fare «sulla parola ‘avrai’ una puntatura coronata sul *mi bemolle* acuto che tengono fino a esaurimento del fiato [...] su un crescendo graduale che infine sbocca senza soluzione di continuità sull’attacco della cabaletta ‘Sì vendetta’»<sup>59</sup>.

Anche in questo caso, l’errore è duplice, dal punto di vista musicale ed in termini (più ampi) drammaturgici: sul primo punto, «in quanto la nota di *mi bemolle* rende prevedibile la svolta, che dev’essere invece improvvisa, alla tonalità di *la bemolle* maggiore», così alterando il senso del passaggio musicale da una frase all’altra; rispetto al secondo, poiché «annulla il significato della nota di *do* che, lasciata a Monterone, viene ora accolta, per così dire ereditata da Rigoletto che intende sostituirsi al vecchio conte nell’assumere il compito di vendicare l’onore offeso»<sup>60</sup>. Si tratta, insomma, di una “deviazione” musicale che altera il significato scenico-narrativo di un momento centrale dell’opera: del resto, non sorprende (o non dovrebbe) che l’approccio di Verdi abbia l’impostazione qui rivendicata, se è vero che egli aveva scientemente pensato e scritto *Rigoletto* «senz’arie, senza finali, con una filza interminabile di duetti, perché così er[a] convinto»<sup>61</sup>.

Infine, si pensi al famosissimo acuto nella canzone “La donna è mobile” (III, II). Sul punto la precisazione è duplice: da un lato, il *si* “di tradizione” non è affatto previsto dalla partitura verdiana nel punto in cui viene abitualmente eseguito (“[...] e di pensier”), interrompendo peraltro un’arcata musicale che non prevede pause sul punto; dall’altro, esso è contemplato, ma in un momento drammaturgico diverso e perdendosi in lontananza rispetto alla scena principale, vale a dire quando Rigoletto si rende conto – dopo aver commissionato a Sparafucile l’assassinio del Duca ed essendo pronto a gettare il sacco con il suo cadavere nel Mincio – che il Duca stesso invece è ancora vi-

<sup>59</sup> M. CONATI, *Rigoletto*, cit., 272.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Verdi a Borsi*, 8 settembre 1852, in G. CESARI, A. LUZIO, *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., 497.

vo e ad essere stata erroneamente uccisa è Gilda (III, IX)<sup>62</sup>: in questo senso, allora, il primo acuto non è scritto in partitura e non ha senso di esistere, poiché l'aria in questione «ha una sua precisa funzionalità drammatica che si rivelerà appieno»<sup>63</sup> proprio nel secondo momento descritto, ovverosia quando Rigoletto «scopre che il Duca non è stato ucciso dal sicario, non già perché lo veda vivo, ma perché lo *sente*. E lo sente cantare proprio 'La donna è mobile'»<sup>64</sup>.

Allo stesso modo, la celebre romanza *Celeste Aida* (I, I) del guerriero egizio Radamès in *Aida* non è quasi mai eseguita come l'aveva pensata e scritta Verdi (salve alcune esecuzioni più scrupolose, ad esempio ad opera di Franco Corelli e Carlo Bergonzi)<sup>65</sup>, poiché il *si bemolle* finale, con puntatura sull'ultima parola ("Un trono vicino al sol") è in genere eseguito sotto forma di acuto fortissimo – anch'esso "di tradizione", eppure inesistente – che non tiene conto del *morendo* e dei *pianissimi* (*pp* e *ppp*, rispettivamente prima e dopo il *morendo*) indicati in modo esplicito dal Maestro in partitura, il che priva la romanza stessa della dimensione intimistica, quasi onirica che caratterizza il sentimento d'amore, ancora non rivelato, del guerriero innamorato ("Se quel guerrier io fossi, se il mio *sogno* si avverasse...").

A continuazione, i famigeratamente celebri *do* di petto tenorili della cabaletta di Manrico nella cabaletta "Di quella pira..." (III, VI) de *Il Trovatore*, noti appunto come i "do della pira": al netto del frequente taglio del *daccapo* (con l'esecuzione di una sola strofa anziché due) e dell'intermezzo di Leonora ("Non reggo a colpi tanto funesti... Oh, quanto meglio saria morir!")<sup>66</sup>, il *do* di petto intermedio (con la punta-

<sup>62</sup> Secondo le indicazioni del libretto, Rigoletto è «sorpreso dalla lontana voce del Duca, che nel fondo attraversa la scena».

<sup>63</sup> M. CONATI, *Rigoletto*, cit., 278.

<sup>64</sup> G. BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, 1970, 202.

<sup>65</sup> Vedi le corrispondenti registrazioni: <https://www.youtube.com/watch?v=vefHdQccnp4> (Corelli) e <https://www.youtube.com/watch?v=eJ88eLqEsS0> (Bergonzi). Celebre è l'aneddoto circa la contestazione a Bergonzi nel 1959 al Teatro Regio di Parma quando, di fronte ad un'esecuzione di tale aria fedele alle indicazioni verdiane, lo stesso fu contestato dal loggione: recatosi dai contestatori, spartito in mano, per dimostrarne la bontà, egli si sentì rispondere che era Verdi (e non loro) ad aver sbagliato.

<sup>66</sup> Il riferimento non è banale, in quanto rivela che Leonora, prossima al matrimonio con Manrico, «è sorpresa da un avvenimento esterno, che la precipita nella dispe-

tura in “Oh teco almeno corro a morir”, sulla prima sillaba di “teco”) non esiste in partitura e quello finale (“All’armi!”), anche qui sulla prima sillaba di “armi”) – pur a fronte di una partitura originale monca sull’ultima nota<sup>67</sup> – non ha senso laddove si tenga conto del complessivo livello drammaturgico del momento poiché, se così fosse, coro e tenore concluderebbero del tutto disallineati (con il secondo che sopravanza il primo) mentre «dovrebbero finire insieme, come sarebbe logico: quando si va all’attacco, parte il generale con tutto l’esercito; invece, di solito, per fare quella nota acuta l’esercito parte e il generale rimane sulla scena, con la spada in aria, con l’urlo non scritto da Verdi»<sup>68</sup>.

A chiusura della *Trilogia*, si consideri l’approccio (musicale e scenico-registico) al celeberrimo brindisi “Libiamo, libiamo ne’ lieti calici” (I, II) che apre *Traviata* poco dopo il Preludio del primo atto (e che è già illustrativo dell’ombra funerea che aleggerà di lì a poco su tutta l’opera): a differenza dell’interpretazione affermatasi nel tempo – abitualmente declinata, nella rappresentazione che ne danno i registi, in una baldanzosa allegria che contagia tutti i partecipanti alla sontuosa cena in casa di Violetta – il senso più profondo (ed autentico) di questa scena iniziale è l’opposto rispetto a quello di una piacevole e conviviale spensieratezza, ovvero quello di una «ricerca del piacere, espressa da questa società godereccia e frivola, [che] procura affanno perché accompagnata dalla consapevolezza che la vita fugge e lascia poco tempo per vivere e per godere»<sup>69</sup>: infatti, il valzer in questione è un terribile presagio di morte<sup>70</sup>, nel quale «la musica incantatoria, avvitando- si a spirale, sembra inseguire la corsa del tempo e il ritmo della vita che fugge»<sup>71</sup>. A tal proposito, una volta che la banda ha finito di suonare,

razione» (P. GALLARATI, *Il Trovatore*, in P. GALLARATI, *Verdi ritrovato*, cit., 380).

<sup>67</sup> Cfr. M. BEGHELLI, *Per fedeltà a una nota*, in *Il Saggiatore*, 2, 2001, 306 ss.

<sup>68</sup> R. MUTI, *Verdi, l’italiano*, cit., 40-41. Del resto, la concordanza tra tenore e coro è confermata dal libretto, quando recita sul punto che «Manrico parte frettoloso seguito da Ruiz e dagli armati».

<sup>69</sup> P. GALLARATI, *Verdi*, Milano, 2022, 302.

<sup>70</sup> Del resto, «il valzer [...] in Verdi è spesso associato al male e al demoniaco [...] Ogni volta che il Maestro di Busseto si riferisce a [tali] elementi, scrive un movimento di tre quarti o di tre ottavi, cioè quello del valzer» (R. MUTI, *Recondita armonia*, cit., 153).

<sup>71</sup> P. GALLARATI, *La traviata*, in P. GALLARATI, *Verdi ritrovato*, cit., 440-441.

Violetta invita i suoi ospiti ad unirsi a lei per un ballo nella sala antistante ma – da libretto – viene «colta da subito pallore», il che rivela poco dopo (attraverso una sola parola: “Ohimè”) l’esistenza dei primi sintomi della terribile malattia che la condurrà infine alla morte.

In definitiva, siamo in presenza di «una festa che nasconde il dramma» nella quale la ricerca del piacere da parte di Violetta è solo «un modo per evitare l’amore e dimenticare la sua condizione»<sup>72</sup> (di donna dedita all’esercizio della prostituzione), poiché «mentre fino ad allora si era abbandonata al vino, alle feste, agli amori, al piacere, per poter dimenticare, ora l’amore sarebbe una delusione, perché senza futuro»<sup>73</sup>. In sottofondo, vi è quindi una ossimorica allegria triste che, attraverso il senso complessivo dell’opera, fustiga impietosamente le convenzioni sociali, le ipocrisie ed i pregiudizi morali di un’epoca che Verdi stesso aveva dovuto subire in ragione delle proprie vicissitudini personali<sup>74</sup>.

### 3. *Brevi conclusioni*

Con riferimento alla questione dell’impostazione degli studi musicali per i giovani, in un’altra sua celebre lettera Verdi ebbe a pronunciare la famosa frase «torniamo all’antico: sarà un progresso»<sup>75</sup>. Credo che questo debba essere l’approccio corretto – per quanto forse impopolare, soprattutto di questi tempi moderni – nell’interpretazione dell’opera lirica (qui verdiana): così come i giuristi devono (o dovrebbero) innanzitutto attenersi al testo delle norme di legge ed alle intenzioni del Legislatore ad esse sottese, sulla base della volontà di chi le ha adottate, anche in campo musicale si impone (a direttori e registi) un ritorno all’antico, nel caso di specie con l’obiettivo di “ritrovare” l’essenza originaria – musicale e drammaturgica – delle opere del Mae-

<sup>72</sup> R. MUTI, *Recondita armonia*, cit., 155.

<sup>73</sup> R. MUTI, *Verdi, l’italiano*, cit., 88.

<sup>74</sup> Il riferimento è alla “scandalosa” (per l’epoca) convivenza con il soprano Giuseppina Strepponi: cfr. G. SERVADIO, *The Real Traviata: Biography of Giuseppina Strepponi, Wife of Giuseppe Verdi*, London, 1994.

<sup>75</sup> *Verdi a Francesco Florimo, 5 gennaio 1871* (in G. CESARI, A. LUZIO, *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., 233).



stro di Busseto: occorre garantire allora il mantenimento dei testi, della musica (scritta e non) e della volontà del compositore, nonché del rispetto dei significati attribuibili alle narrazioni – in musica e in parola – contenute nelle sue opere.

Verdi era stato molto chiaro fin da subito sul modo, insindacabile, in cui dovevano essere interpretate le sue opere: addirittura, il fatto che fosse lui stesso in persona a dirigerle o, comunque, a “selezionare” i direttori che avrebbero avuto l’onore (e onere) della conduzione nei teatri più importanti del mondo<sup>76</sup> (in un’epoca nella quale tale ruolo andava poco a poco affermandosi in forma autonoma) – curandone altresì di persona la messinscena teatrale in modo maniacale – mirava a preservare il più possibile la fedeltà al testo e le sue intenzioni, non mancando tuttavia distorsioni più o meno evidenti appena si sconfinava nei teatri “di provincia” o mancava l’occhiuta supervisione del Maestro.

Toscanini perseguì poi ostinatamente il ripristino della “regola” verdiana, andata poco a poco perduta – con Verdi ancora vivente – nell’eterodossia e creatività dilaganti soprattutto nelle voci di certi cantanti e, infine, lo stesso ha fatto, cambiati i tempi ma facendone comunque una missione di vita, Muti nel solco della lezione toscaniniana. Il punto di caduta è stato (ed è) per tutti lo stesso: far rivivere Verdi nella sua essenza più autentica.

In definitiva, Verdi è già di suo un autore tremendamente moderno – basti pensare ai temi trattati nelle sue opere, dai rapporti familiari e di scontro generazionale alle relazioni tra Stato e cittadino o tra Stato e Chiesa<sup>77</sup> – e che, in quanto genio assoluto il cui teatro «presenta più d’un elemento di rottura rispetto alla tradizione che lo precede»<sup>78</sup>, ha sempre percorso i tempi per pretendere di “modernizzarlo” (qualunque cosa voglia dire) a forza attraverso modifiche, tagli, aggiunte e “reinterpretazioni” che non spesso corrispondono in nulla alle sue no-

<sup>76</sup> Su tutti, Angelo Mariani e Franco Faccio. In particolare, «sarà di fatto Mariani [...] a introdurre la figura moderna del direttore d’orchestra nei teatri italiani, in cui vigeva ancora di norma la tradizionale divisione di ruoli tra maestro concertatore, incaricato delle prove coi cantanti, e primo violino, cui spettava la direzione d’orchestra durante la recita» (R. MELLACE, *Con moltissima passione*, cit., 70).

<sup>77</sup> Cfr. A. MATTIOLI, *Meno grigi più Verdi. Come un genio ha spiegato l’Italia agli italiani*, Milano, 2018.

<sup>78</sup> R. MELLACE, *Con moltissima passione*, cit., 159.

te, ai suoi intenti, al senso comune di quello che ci dicono i suoi libretti e le sue musiche, le singole parole e note. Piaccia o meno, così ha scritto e voluto lui.

### *Abstract*

*The present essay aims at reflecting on the relationship between a possible musical interpretation based on a (legal) textualist and originalist approach and Giuseppe Verdi's opera, with particular attention to some discrepancies between the composer's texts and intentions and later executive practices. Three areas will be considered: Verdi's "authentic" textualist interpretation and his critique of the creation, rather than interpretation, of his operas by singers and directors; Arturo Toscanini's philological-musical rigor for a performance that respected the composer's intent and Riccardo Muti's recovery of the Verdi/Toscanini lesson to overcome "bad" traditions and return to the spirit and intentions of Verdi himself.*

### *Keywords*

*Arturo Toscanini – Giuseppe Verdi – Originalism – Riccardo Muti – Textualism*

IL GIUDICE COSTITUZIONALE  
(COME) DIRETTORE D'ORCHESTRA.  
RIFLESSIONI DI DIRITTO COMPARATO SULL'APPROCCIO  
INTERPRETATIVO DELLA LEGGE, TRA REGOLE E LIBERTÀ

*Cristina Gazzetta\**

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. Diritto e musica: analogie strutturali. – 3. Le Costituzioni come partiture (giuridiche). – 4. Il giudice costituzionale come direttore d'orchestra. – 5. Interpretazione e improvvisazione, tra originalismo e non-originalismo. – 6. Hart e la struttura aperta del diritto. – 7. Conclusioni.

*1. Introduzione*

Il diritto e la musica, nel loro momento interpretativo, condividono una tensione fondamentale tra rigore e flessibilità, tra rispetto del testo e necessità di adattarlo alle mutevoli esigenze, sociali e culturali. Ad esempio, se il diritto, per garantire la giustizia, non può limitarsi a una mera applicazione meccanica delle norme, allo stesso modo, la musica non può ridursi alla semplice esecuzione di una partitura<sup>1</sup> per trasmettere le emozioni che hanno ispirato l'autore e il messaggio che questi vuole trasmettere.

Sicché la connessione tra diritto e musica si manifesta a piena voce nel ruolo dell'interprete: il giudice costituzionale e il direttore d'orchestra operano entrambi come mediatori tra un testo codificato e la realtà che lo recepisce: il giudice deve applicare la norma giuridica in modo coerente all'insieme dei principi e dei valori che sono alla base del suo ordinamento giuridico (seppur possa darne una interpretazione evolutiva) così come il direttore d'orchestra deve dare vita (di-

\* Professoressa associata di Diritto costituzionale comparato. Università degli Studi Niccolò Cusano - telematica.

<sup>1</sup> Sulla differenza tra partitura, spartito e parte si rinvia a: <https://notabenissimo.wordpress.com/2017/11/05/parte-partitura-spartito-che-confusione/>.

remmo... voce, suono) alla partitura rispettandone struttura, pur senza soffocarne le possibilità interpretative<sup>2</sup>.

Se poi la *teoria della struttura aperta del diritto* ci ricorda che le norme giuridiche non sono mai completamente definite e necessitano di interpretazione per essere applicate correttamente<sup>3</sup>, potremmo affermare che ciò vale tanto più nell'esecuzione musicale, dove la partitura rappresenta una guida per l'interprete (il direttore d'orchestra) che deve tradurre in un'esperienza concreta il messaggio musicale ed emotivo del compositore, adattandola alle aspettative del pubblico, certamente influenzato dal momento storico e culturale in cui vive, caratterizzando in maniera originale proprio l'esecuzione<sup>4</sup>.

Le (pur) brevi riflessioni che seguono nascono proprio da una suggestione metodologica: l'idea che l'interpretazione giuridica e quella musicale condividano una struttura profonda, fatta di regole e libertà, di testo e contesto, di tecnica e sensibilità.

Con la conseguenza che pare di un certo interesse una riflessione sul ruolo dell'interprete – in particolare del giudice costituzionale – inteso non come mero esecutore della costituzione/partitura (intesa come regola), ma come figura responsabile, capace di modulare il significato del testo normativo alla luce delle trasformazioni sociali, culturali e istituzionali degli ordinamenti (democratici). L'obiettivo è duplice: da un lato, ripensare una concezione meccanicistica dell'interpretazione normativa, ancora diffusa in alcuni approcci formalisti; dall'altro, valorizzare la dimensione performativa, relazionale e creativa dell'attività ermeneutica, attraverso il confronto con la prassi musicale e con la figura del direttore d'orchestra. In questa prospettiva, il giudice costituzionale appare come un interprete che, pur vincolato alla partitura (costituzionale), è chiamato a renderla viva, coerente e comprensibile, adattandola al tempo presente, pur senza stravolgimenti.

Nella ricerca delle analogie strutturali tra diritto e musica, l'indagine intende porre l'attenzione sul concetto di Costituzione in

<sup>2</sup> S. BERETTA, G. FORNARI, *Giustizia e musica*, Milano, 2020.

<sup>3</sup> E. ARBAN, *Seeing Law in Terms of Music: A Short Essay on Affinities between Music and Law*, in *Les Cahiers de droit*, vol. 58, n. 1-2, 2017, 67-86.

<sup>4</sup> F. RIMOLI, *Interpretazione, forma, funzione: sulle presunte affinità tra l'agire giuridico e l'agire musicale*, in G. Resta (cur), *L'armonia nel diritto*, Roma, 2020, 299-307.

quanto partitura giuridica e sul ruolo del giudice proprio nella veste di direttore d'orchestra; verrà esaminata la dimensione dell'improvvisazione come pratica ermeneutica assieme alle principali teorie interpretative (originalismo e approccio evolutivo), al fine di evidenziare la responsabilità dell'interprete come elemento centrale dell'atto interpretativo, vale a dire dell'esecuzione.

L'ipotesi che si assume è che l'interpretazione giuridica, come quella musicale, non sia un atto puramente tecnico, ma un processo complesso che implica conoscenza, sensibilità, etica e responsabilità. Il giudice costituzionale, come il musicista, non si limita a *leggere* un testo, ma lo *suona*, lo attualizza, lo rende esperienza condivisa. In questo senso, possiamo affermare che il diritto – come la musica – vive solo nell'interpretazione.

Questa analogia non è solo suggestiva, ma metodologicamente feconda. Essa consente di ripensare il ruolo del giudice costituzionale non come semplice *bouche de la loi*, ma come interprete attivo, capace di dare forma e senso al testo normativo, proprio come il direttore d'orchestra dà vita alla partitura. Un giudice, qualsiasi giudice, così come un musicista, qualsiasi musicista, si muove tra vincoli e libertà, tra struttura e improvvisazione, tra fedeltà al testo e innovazione<sup>5</sup>; con la conseguenza che l'interpretazione giuridica assume una dimensione performativa così come una esecuzione musicale: non è solo un atto cognitivo, ma anche creativo, sociale, comunicativo. Essa implica una responsabilità, una sensibilità, una capacità di ascolto e di adattamento. Come nella musica, anche nel diritto l'interpretazione è ciò che trasforma il testo in esperienza, la norma in giustizia, la regola in relazione<sup>6</sup>, poiché «l'interpretazione giuridica e l'interpretazione musicale non sono due cose diverse, ma una cosa sola»<sup>7</sup>. Entrambe si fondano su un testo scritto, ma vivono solo nell'atto interpretativo, che è sempre situato, contestuale e aperto alla pluralità dei significati. In tal senso, il giudice costituzionale è chiamato non solo a *leggere* la norma, ma a *suonarla*, a renderla udibile e comprensibile nel contesto storico e

<sup>5</sup> G. PRATELLI, *L'improvvisazione: una pratica non solo musicale*, Madrid, 2018.

<sup>6</sup> S. NARDI, *Pulchrum et iustum convertuntur. Sulla relazione tra musica e diritto*, in *Rassegna di diritto della moda e delle arti*, fasc. 1/2022, 22-27.

<sup>7</sup> *Idem*.

sociale in cui opera<sup>8</sup>. Tale prospettiva risulta pure condivisibile se si considera l'interpretazione, tanto nel diritto quanto nella musica, come un atto volitivo e creativo, capace di svelare la *ratio* sottesa al testo e che ne attualizza il significato<sup>9</sup>. L'interprete non è un semplice esecutore, ma un soggetto che partecipa alla costruzione del senso, in dialogo con l'autore, il pubblico e il contesto culturale, sociale e storico. Con la conseguenza che il dialogo tra diritto e musica può ben rappresentare uno strumento prezioso per il giurista, poiché consente di ampliare il quadro positivistico tradizionale e fa venire alla luce quei contenuti taciti e alcuni certi pregiudizi che condizionano profondamente ed inevitabilmente l'attività interpretativa<sup>10</sup>.

## 2. *Diritto e musica: analogie strutturali*

Il diritto e la musica, pur appartenendo a domini epistemologici distinti, condividono una struttura formale che ne regola la trasmissione, l'applicazione e la comprensione. Entrambi si fondano su un sistema codificato: il diritto attraverso norme e principi, la musica mediante la notazione e le regole compositive. Tuttavia, in entrambi i casi, il testo scritto non esaurisce il significato dell'opera: è l'interpretazione che ne consente la piena realizzazione: «l'interpretazione giuridica, al pari di quella musicale, è un atto sociale, che si realizza nel momento dell'esecuzione e che richiede una sensibilità situata, storicamente e culturalmente»<sup>11</sup>. Da questo punto di vista, sembra facilmente condivisibile e secondo un'ottica performativa, la considerazione che vede il giudice costituzionale e il direttore d'orchestra quali mediatori tra il testo e il pubblico, tra la norma e la società, tra la partitura e il pubblico ascoltatore. Entrambi sono chiamati a tradurre un codice in esperienza, a rendere vivo ciò che altrimenti resterebbe astratto, poiché «*law and music may reveal, after all, surprising affinities*»; il diritto,

<sup>8</sup> H.L.A. HART, *Il concetto di diritto*, Torino, 1965.

<sup>9</sup> N. GAROFALO, *Diritto e musica. Paradigmi ermeneutici*, Napoli, 2022, 1-95.

<sup>10</sup> G. RESTA, *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: diritto e musica*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, a. XLI, n. 2, 2011, 435-459.

<sup>11</sup> G. PRATELLI, *L'improvvisazione: una pratica non solo musicale*, cit., 6.

lungi dall'essere una disciplina arida e tecnica, possiede una resilienza intellettuale che lo rende capace di dialogare con le arti; in particolare, la struttura del diritto, pur essendo normativa, può influenzare e nutrire processi creativi, proprio come la musica<sup>12</sup>.

La dimensione rituale è un ulteriore punto di contatto. L'ingresso del giudice in aula e quello del direttore sul podio, il silenzio che precede la parola o la musica, la gestualità codificata, sono tutti elementi che rafforzano il carattere simbolico e performativo di entrambe le figure. È stato infatti osservato che «*law offers us certain basic themes with a multitude of variations*»; sicché la sua struttura può essere paragonata a quella di una sinfonia, con ricorrenze, modulazioni e contrappunti<sup>13</sup>.

Un ulteriore elemento di contatto riguarda la dimensione estetica, spesso trascurata nel diritto, che merita attenzione, poiché «*the good, the true, the beautiful*» sono categorie che attraversano il diritto e ne rivelano la profondità culturale<sup>14</sup>. Una sentenza ben scritta, una norma armonicamente strutturata, un discorso giuridico elegante, sono manifestazioni di una bellezza che non è solo formale, ma anche sostanziale. Infine, «l'attività ermeneutica presuppone la conoscenza, la cognizione di una *voluntas*, del legislatore o del compositore, che solamente un atto propriamente volitivo e per certi versi creativo, quello dell'interprete, può svelare»<sup>15</sup>. In questo senso, il diritto e la musica non sono solo sistemi normativi, ma anche linguaggi espressivi, che vivono nell'interpretazione e si realizzano nella relazione.

### 3. Le Costituzioni come partiture (giuridiche)

L'analogia tra le Costituzioni e le partiture musicali offre una chiave di lettura suggestiva e metodologicamente fertile per comprendere

<sup>12</sup> E. ARBAN, *Seeing Law in Terms of Music: A Short Essay on Affinities between Music and Law*, cit., 67-86.

<sup>13</sup> D.J. KORNSTEIN, *The Music of the Laws*, New York, 1982, 18.

<sup>14</sup> K.N. LLEWELLYN, *On the Good, the True, the Beautiful, in Law*, in *University of Chicago Law Review*, vol. 9, 1942, 224-230.

<sup>15</sup> N. GAROFALO, *Diritto e musica. Paradigmi ermeneutici*, cit., 5-6.

la funzione interpretativa del giudice costituzionale. Così come una partitura musicale contiene indicazioni formali che devono essere tradotte in suono, una Costituzione racchiude un insieme di principi e norme che necessitano di essere attualizzati attraverso l'interpretazione. In entrambi i casi, il testo scritto è solo il punto di partenza: è l'interprete che ne determina la forma concreta, nel tempo e nello spazio. Secondo Peter Häberle, la Costituzione non è un testo chiuso, ma un «processo aperto» che vive nell'interpretazione e nella prassi. Essa è «un ordine normativo aperto alla realtà», che si sviluppa attraverso il dialogo tra il testo e la comunità interpretante<sup>16</sup>.

In questa prospettiva, il giudice costituzionale, così come il direttore d'orchestra, non si limita a eseguire la partitura, ma ne coglie lo spirito, ne valorizza le tensioni interne, ne modula l'espressione in funzione del contesto.

L'analogia si rafforza se si considerano le diverse *forme* di costituzioni come generi musicali.

Ecco allora che la *Grundgesetz* tedesca, con la sua struttura sistematica e il forte richiamo della giurisprudenza costituzionale al principio di proporzionalità, ricorda la compostezza e la razionalità della sinfonia classica. La Costituzione indiana, con il suo vasto catalogo di diritti fondamentali mediante il concetto di *basic structure*, elaborato dalla giurisprudenza costituzionale nazionale, evoca la complessità decorativa della musica barocca. La Costituzione italiana, nella tensione tra principi e realtà, tra norma e prassi, si avvicina all'opera romantica, dove l'emozione e la drammaticità convivono con la forma<sup>17</sup>.

Con la conseguenza che appare ragionevole l'affermazione secondo cui «la legge non è tutto il diritto, così come lo spartito non è tutta la musica»<sup>18</sup>. In entrambi i casi, vi è un «di più» che sfugge alla codificazione e che solo l'interpretazione può portare alla luce. Questo «di più» è costituito dalla volontà dell'autore, dal contesto storico, dalle aspettative del pubblico, ma anche dalla sensibilità dell'interprete.

<sup>16</sup> P. HÄBERLE, *Verfassungsinterpretation in der Demokratie*, Karlsruhe, 1978, 15-22.

<sup>17</sup> S. BERETTA, G. Fornari, *Giustizia e musica*, cit., 41-45.

<sup>18</sup> N. GAROFALO, *Diritto e musica. Paradigmi ermeneutici*, cit., 3-5.



È stato notato che «le Costituzioni, come gli spartiti musicali, contengono elementi fissi ma anche spazi per la variazione, attraverso l'interazione tra principi normativi e prassi applicative»<sup>19</sup>. L'interpretazione costituzionale, come l'esecuzione musicale, è un atto di mediazione tra fedeltà e innovazione, tra rispetto del testo e adattamento al presente. Proprio in questa prospettiva, la giurisprudenza costituzionale può essere letta come una serie di *esecuzioni* della Costituzione, ciascuna delle quali contribuisce a definirne il significato: «i principi costituzionali non sono formule chiuse, ma orizzonti di senso che si aprono all'interpretazione»<sup>20</sup>, per cui il giudice costituzionale, così come il musicista, è chiamato a interpretare il testo in modo coerente, ma anche creativo, tenendo conto delle esigenze della società e dei valori fondamentali dell'ordinamento.

Da questo punto di vista possiamo fare alcuni esempi.

La sentenza della Corte costituzionale italiana n. 101/1989, ad esempio, ha ampliato il principio di uguaglianza, affermando che la tutela dei diritti deve essere adattata alle trasformazioni sociali<sup>21</sup>. Analogamente, la sentenza *Kesavananda Bharati v. State of Kerala* (1973) della Corte Suprema indiana ha introdotto il principio dottrinale della *basic structure*, stabilendo che il Parlamento non può modificare i principi essenziali della Costituzione, proprio come in una composizione barocca le variazioni devono rispettare il tema originale<sup>22</sup>. In Germania, il Tribunale costituzionale federale ha sviluppato una giurisprudenza fortemente sistematica, fondata sul principio di proporzionalità e sulla coerenza interna dell'ordinamento. La sentenza BVerfG 2 BvR 2372/19, ad esempio, ha ribadito che ogni limitazione dei diritti fondamentali deve essere giustificata da un bilanciamento rigoroso tra interessi contrapposti, secondo una logica quasi matematica<sup>23</sup>. In tutti questi casi, il giudice costituzionale agisce come un interprete che, pur

<sup>19</sup> F. VIOLA, *Hart e la struttura aperta del diritto*, in *Interpretazione e applicazione del diritto tra scienza e politica*, Palermo, 1974, 104-115.

<sup>20</sup> G. ZAGREBELSKY, *Principi e interpretazione costituzionale*, Bologna, 1995, 11-14.

<sup>21</sup> Corte costituzionale italiana, sent. n. 101/1989.

<sup>22</sup> *Kesavananda Bharati v. State of Kerala*, AIR 1973 SC 1461, *Supreme Court of India*.

<sup>23</sup> *Bundesverfassungsgericht (BVerfG)*, 2 BvR 2372/19.

rispettando la partitura, ne valorizza le potenzialità espressive, adattandola alle esigenze del tempo.

Sicché, si può ben affermare che l'interpretazione costituzionale, come l'esecuzione musicale, è un atto di responsabilità, che implica conoscenza tecnica, sensibilità culturale e consapevolezza storica.

#### 4. *Il giudice costituzionale come direttore d'orchestra*

L'interpretazione, qualsiasi interpretazione, anche quella giuridica e quella musicale, richiede una figura in grado di bilanciare rispetto delle regole e libertà espressiva. Il giudice costituzionale, proprio come il direttore d'orchestra, deve garantire l'applicazione armoniosa delle norme senza distorcerne il significato originario. L'applicazione del diritto si configura come un'opera in costante evoluzione, influenzata da fattori sociali, politici e giuridici; tuttavia, «la musica è davvero 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»<sup>24</sup>.

Eppure, proprio questa differenza rende ancora più interessante il confronto: il giudice costituzionale, come il direttore d'orchestra, è chiamato a interpretare un testo che possiede una struttura formale, ma che vive solo nell'esecuzione. La figura del direttore d'orchestra non si limita a (far) eseguire un brano seguendo rigidamente le indicazioni del compositore, ma agisce come mediatore tra il testo musicale e il pubblico, esaltandone le potenzialità espressive. Analogamente, il giudice costituzionale interpreta la legge per garantirne l'applicabilità alle mutevoli esigenze sociali, senza tradire la struttura originaria<sup>25</sup>.

Ciò nonostante, «l'improvvisazione non è casuale, bensì limitata dalle regole e dalla sequenza degli accordi, delle note (o dei fatti del processo), su cui vengono successivamente introdotte variazioni im-

<sup>24</sup> S. NARDI, *Pulchrum et iustum convertuntur. Sulla relazione tra musica e diritto*, cit., 26.

<sup>25</sup> S. BERETTA, G. FORNARI, *Giustizia e musica*, cit., 49-52.

provvisate»<sup>26</sup>. Il giudice costituzionale, come il musicista, deve conoscere profondamente il testo, ma anche saperlo modulare, adattare, reinterpretare.

Due scuole interpretative nel diritto, che trovano riscontro anche nella musica, illustrano questa tensione tra fedeltà e innovazione. Da un lato, l'originalismo sostiene l'aderenza stretta al significato originario della Costituzione.

Si pensi, ad esempio, alla sentenza *District of Columbia v. Heller* (2008) della Corte Suprema degli Stati Uniti ha interpretato il Secondo Emendamento proprio secondo un approccio originalista, stabilendo che il diritto individuale al possesso di armi deve essere letto secondo l'intento dei redattori della Costituzione<sup>27</sup>. Questo approccio può essere paragonato all'*Authentic Performance Movement*, che cerca di eseguire le opere musicali utilizzando strumenti d'epoca e tecniche esecutive fedeli al periodo storico in cui il brano fu composto<sup>28</sup>.

D'altro canto, l'interpretazione evolutiva considera fondamentali i cambiamenti sociali e storici. La sentenza Corte Costituzionale italiana n. 438/2008, ad esempio, ha reinterpretato il principio di uguaglianza alla luce delle nuove esigenze sociali, ampliando la tutela dei diritti fondamentali<sup>29</sup>. Questo approccio può essere facilmente accostato alla direzione orchestrale moderna, dove il direttore enfatizza certe sezioni dello spartito o modifica la dinamica per adattarla alle circostanze, senza tradire la struttura originale<sup>30</sup>.

Ora, se «l'interpretazione giuridica non è un atto neutro, ma un processo che coinvolge la storicità e la totalità spirituale dell'interprete»<sup>31</sup>, allora il giudice costituzionale, così come il direttore d'orchestra, non si limita a riprodurre il testo, ma lo fa vivere, lo attualizza, lo rende coerente con il tempo presente.

<sup>26</sup> G. PRATELLI, *L'improvvisazione: una pratica non solo musicale*, cit., 4.

<sup>27</sup> *District of Columbia v. Heller*, 554 U.S. 570 (2008), *Supreme Court of the United States*.

<sup>28</sup> R. TARUSKIN, *On Letting the Music Speak for Itself*, in *The Journal of Musicology*, vol. 1, 1982, 275-295.

<sup>29</sup> Corte costituzionale italiana, sent. n. 438/2008.

<sup>30</sup> S. BERETTA, G. FORNARI, *Giustizia e musica* cit., 53-55.

<sup>31</sup> F. VIOLA, *Hart e la struttura aperta del diritto*, in *Interpretazione e applicazione del diritto tra scienza e politica*, cit., 110.

Da questa prospettiva, il giudice costituzionale non è solo un tecnico del diritto, ma anche un artista dell'interpretazione. Egli deve saper cogliere le sfumature del testo, le tensioni tra i principi, le esigenze della società.

Come ha osservato Günter Hirsch, già presidente del *Bundesgerichtshof*, «suonare il piano richiede ragione, cuore e mezzi tecnici. Ogni componente dovrebbe svilupparsi in egual misura. Senza ragione sarà un fiasco, senza tecnica un amatore, senza cuore una macchina»<sup>32</sup>.

### 5. Interpretazione e improvvisazione, tra originalismo e non-originalismo

L'interpretazione, tanto nel diritto quanto nella musica, nasce dall'incontro tra un testo codificato e la necessità di renderlo vivo nel presente. Nel diritto, il problema interpretativo deriva dal fatto che le norme sono formulate in termini generali e astratti, incapaci di prevedere tutte le situazioni concrete che emergeranno nel tempo. Analogamente, nella musica la partitura stabilisce indicazioni precise, ma il modo in cui queste vengono eseguite dipende dalla sensibilità, dall'intenzione e dal contesto dell'interprete.

Se H.L.A. Hart sottolinea come il diritto abbia una *struttura aperta*, ciò implica margini di indeterminatezza e la necessità di un'interpretazione. Come ricorda infatti H.L.A. Hart, il diritto possiede una «struttura aperta», che implica margini di indeterminatezza e richiede un'interpretazione continua. Le norme non esauriscono il loro significato nel momento in cui vengono scritte, ma devono essere adattate alle mutevoli circostanze sociali<sup>33</sup>. Ciò è perfettamente paragonabile alla pratica musicale, dove l'esecuzione varia in base al momento storico (inteso come spazio culturale), e performativo, pur restando fedele alla partitura originale<sup>34</sup>.

Da questo punto di vista, la direzione orchestrale rappresenta un perfetto esempio di interpretazione regolata. Il direttore deve rispetta-

<sup>32</sup> G. HIRSCH, *L'interpretazione giuridica e l'interpretazione musicale e il loro impatto con la tecnologia*, in *Diritto mercato tecnologia*, 2021, 12.

<sup>33</sup> H.L.A. HART, *Il concetto di diritto*, Torino, 1965.

<sup>34</sup> Si veda *infra*, paragrafo 6.

re il testo musicale, ma può modularne l'intensità, il ritmo e l'emotività in base alla performance. Analogamente, il giudice costituzionale deve garantire il rispetto delle norme, ma può interpretarle in funzione della società e della cultura in cui opera.

L'interpretazione giuridica (e quella musicale) non è solo un processo tecnico, ma implica un certo grado di creatività. Il giudice costituzionale, nelle sue decisioni, deve trovare un equilibrio tra la lettera della costituzione e la sua applicazione pratica all'interno delle norme che compongono l'ordinamento. Similmente, il musicista deve rispettare la notazione musicale, ma può enfatizzare alcuni elementi e modificarne la dinamica per rendere l'esecuzione più espressiva<sup>35</sup>. E l'improvvisazione non è sinonimo di casualità o disordine, ma è una pratica sociale che si fonda su competenze acquisite e su una profonda conoscenza del linguaggio musicale. Essa «consiste nell'affrontare e nel risolvere nuove problematiche facendo leva su un bagaglio di conoscenze e esperienze acquisite attraverso il tempo e lo studio»<sup>36</sup>. Ciò vale anche per il diritto: il giudice, di fronte a situazioni impreviste o complesse, è chiamato a elaborare soluzioni giuridiche in tempo reale, in una sorta di performance interpretativa: «vi sono situazioni di fronte alle quali il giurista è costretto ad elaborare performances giuridiche in una condizione di limitazione materiale e temporale», e in questi casi «il giurista è obbligato a fornire soluzioni giuridiche quasi nell'immediato, in una performance giuridica quasi dal carattere estemporaneo»<sup>37</sup>.

Questa dimensione è particolarmente evidente nell'attività forense, dove l'interazione tra le parti, il giudice e il contesto processuale genera una dinamica simile a quella dell'improvvisazione musicale. Giulia Bongiorno, lo sintetizza efficacemente: «in aula spesso si improvvisa. Più sei preparato e più sei bravo a improvvisare»<sup>38</sup>. L'improvvisazione, dunque, non è l'opposto della preparazione, ma ne è il coronamento: è

<sup>35</sup> S. BERETTA, G. FORNARI, *Giustizia e musica*, cit., 55-58.

<sup>36</sup> G. PRATELLI, *L'improvvisazione: una pratica non solo musicale*, cit., 5.

<sup>37</sup> V. NITRATO IZZO, *Diritto e musica: performance e improvvisazione nell'interpretazione e nel ragionamento giuridico*, in *Temi di diritto, letteratura e altre arti*, Bologna, 2010, 121-122.

<sup>38</sup> G. BONGIORNO, *Nient'altro che la verità. Come il processo Andreotti ha cambiato la mia vita*, Milano, 2005, 17.

la capacità di adattare le regole al contesto, di modulare la risposta, di cogliere l'imprevisto, poiché «*the unbridgeable distance between the universes of law and music exists (at least partially) in appearance only*», e che «*several points of convergence can be found between them*»<sup>39</sup>.

L'improvvisazione, in questo senso, è uno di questi punti: è la manifestazione di una libertà regolata, di una creatività disciplinata, di una competenza che si esprime nel gesto. Nel diritto, l'improvvisazione si manifesta anche nella capacità del giudice di interpretare norme generali e astratte alla luce di casi concreti e mutevoli. «La problematica attuale del sapere giuridico è volta a superare la dicotomia tra teoria e pratica, saggiando la possibilità di concepire la conoscenza pratica non soltanto come una conoscenza applicativa, ma come un'autonoma e distinta forma di sapere umano»<sup>40</sup>. In questa prospettiva, l'improvvisazione non è una deviazione dalla norma, ma una modalità di attuazione della norma stessa. Analogamente, nella musica, l'improvvisazione è una forma di interpretazione che si sviluppa entro una struttura armonica e ritmica data. Secondo Derek Bailey, «*improvisation is not so much a technique as a way of thinking*»<sup>41</sup>. Essa implica una relazione attiva con il testo, con gli altri interpreti, con il pubblico. È un dialogo, una risposta, una costruzione condivisa.

Nel contesto costituzionale, questa dimensione si traduce nella capacità del giudice di modulare l'applicazione dei principi fondamentali in funzione delle esigenze della società. Si pensi, ad esempio, alla sentenza della Corte Costituzionale italiana n. 242/2019, che ha interpretato il principio di riconoscimento delle norme costituzionali in modo coerente con i diritti fondamentali, garantendo un equilibrio tra stabilità normativa e adattamento sociale<sup>42</sup>. Questo approccio può essere paragonato alla musica classica, dove la struttura armonica deve essere rispettata, ma l'esecuzione può variare in base alla sensibilità dell'interprete.

<sup>39</sup> E. ARBAN, *Seeing Law in Terms of Music: A Short Essay on Affinities between Music and Law*, cit., 70.

<sup>40</sup> F. VIOLA, *Hart e la struttura aperta del diritto*, in *Interpretazione e applicazione del diritto tra scienza e politica*, cit., 109.

<sup>41</sup> D. BAILEY, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, New York, 1993, 142.

<sup>42</sup> Corte costituzionale italiana, sent. n. 242/2019.

Al contrario, la sentenza americana *Brown v. Board of Education* (1954) ha modificato radicalmente l'interpretazione della segregazione razziale negli Stati Uniti, dimostrando come le norme giuridiche possano evolversi per rispondere alle esigenze della società<sup>43</sup>. Questo approccio può essere accostato alla musica *jazz*, dove l'improvvisazione gioca un ruolo centrale, permettendo variazioni interpretative senza perdere la coerenza strutturale.

## 6. Hart e la struttura aperta del diritto

La riflessione sull'improvvisazione conduce naturalmente alla teoria della «*struttura aperta*» del diritto elaborata da H.L.A. Hart, uno dei contributi più influenti della filosofia giuridica del Novecento. Tale teoria consente di comprendere la natura dinamica del diritto e il ruolo centrale dell'interpretazione nel processo applicativo. Secondo Hart, il linguaggio giuridico presenta inevitabili zone di indeterminazione: le norme non possono prevedere tutte le situazioni future e, pertanto, richiedono un intervento interpretativo che colmi gli spazi lasciati aperti dal legislatore. La «*struttura aperta*» non è un difetto del diritto, ma la condizione stessa che ne permette la vitalità.

L'analogia musicale aiuta a comprendere questa dinamica: la partitura contiene indicazioni formali, ma lascia margini di libertà che l'interprete deve riempire con competenza e sensibilità. Allo stesso modo, il giudice costituzionale è chiamato a interpretare norme generali e astratte alla luce dei casi concreti, modulando l'applicazione dei principi fondamentali in funzione delle esigenze della società.

Di conseguenza, l'interprete – e in particolare il giudice – è chiamato a colmare i margini di indeterminazione attraverso un'attività ermeneutica che non è mai neutra né meccanica<sup>44</sup>. Hart distingue tra norme primarie, che impongono obblighi e regolano il comportamento, e norme secondarie, che attribuiscono poteri e disciplinano la pro-

<sup>43</sup> *Brown v. Board of Education*, 347 U.S. 483 (1954), *Supreme Court of the United States*.

<sup>44</sup> H.L.A. HART, *Il concetto di diritto*, cit., 147-151.

duzione, la modifica e l'applicazione delle norme primarie<sup>45</sup>. Questa distinzione è fondamentale per comprendere il funzionamento del sistema giuridico: le norme secondarie garantiscono la flessibilità dell'ordinamento, permettendo l'evoluzione delle regole attraverso l'interpretazione e la prassi.

«La problematica attuale del sapere giuridico è volta a superare la dicotomia tra teoria e pratica, saggiando la possibilità di concepire la conoscenza pratica non soltanto come una conoscenza applicativa, ma come un'autonoma e distinta forma di sapere umano»<sup>46</sup>. In questa prospettiva, l'interpretazione giuridica non è un semplice strumento di applicazione, ma una forma di conoscenza che implica creatività, responsabilità e consapevolezza storica.

La struttura aperta del diritto implica che ogni norma possiede un nucleo centrale di significato, ma anche una zona di penombra, in cui l'applicazione dipende dalla scelta dell'interprete: «nei punti in cui la struttura è aperta i cittadini possono soltanto predire in che senso decideranno i tribunali e adattare il proprio comportamento in conseguenza»<sup>47</sup>. L'interpretazione, dunque, è ciò che rende il diritto vivo e adattabile, capace di rispondere alle esigenze della società. Questa visione si avvicina alla pratica musicale, dove la partitura contiene indicazioni precise, ma lascia spazio all'espressività dell'interprete.

Come ha osservato Nadir Garofalo, «lo spartito non è tutta la musica: evidentemente c'è dell'altro»<sup>48</sup>. L'attività ermeneutica, nel diritto come nella musica, presuppone la conoscenza di una volontà – del legislatore o del compositore – che solo l'interprete può svelare, rintracciandone la *ratio* e il significato. La sentenza Corte Costituzionale italiana n. 242/2019 offre un esempio concreto di applicazione della struttura aperta del diritto. In essa, il giudice ha interpretato il principio di riconoscimento delle norme costituzionali in modo coerente con i diritti fondamentali, garantendo un equilibrio tra stabilità normativa

<sup>45</sup> *Ivi*, 97-104.

<sup>46</sup> F. VIOLA, *Hart e la struttura aperta del diritto*, in *Interpretazione e applicazione del diritto tra scienza e politica*, cit., 109.

<sup>47</sup> H.L.A. HART, *op. cit.*, 159; in tal senso, si rinvia al concetto di «società aperta degli interpreti della Costituzione»; cfr. P. HÄBERLE, *Die offene Gesellschaft der Verfassungsinterpreten*, in *Juristen Zeitung*, 1975, 297 ss.

<sup>48</sup> N. GAROFALO, *Diritto e musica. Paradigmi ermeneutici*, cit., 2.



e adattamento sociale<sup>49</sup>. E ciò similmente alla musica classica, dove la struttura armonica deve essere rispettata, ma l'esecuzione può variare in base alla sensibilità dell'interprete. Al contrario, la sentenza *Brown v. Board of Education* (1954) rappresenta un esempio di interpretazione che modifica radicalmente il significato di una norma per rispondere alle esigenze della società<sup>50</sup>. Questo metodo può essere accostato alla musica jazz, dove l'improvvisazione gioca un ruolo centrale, consentendo variazioni interpretative senza perdere la coerenza strutturale.

In questa prospettiva, la teoria hartiana della struttura aperta conferma che l'interpretazione giuridica non è un atto meccanico, ma un processo creativo e responsabile, che richiede al giudice – come al musicista – di coniugare fedeltà al testo e capacità di adattamento. Il diritto, come la musica, vive nell'interpretazione: è nell'atto interpretativo che la norma diventa esperienza, relazione, giustizia, poiché «l'attività forense e l'esecuzione dal vivo condividono una struttura dialogica, contingente, in cui l'operare dell'uno si ripercuote sull'operare dell'altro, come all'interno di una conversazione musicale»<sup>51</sup>. Il giudice costituzionale, come il direttore d'orchestra, è chiamato a interpretare il testo in modo coerente, ma anche creativo, tenendo conto delle esigenze del tempo e della comunità interpretante in quanto destinataria dell'atto interpretativo.

## 7. *Originalismo, interpretazione evolutiva e responsabilità dell'interprete*

Il confronto tra originalismo e interpretazione evolutiva rappresenta uno dei nodi centrali del dibattito ermeneutico contemporaneo, tanto nel diritto quanto nella musica. Entrambe le discipline si fondano su testi codificati – la norma giuridica e la partitura musicale – ma la loro attualizzazione richiede un intervento interpretativo che non può essere ridotto a mera esecuzione meccanica.

<sup>49</sup> Corte costituzionale italiana, sent. n. 242/2019.

<sup>50</sup> *Brown v. Board of Education*, 347 U.S. 483 (1954), *Supreme Court of the United States*.

<sup>51</sup> G. PRATELLI, *L'improvvisazione: una pratica non solo musicale*, cit., 28-29.

L'originalismo giuridico, nella sua formulazione classica, sostiene che le disposizioni costituzionali debbano essere interpretate secondo il significato originario attribuito dai redattori al momento della loro adozione<sup>52</sup>. Questo approccio, teorizzato da autori come Antonin Scalia, mira a garantire certezza del diritto, prevedibilità e rispetto della volontà del legislatore storico<sup>53</sup>. Tuttavia, come è stato osservato, tale metodo rischia di irrigidire il testo costituzionale, rendendolo insensibile ai mutamenti sociali, culturali e tecnologici<sup>54</sup>. Un parallelo evidente si ritrova nella musica con il cosiddetto *Authentic Performance Movement*, che promuove l'esecuzione delle opere musicali secondo criteri filologici, utilizzando strumenti d'epoca e tecniche esecutive storicamente informate<sup>55</sup>.

Tuttavia come ha osservato Richard Taruskin «*letting the music speak for itself*» è un'illusione: ogni esecuzione è sempre un atto interpretativo, situato e condizionato dal contesto<sup>56</sup>.

L'approccio evolutivo, al contrario, riconosce che il significato delle norme può (e deve) adattarsi alle trasformazioni della società. In ambito giuridico, questo si traduce nella possibilità di reinterpretare i principi costituzionali alla luce dei valori contemporanei. La sentenza *Brown v. Board of Education* (1954) della Corte Suprema statunitense ne è un esempio emblematico: essa ha superato la dottrina "separati ma uguali" sancita in *Plessy v. Ferguson* (1896), affermando che la segregazione razziale nelle scuole pubbliche viola il principio di eguaglianza<sup>57</sup>. In ambito musicale, un'analogia apertura si ritrova nella direzione orchestrale moderna, dove il direttore non si limita a riprodurre fedelmente la partitura, ma ne valorizza le potenzialità espressive, adat-

<sup>52</sup> L. LESSIG, *Fidelity in Translation*, in *Texas Law Review*, vol. 71, 1993, 1165-1268.

<sup>53</sup> A. SCALIA, *A Matter of Interpretation*, Princeton, 1997, 38-42.

<sup>54</sup> J.M. BALKIN, *Original Meaning and Constitutional Redemption*, in *Constitutional Commentary*, vol. 24, 2007, 427-528.

<sup>55</sup> B. HAYNES, *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford, 2007.

<sup>56</sup> R. TARUSKIN, *On Letting the Music Speak for Itself*, in *The Journal of Musicology*, vol. 1, 1982, 275-295.

<sup>57</sup> *Brown v. Board of Education*, 347 U.S. 483 (1954), *Supreme Court of the United States*.

tandola al pubblico, al momento storico e non da ultimo, alle esigenze dell'acustica.

Pertanto «l'interpretazione non è mai definitiva: ogni esecuzione è un atto unico, irripetibile, che nasce dall'incontro tra il testo, l'interprete e il presente»<sup>58</sup>.

In entrambe le prospettive, emerge con forza il tema della responsabilità dell'interprete.

Il giudice costituzionale, il direttore d'orchestra e il musicista condividono il compito di dare forma a un testo, ma anche quello di renderlo coerente con il presente, rispettandone l'integrità e valorizzandone il significato: «l'interpretazione è un atto di responsabilità, perché implica una scelta tra alternative possibili, ciascuna delle quali produce effetti concreti sulla vita delle persone»<sup>59</sup>. La responsabilità del direttore d'orchestra consiste nel guidare l'*ensemble* verso un'esecuzione che sia fedele alla partitura, ma anche capace di comunicare emozione, tensione, equilibrio. Egli deve armonizzare le voci, gestire i tempi, interpretare le dinamiche, assumendosi la responsabilità del risultato complessivo.

D'altronde, è stato notato che «suonare il piano richiede ragione, cuore e mezzi tecnici. Ogni componente dovrebbe svilupparsi in egual misura. Senza ragione sarà un fiasco, senza tecnica un amatore, senza cuore una macchina»<sup>60</sup>. Il musicista, dal canto suo, è responsabile della propria parte, ma anche del dialogo con gli altri. Egli deve conoscere il testo, ma anche ascoltare, reagire, adattarsi. L'improvvisazione, in particolare, richiede una responsabilità creativa: non si improvvisa per caso, ma per necessità, per rispondere a una situazione, per costruire senso: «l'improvvisazione è una forma di pensiero, non una tecnica»<sup>61</sup>.

Nel diritto, la responsabilità dell'interprete si manifesta nella capacità di bilanciare fedeltà al testo e apertura al contesto: «l'interpretazione giuridica non è un atto neutro, ma un processo che coinvolge

<sup>58</sup> D. BARENBOIM, *La musica è un tutto*, Milano, 2012, 15-18.

<sup>59</sup> G. ZAGREBELSKY, *Principi e interpretazione costituzionale*, cit., 19-21.

<sup>60</sup> G. HIRSCH, *L'interpretazione giuridica e l'interpretazione musicale e il loro impatto con la tecnologia*, cit., 12.

<sup>61</sup> D. BAILEY, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, cit., 142.

la storicità e la totalità spirituale dell'interprete»<sup>62</sup>. Il giudice costituzionale, in particolare, è chiamato a garantire l'equilibrio tra norma e giustizia, tra testo e società, tra legalità e legittimità<sup>63</sup>. In questa prospettiva, la responsabilità dell'interprete è ciò che garantisce la vitalità del testo, la sua capacità di parlare al presente, di essere compreso, condiviso, vissuto. È una responsabilità che implica competenza, sensibilità, etica. E che, nel diritto come nella musica, rende l'interpretazione non solo un atto tecnico, ma anche umano, culturale e politico.

## 8. Conclusioni

L'analisi comparata tra diritto e musica ha dimostrato come entrambe le discipline siano caratterizzate da una tensione tra rigidità e flessibilità interpretativa. Il giudice costituzionale, come il direttore d'orchestra, rivela l'importanza dell'interpretazione nel dare vita alla norma e nel renderla coerente nel tempo.

Le osservazioni dei paragrafi precedenti trovano fondamento nella natura stessa del diritto e della musica come sistemi normativi e interpretativi. La teoria della *struttura aperta del diritto* di H.L.A. Hart evidenzia che le norme giuridiche contengono sempre margini di indeterminatezza che devono essere colmati dall'interprete. Questo principio si riflette nella musica, dove la partitura rappresenta una guida che il direttore d'orchestra deve tradurre in un'esperienza concreta, adattandola alle sensibilità del pubblico e alle caratteristiche dell'esecuzione.

L'interpretazione non è mai un processo statico, ma un'arte che richiede sensibilità, conoscenza del contesto e capacità di adattamento. Il giudice costituzionale e il direttore d'orchestra devono garantire che l'opera (giuridica e musicale) sia eseguita nel rispetto della sua struttura, ma anche con la flessibilità necessaria per renderla viva e attuale.

<sup>62</sup> F. VIOLA, *Hart e la struttura aperta del diritto*, in *Interpretazione e applicazione del diritto tra scienza e politica*, cit., 110.

<sup>63</sup> G. ZAGREBELSKY, *Principi e interpretazione costituzionale*, cit., 19-21.

L'interpretazione implica una responsabilità significativa per l'interprete.

Nel diritto, il giudice costituzionale deve garantire che la norma sia applicata in modo coerente con i principi fondamentali, evitando distorsioni che potrebbero compromettere la giustizia. Analogamente, il direttore d'orchestra deve assicurare che l'esecuzione musicale rispetti l'intenzione del compositore, ma senza rinunciare alla propria sensibilità interpretativa.

Questa responsabilità si manifesta anche nella necessità di bilanciare stabilità e innovazione. Nel diritto, l'interpretazione evolutiva consente di adattare la Costituzione ai cambiamenti sociali, garantendone una maggiore efficacia. In musica, l'approccio non-originalista permette ai direttori d'orchestra e ai solisti di valorizzare la propria sensibilità interpretativa, creando versioni più dinamiche e coinvolgenti.

Sicché l'analogia tra diritto e musica non è solo una suggestione teorica, ma una prospettiva concreta che permette di comprendere meglio il ruolo dell'interpretazione nelle due discipline. La giurisprudenza costituzionale e la direzione orchestrale condividono la necessità di un equilibrio tra rispetto delle regole e libertà interpretativa, dimostrando che il diritto, come la musica, è un sistema vivo e in continua evoluzione.

L'analogia tra il giudice costituzionale e il direttore d'orchestra offre una chiave di lettura originale per esplorare il ruolo dell'interprete nel diritto, mettendo in luce la dimensione creativa, responsabile e situata della pratica ermeneutica dell'improvvisazione giuridica che, al pari della interpretazione musicale, è un atto creativo, etico e politico.

L'interpretazione giuridica non rappresenta un atto puramente tecnico, ma una forma di mediazione tra testo e realtà, tra norma e giustizia, tra passato e presente. Il giudice costituzionale, come il direttore d'orchestra, è chiamato a dare vita al testo, a renderlo coerente, comprensibile, attuale.

La responsabilità dell'interprete emerge come elemento centrale: essa implica competenza, sensibilità, etica. L'interprete non è un semplice esecutore, ma un co-autore del significato, un soggetto che partecipa alla costruzione del senso, in dialogo con il testo, la comunità e il tempo.

Sicché, il diritto e la musica, pur nella loro diversità, condividono una struttura aperta, che vive solo nell'interpretazione. E l'interprete è

colui che, con rigore e libertà, con tecnica e cuore, trasforma il testo in esperienza, la norma in giustizia, la partitura in armonia.

### *Abstract*

*It has been noted that «il problema dell'interpretazione, e questo vale per qualsiasi disciplina, è un prodotto culturalmente contingente e non può esaminarsi indipendentemente dalla sua storia e dal suo contesto» (G. Resta, 2011). If a conductor seeks (or rather, creates) harmony between rules and freedom in the interpretation of a score, (constitutional) judges are tasked with seeking harmony between law and Constitution (the score, so to speak). Thus, the review of the constitutionality of laws and the interpretation of a musical score share a dynamic interpretative approach, albeit one anchored to fixed structures.*

*If we compare Constitutions to musical scores (think, for example, of the solemn text of the German Constitution, similar to a classical symphony, though with hypotheses (times... spaces) of adaptation; or the Indian Constitution, which, with its broad catalogue of fundamental rights, recalls the fear of horror vacui typical of Baroque music; or the Italian Constitution, akin to a Romantic opera in the solemn affirmation of principles of equality and freedom), then it becomes particularly interesting, from a comparative perspective, to examine the harmonious and enduring stability of constitutions/scores through the interpretation of the conductor, acting as an intermediary between text and audience (i.e., the constitutional judge).*

### *Keywords*

*Constitutional Judge – Musical Interpretation – Legal Interpretation; Improvisation – Comparative Constitutional Law*

# SAVIGNY E BEETHOVEN TRA DIRITTO E MUSICA: UNA QUESTIONE DI FORMA

*Samuele Guerzoni\**

SOMMARIO: 1. Premessa e finalità del contributo. – 2. La Forma-codice e la Forma-sonata: definizioni e affinità. – 3. La Forma-codice e la Forma-sonata calate nella prassi: le coeve esperienze di Savigny e Beethoven. – 4. La Forma-sonata e la Forma-codice nel novecento. – 5. Conclusioni.

## *1. Premessa e finalità del contributo*

Il presente contributo vuole porre a confronto il giurista Friedrich Carl von Savigny (1779-1861) e il compositore Ludwig van Beethoven (1770-1827) al fine di osservare come la Forma-codice e la Forma-sonata hanno influenzato le rispettive carriere<sup>1</sup>. Prima di entrare nel cuore della questione intendo offrire, a titolo di premessa, una sintetica panoramica sul concetto di “forma” nella duplice declinazione musicale e giuridica: dal punto di vista musicale, il concetto denota l’insieme di «elementi e caratteristiche strutturali possedute da un’ampia casistica di opere di autori diversi [...] che si conformano a un tipo astratto»<sup>2</sup>; dal punto di vista giuridico, l’accezione di forma qui intesa è analoga a quella musicale e denota le caratteristiche strutturali possedute da un’ampia casistica di codificazioni che si conforma a un modello astratto<sup>3</sup>.

\* Studente del Dipartimento di Composizione. Conservatorio Luciano Pavarotti di Modena (ex Vecchi – Tonelli).

<sup>1</sup> Mi preme avvisare fin da ora il lettore come questo contributo, per essere apprezzato pienamente, si presti ad un approccio “laboratoriale”; in altri termini al momento opportuno suggerirò di interrompere momentaneamente la lettura al fine di ascoltare l’estratto musicale indicato, quale testimonianza concreta di quanto affermato.

<sup>2</sup> G. SANGUINETTI, *Le sonate per pianoforte di Beethoven. Genere, forma, espressione*, Lucca, 2020, 37.

<sup>3</sup> Si noti come l’esigenza di classificazione e sistematizzazione impatti diversi aspetti dei suddetti ambiti: per quello musicale basti riferirsi alle teorie dell’armonia

Strettamente correlato a quello di forma è il concetto di “morfologia musicale”, che verrà richiamato all’interno di questo contributo e che esamina nel dettaglio le componenti formali interne all’architettura generale (come le “frasi” e i “motivi”, concetti su cui tornerò oltre). Si pensi a un edificio la cui pianta corrisponde, in musica, alle sezioni secondo cui un brano viene suddiviso al suo interno; il materiale di cui sono composti i mattoni e l’arredamento delle singole stanze corrispondono invece, in musica, alle componenti formali interne attinenti alla prospettiva “microscopica”. L’impianto morfologico-formale rappresenta un terreno privilegiato nel quale comparare la Forma-codice e la Forma-sonata, dal momento che entrambe costituiscono un veicolo di comunicazione capace di ordinare dati sia razionali che emotivi. Per il diritto e la musica, pur appartenendo a domini distinti, la forma costituisce una condizione necessaria per trasmettere le informazioni; in altri termini, la forma stessa è un “medium” tramite cui trasmettere al destinatario (sia esso uno tecnico di diritto, un compositore o un semplice ascoltatore di musica) il messaggio, che altrimenti potrebbe essere indecifrabile da parte di questi stessi soggetti.

Ampliando lo sguardo, in conclusione, la dottrina ha accostato diritto e arte secondo diverse prospettive, una delle quali assume l’aspetto formale quale criterio di comparazione, suggerendo come «accanto al processo di formazione delle norme giuridiche codicistiche [bisogni] considerare le condizioni coeve della forma pittorica [e della] forma musicale ([tra cui] la forma sonata)»<sup>4</sup>.

elaborate nel corso dei secoli, mentre per quello giuridico si pensi alla teoria dei sistemi giuridici che «riordina una massa indistinta di ordinamenti in un ordine comprensibile, facilitando [...] la ricerca comparatistica» (H. KÖTZ, K. ZWEIGERT, *Introduzione al diritto comparato*, vol. I, Milano, 1998, 76).

<sup>4</sup> S. ALEO, *Codificazione e decodificazione*, vol. 1, Milano, 2019, 154. Senza dimenticare la letteratura, con la branca *law and literature* (non a caso lo stesso Autore, dopo il riferimento pittorico-musicale, menziona la forma narrativa e in particolare il romanzo ottocentesco).



## 2. La Forma-codice e la Forma-sonata: definizioni e affinità

Obiettivo del presente paragrafo è definire<sup>5</sup> la Forma-codice e della Forma-sonata, al fine di osservarne le affinità.

La Forma-codice rappresenta l'insieme di norme raccolte in unico testo legislativo, che disciplina in maniera completa e sistematica un determinato ambito giuridico; visse il suo apice tra il secondo settecento e il primo ottocento (dal codice prussiano del 1794, prodotto dopo decenni di gestazione, al codice napoleonico del 1804, quest'ultimo «non [...] una semplice raccolta di leggi, ma un simbolo storico, la *tavola di fondazione di un'epoca*»<sup>6</sup> (corsivo nel testo)). La Forma-codice non si limita a includere al suo interno una norma giuridica<sup>7</sup>, ma si premura di «armonizzare»<sup>8</sup> quest'ultima con le restanti, analogamente a quanto osserveremo con la Forma-sonata: l'organizzazione interna del materiale, che vede sezioni ampie suddividersi in sezioni sempre più ridotte, soddisfa questo fine. Ai requisiti di completezza e sistematicità si aggiunge anche l'unicità, secondo la quale l'adozione di un codice abroga le norme previgenti al fine di evitare contraddizioni all'interno dell'ordinamento giuridico.

La Forma-sonata costituisce una forma tipica della musicale colta occidentale e visse il suo apice nello stesso periodo della Forma-codice. Tale periodo nella storiografia musicale viene definito «classicismo viennese» (Vienna, all'epoca, «era [...] il centro musicale d'Europa»<sup>9</sup> (corsivo nel testo)) e corrisponde al lasso di tempo compreso

<sup>5</sup> Il presente contributo non esaminerà le origini delle suddette forme né le accezioni che i termini «sonata» e «codice» hanno incarnato nel tempo, ma si focalizzerà su un particolare contesto storico-geografico in cui la Forma-codice e la Forma-sonata hanno vissuto un coevo apogeo.

<sup>6</sup> N. IRTI, *Il salvagente della forma*, Roma-Bari, 2007, 158.

<sup>7</sup> La norma giuridica è la regola ottenuta mediante l'interpretazione di una disposizione, l'«unità minima di comunicazione linguistica prescrittiva» (A. VIGNUDELLI, *Diritto costituzionale*, Torino, 2010, 29); la disposizione giuridica vede, a parere di chi scrive, un corrispettivo musicale nel «motivo» (concetto su cui tornerò oltre).

<sup>8</sup> Si avrà moda di dettagliarlo oltre quando affronteremo l'«organicismo», per ora basti sapere come «il sistema normativo non [sia] soltanto un contenitore, [...] [ma] una cosa «viva»» (V. ITALIA, *Sistemi e ordinamenti nelle leggi*, Milano, 2018, 5).

<sup>9</sup> H. MÖLLER, *Stato assoluto o stato nazionale. La Germania dal 1763 al 1815*, Bologna, 2000, 505.

tra il 1750 e il 1810, durante il quale operarono compositori quali Franz J. Haydn (1732-1809), Wolfgang A. Mozart (1756-1791) e Beethoven. La Forma-sonata fu talmente emblematica da costituire il primo movimento delle composizioni strumentali dell'epoca, suddivise in diversi movimenti basati su altrettante forme<sup>10</sup> e previste per i più diversificati organici (una gamma che va dalla Sonata per strumento solista alla Sinfonia per orchestra, una stessa forma "generatrice" per denominazioni diverse). È composta da tre sezioni denominate "esposizione", "sviluppo" e "ripresa": l'esposizione presenta gli "oggetti musicali", che connoteranno la composizione, lo sviluppo li elabora mentre alla ripresa è affidata la loro ricapitolazione (una sorta di "lieto fine" che segue le "peripezie" dello sviluppo). Il riferimento al piano narrativo risulta funzionale alla comprensione dell'ascolto che suggerirò tra pochissimo, un'esposizione di una sonata per pianoforte di Mozart che risulterà a sua volta utile per comprendere la portata della "rivoluzione" beethoveniana.

Qual è l'oggetto musicale cui fare particolare attenzione in fase di ascolto? Il "tema", l'unità formale che sta alla musica come un personaggio sta a un racconto e che funge da «sostituto simbolico della soggettività, quale agente primo dell'avventura nel tempo»<sup>11</sup>. Sono due<sup>12</sup> e intrattengono un rapporto dialettico: più energico e risoluto il primo, più lirico e grazioso il secondo, rappresentano gli "attori protagonisti"<sup>13</sup> dell'esposizione che ora suggerisco di ascoltare<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Forme su cui il presente contributo non si sofferma come l'adagio, il minuetto e il rondò.

<sup>11</sup> M. DE NATALE, *Analisi musicale. Principi teorici, esercitazioni pratiche*, vol. 1, Milano, 1991, 70.

<sup>12</sup> Per tale ragione la Forma-sonata viene definita, tecnicamente, tripartita e bitematica. Si noti come la tripartizione non sia inficiata dall'eventuale presenza di una introduzione oppure una coda.

<sup>13</sup> Per via delle loro caratteristiche espressive i temi sono stati, specie in tempi passati, "genderizzati": il primo è stato altresì definito "maschile", il secondo "femminile". Ancora, la presunta "mascolinità" del primo tema fu giustificata non solo per via del carattere ma anche dal fatto che, se nell'esposizione i temi sono presentati in "tonalità" distinte (sul concetto di "sistema tonale" si tornerà, più nel dettaglio, oltre), nella ripresa il secondo viene presentato nella tonalità iniziale del primo (tecnicamente "tonalità d'impianto"), che in questo senso afferma la sua centralità.

<sup>14</sup> Trattasi dell'esposizione della sonata per pianoforte n. 5 (K. 283) di Mozart; datata 1774, è un prodotto paradigmatico del classicismo viennese.

Le affinità tra la Forma-codice e la Forma-sonata sono molteplici. In primo luogo, vi è un'affinità circostanziale, secondo la quale hanno entrambe vissuto il loro apogeo nel medesimo periodo storico (a cavallo tra settecento e ottocento) e nella medesima area geografica (che corrisponde alle attuali Austria e Germania). In secondo luogo, vi sono affinità strutturali: la "sistematicità", secondo cui entrambe costituiscono un sistema composto, rispettivamente, da norme giuridiche e oggetti musicali<sup>15</sup>; la "linearità", secondo cui le sezioni di cui sono composte sono legate da un principio di causa-effetto<sup>16</sup>. La Forma-sonata e la Forma-codice sono infine connotate da una corrispondenza funzionale, dal momento che condividono una funzione didattica e, allargando lo sguardo, una funzione culturale: per quanto attiene al primo aspetto le suddette forme agevolano la comprensione del loro contenuto, grazie alla disposizione gerarchica degli elementi che le compongono, costituendo in questo senso uno strumento didattico per le varie generazioni; per quanto attiene al secondo aspetto fungono da strumenti di condivisione e perfezionamento della conoscenza, sì da

<sup>15</sup> Si noti come le suddette forme costituiscano sistemi calati all'interno di sistemi più ampi, a dimostrazione di come ritorni frequentemente il concetto per cui il "tutto" è suddiviso in "parti" sempre più ridotte: la Forma-codice è calata nel "sistema giuridico", ossia l'«insieme delle regole applicabili ai soggetti di un dato gruppo sociale [...] organizzato in forma di Stato» (L. PEGORARO, A. RINELLA, *Diritto costituzionale comparato: aspetti metodologici*, Padova, 2013, 33); la Forma-sonata (almeno per il periodo qui considerato) è calata nel "sistema tonale", la modalità di organizzazione dei suoni che è stata prevalente nella musica occidentale tra il XVII e XIX secolo e che corrisponde al complesso di principi tale da attribuire a ciascun suono della scala una determinata funzione (rispettivamente, risolutiva o tensiva) e rendere espressivo il discorso musicale. Per comprendere quest'ultimo aspetto si pensi all'istituto dell'accessione, modo di acquisto della proprietà a titolo originario disciplinato dall'art. 934 ss. del codice civile italiano; secondo l'istituto in parola il proprietario di un bene "principale", si pensi al suolo, diviene proprietario anche di ciò che viene incorporato (fosse anche da un terzo). Nel sistema tonale la "tonica" rappresenta il "centro di gravità" per le restanti componenti della scala, attratte inevitabilmente da essa; in altri termini, la tonica corrisponde a quel bene principale che nell'istituto dell'accessione "chiama a sé" qualunque altro bene ad esso incorporato.

<sup>16</sup> Se nella Forma-codice le parti che la compongono osservano una progressione logica che antepone la presentazione di un istituto giuridico alla sua applicazione concreta, la Forma-sonata è tale se l'"arco narrativo" vede succedersi consequenzialmente l'esposizione, lo sviluppo e la ripresa.

contribuire alla formazione del patrimonio culturale di un paese in prospettiva storica.

Nonostante le suddette forme siano regolate da “vincoli” strutturali, viene concesso margine all’apporto creativo: così come il giurista è libero di interpretare le disposizioni dando vita alla norma, analogamente il compositore ha facoltà di manipolare il materiale rimanendo dentro i confini del sistema tonale e i percorsi tematici prestabiliti.

### *3. La Forma-codice e la Forma-sonata calate nella prassi: le coeve esperienze di Savigny e Beethoven*

Entrambi tedeschi e separati da appena nove anni, Savigny e Beethoven vissero in prima persona quel delicato periodo storico in cui, per il diritto, alla visione giusnaturalistico-illuministica seguiva una rivalutazione del fenomeno storico mentre, per la musica, al classicismo seguiva il romanticismo<sup>17</sup>. Savigny e Beethoven approcciarono diversamente, ciascuno per il proprio ambito, le suddette forme: il primo avversava la Forma-codice perché ritenuta discordante con la propria visione del fenomeno giuridico mentre il secondo, servendosi della Forma-sonata, ha preannunciato potenzialità armonico-formali del sistema tonale che sarebbero divenute centrali nello stile romantico.

Savigny costituisce una figura chiave non solo del diritto tedesco ma dell’intero panorama giuridico europeo ottocentesco che, «nella diversità delle realtà nazionali, vive di osmosi reciproche tra i vari processi scientifici, le diverse scelte legislative, le variegate prassi giurisprudenziali»<sup>18</sup>. Ricordato quale «fondatore e [...] principale animatore»<sup>19</sup> della Scuola storica del diritto, sorta in pieno romanticismo, Savigny elevò il giurista ad autentico produttore di diritto. Per comprendere questo aspetto è utile richiamare la sua visione del fenomeno giuri-

<sup>17</sup> Naturalmente, come tutti i fenomeni storico-sociali, trattasi di mutamenti gradualmente nel tempo da non intendere quali compartimenti stagni che si succedono rigidamente uno dopo l’altro.

<sup>18</sup> R. FERRANTE, *Un secolo sì legislativo. La genesi del modello otto-novecentesco di codificazione e la cultura giuridica*, Torino, 2015, 172.

<sup>19</sup> V. BARSOTTI, V. VARANO, *La tradizione giuridica occidentale*, VII edizione, Torino, 2021, 138.

dico, che si pone in aperto contrasto con la concezione di “progresso” di matrice illuministica.

Per Savigny il diritto affonda le sue radici nella Storia ed è il risultato della progressiva stratificazione di fonti<sup>20</sup> differenti avvenuta tramite un processo storico non puramente intenzionale. In linea con la prospettiva organicistica e contrariamente a qualsivoglia visione giu-scontrattualistica, il diritto «non è una costruzione meccanica ma un organismo vivente»<sup>21</sup> e la sua essenza risiede nei principi fondamentali che ne costituiscono il fondamento<sup>22</sup>. Affascinato dall’abilità dei giuristi romani nel ragionamento giuridico, Savigny assume il diritto romano quale modello anche in virtù della stretta attinenza tra ordinamento e territorio (a differenza del nomadismo delle tribù germaniche) e pone l’accento sulla consuetudine che, traendo la sua validità dalla reiterazione temporale, intrattiene un rapporto privilegiato con la Storia<sup>23</sup>.

La Scuola storica si pone quindi un fine preciso, quello di costruire «su basi romanistiche [...] una scienza del diritto privato borghese in Germania»<sup>24</sup>. Al giurista, rappresentante della scienza giuridica, è affidato il compito di “setacciare” la “trama giuridica”<sup>25</sup> sì da distinguere le consuetudini ancora vigenti dalle regole di diritto ormai desuete. Infatti, per Savigny i giuristi «possono leggere il diritto che è scritto nei

<sup>20</sup> Le fonti del diritto non esauriscono le fonti intese da Savigny, che includono anche i costumi e gli usi popolari.

<sup>21</sup> P. BECCHI, *Genealogia del diritto*, Torino, 2024, 197.

<sup>22</sup> L’espressione “trapianto giuridico”, coniata dal giurista scozzese Alan Watson (1933-2018) e successiva di oltre un secolo all’esperienza savigniana, procede in questa direzione.

<sup>23</sup> La consuetudine, fonte normativa posta in essere tramite fatti involontari e informali, è la «costante e uniforme ripetizione [...] di un determinato comportamento» (A. VIGNUDELLI, *Diritto costituzionale*, cit., 350) da parte di un gruppo sociale (c.d. elemento oggettivo, o materiale) accompagnata dalla convinzione che sia conforme al diritto (c.d. elemento soggettivo, o spirituale).

<sup>24</sup> A. SCHIAVONE, *Alle origini del diritto borghese. Hegel contro Savigny*, Roma-Bari, 1984, 69.

<sup>25</sup> Il giurista agisce come un direttore d’orchestra, ma anziché interfacciarsi con una partitura musicale interagisce con una “partitura giuridica”; così come un direttore bilancia i timbri dei singoli strumenti di un’orchestra, allo stesso modo il giurista savigniano bilancia l’ordinamento giuridico favorendo talune consuetudini anziché altre.

comportamenti popolari perché essi sanno cogliere questo diritto in quanto sono anch'essi parte del popolo»<sup>26</sup>. Per soddisfare questa delicata funzione il giurista doveva possedere una duplice attitudine: in primo luogo un approccio storico che potesse consentirgli di cogliere le caratteristiche di qualsiasi sistema giuridico, anche passato, con particolare riferimento alle fonti nonché alle forme di produzione del diritto; in secondo luogo un approccio sistematico, tramite il quale “illuminare” ciascun concetto giuridico alla luce del “tutto” in cui era calato, sì da realizzare una sofisticata trama di relazioni e interazioni interne. Per esemplificare il concetto Savigny ricorre a un paragone tratto dalla geometria, secondo il quale «indicare nel diritto un principio-guida è come indicare due lati e l'angolo ivi compreso di un triangolo»<sup>27</sup>, avendo in tal modo gli elementi necessari per completare la relativa forma geometrica. La forma «rispecchia sempre una schematizzazione della realtà»<sup>28</sup> e, in quanto tale, può tralasciare al contempo taluni elementi. Appare quindi chiaro per quale motivo Savigny avversasse la Forma-codice: a suo modo di vedere avrebbe “cristallizzato” lo sviluppo del diritto tedesco «inseguendo astratti principi razionalistici»<sup>29-30</sup>.

<sup>26</sup> U. PETRONIO, *La lotta per la codificazione*, Torino, 2002, 60.

<sup>27</sup> M.G. LOSANO, *Sistema e struttura nel diritto*, vol. 1, Milano, 2002, 265.

<sup>28</sup> A. CATELANI, *Il diritto come struttura e come forma*, Catanzaro, 2013, 57.

<sup>29</sup> F. RUSCHI, *Giurista del tempo e dello spazio. Riflessioni su Carl Von Savigny*, in *Etica & Politica*, 2020, 22/2, 749, 763.

<sup>30</sup> Questo contributo non intende affrontare nel dettaglio il celebre dibattito circa la codificazione in Germania, invero assai stimolante e rivelatorio del delicato mutamento filosofico-storico che il periodo stava affrontando. Sia bastevole sapere come una corrente di giuristi, Anton F. J. Thibaut (1772-1840) in primis, caldeggiasse l'adozione di un codice civile tedesco per le seguenti ragioni: da un lato una ragione etico-politica consistente nella unificazione territoriale e nella promozione di un sentimento nazionalistico, dall'altro una ragione giuridica consistente nella unificazione del diritto privato di matrice germanica depurato dal diritto romano (come recepito dopo l'istituzione del Tribunale della Camera imperiale nel 1495). In altri termini, il codice costituiva una duplice semplificazione: formale perché il codice diveniva l'unica fonte giuridica valida per la nazione e in quanto tale simbolo della volontà del legislatore, materiale poiché con la sua adozione veniva meno il particolarismo giuridico. Per Thibaut, in conclusione, la Forma-codice costituiva la traduzione sul piano positivo del diritto naturale e in questo senso era lo strumento privilegiato per concretizzare il fenomeno giuridico. Per gli scritti originali cfr. A. F.J. THIBAUT, *Über die Nothwendigkeit eines allgemeinen bürgerlichen Rechts für Deutschland*, Heidelberg, 1814; F.C.

Affrontiamo ora l'aspetto musicale. Beethoven ha rappresentato una svolta fondamentale per la storia della musica e costituito l'anello di congiunzione tra la cultura musicale settecentesca, su cui si è formato, e il romanticismo<sup>31</sup>: le sue sonate per pianoforte hanno contribuito alla definizione di "opera d'arte musicale"<sup>32</sup> fissata intangibilmente in forma scritta e rappresentato il fondamento della teorizzazione della Forma-sonata da parte di Adolf B. Marx (1795-1866) durante la sua docenza all'università di Berlino (dove negli stessi anni, guarda caso, insegnava anche Savigny...). Come la polemica sulla codificazione rimandava all'unificazione politica della nazione, la Forma-sonata consente a Marx di perseguire un obiettivo al contempo culturale e politico: promuovere un'identità nazionale fondata sia sulla figura di Bee-

V. SAVIGNY, *Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft*, Heidelberg, 1814.

Appare comunque curioso come musica e diritto siano accomunate anche da questo aspetto, dal momento che celebri sono i duelli di improvvisazione pianistica solitamente intentati dai compositori dell'epoca (Beethoven compreso). A quel tempo, inoltre, l'attitudine improvvisativa non costituiva un mero sfoggio di virtuosismo pianistico ma era parte integrante del processo compositivo; in altri termini, ancora con Beethoven un brano veniva realmente concluso durante l'esecuzione in concerto (al pari di una disposizione giuridica che, a seconda dell'esito interpretativo, può dare vita a diverse norme): lo "statuto testuale" della musica pianistica al tempo era piuttosto fluido e il compositore, che eseguiva la propria creazione, poteva modificare per mezzo di abbellimenti una notazione che veniva lasciata volontariamente incompleta (sulla formalizzazione del concerto pubblico tornerò più avanti).

<sup>31</sup> La teoria dei tre "stili", elaborata da Wilhelm Von Lenz (1809-1883), segue questo itinerario.

<sup>32</sup> Hans von Bülow (1830-1894), pianista e compositore tedesco, istituzionalizzò la figura dell'interprete sì da incarnare la politica imperiale prussiana nel periodo della *kulturkampf*, la campagna culturale incentivata da Otto v. Bismarck (1815-1898) nel secondo ottocento mirata a scalfire l'influenza del cattolicesimo mediante l'istituzionalizzazione di una religione laica fondata sull'arte (*kunstreligion*). Al pari della religione, anche la musica abbisognava ora di costanti pratiche devozionali: per tale motivo l'esecutore è elevato al rango di "sacerdote" del "concerto-messa", durante il quale "ascoltatori-fedeli" seguono il concerto con partitura alla mano e in...religioso silenzio (circostanza che viene sintetizzata nella c.d. politica del silenzio). Non di minore importanza, inoltre, è l'influenza che la formalizzazione del concerto pubblico ha avuto nei confronti del diritto d'autore (un'ulteriore affinità tra diritto e musica già ampiamente battuta dagli studiosi).

thoven che sulla supremazia della musica assoluta (ossia emancipata dalla parola) al fine di “debellare” l’opera italiana (che vedeva quale modello Gioachino Rossini (1792-1868)). Marx non poteva più avvalersi in un’aula anniversaria di quel metodo didattico su base individuale consistente nello “scambio” tra maestro e discepolo, basato sull’imitazione di modelli e la realizzazione di esercizi (il c.d. modello *trial-and-error*); anziché l’enfaticizzazione del lato pratico, Marx abbisognava di una teoria che elevasse l’atto del comporre al rango della “filosofia dello spirito” (Marx ebbe per un anno quale collega Georg W. F. Hegel (1770-1831) e ne fu influenzato): il frutto di questo cambio di paradigma è un trattato in quattro volumi<sup>33</sup> che eleva Beethoven a modello e include lo studio della composizione nello *erziehung*, lo sviluppo integrale delle potenzialità individuali<sup>34</sup>. L’affermazione di Beethoven non può essere scissa dal suo rapporto con la Forma-sonata, uno tra i principali elementi della sua produzione compositiva che, da modello formale rigoroso, si tramuta nelle sue mani in un terreno di sperimentazione. Beethoven ha innovato la Forma-sonata tradizionale e operato in un nuovo contesto economico-sociale che favorì la comparsa di un modello di artista agente quale libero professionista<sup>35</sup>; dal 1809 beneficiò di un vitalizio mensile garantito da un principe austriaco che gli permise di dedicarsi esclusivamente all’attività musicale, dando libero sfogo al suo genio artistico, e per via della sordità mutò progressivamente il suo rapporto con la musica: da suono percepito quale entità acustica a suono oggetto di “contemplazione” mentale, non più relegato a fattori empirici ma ormai dominio della più pura immaginazione.

Tra le principali innovazioni da lui apportate, solo per citarne al-

<sup>33</sup> A.B. MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Lipsia, 1837-1847.

<sup>34</sup> L’ottocento vide la nascita di molte teorie analitiche tra le quali merita particolare menzione la *formenlehre*, che individua la funzione assolta dalle sezioni all’interno della forma complessiva. Sorta proprio in Germania, pone alla base del suo statuto teorico la distinzione tra la “frase” e il “periodo”, unità formali che prendono entrambe vita dal motivo ma che si sviluppano diversamente.

<sup>35</sup> A quel tempo mutarono diversi fattori: il crollo del patronato delle chiese e delle corti comportò l’aumento dei concerti pubblici mentre l’espansione del mercato dei pianoforti, unitamente delle edizioni a stampa, favorì la diffusione delle opere.



cune, annoveriamo il possibile ribaltamento della gerarchia tra le unità formali, per cui quelle “subordinate” possono diventare significative quanto quelle “principali”: prova ne sia la “transizione”, sotto-sezione posta tra i due temi dell’esposizione, che in un Beethoven più maturo è spesso dotata di un proprio tema. In secondo luogo, diretta conseguenza di questo esasperato “tematismo” estendibile alle altre unità formali subordinate, le sonate raggiungono un’ampiezza complessiva inimmaginabile se comparate con quelle dei suoi predecessori. Anche in ambito musicale ritroviamo l’organicismo secondo cui l’opera musicale è «una *totalità compiuta, organicamente articolata*»<sup>36</sup> (corsivo nel testo), concetto che vede una duplice declinazione: dalla prospettiva formale le unità formali brevi si uniscono per formare unità più estese mentre da quella materiale il “motivo”, il più piccolo segmento di pensiero musicale dotato di senso, viene assunto quale “cellula” generatrice dell’intera composizione<sup>37</sup>. Si badi come i motivi possano essere molteplici e che vengano combinati per creare unità formali più ampie, secondo un andamento progressivo che prevede che «i suoni si [uniscano] in motivi, i motivi in periodi, i periodi in forme di movimen-

<sup>36</sup> G. PIANA, *Filosofia della musica*, Milano, 1991, 150.

<sup>37</sup> Abbiamo visto come Marx ponga alla base della sua teoria morfologica l’alternarsi di risoluzione e tensione osservabile anche, in termini strutturali, nell’alternarsi di esposizione (risoluzione), sviluppo (tensione) e ripresa (risoluzione). In questo senso la musica “respira” come un organismo vivente, il quale alterna espirazione (risoluzione) e inspirazione (tensione). Non stupisce quindi come fin da Aristotele l’opera d’arte fosse assimilata a un organismo vivente e neppure, compiendo un salto ultramillenario che non prende in considerazione l’evoluzione del concetto nel corso del tempo, come il concetto sia stato ripreso nell’ottocento. Tra le varie teorie merita menzione la metafora della “cellula”, elemento che custodisce in sé la potenzialità di un organismo e che, nella Forma-sonata, è individuata nel motivo. Heinrich Schenker (1868-1935), musicologo austriaco, assegna a quest’ultimo una funzione cruciale che si rifà alla logica estetica preromantica: il motivo assolve per la musica la medesima funzione assoluta dagli elementi naturalistici per le altre forme di espressione artistica, come la pittura. In particolare, con la ripetizione il motivo diviene un prezioso “orizzonte visivo” per l’ascoltatore volto ad accompagnarlo in fase di ascolto, allo stesso modo in cui lo è un paesaggio per un pittore (cfr. G. SANGUINETTI, *Le sonate per pianoforte di Beethoven. Genere, forma, espressione*, cit., 114-118).

ti»<sup>38</sup>. Nonostante si tratti di Beethoven, nell'immaginario collettivo il "genio" per antonomasia, anche la musica più "originale" trova fondamento in un complesso di modelli e consuetudini «perché nessuno può presumere di non partire da quanto hanno fatto gli altri, per produrre cose proprie»<sup>39</sup>. Tra essi figurano gli "archetipi tonali", materiali pre-composti liberamente combinati dal compositore che si sostanzia in schemi armonici standardizzati, così come cadenze-tipo adattabili a qualsivoglia contesto e particolari moti del basso<sup>40</sup>. La *sonata theory*<sup>41</sup> postula un sistema di norme gerarchicamente organizzato e finalizzato alla produzione di senso, sulla scorta dell'esistenza di norme e/o convenzioni condivise e indispensabili per il processo compositivo. In questi termini la Forma-sonata non è un insieme di regole immutabili bensì una "costellazione" di procedure normative opzionali e lo scopo della teoria è interpretare il rapporto tra un brano e l'insieme di norme e consuetudini di sfondo. Beethoven è quindi strettamente legato alla Forma-sonata, nella misura in cui non è da lui intesa quale mero modello operativo ma quale autentico mezzo di comunicazione che si può "piegare" alle proprie esigenze espressive. Si sostanzia in questo modo l'eredità lasciataci da Beethoven, inestimabile patrimonio su cui si sono confrontati (e continueranno a farlo) generazioni di studiosi e interpreti, una centralità tale per cui se nella filosofia «esiste soltanto la filosofia hegeliana, nella storia della musica occidentale esiste soltanto Beethoven»<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> C. DAHLHAUS, *L'estetica della musica*, Roma, 2009, 119. Si noti che il termine "periodo" qui sia inteso in termini esemplificativi e non strettamente analitici. Tale precisazione risulta funzionale ad una migliore contestualizzazione della conclusione di questo contributo, nel quale effettuerò un particolare paragone tra la Forma-codice e la Forma-sonata.

<sup>39</sup> G. BAS, *Trattato di forma musicale*, Milano, 1987, I.

<sup>40</sup> Come non menzionare il "partimento", strumento didattico elaborato dai conservatori napoletani a partire dal settecento che consisteva nel sovrapporre a un basso dato disposizioni accordali e moti contrappuntistici estemporanei (a dimostrazione di quanto l'Italia, con Roma per Savigny e Napoli per Beethoven, fosse influente per l'area tedesca).

<sup>41</sup> Cfr. W. DARCY, J. HEPOKOSKI, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, 2006.

<sup>42</sup> T.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, 1993, 17.

È giunto il momento del secondo ascolto<sup>43</sup>, un'esposizione beethoveniana dei primi dell'ottocento, già nettamente discostatasi dalla tradizione classica ma non ancora così "rivoluzionaria" come saranno le sonate del tardo stile. L'atmosfera, in confronto a Mozart, è ribaltata non solo perché quest'ultimo è in tonalità maggiore mentre Beethoven in tonalità minore: oltre al più difficoltoso inquadramento dei temi a meravigliare è l'inizio, «il più drammatico che Beethoven avesse concepito fino ad allora, con motivi e temi contrastanti, e stati d'animo contrapposti»<sup>44</sup>. Siamo infatti agli albori del secondo periodo, nel quale la «forma musicale si [presenta] accentuatamente come processo in divenire e non come "essere statico"»<sup>45</sup>.

#### 4. La Forma-sonata e la Forma-codice nel novecento

Il novecento ha rappresentato un momento di svolta per ambedue gli ambiti: dal punto di vista musicale i mutamenti sociali, estetici nonché tecnologici hanno determinato l'evoluzione del concetto di "forma" di matrice ottocentesca; dal punto di vista giuridico la Forma-codice ha lasciato spazio a un'ulteriore fonte del diritto che sarebbe divenuta un vero e proprio paradigma, la "forma-costituzione".

Approfondendo l'ambito musicale, il novecento segna la definitiva crisi del sistema tonale, crisi preannunciata nel pieno ottocento da compositori quali Franz Liszt (1811-1886) e Richard Wagner (1813-1883). Nel novecento il concetto di forma, unitamente a quello di linguaggio musicale, da contenitore "rigido" diviene uno strumento tramite il quale un compositore valorizza la propria versatilità stilistica. In questo senso si è osservato un duplice approccio: da un lato un recupero del passato, ora declinato secondo le correnti estetiche del nuovo secolo<sup>46</sup>; dall'altro la nascita di una nuova logica compositiva volta a

<sup>43</sup> Trattasi dell'esposizione della sonata per pianoforte n. 17 (Op. 32 n. 2, ricordata anche come *La tempesta*), datata 1802.

<sup>44</sup> C. ROSEN, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, Roma, 2008, 187.

<sup>45</sup> C. DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo*, Torino, 1990, 123.

<sup>46</sup> La cifra stilistica del "neoclassicismo" è il recupero dei modelli del passato; dal momento che il termine potrebbe sembrare limitante poiché i modelli cui i compositori

superare il principio di gerarchia proprio del sistema tonale, logica che vide una prima realizzazione concreta nella “atonalità”<sup>47</sup> prima e nella “dodecafonia”<sup>48</sup> poi<sup>49</sup>. La Forma-sonata ha costituito parte integrante del processo: per fare un esempio, che costituisce il terzo e ultimo ascolto<sup>50</sup>, Berg con la sonata per pianoforte segna una cesura rispetto alla sonata ottocentesca e un passo in avanti verso la rivoluzione schönbergiana. In tal senso si osservi come i tratti distintivi del sistema tonale scomparvero mentre «rimasero la struttura tematica e i tessuti musicali contrastanti, di solito un contrasto fra la relativa semplicità delle sezioni estreme e la maggiore intensità di quella centrale, e all’interno dell’esposizione per rendere distinguibili il primo e il secondo tema»<sup>51</sup>.

ri si rifanno non si esauriscono nel periodo classico, è stato introdotto anche il termine “neobarocchismo” per esplicitare l’influenza dello stile barocco.

<sup>47</sup> Nell’atonalità il grado di tensione non scaturisce più dal rapporto con un centro tonale ma da elementi che nel sistema tonale figuravano in secondo piano (come la dinamica e il timbro) e la dissonanza non è più soggetta a preparazione e/o risoluzione (fenomeno ricordato come “emancipazione della dissonanza” e già preannunciato, come detto, nel tardo ottocento da compositori quali Liszt e Wagner).

<sup>48</sup> Elaborata da Arnold Schönberg (1874-1951), la dodecafonia pone alla base dell’assetto musicale la c.d. serie, composta da tanti suoni quanti sono quelli della scala cromatica (che comprende i dodici semitoni in cui è suddivisibile un’ottava); quest’ultima può essere oggetto di trasposizione (assumendo un altro suono come generatore, ma lasciandone invariata la struttura intervallare), retrogradazione (essere letta in senso opposto), e inversione (un intervallo ascendente diventa discendente e viceversa).

<sup>49</sup> Nel corso del novecento sono proliferate nuove logiche compositive: dal “minimalismo” (linguaggio sorto negli Stati Uniti negli anni sessanta e caratterizzato dalla ripetizione, gradualmente variata nel corso del brano, di un’unica cellula generatrice avente però una funzione diversa rispetto al motivo di matrice ottocentesca) allo “spettralismo” (che, sorto in Francia tra gli anni settanta e ottanta, fonda il suo linguaggio sull’analisi del suono dal punto di vista fisico-acustico con particolare riferimento alla serie delle armoniche). Facendo un parallelo con la forma-costituzione, così come ciascuna “scuola” si auto-riconobbe il “diritto” di creare un linguaggio proprio quanto riconoscibile, allo stesso modo gli Stati si dotarono, con tempistiche diverse, di proprie costituzioni.

<sup>50</sup> Composta intorno al 1907 ma pubblicata quattro anni dopo, nel suo catalogo figura quale Op. 1: non ancora “atonale” fa un uso molto “allargato” della tonalità, con scale inusuali e atipici aggregati accordali.

<sup>51</sup> C. ROSEN, *Le forme sonata*, Torino, 2011, 428.

Dal punto di vista giuridico, nonostante nella prima metà del novecento la Forma-codice di matrice ottocentesca sia rimasta assai rilevante (e non manchino neppure dei casi recenti, come il *Novo Código civil* del Brasile del 2002, che ha dato «linfa nuova al sistema brasiliano»<sup>52</sup>), la conclusione della Seconda Guerra Mondiale ha costituito uno spartiacque: in primo luogo ha portato all'adozione, da parte di diversi stati tra i quali l'Italia nel 1947 e la stessa Germania nel 1949, di una Costituzione scritta in cui esplicitare i diritti riconosciuti e i doveri richiesti a ciascun cittadino; dall'altra ha favorito lo sviluppo di una cooperazione internazionale tradottasi nell'istituzione, a partire proprio dal 1945, dell'Organizzazione delle Nazioni Unite e delle prime comunità europee. Tra gli ambiti influenzati dal diritto sovranazionale, ancor di più nell'era digitale, figura anche la Forma-codice: l'ordinamento sovranazionale, unitamente al costante aggiornamento che i tempi attuali richiedono, ha infatti portato a una specializzazione normativa che ha minato lo status "esclusivo" del codice di matrice ottocentesca.

Questo processo è richiamato da Natalino Irti (1936) con il concetto di "decodificazione", secondo cui «il codice [...] ha perduto il carattere di centralità nel sistema delle fonti»<sup>53</sup>. Tale concetto ben si affianca a quello, mi si permetta il termine, di "deformalizzazione" con cui designo le originali concezioni formali della musica che proliferarono a quel tempo. Due esempi su tutti: si pensi in primo luogo alla musica aleatoria<sup>54</sup> e al relativo concetto di "forma aperta", secondo il quale un pezzo di musica non osserva uno schema formale rigido ("chiuso") ma si "apre" a esiti formali che dipendono da circostanze imprevedibili in fase di esecuzione; in secondo luogo si pensi alla "momentform", principio formale ideato dal compositore tedesco Karlheinz Stockhausen (1928-2007), per il quale ciascun evento (cia-

<sup>52</sup> P.L. CARBONE, *La rotta dei codici: orizzonte terzo millennio*, Napoli, 2019, 216.

<sup>53</sup> N. IRTI, *L'età della decodificazione*, II edizione, Milano, 1986, 33.

<sup>54</sup> Genere in cui gli esiti performativi di un brano, ma in taluni casi anche lo stesso processo compositivo, sono soggetti a logiche casuali (dal latino *alea*, traducibile con "dado"); sorto negli Stati Uniti intorno agli anni cinquanta grazie alle "provocazioni" del compositore statunitense John Cage (1912-1992), che celavano una più profonda riflessione circa il ruolo della creatività umana nell'arte, si diffuse in Europa grazie al compositore francese Pierre Boulez (1925-2016).

scun “momento”), possiede «caratteristiche inconfondibili, spiccatamente diverse dagli altri»<sup>55</sup>.

In conclusione, sia per la musica che per il diritto il novecento vede una proliferazione di “centri di interesse” autonomi: da un lato nuove logiche compositivo-formali, dall’altro “microsistemi” normativi extra-codicistici.

## 5. Conclusioni

La Forma-codice e la Forma-sonata hanno vissuto il loro apogeo in una Germania, non ancora unificata, a cavallo tra settecento e ottocento: un periodo connotato dal tramonto della cultura giusnaturalistica di matrice illuministica in favore di una rivalutazione del fenomeno storico e dalla nascita della teoria della forma musicale<sup>56</sup>. Pur operando in ambiti distinti, Savigny e Beethoven sono accomunati su diversi fronti. Innanzitutto, hanno operato in un comune contesto in fermento sotto vari aspetti: per l’ambito musicale al classicismo viennese seguiva il romanticismo; per l’ambito giuridico era centrale la polemica sulla codificazione, che rimandava ad un più ampio dibattito circa l’unificazione politica della Germania. Non stupisce allora come lo stesso Beethoven abbia travalicato i confini musicali, al punto da divenire il simbolo della musica tedesca nella campagna culturale bismarckiana del secondo ottocento. Costituendo «forme di organizzazione intellettuale della realtà»<sup>57</sup>, per la Forma-codice e la Forma-sonata assume un’importanza centrale l’aspetto linguistico, che a sua volta gioca un ruolo dirimente nella creazione di quel sentimento nazionalistico

<sup>55</sup> M. CARROZZO, C. CIMAGALLI, *Storia della musica occidentale*, vol. 3, Roma, 1999, 490.

<sup>56</sup> Teoria che, si ricorda, assolveva a una duplice funzione: da un lato un fine didattico, per consentire alla nutrita classe dilettantistica di comporre autonomamente; dall’altro un fine culturale, consistente nella comprensione delle grandi opere della tradizione musicale tedesca.

<sup>57</sup> G. MARINI (cur.), *La polemica sulla codificazione*, Napoli, 1982, 9. Si noti inoltre come la struttura sistematica, per le suddette forme, non rappresenti un mero principio astratto bensì un metodo operativo finalizzato alla creazione e alla comprensione del materiale da esse stesse organizzato.

che l'apparato politico dell'epoca agognava. Savigny identificava l'analogia tra linguaggio e diritto facendo leva sull'esistenza di un preciso ambito territoriale su cui entrambe le componenti insistevano: i tedeschi parlavano la medesima lingua e potevano contare su uno stesso ordinamento perché condividevano il medesimo spazio; in musica, oltre alla secolare comparazione tra musica e lingua che questo contributo non intende affrontare, Beethoven è assunto quale simbolo della cultura tedesca perché la sua influenza insiste precipuamente su un determinato ambito geografico (accomunato da valori musicali condivisi) e risulta amplificata da un'efficace propaganda politica. La Forma-codice e la Forma-sonata sono poi assimilabili ad organismi viventi il cui sviluppo risente dell'ambiente culturale in cui sono calate e per entrambe, infine, svolge un ruolo cruciale l'aspetto consuetudinario.

Fornita la base teorica necessaria nel corso dell'intero contributo, vorrei inserire una duplice conclusione che possa fungere, auspicio, da stimolo per riflessioni future. In primo luogo, vorrei offrire un ulteriore e più dettagliato parallelismo tra la Forma-codice e la Forma-sonata: ciò non attiene alla sola forma ma include anche la loro struttura morfologica (una "morfologia musicale" corrispettivo di una "morfologia giuridica") e delinea una immaginaria "piramide" che, avente al vertice le unità formali più piccole, si sviluppa verso la base formando unità sempre più ampie. Se assumiamo come la disposizione giuridica svolga la medesima funzione del motivo musicale, in quanto unità formali minime, possiamo estendere la riflessione anche a unità più ampie e procedere al gradino inferiore della piramide, dove troviamo la norma giuridica e la frase musicale. Se la norma è ricavata dal giurista tramite l'interpretazione della disposizione, così la frase è il risultato dell'elaborazione del motivo (anch'essa, se vogliamo, è frutto di un'attività interpretativa del compositore circa il materiale da lui stesso composto). Procedendo ancora al gradino inferiore, dalla combinazione di norme si ricava l'istituto giuridico, la cui natura è data dalla «viva correlazione delle sue parti costitutive [e] nel suo progressivo sviluppo»<sup>58</sup>, così come il tema si compone della combinazione di diverse frasi. Proseguendo oltre si giunge alle unità formali più ampie, le sezioni che compongono la Forma-sonata e i "libri" che compongono la For-

<sup>58</sup> A. TROMBETTA, *Savigny e il sistema. Alla ricerca dell'ordine giuridico*, Bari, 2008, 31.

ma-codice; a dimostrazione di come l'aspetto formale e morfologico costituiscano due facce della stessa medaglia tale per cui, da un lato, si può "s-comporre" (il trattino è voluto) la forma complessiva e, dall'altro, si giunge all'architettura globale con l'operazione inversa.

In secondo luogo, vorrei terminare con una provocazione che, ribaltando quanto delineato dal contribuito, fornisce una nuova prospettiva del parallelismo tra Savigny e Beethoven. Potremmo dibattere a lungo sulla portata rivoluzionaria di Beethoven e, in particolare, domandarci quanto sia possibile parlare di Forma-sonata se quest'ultima viene così "deformata" da apparire irriconoscibile. Dopotutto, qui sta la provocazione, discostarsi in questa misura da una forma musicale può tradursi in una sua negazione, analogamente all'approccio savigniano circa la Forma-codice? In questo senso l'estro musicale di Beethoven sarebbe stato limitato dalla Forma-sonata convenzionale e avrebbe necessitato, per potersi sviluppare adeguatamente, di un suo superamento. L'interrogativo rimane volutamente sospeso ma a mio parere stimolante, specie se si considera come lo stesso Savigny ammettesse l'uso del codice per determinati rami dell'ordinamento (come il diritto di famiglia o il diritto processuale) capovolgendo il suddetto quadro.

Tali riflessioni mostrano come le forme in oggetto non siano meri principi astratti, bensì dispositivi operativi volti a elaborare sistemi complessi che, seppure appartenendo a dominî del sapere distinti, mostrano profonde affinità. Affinità che rimandano al più ampio orizzonte teorico dei "linguaggi complessi", tale per cui costituiscono dei mezzi di comunicazione la cui funzione è rendere intelligibile ciò che, de-formalizzato, risulterebbe sconclusionato e vago. Le affinità non si esauriscono negli aspetti formali, ma attengono anche alle personalità che nelle loro carriere si sono confrontate con le suddette forme: il parallelismo tra Savigny e Beethoven rimanda infatti al più ampio contesto culturale dell'epoca, una Germania del primo ottocento che valorizzava il "dato formale", tramite cui «si [organizzava] e si [esprimeva] la sostanza dei grandi capolavori della musica e si [ordinava] il diritto»<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> F. CAMPLANI, *Diritto e musica classica: due arti in dialogo profondo*, in S. BERETTA, G. FORNARI (cur.), *Giustizia e musica*, Pisa, 2024, 207, 227.



*Abstract*

*This contribution stems from the observation that, between the 18th and 19th centuries, Germany was the site of a significant evolution in legal and musical thought which produced, respectively, the Code-form and the Sonata-form. The contemporary experiences of F. C. v. Savigny (1779-1861) and L. v. Beethoven (1770-1827) are examples of this progress, based on the concept of “form” understood as a way of organizing a given material within a “system”: in the first case legislative provisions grouped together in a code (Code-form), in the second musical events placed within a form (Sonata-form). The presentation will explore the theoretical and practical aspects by comparing the above forms in relation to the historical and cultural context in which they are established, but will also briefly touch on what happened in the 20th century.*

*Keywords*

*F.C. v. Savigny – Code-form – L. v. Beethoven – Sonata-form*



INTERPRETAZIONE MUSICALE  
E INTERPRETAZIONE GIURIDICA:  
RELAZIONI E SFIDE TRA *CIVIL LAW* E *COMMON LAW*

*Elettra Stradella\**

SOMMARIO: 1. Premessa. – 2. Le origini della ricerca sul rapporto tra interpretazione musicale e interpretazione giuridica. – 2.1. Originalismo (testualismo) e interpretazione creativa. – 2.1.1. Interpretazione creativa v. *self restraint* o *modesty* e il criterio dell'equità. – 3. Diritto e musica come linguaggi simbolici. – 4. Divismo e precedente. – 5. Interpretazione abrogatrice (o abrogante). – 6. La certezza (del diritto). L'esempio paradigmatico del Canada di Gould. – 7. L'imprevisto.

1. *Premessa*

La riflessione proposta si incentra sul rapporto tra interpretazione musicale e interpretazione giuridica, e tenta di individuare elementi comuni nelle due sfere attraverso la comparazione tra concetti e istituti che trovano declinazioni diverse ma affini nei due ambiti (siano essi generati in quello musicale, o in quello giuridico), in una prospettiva segnata in particolare dalla comparazione tra cultura giuridica di *common law* e di *civil law*, che tende a mettere l'accento su una progressiva pervasività della prima, pur nella contemporanea ibridazione con la seconda.

Alcune parole chiave guideranno l'analisi, che mostrerà come lo studio dei rapporti tra diritto e musica non sia un mero "gioco intellettuale", di carattere puramente descrittivo<sup>1</sup>, ma sia utile ad entrambi i linguaggi (sicuramente a quello giuridico) per cogliere tendenze evolutive, leggere criticamente approcci o scelte utilizzate, sviluppare potenzialità costruttive alla luce delle trasformazioni del dato sociale e cultu-

\* Professoressa associata di Diritto pubblico comparato. Università di Pisa.

<sup>1</sup> Cfr. S. LEVINSON - M. BALKIN, *Law, Music and other Performing arts*, Stanford, *University of Pennsylvania Law review*, 1991.

rale, nel quale sia la musica sia il diritto s'innestano, e dal quale sono inevitabilmente condizionati.

Alcuni concetti ricorrenti e trasversali sembrano essere: precedente, interpretazione creativa, *self-restraint*, interpretazione abrogatrice (o abrogante), originalismo (testualismo), silenzio, improvvisazione, divismo, certezza giuridica, imprevisto. L'analisi sarà sviluppata proprio attraverso queste figure, e beneficerà peraltro del riferimento ad esperienze e storie esecutive che raccontano di possibili relazioni tra cultura (giuridica) e interpretazione musicale, in particolare nella sfera del *common law*; si pensi a quelle del pianista canadese Glenn Gould e del violinista israeliano, naturalizzato statunitense, Itzhak Perlman.

## 2. *Le origini della ricerca sul rapporto tra interpretazione musicale e interpretazione giuridica*

Com'è noto, il dibattito sulle possibili relazioni tra interpretazione musicale e interpretazione giuridica scaturisce all'inizio degli anni Trenta, a seguito della pubblicazione di un articolo sulla *Rassegna Musicale* ad opera del suo Direttore, Gatti, che si chiedeva se l'interpretazione musicale rappresentasse un atto creativo oppure meramente esecutivo<sup>2</sup>. Insomma, la questione che sembra in prima battuta accomunare il dibattito sull'interpretazione nei due diversi ambiti è sintetizzabile nel dilemma tra originalismo (o testualismo, con le differenze che intercorrono tra i due approcci) e interpretazione creativa.

### 2.1. *Originalismo (testualismo) e interpretazione creativa*

Sulla difficile collocazione dell'atto interpretativo si confronta la dottrina tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta in Italia. Da un lato si ritiene che la fase della realizzazione musicale si ponga in un momento successivo alla creazione, e dunque al di fuori da essa, e si configuri come l'attività eminentemente pratica della riproduzione tecnica di ciò che è stato pensato da altri, in altri momenti, identificandosi così

<sup>2</sup> Cfr. G. GATTI, *Del problema dell'interpretazione musicale*, in *Rassegna musicale*, 1930.

l'interpretazione con l'esecuzione<sup>3</sup>. Dall'altro, si mette in discussione il fatto che il testo (nel caso del musicista, la parte) rappresenti l'esclusivo punto di riferimento nell'esercizio dell'attività interpretativa, in quanto la fase filologica e pratica dell'interpretazione non ne esaurirebbe la portata, trattandosi di un'attività complessa, condizionata dall'esperienza di chi ne è protagonista<sup>4</sup>. Resta poi significativa, direi imprescindibile, la ricostruzione di Betti<sup>5</sup>, secondo il quale l'interpretazione può avere tre funzioni: ricognitiva, riproduttiva e normativa, e quella musicale avrebbe un primo momento ricognitivo, relativo dunque alla comprensione del testo e alla disamina delle sue complessità sul piano tecnico, e un secondo momento riproduttivo, nel quale si svilupperebbe quel profilo dialettico e creativo che esiste anche nell'interpretazione giuridica. Nell'interpretazione giuridica, infatti, così come in quella musicale, l'attività ermeneutica non si esaurirebbe nella fase di ricognizione, in quanto la conoscenza della norma è funzionale alla sua integrazione e realizzazione "nella vita di relazione", all'enucleazione di "direttive per l'azione pratica"<sup>6</sup>, che in taluni casi si concretizzano nella risoluzione del singolo caso. D'altra parte, l'interpretazione giuridica assume, in questa dimensione, una funzione normativa, che supera quella riproduttiva riconducibile all'interpretazione musicale, e garantisce il legame tra il testo, la disposizione testuale, e la vita. L'interpretazione musicale non avrebbe, in questa prospettiva, la stessa possibilità di incidere sull'esperienza umana.

A pensarci bene, però, la differenza non attiene, in questo senso, il momento e lo strumento dell'interpretazione, bensì il diritto e la musica, che, com'è stato ricordato, "è davvero un'altra cosa. La musica è arte, il diritto no. La musica nutre lo spirito ed è esigenza dell'individuo; il diritto è un'esigenza della società"<sup>7</sup>. Si potrebbe dire che la capacità normativa dell'interpretazione giuridica, derivante dalla natu-

<sup>3</sup> Cfr. A. PARENTE, *La musica e le arti: problemi di estetica*, Bari, 1936.

<sup>4</sup> Cfr. S. PUGLIATTI, *L'interpretazione musicale*, Messina, 1940.

<sup>5</sup> Cfr. E. BETTI, *Teoria generale della interpretazione*, Milano, 1955, e ID., *Le categorie civilistiche dell'interpretazione*, in *Rivista italiana delle scienze giuridiche*, 1948.

<sup>6</sup> *Ibidem*, 34.

<sup>7</sup> G. ZAGREBELSKY, in M. BRUNELLO E G. ZAGREBELSKY, *Interpretare. Dialogo tra un musicista e un giurista*, Bologna, 2016.

ra normativa del diritto, differisce da quella propria dell'interpretazione musicale, che non ne sarebbe però necessariamente priva.

Chiaramente, nel caso del diritto, l'interprete agisce attraverso criteri che, analogamente all'oggetto dell'interpretazione stessa, hanno contenuto normativo. Basti pensare, con riferimento all'ordinamento italiano, all'art. 101, Cost. (il giudice è soggetto soltanto alla legge), all'art. 12 delle Preleggi, e ad altre disposizioni codicistiche che individuano canoni interpretativi generali, quale l'art. 1367 c.c., secondo il quale, nel dubbio, il contratto o le sue singole clausole devono interpretarsi nel senso in cui possono produrre qualche effetto, nel senso che è sufficiente il conseguimento di qualsiasi effetto utile per una clausola, per legittimarne una qualsiasi interpretazione pur contraria alle locuzioni impiegate dai contraenti (un divieto di interpretazione abrogativa, o abrogante, sulla quale torneremo, però in questo caso nello specifico ambito contrattuale).

Se una riflessione sul linguaggio musicale e il suo spiccato valore performativo e simbolico sarà svolta più avanti, si deve però fin d'ora sottolineare come *norme musicali* possano essere ricavate dalla produzione musicale, in tutte le epoche e le fasi storiche, e possano assumere lo *status* di vere e proprie norme sociali o culturali, condividendo con queste caratteri e portata<sup>8</sup>.

In questa cornice, si inserisce appunto l'alternativa tra interpretazione come esecuzione e interpretazione come creazione, che interessando sia l'ambito musicale sia quello giuridico, si sviluppa intorno a due principali nodi problematici: quello della relazione e eventuale identificazione tra interprete e soggetto autore del testo, e quello dell'originalità effettiva del testo medesimo.

Sotto il primo aspetto, Betti, il cui ruolo nella promozione di un'analisi delle relazioni tra interpretazione musicale e interpretazione giuridica si è già ricordato, ritiene che non possa individuarsi alcuna identificazione tra interprete e legislatore, ciò che invece accadrebbe

<sup>8</sup> Sulla possibilità di ricavare norme musicali dalla produzione musicale stessa, e sul loro funzionamento come norme sociali e culturali, cfr. *ex aliis* M. WEBER, *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, Milano, 1995; C. DAHLHAUS, *Fondamenti della storia della musica*, Torino, 1980; L.B. MEYER, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, 1956; L. GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, 1992.

all'interprete musicale. Ma non si tratta qui in fondo di verificare quale sia la comune, o non comune, esperienza, formazione, tra autore e interprete nei due ambiti? Sembra infatti che una maggiore o minore affinità tra i due soggetti chiamati a dialogare col testo (l'uno perché ne è l'autore e, in taluni casi, lo stesso – primario – interprete, basti pensare al legislatore quando interviene con l'interpretazione autentica, ovvero al compositore che esegue la propria opera; l'altro perché ne dà esecuzione o applicazione) possa incidere molto sulle possibilità di identificazione. E questo può valere sia in ambito giuridico che musicale.

Per quanto concerne l'originalità effettiva, ulteriori analogie possono rintracciarsi tra interpretazione musicale e interpretazione giuridica, se è vero che, com'è stato sottolineato<sup>9</sup>, la partitura con la quale l'esecutore/interprete interagisce è spesso frutto di manipolazioni operate da uno o più revisori, che non possono evidentemente essere considerati interpreti "in senso stretto", ma ovviamente neppure autori. Manipolazioni che possono essere anche particolarmente invasive, e dalle quali non sono del tutto immuni neppure le edizioni Urtext, ben note ai musicisti, e sicuramente affidabili, ma che comunque non possono essere considerate la pedissequa trascrizione dei manoscritti originali<sup>10</sup>. Questo lavoro di ricerca dell'interprete appare prossimo a quello del giurista, ma soprattutto del giurista di *common law*, che si confronta con testi e con un tessuto di decisioni frutto di stratificazioni segnate dalla storia, dall'esperienza, dalla pratica. Un esempio su tutti potrebbe essere il più risalente nel tempo, la Magna Charta, che, com'è noto, pur rappresentando il primo documento di rilievo costituzionale nel sistema inglese, punto di riferimento ineludibile per tutta la costruzione del *constitutional law without a Constitution*, affronta una successione di modifiche nel tempo, a partire dal 1215, e fino al 1297<sup>11</sup>, che rendono di per sé difficile definire e comprendere il significato stesso di originalismo, o testualismo. Più complesso ancora il quadro se si osserva la natura propria del *common law*, il ruolo che riveste in quell'area la repertoriazione dei casi, l'incidenza, fino ad un certo pun-

<sup>9</sup> Cfr. G. GRAZIOSI, *L'interpretazione musicale*, Torino, Einaudi, 1967; P. RATTALINO, *L'interpretazione pianistica. Teoria, storia, preistoria*, Varese, 2008.

<sup>10</sup> Cfr. M. TOFFETTI, *Introduzione alla filologia musicale*, LIM, 2022.

<sup>11</sup> Come emerge da una semplice ricerca su <https://www.legislation.gov.uk/>.

to, della teoria dichiarativa del precedente e dunque l'idea di un interprete che dà voce ad una verità radicata in un passato le cui fonti, consuetudinarie, risultano per loro natura difficilmente circoscrivibili nei confini di una determinata originalità<sup>12</sup>.

D'altra parte, è ormai pacifico che atti di creatività sono presenti, in misura maggiore o minore, in ogni esperienza ermeneutica, ed è questo un aspetto che nutre sia il processo interpretativo musicale che quello giuridico.

L'evento musicale che diviene espressione artistica nasce attraverso un atto di creatività che si sprigiona a partire dall'incontro tra le norme, per così dire, generali e astratte della musica, e la realtà individuale dell'esecutore, la sua verità. L'espressione artistica è un evento comunicativo, così come evento comunicativo è la manifestazione del diritto in classificazioni, tassonomie, obblighi, divieti, prescrizioni. Questo aspetto ci conduce verso la rilevanza da attribuirsi ai destinatari del processo: chi ascolta l'esecuzione musicale ha una propria percezione dell'atto espressivo, e da tale percezione scaturiscono emozioni diverse, universi di significato, narrazioni anche distanti tra loro possono trovare svolgimento dal medesimo atto, nel momento in cui vengono a contatto con chi ascolta<sup>13</sup>. Apparentemente questo sembrerebbe non riguardare la produzione giuridica, ma così non è: il diritto interagisce in modo potente con la percezione individuale, con la dimensione della coscienza e dei vissuti, e lo fa sia attraverso il discorso pubblico di cui la legge è portatrice, sia attraverso le parole dell'interprete, che della stessa definisce forme e misure di applicazione.

Com'è stato ricordato, "la legge consacra l'ordine costituito consacrando l'interpretazione di quell'ordine sostenuta dallo Stato [...] La legge è la quintessenza del potere simbolico di nominare, che crea le cose nominate, ed in particolare crea i gruppi sociali. Conferisce alla realtà che si dispiega dalle sue operazioni classificatorie la permanenza massima che un'entità sociale ha il potere di conferire ad un'altra"<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Resta il riferimento a W. BLACKSTONE, *The Oxford Edition of Blackstone's Commentaries on the Laws of England*, Oxford University Press, 2016.

<sup>13</sup> Cfr. C. GARBEN, *Arturo Benedetti Michelangeli. Luci e ombre del perfezionismo*, Varese, 2023.

<sup>14</sup> Cfr. P. BOURDIEU, *The force of law*, in *Hastings Law Journal*, 38, 1987, 838 ss.



Peraltro lo stesso Autore<sup>15</sup> pone in evidenza come il linguaggio sia una forma di potere simbolico, elemento che di per sé stesso mette in crisi la premessa habermasiana per la quale la situazione ideale di confronto dialettico getterebbe le basi per un consenso razionale e intersoggettivo sulle regole<sup>16</sup>: infatti, quando il confronto può davvero ritenersi libero, se risulta diretto all'interno di gabbie eteronome di significato?

In questo senso la legge stessa è, appunto, portatrice di un discorso che cristallizza e determina precise modalità di comprendere e conoscere la realtà, e, in molti casi, basti pensare all'impatto del diritto antidiscriminatorio, e a come questo impatto può variare a seconda dell'approccio diversamente classificatorio impiegato, è in grado di contribuire alla costruzione stessa della percezione di sé, anche a livello individuale, dei soggetti che ne sono destinatari<sup>17</sup>.

Anche le parole dell'interprete, come si è detto, entrano in questi processi.

Si pensi al notissimo caso c.d. Skokie, quello avvenuto alla fine degli anni Settanta negli Stati Uniti, in cui il *National Socialist Party of America* chiede a diversi sobborghi della città di Chicago il permesso per svolgere dimostrazioni, fino a causare la reazione dell'amministrazione di Skokie, zona abitata prevalentemente da Ebrei, tra i quali numerosi reduci dei campi di sterminio nazisti, che non potevano passivamente accettare di assistere ad una manifestazione in cui, come era noto e preannunciato, il gruppo estremista avrebbe dato espressione ai propri progetti politici ed ai propri obiettivi utilizzando emblemi e slogan appartenenti all'apparato simbolico del Terzo Reich. In seguito alla decisione assunta dalla Corte Suprema dell'Illinois, che conferma il divieto di manifestare deciso dalle Corti inferiori in considerazione della probabilità del pericolo derivante da una simile marcia, il caso giunge alla Corte Suprema. La Corte (con decisione assunta a stretta maggioranza di 5 giudici contro 4), pur non affermando che i nazisti abbiano un diritto costituzionalmente garantito di marciare a Skokie,

<sup>15</sup> ID., *Language and Symbolic Power*, Cambridge, 1991.

<sup>16</sup> Posizione peraltro criticata da L. WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigation*, Oxford, 1976 (*Ricerche filosofiche*, Torino, 1999).

<sup>17</sup> Cfr. O. LEE, *Classifying Acts: State Speech, Race, and Democracy*, in *Constellations*, vol. 8, n. 2/2001, 184 ss.

dichiara che essi hanno però un diritto costituzionale a non essere soggetti a *prior restraints*, e quindi, “teoricamente” (nei fatti poi la marcia non ha luogo ed effettivamente il gruppo sembra più che altro strumentalizzare la situazione per sollecitare la polemica sul proprio diritto a manifestare) ammette lo svolgimento dell’iniziativa<sup>18</sup>. L’interpretazione costituzionale fornita dalla Corte Suprema, che si muove in una direzione opposta rispetto a quella seguita dalla Corte suprema statale, pur muovendo, com’è ovvio, dai medesimi parametri costituzionali, dallo stesso testo, agisce sulle coscienze e sulle esperienze di chi “riceve” il messaggio. Quel testo, e ciò vale al massimo grado trattandosi di un testo costituzionale, incontra gli individui, oltre che i gruppi sociali, attraverso la lettura che ne offrono i suoi interpreti: l’azione creativa del giudice, direi intrinseca all’interpretazione, ma soprattutto a quella costituzionale, anche nei casi in cui (come questo, in materia di Primo Emendamento) si dichiara l’utilizzo di un canone originalista, descrive scenari che diventano poi oggetto della costante rielaborazione di chi vi si trova coinvolto, o ne viene a contatto.

### 2.2.1. Interpretazione creativa v. self restraint o modesty e il criterio dell’equità

Sia che ci troviamo nell’area del *common law*, sia in quella del *civil law*, restano pochi dubbi sul fatto che l’etica dell’operatore giuridico istituzionalmente preposto ad applicare il diritto positivo si debba misurare *in primis* “sulla sua aderenza alla *lex posita* anche nei casi in cui questa risulti disallineata rispetto alla sua personale percezione della legge morale”<sup>19</sup>: è la questione della separabilità tra diritto positivo e legge morale.

Il giudice insomma “deve spogliarsi del suo bagaglio di sentimenti morali per allinearsi nella misura maggiore possibile all’etica normati-

<sup>18</sup> Cfr. L. BOLLINGER, *La società tollerante*, Milano, 1992; R. ABEL, *La parola e il rispetto. I limiti alla libertà di espressione*, Milano, 1996, trad. it. di M.C. REALE, e (con posizioni assai diverse) D.A. DOWNS, *Nazis in Skokie: Freedom, Community, and the First Amendment*, Notre Dame, 1985.

<sup>19</sup> Cfr. M. BARBERIS, *Diritto e morale: la discussione odierna (Law and Morality Today)*, in *Revus* 16, 2011, 55 ss.

vizzata nelle decisioni della rappresentanza politico-parlamentare”<sup>20</sup>, certamente collocata all’interno dell’etica costituzionale, di cui parte (ma solo parte, va sottolineato) è il principio di soggezione alla legge (nelle diverse forme in cui si manifesta all’interno delle diverse aree geografiche comunque appartenenti alla tradizione giuridica occidentale). In questo senso, l’attività interpretativa dovrebbe essere guidata dal *self-restraint* o, secondo l’espressione utilizzata dalla dottrina anglofona, dalla *modesty* giudiziaria<sup>21</sup>.

Appare d’altro canto molto complesso confinare il concetto di legittimità, con riferimento ad uno Stato, quale quello contemporaneo, intrinsecamente pluralistico, orientato al perseguimento di valori funzionali alla realizzazione della libertà, dell’identità, della dignità di ogni singola persona, alla stretta dimensione della legalità formale. E dunque, in questa prospettiva, il margine di apprezzamento di chi è chiamato ad interpretare ed eseguire la legge diviene irrinunciabile, e la razionalità formale, generalmente garantita da generalità, astrattezza, chiarezza e uniformità, può divenire cedevole rispetto al canone della ragionevolezza, che si dispiega, peraltro, anche di fronte all’imprevisto (concetto sul quale si tornerà in seguito).

Se è vero che questo, come si dirà anche successivamente, prendendo in considerazione le declinazioni in ambito giuridico e musicale della certezza, può determinare incertezza rispetto ai risultati applicativi di un testo (normativo), d’altra parte serve in alcuni casi a garantire l’equità<sup>22</sup>.

Questo vale sia nel contesto di *common law*, in modi diversi segnato dalla c.d. dottrina del precedente, sia in quello di *civil law*, dove “l’idea di un giudice automa, applicatore asettico di *voluntates* legislative già tutte compiute e perfettamente autosufficienti è sempre stato

<sup>20</sup> Cfr. A. BONOMI, *Il vizio di aberratio ictus nel giudizio in via incidentale: punti fermi e sospetti controversi*, in *Consulta online*, 2014, cit. in G. SCACCIA, *L’etica della funzione giudiziaria. Fra teoria dell’interpretazione e separazione dei poteri*, in *Quaderni costituzionali*, 2/2023.

<sup>21</sup> Cfr. R. A. POSNER, *The Rise and Fall of Judicial Self-Restraint*, in *California Law Review*, n. 3/2012, 521.

<sup>22</sup> Cfr. G. SCACCIA, *L’etica della funzione giudiziaria. Fra teoria dell’interpretazione e separazione dei poteri*, cit.

espressione di un ingenuo romanticismo giuridico”<sup>23</sup>. L’ingenuità di una visione per così dire “automatizzata” dell’interpretazione giudiziale, segnata in modo uniforme dal *self-restraint*, orientata all’accertamento e ad una mera ricognizione funzionale a riempire il ristretto margine di indeterminatezza del disposto normativo<sup>24</sup>, diventa vero e proprio paradosso in sistemi giuridici che agiscono all’interno di sistemi sociali segnati dallo spiccato pluralismo, finanche dalla polverizzazione delle istanze, dei diritti, dal multiculturalismo, dalla polifrenia delle identità. In questo contesto, più che mutare sul piano teorico i canoni interpretativi (che nelle esperienze riconducibili al *civil law* restano invero ancorati alle costruzioni dogmatiche rigorose e razionali della Pandettistica), muta sul piano concreto l’effettiva azione dell’interprete, il quale, fermo restando che «la discrezionalità chiamata in causa dai concetti valutativi incorporati nel diritto deve essere esercizio di *ratio* e non di *voluntas*»<sup>25</sup>, è chiamato a confrontarsi con valori lontani e talvolta estranei alla sua cultura giuridica, a mettere la sua ermeneutica alla prova di paradigmi culturali e, talvolta, neoparticularismi, che sfidano qualsiasi tentativo di omogeneità. Con l’ulteriore necessità di mantenersi nella cornice (nell’area di *civil law*) del confronto e della *compliance* con gli esiti derivanti da un controllo accentrato di legittimità costituzionale, per quanto concerne i giudici comuni, e (anche per i sistemi di *common law*) del dialogo con i soggetti produttori delle regole giuridiche, a partire dalle assemblee parlamentari<sup>26</sup>.

Se è vero che le sfide della complessità a cui si è accennato investono anche l’interpretazione musicale, come si segnalerà in seguito,

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Cfr. E. BETTI, *Teoria generale della interpretazione*, cit.

<sup>25</sup> Cfr. O. CHESSA, *Principi e moral reading nell’interpretazione costituzionale*, in G. ACOCELLA (a cura di), *Materiali per una cultura della legalità*, Torino, 2019, 3 ss.

<sup>26</sup> È d’altronde la prospettiva tracciata negli Stati Uniti da J. M. BALKIN, *Living Originalism*, Cambridge Mass, 2011, circa la compatibilità tra *originalism* e *living constitutionalism*, in quanto l’*originalism* non dovrebbe ridursi a un’analisi sull’*original expected application* dei *founding fathers*, ma ricercare l’*original meaning* delle norme costituzionali, disegnando un *framework originalism* che non cristallizzi nel testo storico un tessuto dal quale risulti impossibile allontanarsi, su questo si rinvia alla relazione di Fulvia Abbondante.

soprattutto quando innovazioni radicali sembrano travolgere la *certezza* musicale, la questione del *self-restraint*, o della *modesty*, acquista però un significato in parte diverso in quell'ambito, rispetto a quello giuridico, se si considera il fatto che il testo musicale, a differenza del testo giuridico (in particolare del testo legislativo) non è sostenuto da una legittimazione democratica, non attiene alla rappresentanza, non deriva da un processo partecipativo. L'autorità del testo si fonda sulla sua parola, e dunque sulla parola dell'autore. Da questo punto di vista un rapporto più forte sembra esistere con la tradizione inglese, con la quale si avverte una forte comunanza in termini di storicità, continuità, valore dell'autorevolezza, legittimazione esperienziale e sapienziale.

### 3. Diritto e musica come linguaggi simbolici

Com'è stato scritto, "l'attività mentale funziona per il tramite di simboli (linguistici e non linguistici), cioè di cose che stanno per altre cose e in tal modo significano qualcosa a qualcuno; la comunicazione si avvale di veicoli simbolici (parole, suoni, grafie, gesti, ecc.); i significati dell'attività mentale e della comunicazione si cristallizzano in modelli simbolici che, a loro volta, possono essere trasmessi socialmente e conservarsi nel tempo, indipendentemente dagli individui che contingentemente ne sono portatori. Il simbolismo, dunque, può coprire un campo immenso di problemi, tanto quanto è immensa la serie degli oggetti sui quali è possibile pronunciarsi in termini di «significato», mentale o culturale che sia"<sup>27</sup>.

Il valore aggiunto del simbolo, quel *quid pluris* di pregnanza che lo allontana dalle altre parole (e dalle altre forme espressive non verbali) è nella realtà, purché delineata in un'ottica che non si limiti all'interpretazione logica e concettuale del mondo e delle relazioni tra le cose. Il simbolo, infatti, non è per sua natura inconoscibile, ma è "opaco", in quanto "cela in sé una intenzionalità doppia", vale a dire che convivono in esso un senso letterale, analogicamente ed inscindibilmente connesso ad un senso diverso ed ulteriore, il quale vive del

<sup>27</sup> Cfr. G. FEDEL, *Presentazione* a M. Edelman, *Gli usi simbolici della politica*, Napoli, 1987.

simbolo e nel simbolo che lo rappresenta, rivelandosi “in enigma, e non per traduzione”<sup>28</sup>. Se si considera l’etimologia del simbolo, si nota come essa sia duplice: le derivazioni sono infatti da *synballein* (traslitterazione dal greco), con il significato di mettere insieme, accostare, riunire, e da *synballestai* (traslitterazione dal greco), che acquisisce il significato di incontrarsi, accordarsi, ma anche mettere a confronto le proprie opinioni<sup>29</sup>.

È noto come la lingua abbia di per sé una portata simbolica, ma alcuni linguaggi presentano un potere simbolico particolare: è proprio il caso del diritto e della musica. Il musicista non ha un personaggio da interpretare, ma ha un brano, espresso nella forma della scrittura musicale, cioè attraverso simboli, che sono le note, e che trasmettono diverse informazioni (a chi ovviamente sappia leggere quel testo; conosca, dunque, quella lingua), in particolare sulla sua struttura e la sua microstruttura. Può arrivare a trasmettere significato, o significati, ma non il senso fondamentale, che nasce dalla trasformazione del suono in un fatto espressivo, operata, essenzialmente, attraverso l’interpretazione.

Il senso si può costruire anche con il *silenzio*.

Questo riguarda la musica così come il diritto, in quanto linguaggi eminentemente simbolici. Nel diritto e nell’interpretazione giuridica il silenzio svolge un ruolo importante: si pensi in particolare al silenzio del legislatore, che apre le porte al ruolo creativo (talvolta suppletivo) del giudice (con vari gradi di intensità, si pensi allo spazio espressamente definito dal Codice civile svizzero del 1907/1912, o, toccando questioni contemporanee, agli interventi pro-attivi delle Corti costituzionali per il riconoscimento e la tutela di diritti fondamentali di fatto vanificati dall’inerzia delle assemblee parlamentari, come, in Italia, nel caso del fine-vita<sup>30</sup>).

<sup>28</sup> Cfr. P. RICOEUR, *Il simbolo dà a pensare*, Brescia, 2002.

<sup>29</sup> Cfr. C. SINI, *Il simbolo e l’uomo*, Milano, 1991.

<sup>30</sup> Non è questa la sede per ripercorrere la questione che qui si cita né per richiamare la copiosa bibliografia sulle evoluzioni giurisprudenziali più recenti in materia di regolazione del fine-vita, o, meglio, di disciplina del suicidio medicalmente assistito; si consenta di rinviare, per tutto, a E. STRADELLA, *Scenari aperti sul suicidio medicalmente assistito*, in F. ABBONDANTE - C. CAPOLUPO - M. GALDI - A.M. NICO (a cura di), *L’arte del dialogo. Liber amicorum in onore di Salvatore Prisco*, Napoli, 2025, 2317 ss.

Nella musica il silenzio può essere inteso in modo duplice: da un lato è lo spazio prodromico all'atto artistico e espressivo, e cioè che contribuisce a generare l'attesa della musica stessa, e dunque rientra all'interno dell'attività interpretativa, potendo anch'esso essere variamente interpretato, dall'altro è l'assenza della parola, che lascia spazio alla musica, in quanto "la musica è una continuazione della parola con modalità più profonde e precise"<sup>31</sup>. Questo si evince bene da una vicenda raccontata dal pianista Giovanni Carmassi in un suo volume di qualche anno fa<sup>32</sup>: quando Debussy scrive la sua unica opera lirica, *Pelléas e Mélisande*, lavoro che lo impegna per diversi anni, si trova in diversi momenti in contrasto con il librettista, il poeta belga Maeterlinck, ed emerge dai carteggi come Debussy ad un certo punto gli chieda: "Tu mi devi scrivere una parola che non definisca, devi lasciare che sia la musica a definire. Quindi meno parole, meno significati espliciti". E infatti, alla conclusione dell'opera, quando Mélisande muore, non si dice nulla, la grandezza della morte è lasciata alla musica.

Spesso la grandezza e la profondità di questioni che attengono la vita, la morte, l'identità, è lasciata dal diritto a parole diverse da quelle cristallizzate della legge, quali quelle dei giudici. È una tendenza che non ha riguardato e non riguarda soltanto esperienze di *common law*, ma anche ordinamenti europei continentali. Senza potersi qui entrare nel dibattito circa l'opportunità sul piano costituzionale di tali forme di "delega" da parte dei legislatori nei confronti delle Corti, si ha comunque la sensazione che la comune dimensione simbolica del linguaggio musicale e del linguaggio giuridico trovi una particolare traduzione nella prospettiva giurisprudenziale del diritto, ciò che sottolinea, ancora una volta, la preminenza, si potrebbe dire, del *common law as music*.

#### 4. Divismo e precedente

Due concetti, uno utilizzato in ambito musicale, l'altro in ambito giuridico, sono utili a descrivere un altro aspetto ad essi trasversale: divismo e precedente.

<sup>31</sup> Cfr. G. CARMASSI, *Dal silenzio la musica*, Pisa, 2013, spec. 24.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

Sul divismo nella musica molto è stato scritto<sup>33</sup>. Per ciò che qui interessa, questo fenomeno ha condotto e conduce talvolta ad uno snaturamento dei testi che si traduce in un tradimento della volontà dell'autore in nome, si badi, di stereotipi. Stereotipi costruiti nel tentativo di copiare passaggi dell'esecuzione, o esecuzioni intere, di interpreti straordinari e unanimemente riconosciuti e riconoscibili. Questo accade spesso in relazione a grandi pianisti, come Benedetti Michelangeli, Richter, Gilels: l'esecutore (che dovrebbe essere interprete) ascolta e cerca di riprodurre; probabilmente non riuscirà a farlo esattamente, ma anche qualora ci riuscisse non avrebbe ottenuto alcun risultato significativo, poiché quell'esecuzione sarebbe il frutto della ricerca personale del pianista "emulato". Le singole sezioni di un testo musicale sono inserite in una rete di legami funzionali con l'intera opera, e le singole scelte dell'esecutore non sono necessariamente intelleggibili, dunque, l'interpretazione potrebbe cogliere soltanto gli aspetti esteriori, quando invece "la musica procede dall'interno dell'essere umano verso l'esterno, mai il contrario"<sup>34</sup>.

La riflessione sul divismo può forse raccontare qualcosa sul precedente giudiziale. Può dire che un sistema nel quale, come accaduto per alcuni decenni nel sistema inglese, il vincolo del precedente risulta assoluto, la conseguenza rischia di essere inevitabilmente quella dell'inacidimento del diritto. Ancora oggi, in quel sistema, le Corti in grado di impugnazione sono tendenzialmente vincolate al rispetto delle proprie decisioni rese nel caso precedente, ad eccezione tuttavia della sola *Supreme Court*, che può, dopo una approfondita valutazione, per ragioni ritenute prevalenti, dissentire dal suo precedente orientamento. In questo senso, com'è noto, si è espressa la *House of Lords* (al tempo organo giudiziario di ultima istanza nella componente del *Judicial Committee*) nel "practice statement" del 1966, stabilendo che seppure l'uso del precedente costituisce, talvolta, "*an indispensable foundation*

<sup>33</sup> Cfr., *ex aliis*, F. CAMATA, *Cantanti-divi tra leggenda e quotidianità: uno sguardo al fenomeno del divismo nel primo Ottocento*, in *FMI – Rivista di filologia musicale e interpretazione*, 2015; B. JONCUS & M. BUCCIARELLI (a cura di), *Producing Stars in dramma per musica*, in *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, Woodbridge, 2007; V. CODELUPPI, *Tutti divi. Vivere in vetrina*, Bari, 2009.

<sup>34</sup> Cfr. G. CARMASSI, *Dal silenzio alla musica*, cit.



*upon which to decide what is the law and its application to individual cases. It provides at least some degree of certainty upon which individuals can rely in the conduct of their affairs, as well as a basis for orderly development of legal rules* [...] *“too rigid adherence to precedent may lead to injustice in a particular case and also unduly restrict the proper development of the law”*<sup>35</sup>.

Nello *statement* la questione della rigidità dello *stare decisis* si pone non soltanto in relazione al problema della giustizia e dell'equità, ma anche al *“proper development of the law”*: una crescita del diritto che non si può avere in assenza di una ricerca genuina di verità da parte di chi è chiamato all'interpretazione.

Problemi ulteriori e in parte diversi possono collegarsi al tema del rapporto divismo/precedente sul piano giuridico: si pensi alla tendenza delle Corti Supreme e costituzionali di sistemi post-coloniali (si pensi, solo per esemplificare, a Sudafrica e India) a recepire soluzioni, argomentazioni, talvolta anche letteralmente, provenienti da Corti considerate vere e proprie *“dive”* nella promozione dei diritti fondamentali (*in primis* la Corte Suprema degli Stati Uniti)<sup>36</sup>. Al di là della (amara) considerazione per cui non è detto che le *dive* siano sempre all'altezza delle aspettative (se l'obiettivo tenuto a mente, in questo caso, è la massima espansione nella garanzia dei diritti costituzionali), e le ultime tendenze della SCOTUS lo dimostrano, in ogni caso, pur con tutte le differenze, anche il ragionamento giuridico, oltre all'espressione musicale, nasce e si sviluppa attraverso un processo complesso e articolato, non necessariamente visibile, nel risultato, in ogni suo passaggio e sfumatura.

C'è poi un ultimo aspetto che va accennato, seppure molto brevemente. Vale a dire i rischi del divismo sul versante dei divi, per così dire. Sia nella musica, sia nel diritto, questa attitudine ha come cifra il fatto di non mettere in primo piano l'oggetto della propria attività (sia essa la musica o il diritto), bensì sé stessi. A questo proposito merita di

<sup>35</sup> Cfr. N. DUXBUTY, *The nature and authority of precedent*, Cambridge, 2008.

<sup>36</sup> Si veda in particolare T. GROPPi - M.-C. PONTTHOREAU (a cura di.), *The Use of Foreign Precedents by Constitutional Judges*, Oxford, 2013; sul caso del Sudafrica, cfr. A. LOLLINI, *Legal argumentation based on foreign law: An example from case law of the South African Constitutional Court*, in *Utrecht Law Review*, vol. 3, n. 1/2007.

essere menzionato il famoso episodio (bene illustrato da Fulvia Abbondante nel suo contributo, ma ad altri fini) in cui Leonard Bernstein, chiamato a dirigere il pianista Glenn Gould nel primo concerto di Brahms, interviene, prima del concerto, per spiegare la sua contrarietà all'interpretazione di Gould, ritenuta eccessivamente e erroneamente lenta, ma non esita poi a dirigerla. Bernstein, insomma, aveva in mente un'esecuzione radicalmente diversa, ma lascia spazio alla musica, e dirige Gould. In questa occasione Bernstein sceglie di mettere in primo piano la musica, e non la sua storia, comportandosi da "antidivo".

### 5. Interpretazione abrogatrice (o abrogante)

La possibile esistenza di un'interpretazione che abroga, vale a dire che legge un testo con l'obiettivo, ovvero producendo l'effetto, di renderlo muto, al di là delle disposizioni volte in alcuni ordinamenti a vietarla<sup>37</sup>, non è esclusa dalle origini stesse, nel *common law*, di un'idea del *judicial review of legislation* che si traduce nella prevalenza di un tessuto culturale, fatto di verità, di autenticità, e di senso, su un diritto positivo potenzialmente fuorviante: ci si riferisce evidentemente al noto *Dr. Bonham's case*<sup>38</sup>. La prevalenza di una storia consuetudinaria (e giurisprudenziale) segnata dalla progressiva costruzione di un patrimonio di libertà e diritti, su regole con essa incompatibili, implicherebbe un'abrogazione che agisce in via interpretativa, con un evidente finalità "morale", intesa, chiaramente, nel senso della moralità costituzionale.

<sup>37</sup> Sul divieto di interpretazione abrogatrice, cfr. E. BETTI, *Teoria generale dell'interpretazione*, cit.; V. CRISAFULLI, *Lezioni di diritto costituzionale*, Padova, 1970; R. GUASTINI, *Le fonti del diritto e l'interpretazione*, Milano, 1993; significativa anche la giurisprudenza costituzionale, basti ricordare le sentt. nn. 356/1996 e 115/2011, ove si afferma che l'interpretazione conforme non può risolversi in una sostanziale abrogazione della norma.

<sup>38</sup> Si veda l'analisi del noto caso in C.H. MCILWAIN, *The High Court of Parliament and Its Supremacy*, New Haven, 1910, capp. III-IV, e, nella dottrina italiana, tra gli altri, M. CAPPELLETTI, *Giudici legislatori? Studio dedicato alla memoria di Tullio Ascarelli e di Alessandro Pekelis*, Milano, 1984.

Da questo punto di vista è stato individuato un fenomeno analogo in ambito musicale, con particolare riferimento all'esperienza, ancora una volta suggestiva, del pianista canadese Glenn Gould.

Nella visione di Gould le scelte interpretative hanno un valore politico, per questo l'interprete ha il dovere di elaborare un insegnamento morale e politico, indirizzato alla società. La moralità della musica, in fondo, ha in Gould una diretta manifestazione nel lavoro di Bach. L'affermazione del sistema tonale, di una nuova sintassi musicale, rappresenta con Bach l'approdo verso un universalismo musicale in grado di superare il particolarismo rinascimentale.

Gould, constatando come di fronte a tale "perfezione" e sistematicità, gli esecutori si siano in realtà sempre divisi, assumendo posture interpretative diverse, riferendosi talvolta alle prassi esecutive dell'epoca dell'autore, talaltre all'ispirazione teologica della produzione bachiana, ritiene che tutte queste attitudini tendano ad annullare il senso di una musica che si caratterizza essenzialmente per la sua architettura, per la relazione tra i suoni, che l'interprete deve estrarre e valorizzare. Come è stato sottolineato<sup>39</sup>, però, se nell'esecuzione di Bach questo approccio sembra sovrapporsi con un'interpretazione di tipo originalista (o, meglio, testualista), esso si trasformerebbe in una interpretazione abrogante quando viene utilizzato da Gould nell'esecuzione di altri autori, nei quali l'architettura non esaurisce, anzi potrebbe in alcuni mortificare, il senso dell'opera. Ma è in fondo questa la finalità del pianista, che mira effettivamente all'annullamento dell'espressione artistica quando il significato consolidato attribuitole nella cultura e nella pratica musicale è considerato dannoso. Nello studio del fenomeno sono stati presentati diversi esempi, che non è necessario qui ripercorrere. Basti menzionarne uno, relativo ad uno dei brani per pianoforte forse più noti, la Sonata al Chiaro di Luna di Beethoven, più correttamente la sonata op. 26, n. 2, così definita in realtà successivamente, e non dal suo autore. L'immagine del chiaro di luna ha d'altra parte condizionato larga parte, se non tutte, le interpretazioni della sonata,

<sup>39</sup> Uno studio puntuale della categoria dell'interpretazione abrogatrice in relazione all'interpretazione musicale si trova in D. CANALE, *Il caso Glenn Gould: l'interpretazione abrogatrice tra musica e diritto*, seminario, Università di Catania, 26 maggio 2021.

che hanno messo in risalto gli aspetti romantici, patetici, potremmo dire letterari, del brano.

In realtà negli anni Cinquanta viene rintracciato un appunto di Beethoven dal quale emerge come la struttura della Sonata fosse stata ripresa da un passaggio del Primo Atto del Don Giovanni di Mozart, quello nel quale don Giovanni uccide il Commendatore, dopo aver tentato di commettere uno stupro ai danni della figlia, donna Anna; il passaggio sarebbe ritornato pressoché testualmente nella partitura del 1801 di Beethoven. Il basso continuo e le terzine volte a riprodurre un ritmo ricorrente, incalzante, angosciante in realtà, sarebbero stati la base strutturale per la costruzione della sonata. E così Gould lo esegue facendo emergere spoglia quella struttura, rivelandola nella sua scarna semplicità, svelando di fatto l'inesistenza del brano che per decenni era stato suonato sollecitando emozioni di gusto romantico. Ma per il pianista canadese quel testo non ha in realtà alcun valore sul piano musicale, e gli effetti che ha prodotto meritano di essere abrogati.

Il pianista è canadese, ed è lo scenario di *common law* che anche in questo caso viene in rilievo. Il ritorno alla struttura, al tessuto connettivo dell'ordinamento, è il senso della centralità del *common law* nel sistema, dove le altre fonti devono comunque con esso porsi in relazione, e farvi riferimento.

Certamente l'interpretazione nei sistemi di *common law* è mutata nel tempo; basti pensare all'estensione verso il *purposive approach*, ossia, l'approccio finalistico<sup>40</sup>, per la quale determinante è stata peraltro l'influenza del diritto europeo. Tale criterio è stato progressivamente utilizzato in sostituzione del criterio letterale, che, com'è noto, ha sempre rappresentato il primo criterio al quale i giudici devono fare ricorso nell'interpretazione della legge, in un processo di ravvicinamento (reciproco) tra sistemi di *civil law* e di *common law*, enunciato dalle stessi corti inglesi (si veda in tal senso una pronuncia del 2003), e, almeno inizialmente, motivato sulla base della natura propria del diritto europeo da considerare, tipicamente espresso più per obiettivi che per regole<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Cfr. E. IMPARATO, Common Law v. Civil Law. *Tra formanti, canoni ermeneutici e giurisprudenza quali contaminazioni?*, in *Federalismi.it*, n. 4/2016.

<sup>41</sup> Cfr. W. TWINING-D. MIERS, *How To Do Things With Rules: A Primer Of Inter-*

In questa prospettiva, la disposizione normativa, in termini strettamente linguistici, rappresenta più che altro la cornice all'interno della quale si sviluppa un processo interpretativo/correttivo, fondato sul criterio teleologico, che, andando oltre i significati probabili, mette il giudice nella condizione di agire con un rilevante margine di discrezionalità sulla legge, contribuendo proattivamente alla produzione del diritto "mediante decisioni contrapposte e strategie manipolative"<sup>42</sup>.

Come si è accennato sopra, nella musica, come nel diritto, "la fine del Novecento segna la caduta di ogni illusione. Il diritto perde la sua immortalità: non è più insieme di istituti universali, ma prodotto contingente di un certo equilibrio di poteri, fragile e soggetto a mutamenti anche improvvisi come tutti gli equilibri umani"<sup>43</sup>.

Anche l'elemento della territorialità, che aveva tradizionalmente caratterizzato l'esperienza giuridica degli ordinamenti perde significato, così come quello della razionalità, che cede il posto, come già ricordato, alla ragionevolezza, concetto più inclusivo, meno rigido, più adatto ad accogliere la variabilità delle regole, il loro aumento quantitativo, le contraddizioni che tra esse spesso, non solo potenzialmente, si verificano.

E così anche sul piano musicale le razionali certezze di un passato costruito nei secoli vengono messe in crisi: molte sono le sperimentazioni, com'è noto, che non possono che incidere sul piano interpretativo, ed anche sull'esecuzione e la lettura degli stessi "classici". Dal superamento del sistema tonale, attraverso proposte come la politonalità, tecnica compositiva che sovrappone note e accordi provenienti da diverse tonalità, con effetto dissonante e dinamico, alla atonalità, con l'uso libero di tutte le note senza il riferimento ad una scala particolare (fino a produrre un senso di smarrimento paragonabile a quello che scaturisce dalla frammentazione del sistema delle fonti, dalla perdita di rilevanza dei confini e della spazialità), alla dodecafonia di Schonberg, dove alla tradizionale melodia viene sostituita una serie di suoni estrat-

*pretation*, London, Butterworths, 1999.

<sup>42</sup> Cfr. P.G. MONATERI, *Correct our watches by the public clocks*, in J. DERRIDA - G. VATTIMO (a cura di), *Diritto, giustizia e interpretazione*, Bari, 1998.

<sup>43</sup> Cfr. F. CAROCCIA *Quel che resta del sistema. Riflessioni su sistemi, modelli e interpretazione del diritto*, in *Ars interpretandi*, n. 2/2017.

ti dalla scala cromatica, guidando verso “temi” riconoscibili però in assenza di riferimenti alla tonalità<sup>44</sup>.

Così si scorgono i profondi legami che intrecciano musica e diritto, manifestazioni diverse ma sincere dei mutamenti sociali, culturali, antropologici.

#### 6. *La certezza (del diritto). L'esempio paradigmatico del Canada di Gould*

La certezza del diritto è un bene e un interesse riconosciuto trasversalmente dagli ordinamenti giuridici, in quanto strumento che garantisce giustizia attraverso una comune e generale prevedibilità degli esiti delle proprie azioni, e della cornice valoriale e normativa all'interno della quale si colloca l'agire individuale e collettivo.

D'altra parte, sembra ormai difficile potersi utilizzare tale concetto “in senso pieno”, senza dunque relativizzarne il funzionamento<sup>45</sup>, declinandolo nel senso di “un grado tollerabile di incertezza”<sup>46</sup>.

È interessante notare in questa sede come uno degli ordinamenti che di più ha legato il perseguimento dell'obiettivo della certezza del diritto (o della minore incertezza possibile) con il ruolo dell'interpretazione, è proprio il Canada di Glenn Gould, il pianista che, come sopra ricordato, fa dell'interpretazione un potente strumento ripristino dell'autenticità dell'espressione musicale, peraltro legato all'affermazione della verità storica, e dunque del valore narrativo e politico della

<sup>44</sup> Sul superamento del sistema tonale e il passaggio dalla politonalità all'atonalità e alla dodecafonìa, *ex aliis* cfr. R. LUCIANI, *La caduta dell'impero tonale*, in *Modelli e stili di conoscenza: nella scienza e nell'arte del Novecento*, Quaderni Fondazione Carlo Marchi, 8, Firenze, 2000 e P. SOMIGLI, “Atonalità” e “dodecafonìa” in Italia nella prima metà del Novecento, in *Musica e storia*, n. 1/2002, spec. 331-354.

<sup>45</sup> Cfr. J. HABERMAS, *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, Frankfurt a.M., trad. it. L. CEPPEA, (a cura di), *Fatti e norme. Contributi a una teoria discorsiva del diritto e della democrazia*, Roma-Bari, 1996.

<sup>46</sup> Cfr. L. MENGONI, *Problema e sistema nella controversia sul metodo giuridico*, in *Jus*, 1976, 3-40, ora in ID., *Diritto e valori*, Bologna, 1985, 11 ss.

musica stessa<sup>47</sup>. Basti pensare a quello che fa Gould con *La valse*, poema coreografico per orchestra del 1919 di Maurice Ravel, con il quale l'autore intendeva celebrare la tradizione del valzer viennese. Gould trasforma radicalmente il brano utilizzando, per la sua interpretazione, un accostamento alla sonata n. 7 di Prokofev, composta tra il 1939 e il 1942 per raccontare l'invasione nazista della Russia, volendo in questo modo condannare duramente la scelta di Ravel di celebrare, seppure indirettamente, i fasti dell'impero austroungarico attraverso la celebrazione di uno dei suoi simboli culturali e musicali, e mettendo a nudo l'architettura musicale del valzer come melodia e ritmo di guerra. Non è importante, per Gould, che lo stesso Ravel, dunque l'autore, operando una sorta di interpretazione autentica del brano, avesse negato qualsiasi implicazione politica dell'opera, qualsiasi significato simbolico, che alludesse alla fine del Secondo Impero, alla situazione dell'Europa all'indomani della Prima Guerra mondiale, e avesse chiesto di leggersi soltanto quello che "la musica esprime: una progressione crescente di sonorità, a cui il palcoscenico aggiunge luce e movimento"<sup>48</sup>: Gould mina l'aspettativa dell'ascoltatore e rimuove gli effetti consolidati di una certa lettura di quel testo musicale, per recuperare una verità storica e politica.

In Canada, la dottrina ha generalmente avvicinato con una certa cautela il principio della certezza del diritto, ritenendo che una sua applicazione rigorosa potesse mettere a repentaglio il (sovraordinato) principio di giustizia<sup>49</sup>, in quanto "il senso del giusto"<sup>50</sup> non sarebbe necessariamente perseguito attraverso la certezza del diritto, richie-

<sup>47</sup> Cfr. M. CLARKSON, *Glenn Gould. Un genio innamorato*, Postmedia Books, 2013; G. PAYZANT, *Glenn Gould. La musica, l'uomo* (a cura di A. CAROSINI), Orthotes, 2016.

<sup>48</sup> Si veda Ravel, lettera a Maurice Emmanuel, 14 Ottobre 1922, in A. ORENSTEIN, *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, New York, 1990.

<sup>49</sup> Cfr. R. TREMBLAY, *L'essentiel de l'interprétation des lois*, Cowansville (QC), Yvon Blais, 2004; S. BERTEA, *Towards a New Paradigm of Legal Certainty*, in *Legisprudence*, vol. 2, n. 1/2008, 25-45; I. LIFANTE-VIDAL, *Is Legal Certainty a Formal Value?*, in *Jurisprudence*, vol. 11, n. 3/2020, 456-467.

<sup>50</sup> Cfr. S. TOMASI, *Incertezza del diritto: la prospettiva dell'impianto argomentativo*, in C. PICIOCCHI, M. FASAN, C.M. REALE (a cura di), *Le (in) certezze del diritto*, Napoli, 2012.

dendo una giustizia sostanziale piuttosto che un ordine improntato alla regolarità e all'equilibrio. Certezza del diritto e giustizia, dunque, nella prospettiva canadese, non muoverebbero necessariamente nella stessa direzione, rischiando la prima di produrre cristallizzazione e immobilismo, a discapito degli interessi concreti di giustizia: è abbastanza evidente l'influenza di una storia di *common law* fatta non soltanto di diritto di *common law* in senso stretto, ma anche dell'importante esperienza dell'*equity*.

Il Canada, infatti, sebbene in qualche misura “ibridato” dal diritto francese, è certamente un ordinamento di diritto comune, e lo rimane anche dopo il processo di *Patriation* del 1982, nel quale una rilevante importanza nella garanzia della stabilità del sistema è rappresentata dall'operatività orizzontale del precedente vincolante, in combinazione con quella verticale. Un sistema, quindi, nel quale determinante è il ruolo dei precedenti della Corte Suprema, la cui portata peraltro si espande a seguito del caso *Bedford*, nel quale la Corte afferma che le corti inferiori devono rispettare non soltanto le decisioni giudiziali ma anche i *references*, vale a dire gli atti consultivi<sup>51</sup>.

D'altra parte, proprio il (possibile) conflitto tra certezza (garantita, nel modello di *common law*, prevalentemente attraverso il precedente), e tutela dei diritti fondamentali, porta a ritenere che non sia compatibile con la Costituzione impedire ai giudici delle corti inferiori di disapplicare norme sulle quali la Corte di ultima istanza si sia pronunciata, in un senso o nell'altro. Vale a dire che se è vero che i tribunali inferiori non possono non prendere in considerazioni le pronunce della Corte suprema, è però necessario consentire loro di svolgere la funzione giudicante nella maniera più idonea, e questo significa consentire anche di superare il precedente nel momento in cui rintracciano una “*new legal issue*”, perché sono mutate le condizioni sociali, culturali, economiche, di riferimento<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Cfr. *Bedford (Canada (Attorney General) v. Bedford*, 2013 SCC 72; l'influenza dei *references* si espande in particolare a partire dal noto *Reference re Secession of Quebec* [1998] 2 S.C.R. 21).

<sup>52</sup> La questione emerge in modo molto chiaro nel noto *overruling* di *Carter v. Canada (Attorney General)*, 2015 SCC 5, che si discosta dal precedente *Rodriguez v. British Columbia (Attorney General)* [1993] 3 S.C.R. 519 in materia di criminalizzazione del suicidio medicalmente assistito.



Sul piano dell'interpretazione, in Canada il giudice è supportato da una legge apposita, l'*Interpretation Act* del 1985, che traduce legislativamente i criteri ermeneutici consolidati (il *purpose*, dunque quello teleologico, il *meaning*, letterale, e l'*intent*, l'intento del legislatore), senza costruire un assetto scalare come quello inglese, ma tuttavia conducendo, in alcuni casi, a esiti irragionevoli, per l'attenzione comunque riservata dal giudice all'elemento testuale, secondo la tradizione di matrice inglese: basti pensare al caso *R. v. Desautel* del 2021, in cui a un nativo di cittadinanza statunitense viene riconosciuto un *existing right* alla caccia (ex art. 25 della Carta canadese dei diritti e delle libertà) in un'area vietata, in quanto il concetto di *Indians* sarebbe stato da considerarsi generale e non circoscritto alle tribù stanziato sul suolo canadese<sup>53</sup>.

Ma generalmente, anche criteri consolidati e positivizzati non possono prevalere quando l'incertezza sia funzionale all'effettiva realizzazione della giustizia, nelle relazioni tra privati e negli assetti socio-economici.

## 7. L'imprevisto

“Senza disconoscere la componente razionale e argomentativa del ragionamento giuridico, vi sono situazioni di fronte alle quali il giurista è costretto ad elaborare *performances* giuridiche in una condizione di limitazione materiale e temporale. Pur se guidata dal giudice, l'evoluzione processuale può a volte presentare dei momenti in cui l'inaspettato, l'imprevisto, più del totalmente ignoto, possono presentarsi sotto la forma di un'eccezione inattesa. [...] In questi casi [...] il giurista è obbligato a fornire soluzioni giuridiche quasi nell'immediato, [...] in una *performance* giuridica quasi dal carattere estemporaneo”<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> Cfr. E. CECCHERINI, *La certezza del diritto in Canada è una questione di interpretazione?*, in *Diritto pubblico comparato ed europeo*, n. 2/2023, spec. 601 ss.; B. MCIVOR, *Who are the “Aboriginal Peoples of Canada”? Case Comment on R. v. Desautel*, 2021 SCC 17, in *BC Studies: The British Columbian Quarterly*, 2021.

<sup>54</sup> Cfr. V. NITRATO IZZO, *Diritto e musica: performance e improvvisazione nell'interpretazione e nel ragionamento giuridico*, Dossier: *Diritto e narrazioni, Temi di diritto, letteratura e altre arti*, Atti del secondo convegno nazionale della ISLL, Bolo-

L'imprevisto è ciò che cambia i destini, che stravolge i percorsi già tracciati, che introduce una prospettiva nuova e costringe a percorrere strade nuove. La potenza del concetto di imprevisto ha interessato il pensiero filosofico, e diventa centrale, ad esempio, nella riflessione femminista di Carla Lonzi, dove si traduce nella "capacità di fare di questo attimo una modificazione totale della vita. Chi non è nella dialettica servo-padrone diventa cosciente e introduce nel mondo il Soggetto Imprevisto"<sup>55</sup>. In questa visione soggetto imprevisto è chi agisce in modo diverso da come ci si aspetterebbe sulla base degli schemi sociali, culturali, politici, a cui siamo abituate. Ma è anche l'idea che la soggettività di ciascuno non possa e non debba essere definita da altri, o dalle regole (non soltanto giuridiche) che caratterizzano il contesto nel quale conduce la propria esistenza. Tutto questo c'entra con l'interpretazione più di quanto non potrebbe a prima vista sembrare, soprattutto perché mette a nudo l'umanità dell'interprete, la possibilità che ha, attraverso sé stesso, di guidare trasformazioni, anche radicali.

Due straordinari interpreti, del diritto e della musica, accomunati da vari aspetti, ci mostrano, in modi ovviamente diversi, quanto l'imprevisto rappresenti l'elemento di chiusura di qualsiasi sistema, trasversalmente alle esperienze giuridiche, sebbene il *common law* sembri più idoneo a favorire l'apertura verso l'"improvvisazione" giuridica, o comunque quei caratteri del *common law* che progressivamente si rinvenivano anche nei sistemi tradizionalmente riconducibili al *civil law*<sup>56</sup>.

Ruth Bader Ginsburg, figlia di ebrei russi immigrati negli Stati Uniti, si iscrive alla *Law School* di *Harvard* a 23 anni, è già madre. È un manifesto vivente di intersezionalità, riunendo in sé identità discriminabili in quanto donna, ebrea, immigrata, e in quanto tale incarna un soggetto imprevisto, nel momento in cui decide di agire al di là di tutte le aspettative che si sarebbero potute costruire intorno alla sua figura.

gna 3-4 giugno 2010.

<sup>55</sup> Cfr. C. LONZI, *Sputiamo su Hegel. E altri scritti*, a cura di A. Buttarelli, Milano, 2023 (riedizione).

<sup>56</sup> Si rinvia alle considerazioni di sistema ancora rinvenibili in V. VARANO-V. BAR-SOTTI, *La tradizione giuridica occidentale. Testo e materiali per un confronto civil law common law*, 8ª edizione, Torino, 2024.

E nell'imprevisto agisce conducendo l'interpretazione verso orizzonti di tutela antidiscriminatoria fino a quel momento inesplorati. Operando come avvocatessa nell'ambito dell'A.C.L.U. - *American Civil Liberties Union*, giunge nel 1971 a vincere, di fronte alla Corte Suprema federale, nel caso *Reed v. Reed*<sup>57</sup>, quando per la prima volta il giudice afferma che la *Equal Protection Clause* di cui al XIV Emendamento vieta irragionevoli disparità di trattamento fondate sul sesso. L'impatto della pronuncia fu molto significativo, conducendo progressivamente alla revisione della legislazione federale e statale contenente il sesso come criterio preferenziale in diversi ambiti.

La pronuncia della Corte Suprema ebbe un forte impatto, spingendo ad una revisione delle leggi statali e federali che recepivano il criterio preferenziale del sesso.

Nel 1993 Ginsburg viene nominata *justice* e, com'è noto, riesce ad "attivare" alcune vicende al fine di segnare cambiamenti importanti nella tutela antidiscriminatoria; si pensi a *United States v. Virginia*<sup>58</sup>, con la quale la Corte Suprema rovescia la decisione della Corte d'appello che aveva ritenuto non discriminatoria l'esclusione delle donne dal *Virginia Military Institute* in quanto le scelte educative orientate al genere avrebbero rappresentato un *legitimate aim* e che, in particolare, lo Stato della Virginia aveva realizzato un'altra struttura analoga riservata alle donne (VWIL - *Virginia Women's Institute for Leadership*), con opportunità di formazione sufficientemente comparabili. Non è questa la sede per analizzare il contributo fondamentale offerto dalla giudice Ginsburg, anche attraverso rilevanti *dissenting opinions*, al cammino paritario negli Stati Uniti (e oltre), ma esso mostra come studio, imprevisto e improvvisazione siano parti essenziali del lavoro interpretativo, soprattutto in una prospettiva di costituzionalismo trasformativo<sup>59</sup>.

Itzhak Perlman nasce in Israele nel 1945, ed emigra giovanissimo negli Stati Uniti, dove studia alla Juilliard School. Dal 1958, anno del

<sup>57</sup> Cfr. *Reed v. Reed* 404.US 71- 1971.

<sup>58</sup> Cfr. *United States v. Virginia* 518 US 515 1996.

<sup>59</sup> Cfr. R. RUBIO MARÍN, *Global Gender Constitutionalism and Women's Citizenship: A Struggle for Transformative Inclusion*, Cambridge - New York - Melbourne, 2022.

suo esordio violinistico, si è esibito nei più importanti teatri del mondo, e ha inciso pressoché qualsiasi autore si possa immaginare. Nell'esistenza di Perlman c'è un evento, imprevisto, che determina anche in questo caso una soggettività complessa: a 4 anni viene colpito da poliomielite, e la malattia gli impedisce progressivamente l'uso delle gambe. Ma Perlman realizza un'esistenza del tutto inaspettata a partire da quella condizione personale<sup>60</sup>.

Ed è il novembre del 1995 quando, in occasione di un concerto al *Lincoln Center* di New York, si manifesta visibilmente il fenomeno che si sta tentando di descrivere. Perlman ha dei rinforzi alle gambe per riuscire, a fatica, a spostarsi con le stampelle. Arriva sul palco ed inizia la sua esibizione, ma, come può talvolta accadere anche durante esecuzioni pubbliche, una corda del violino si rompe. In questi casi normalmente il violinista sostituisce lo strumento seduta stante, ma non è quello che fa Perlman, che esegue invece il brano interamente su tre corde, scomponendolo e riadattandolo, e dà vita ad un'interpretazione che viene "tramandata" per la sua straordinarietà.

È qualcosa che va oltre l'improvvisazione, perché si integra perfettamente nell'identità complessa dell'esecutore, e manifesta con forza il potenziale creativo dell'interpretazione.

### *Abstract*

*This paper examines the relationship between musical and legal interpretation, identifying structural analogies between the two as symbolic and performative practices. Moving beyond a purely metaphorical comparison, it argues that both domains are shaped by a dynamic tension between fidelity to the text and interpretive creativity.*

*The analysis develops through key conceptual pairs, such as originalism and creative interpretation, precedent and virtuosity, certainty and unpredictability, within a comparative framework that highlights the interaction between civil law and common law traditions. Drawing on examples from constitutional ad-*

<sup>60</sup> Cfr. B. SCHWARE, *Great masters of the violin: from Corelli and Vivaldi, to Stern, Zuckerman and Perlman*, New York, 1983; C.H. BEHRMAN, *Fiddler to the world: the inspiring life of Itzhak Perlman*, Whitehall (Va.) 1992.

*judication and musical performance, the article shows how interpretation operates as a situated and transformative process, contributing not only to meaning-making but, in the legal sphere, to the construction of normative reality. Ultimately, the paper suggests that insights from musical interpretation can enrich contemporary legal theory, particularly in contexts marked by pluralism, complexity, and the need for adaptive interpretive practices.*

*Keywords*

*Legal interpretation – Originalism – Common Law – Legal certainty – Improvisation*



# FORMA-SENTENZA E FORMA-SONATA: MODALITÀ DI PRODUZIONE A CONFRONTO

*Michela Troisi\**

SOMMARIO: 1. Premessa metodologica. – 2. Spunti di comparazione: la forma al servizio della sostanza. – 2.1. La forma-sonata: esegesi di un modello. – 2.2. La forma-sentenza: la modalità espressiva della Corte costituzionale. – 3. Uno studio di caso: la Sonata Patetica (sonata n. 8, op. 13, in do minore) e la sentenza n. 181 del 2024 della Corte costituzionale. Cenni.

## *1. Premessa metodologica*

La dottrina, oramai da tempo, indaga le relazioni intercorrenti tra diritto e musica, riconoscendo l'emersione di un autonomo ambito di ricerca scientifica, comunemente denominato *Law and Music*. Tale ambito, con le sue peculiarità, è tradizionalmente ascrivito alle più avanzate frontiere del movimento *Law and Humanities*<sup>1</sup>, uno dei luoghi teorici privilegiati delle elaborazioni postmoderne del diritto<sup>2</sup>, che affonda le proprie radici nel realismo americano e si sviluppa nell'alveo della cultura umanistica e giuridica di quell'area. Si tratta di un approccio dichiaratamente interdisciplinare allo studio del diritto, volto a mettere in relazione il pensiero giuridico con i linguaggi e le categorie proprie delle arti e delle discipline umanistiche, dalla filosofia alla letteratura, dalla storia alle arti performative e audiovisive. Costituisce, dunque, un'area di ricerca che rinviene uno dei suoi più significativi motivi di attrazione nel tentativo di «mettere in questione frontiere date per insuperabili: un tentativo tanto più apprezzabile quanto più rigidi tendono a presentarsi oggi gli specialismi disciplinari, di con-

\* Professoressa associata di Diritto costituzionale e pubblico. Università Federico II di Napoli.

<sup>1</sup> Da ultimo, per una ricognizione, si v. M.P. MITTICA, *Diritto e letteratura e Law and Humanities. Elementi per un'estetica giuridica*, Torino, 2024.

<sup>2</sup> G. MINDA, *Postmodern Legal Movements: Law and Jurisprudence At Century's End*, New York and London, 1995.

tro ai tentativi (di cui il secolo scorso era stato prodigo) di cogliere, al di là delle rilevanti, ma superficiali, distinzioni, le profonde interconnessioni dei saperi»<sup>3</sup>.

Questo approccio ha evidenziato una significativa valenza metodologica, nella misura in cui il dialogo tra ambiti disciplinari distinti contribuisce al raffinamento degli strumenti analitici e alla comprensione dei fenomeni giuridici, mettendo in luce dimensioni della sfera del diritto che la tecnica normativa da sola non coglie<sup>4</sup>.

In particolare, il riferimento all'arte nelle opere di teoria del diritto e dell'interpretazione giuridica si è sviluppato soprattutto a partire dall'opera di Dworkin, *Law's Empire*, in cui l'autore utilizza come modello per il diritto l'interpretazione artistica<sup>5</sup>. L'approccio estetico è divenuto poi centrale in alcune elaborazioni successive<sup>6</sup>, nelle quali il diritto viene concepito come impresa artistica, non solo sul piano metaforico-esplicativo, ma anche quale espressione di una dimensione estetica intrinseca alla sua stessa natura<sup>7</sup>.

Specificamente, le riflessioni di seguito proposte sembrano potersi collocare nel filone noto come *Law as Music*, approccio interpretativo che rilegge il fenomeno giuridico alla luce dei paradigmi della critica musicale, nella prospettiva di una teoria estetica del diritto. Benché non si possa negare l'esistenza di resistenze e perplessità di vario tipo circa l'utilità di questa metodologia<sup>8</sup>, merita mettere in luce, in questa sede, la lunga storia di intersezioni tra musica e diritto, plasticamente

<sup>3</sup> P. COSTA, *Il diritto «come» la musica, la musica «come» il diritto: il fascino discreto di un'analogia*, in A. ROSSELI (a cura di), *Le arti e la dimensione giuridica*, Bologna, 2020, 229.

<sup>4</sup> Ai nostri fini, B. CARDOZO, *Law and Literature*, *Yale Review*, 1925, 699 e ss., in cui l'Autore propone di leggere le sentenze come un genere letterario e invita a rintracciare nella letteratura una chiave privilegiata di accesso alla dimensione concreta dell'esperienza giuridica, *Law in Action*, in contrapposizione alla cultura giuridica libresca, *Law in the Books*. Sulla distinzione tra *Law in Books* e *Law in Action*, si v. il classico R. POUND, *Law in Books and Law in Action*, in 44 *Am. L. Rev.*, 1910, 12-36.

<sup>5</sup> R. DWORKIN, *Law's Empire*, Cambridge, 1986.

<sup>6</sup> G. BAGNALL, *Law as Art*, Aldershot, 2016.

<sup>7</sup> D. MANDERSON, *Songs without music: Aesthetic Dimensions of Law and Justice*, Berkeley-Los Angeles-London, 2000.

<sup>8</sup> *Ex aliis*, cfr. B. MARKESINIS, *Good and Evil in Art and Law. An Extended essay*, Wien-New York, 2007.



ricompresa nello stesso universo semantico del vocabolo *Nóμος*<sup>9</sup>. Come noto, e in senso generale, con il vocabolo *Nóμος* ci si riferisce, tradizionalmente, alla legge e all'insieme delle norme che regolano la vita pubblica e privata. Ma, come ci ricorda Platone nelle sue «Leggi»<sup>10</sup>, il termine *Nóμος* identificava sia la legge che il canto.

In particolare, pare opportuno evidenziare che la musica, così come il diritto, costituisce una disciplina “performativa”: sia il giurista che il musicista muovono da un complesso di grafemi, posti, rispettivamente, da un legislatore e da un compositore, a cui è necessario sia dato un significato mediante un processo ermeneutico che transita attraverso una pluralità di fasi. Proprio l'aspetto performativo, peraltro, è stato valorizzato per giustificare la necessità di muovere dagli studi di *law as literature* nella direzione dell'approfondimento del filone di *law as music*<sup>11</sup>, nella convinzione che il diritto, come la musica o il teatro, sia meglio inteso come *performance*<sup>12</sup>, stante la rilevanza della messa in scena dei testi piuttosto che dei testi stessi. Sul punto, appare ancora calzante la metafora del compositore (il legislatore) e dell'esecutore (il giudice) per spiegare l'interpretazione del diritto quale processo creativo e non meramente meccanico, evidenziando come il giudice interpreti la legge (la partitura) con un approccio artistico, proprio come un musicista.

<sup>9</sup> Sul punto, si v. G. RESTA, *Il Giudice e il Direttore d'orchestra. Variazioni comparative sul tema: «diritto e musica»*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, n. 2/2011, 437.

<sup>10</sup> PLATONE, *Leggi*, III, 700, in *Opere*, II, trad. it. di A. ZADRO, Bari, 1966, 692-693. Sul *Nóμος* quale elemento di collegamento tra musica e diritto, cfr., anche, E. PICOZZA, *Il nomos nella musica e nel diritto*, in G. RESTA (a cura di), *L'armonia nel diritto: contributi a una riflessione su diritto e musica*, Roma, 2020.

<sup>11</sup> In tal senso, si v. J.M. BALKIN, S. LEVINSON, *Law, Music and Other Performing Arts*, in *University of Pennsylvania Law Review*, 139, 1991, 1597-1655, secondo i quali: «In other words, we think it is time to replace the study of law as literature with the more general study of law as a performing art». Per una ricognizione, si v. M.P. MITTICA, *Diritto e musica. Ricerche e tendenze*, in *ISLL Papers* 2024, vol. 17.

<sup>12</sup> Per una definizione del concetto di *performance*, si v. V. NITRATO IZZO, *Diritto e musica: performance e improvvisazione nell'interpretazione e nel ragionamento giuridico*, in M.P. Mittica (a cura di), *Diritto e narrazioni. Temi di diritto, letteratura e altre arti*, Milano, 2011, 130.

sta, influenzato da intuizioni e considerazioni che si collocano al di fuori del testo scritto<sup>13</sup>.

Le riflessioni che seguono, tuttavia, non intendono soffermarsi sulle analogie e sulle differenze tra interpretazione giuridica e interpretazione musicale, che pure hanno suscitato vivo interesse nella dottrina più recente<sup>14</sup>, quanto, piuttosto, sulla forma delle strutture argomentative che caratterizzano, in modo simile, la forma della decisione giudiziaria, segnatamente di quel giudice *sui generis* che è la Corte costituzionale, e la forma-sonata, procedimento compositivo molto adottato nel periodo classico, soprattutto tra la seconda metà del Settecento e la fine dell'Ottocento.

<sup>13</sup> Questa osservazione non è riferibile in egual modo a tutte le tipologie di interpretazione giudiziaria, ma coglie un tratto trasversale presente in molte di esse. Risulta, tuttavia, particolarmente pertinente qualora ci si riferisca all'ambito della giustizia costituzionale, nel quale l'attività interpretativa coinvolge valori e principi e opera attraverso bilanciamenti e letture sistemiche. Sul punto, si v., almeno, i classici di J. FRANK, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, in *Columbia Law Review*, vol. 47, n. 8, 1259-1278, 1947; nonché, *Say It with Music*, in *Harvard Law Review*, vol. LXI, n. 6, 921-957, 1948, in cui l'autore sostiene: «*I have elsewhere suggested that judges, when applying (and therefore interpreting) statutory or other legal rules, may be compared with musical performers when playing (and therefore interpreting) musical compositions; that, perforce, judges, like musical performers, are to some extent creative artists*». Più in generale, si potrebbe pensare anche al *circolo ermeneutico*, quel processo dinamico di interpretazione influenzato dalle pre-comprensione e dai pre-giudizi dell'interprete, così come dalla tradizione. In questo processo, risulta dirimente la *fusione degli orizzonti*, in cui l'orizzonte storico dell'interprete si incontra e si mescola con l'orizzonte del testo o del fenomeno da comprendere, generando una nuova comprensione e verità in divenire. Sul tema, cfr. H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, traduzione a cura di G. VATTIMO, Milano, 1983.

<sup>14</sup> Sul tema, cfr. V. NITRATO IZZO, *Diritto e musica: performance e improvvisazione nell'interpretazione e nel ragionamento giuridico*, cit., 125-143; F. RIMOLI, *Interpretazione, forma, funzione: sulle presunte affinità tra l'agire giuridico e l'agire musicale*, in G. Resta (a cura di), *L'armonia nel diritto*, cit., 307; nonché, diffusamente, M. BRUNELLO – G. ZAGREBELSKY, *Interpretare. Dialogo tra un musicista e un giurista*, Bologna, 2016.

## 2. Spunti di comparazione: la forma al servizio della sostanza

Gli spunti di comparazione proposti, pur nella consapevolezza delle macroscopiche differenze esistenti tra i due ambiti oggetto di analisi, si muovono nel quadro della «concezione dialettica della forma musicale»<sup>15</sup>. Tali spunti nascono, infatti, dalla convinzione che forma-sentenza e forma-sonata rappresentino, entrambe, modi di organizzazione del pensiero e della comunicazione, sia essa di natura razionale o di natura estetica. In ambedue i casi, l'utilizzo di regole, giuridiche o armoniche, appare funzionale a sviluppare un confronto argomentativo, che si articola spesso attraverso la rappresentazione di un contrasto, finalizzato alla composizione coerente del percorso discorsivo e al conseguimento di un equilibrio conclusivo.

Un simile approccio non si presenta come isolato.

Nei suoi studi sul rapporto tra musica e società, ad esempio, Theodor W. Adorno individuava nella forma-sonata una delle più compiute manifestazioni dell'idea di tensione e di conflitto interno<sup>16</sup>. Nella prospettiva dell'autore, infatti, essa non si esauriva in una mera struttura formale, ma, piuttosto, si configurava quale modalità espressiva della dialettica tra opposti: staticità e dinamismo, movimento e stabilità, soggetto e oggetto. La forma-sonata diviene così, nel pensiero adorniano, un paradigma artistico capace di dar voce alle tensioni e alle contraddizioni proprie della modernità.

Inoltre, l'incedere delle diverse sequenze del percorso argomentativo (comune, come si tenta di sostenere, tanto alla forma-sentenza quanto alla forma-sonata) non può che richiamare alla mente le fasi della retorica classica, intese quali momenti ordinatori del discorso finalizzati a conferirgli coerenza interna ed efficacia persuasiva: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*. In particolare, la *dispositio*, ossia l'organizzazione degli argomenti logici in una struttura che sia ordinata, prevede una prima fase introduttiva (*exordium*), poi l'esposizione

<sup>15</sup> G. BORIO, *La concezione dialettica della forma musicale da Adolf Bernhard Marx a Erwin Ratz. Abbozzo di un decorso storico*, in S. LA VIA, R. PARKER (a cura di), *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, Torino, 2002, 361-386.

<sup>16</sup> In una prospettiva critica, di recente, cfr. L. MICHIELON, *Il suono messo a nudo. Contrappunti al Beethoven di Th. W. Adorno*, Trieste, 2020.

dei fatti (*narratio*), a cui segue la presentazione delle prove a sostegno della propria tesi (*confirmatio*) e la demolizione degli argomenti contrari (*refutatio*). Per finire, con la *peroratio*, si procede ad un riassunto dei punti chiave del discorso, con un appello alle emozioni dell'uditorio<sup>17</sup>. L'elemento passionale assume, infatti, un ruolo strutturale nel discorso retorico, muovendo dalla consapevolezza che la sola logica dei fatti e delle prove razionali non sia sufficiente a garantire l'efficacia persuasiva.

### 2.1. *La forma-sonata: esegesi di un modello*

Queste premesse necessitano di alcuni brevi cenni in merito alla struttura della forma-sonata<sup>18</sup>, che, come evidenziato da Charles Rosen, presenta delle significative analogie con il processo dialettico discorsivo, anche nella percezione dell'opinione pubblica: «A motivo della chiarezza di definizione e della simmetria, la singola forma veniva facilmente percepita al momento dell'esecuzione pubblica; e a motivo delle tecniche dell'intensificazione e della drammatizzazione era in grado di mantenere vivo l'interesse di un pubblico numeroso»<sup>19</sup>.

In una prospettiva più ampia, peraltro, è stato sostenuto che l'esperienza compositiva, considerata nel suo complesso, costituisca una chiave privilegiata di accesso alla dimensione teoretica del pensiero filosofico<sup>20</sup>.

La forma-sonata rappresenta, invero, un "principio" compositivo più che un "procedimento" compositivo vero e proprio. Appare di norma adoperata nei movimenti iniziali di molte composizioni strumentali (solistiche, cameristiche e orchestrali).

<sup>17</sup> Sulla retorica e, in particolare, sulla retorica ciceroniana, cfr., *ex aliis*, E. NARDUCCI, *Cicerone e l'eloquenza romana*, Roma-Bari, 1997; C.J. CLASSEN, *Diritto, retorica, politica: la strategia retorica di Cicerone*, Bologna, 1998; G. PETRONE, A. CASAMEN-TO (a cura di), *Lo spettacolo della giustizia*, Palermo, 2006.

<sup>18</sup> Per una disamina dettagliata, cfr. E. SURIAN, *Manuale di storia della musica*, vol. II, *Dalla musica strumentale del Cinquecento al "periodo classico"*, Milano, 2003, 301 e ss.

<sup>19</sup> C. ROSEN, *Le forme-sonata*, Torino, 2011, 22-23.

<sup>20</sup> E. MATASSI, *Prefazione* a G. DANESE, *Theodor, Wiesengrund Adorno il compositore dialettico*, Soveria Mannelli, 2008, 9-10.

A livello strutturale, la forma-sonata è tripartita e bitematica.

La forma tripartita consiste, almeno tradizionalmente, in una *esposizione*, talvolta preceduta da una breve *introduzione*, la cui funzione precipua è quella di creare nell'ascoltatore il senso dell'attesa. Con l'*esposizione*, si procede alla presentazione dei due temi principali: il primo tema è, almeno di solito, solidamente scandito nei ritmi; il secondo, invece, ha un carattere meno deciso e più melodico e una lunghezza proporzionata a quella del tema precedente. È interessante evidenziare che, in gergo musicale, il transito dal primo al secondo tema si realizza attraverso il *passaggio*, che, al di là dei tecnicismi<sup>21</sup>, rappresenta un allontanamento logico dal primo tema, attraverso l'utilizzo di ragionamenti "lateralmente" che, gradualmente, spostano l'interesse del discorso dal primo al secondo tema. La seconda parte della forma-sonata è lo *svolgimento* o *elaborazione*, che, pur non seguendo di norma una forma prestabilita, costituisce il momento più espressivo del primo tempo, attraverso il quale vengono sviscerati i temi proposti nell'*esposizione* e, soprattutto, viene messo in scena il contrasto tra le tonalità. Il ritmo armonico è sempre più rapido: ciò, evidentemente, contribuisce ad un effetto di crescendo e a un accumulo di tensione. È in questa fase che i principi "dialettici" della forma-sonata trovano la massima espressione e che ogni elemento viene valorizzato musicalmente fino alle estreme possibilità. Con la *ripresa*, infine, a cui può seguire talvolta la *coda* (in cui si riafferma il tema principale, seppur rielaborato), vengono riesposti gli elementi già presentati nella prima parte, risolvendo così tutte le tensioni armoniche e tonali che erano state prima presentate nell'*esposizione* e poi sviluppate nella *ripresa*.

La forma-sonata può così essere sinteticamente intesa come un modello fondato sul contrasto tematico, risolto in una costruzione formale coerente, secondo «una strategia fatta di tensioni e di risoluzioni»<sup>22</sup>.

È stato, inoltre, frequentemente osservato come la forma-sonata

<sup>21</sup> Si tratta di un *ponte modulante*, che si può realizzare come episodio a sé stante, e quindi con una tematica propria, o come naturale e spontanea continuazione del primo tema che si aggancia direttamente al secondo tema.

<sup>22</sup> E. SURIAN, *Manuale di storia della musica*, vol. II, *Dalla musica strumentale del Cinquecento al "periodo classico"*, cit., 301.

venga ricondotta alla nozione di «modello normativo»<sup>23</sup>, ossia un aiuto alla composizione di opere nuove, funzionale a stabilire i lineamenti essenziali di un movimento di sonata. In particolare, la sistematizzazione “istituzionale” del concetto è riconducibile al boemo Antonín Reicha, che, nel suo *Traité de melodie* del 1814 e specialmente nel *Traité de haute composition musicale* del 1826, vol. II, elabora un *corpus* di regole per la composizione del primo movimento strumentale, caratterizzato da una struttura binaria. Queste regole sono state poi adottate e ampliate da Carl Czerny e da Adolf Bernhard Marx, il quale si sofferma, in particolare, sul rilievo dell’ordine dei temi proposti, più che sulle questioni armoniche e strutturali.

Occorre tuttavia rilevare, che, pur configurandosi come un modello, la forma-sonata mantiene la natura di schema flessibile, suscettibile di adattamento alle diverse esigenze compositive. In tale prospettiva, la cifra stilistica di Beethoven – di particolare rilievo per la presente indagine – si manifesta nell’ampliamento progressivo dei confini della forma-sonata, perseguito senza comprometterne l’identità strutturale, accentuando la divaricazione tra i due temi principali, dalla cui contrapposizione scaturiscono le tensioni e i contrasti<sup>24</sup> destinati a ricomporsi nell’equilibrio conclusivo.

## 2.2. La forma-sentenza: la modalità espressiva della Corte costituzionale

Guardando al secondo termine della comparazione proposta, ossia la forma-sentenza, occorre precisare che qui ci si riferisce al prodotto della decisione della Corte costituzionale, e non di un qualsiasi altro giudice appartenente all’ordine giudiziario.

Nel sistema di giustizia costituzionale italiano, la Corte costituzionale, quale giudice *sui generis*, opera nel «quadro»<sup>25</sup> di un articolato complesso relazionale, all’interno del quale la stessa, nel corso del

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Così in R. ALLORTO, *Nuova storia della musica*, Roma, 1992, 379.

<sup>25</sup> L. ELIA, *La Corte nel quadro dei poteri costituzionali*, in P. BARILE, E. CHELI, S. GRASSI (a cura di), *Corte costituzionale e sviluppo della forma di governo in Italia*, Bologna, 1982.

tempo, ha rafforzato la propria legittimazione attraverso un uso flessibile degli strumenti a sua disposizione. Questa flessibilità rappresenta uno dei risvolti operativi più significativi della tradizionale natura “bifronte” dalle Corte costituzionale italiana, chiamata, con esiti non sempre lineari, a misurarsi con la difficile individuazione del punto di equilibrio tra politica e giurisdizione, al fine di evitare «tanto la “politizzazione” della giurisdizione che la “giurisdizionalizzazione” della politica»<sup>26</sup>.

La disamina della giurisprudenza costituzionale rivela come la Corte, in relazione alle diverse necessità, abbia modulato in via interpretativa la struttura e la forma stessa del processo costituzionale, sia con riguardo alla verifica dei requisiti di accesso ai suoi giudizi, sia con riguardo alle tecniche decisorie utilizzate per governare l'impatto del proprio *decisum*. Con riferimento a queste ultime, sono interessanti i recenti tentativi della Corte di “dialogare” con il legislatore attraverso le ordinanze di rinvio a data fissa, che comportano il differimento dell'udienza nell'auspicio che il legislatore intervenga a modificare la disposizione oggetto di scrutinio, conformandosi ai moniti previamente formulati dalla Corte stessa<sup>27</sup>.

L'ambito della giustizia costituzionale, dunque, rappresenta un terreno fecondo per la riflessione comparativa proposta.

Ciò è tanto più vero se si considera il sindacato di costituzionalità, in forza del quale alla Corte spetta il controllo di legittimità delle leggi rispetto alla Costituzione, fonte normativa dotata di immediata prescrittività e, allo stesso tempo, parametro valoriale dell'azione legislativa. La giustizia costituzionale assolve, pertanto, alla funzione primaria di garantire la Costituzione quale norma sovraordinata nel sistema delle fonti, qualificando lo Stato come Stato costituzionale di diritto, fondato su una Costituzione scritta, rigida e giurisdizionalmente garantita.

Peraltro, il complesso valoriale di cui la Costituzione è portatrice riflette il compromesso maturato in Assemblea costituente tra le diffe-

<sup>26</sup> E. CHELI, *Il giudice delle leggi. La Corte costituzionale nella dinamica dei poteri*, Bologna, 1996, 31.

<sup>27</sup> Da ultimo, sui complessi rapporti tra Corte costituzionale e legislatore, si v. M. RUOTOLO (a cura di), *Discrezionalità legislativa e sindacato della Corte costituzionale*, Napoli, 2025.

renti sensibilità politiche che hanno concorso alla formazione della Carta. Quando Hans Kelsen, già nel 1928, si interrogava circa il fine proprio della giustizia costituzionale, scriveva proprio che: «Se l'essenza della democrazia risiede non già nell'onnipotenza della maggioranza, ma nel continuo compromesso tra le parti che la maggioranza e la minoranza rappresentano nel Parlamento, e quindi nella pace sociale, la giustizia costituzionale appare lo strumento idoneo a realizzare questa idea»<sup>28</sup>.

Il costituzionalismo democratico, dunque, può essere compreso solo come costituzionalismo discorsivo: la Costituzione si configura come processo dinamico di costruzione della società e la Corte costituzionale come garante non soltanto della conformità della norma al parametro costituzionale, ma del compromesso e dell'equilibrio valoriale che ne costituiscono il fondamento<sup>29</sup>. Ne discende che la giustizia costituzionale stessa può essere intesa come «rappresentanza argomentativa dei cittadini»<sup>30</sup>.

In tale quadro, la forma della decisione, ossia la forma-sentenza, in considerazione della sua struttura, è funzionale al raggiungimento di questi obiettivi.

Occorre precisare che, benché l'articolo 136 della Costituzione si riferisca generalmente alle «pronunce», il processo costituzionale conosce sentenze, ordinanze e decreti<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> H. KELSEN, *La giustizia costituzionale*, trad. it. di C. GERACI (a cura di), Milano, 1981, 145 e ss. Sul punto cfr. S. LAGI, *La teoria democratica di Hans Kelsen: un tentativo di storicizzazione (1920-1932)*, in *Teoria Politica*, 7, 2017, 363 ss.

<sup>29</sup> Sul punto, cfr. A. SPADARO, *Sulla intrinseca "politicalità" delle decisioni "giudiziarie" dei tribunali costituzionali contemporanei*, in R. Romboli (a cura di), *Ricordando Alessandro Pizzorusso. Il pendolo della Corte. Le oscillazioni della Corte tra l'anima "politica" e quella "giurisdizionale"*, Torino, 2017, 117 ss. in cui l'autore, ribadendo l'idea del giudice costituzionale come custode del compromesso piuttosto che dell'atto costituzionale, sostiene che «nei giudizi di ragionevolezza si lamenta la violazione non tanto della lettera, quanto dello spirito della Costituzione».

<sup>30</sup> R. ALEX, *Elementi fondamentali di una teoria della duplice natura del diritto*, in *Ars interpretandi*, n. 1/2010, 31.

<sup>31</sup> Sulla forma delle decisioni del Giudice costituzionale, influenzata in modo rilevante dal calo del contenzioso costituzionale, cfr. C. PADULA, *L'inacidimento (presunto?) del giudizio incidentale sulle leggi: cause e conseguenze*, in *Quaderni costituzionali*, n. 3/2025.



Il provvedimento decisorio per eccellenza è rappresentato dalla sentenza che, approvata collegialmente dalla Corte costituzionale in camera di consiglio, viene pronunciata nel nome del popolo italiano, sottoscritta dal Presidente e dal giudice relatore-redattore e depositata in cancelleria. Ciò che interessa sottolineare maggiormente è che la sentenza, a differenza della ordinanza e del decreto, risulta estesamente motivata in fatto e in diritto. L'ordinanza è, infatti, solo succintamente motivata, mentre il decreto è un atto individuale che non è motivato, in quanto adottato dal solo Presidente per meri fini organizzatori interni della Corte.

Sulla falsariga della forma-sonata, anche la struttura della sentenza è tripartita e, se così si può dire, bitematica.

In primo luogo, vi è il *ritenuto in fatto*, assimilabile alla *esposizione* della forma-sonata, in cui la Corte ripercorre le vicende che hanno portato all'instaurazione del giudizio costituzionale, anticipando alcuni degli argomenti, esposti spesso in chiave oppositiva, che condurranno alla risoluzione della questione. Con particolare riferimento al giudizio di legittimità instaurato in via incidentale, nel *ritenuto in fatto* vengono in rilievo le vicende fattuali del giudizio principale, a partire dal quale si realizzano le condizioni affinché il giudice *a quo* sollevi la questione di legittimità costituzionale. Questo rapporto si manifesta, innanzitutto, attraverso il canone della rilevanza, nozione fortemente legata ai caratteri di incidentalità e concretezza del giudizio<sup>32</sup>, in base a cui si ritiene che la decisione della Corte costituzionale avrà influenza sul giudizio principale. In questa parte della decisione, viene messa in scena una doppia tensione oppositiva: quella potenziale tra norma oggetto di scrutinio e parametro di costituzionalità e, soprattutto, quella tra gli argomenti a sostegno della infondatezza della questione e gli argomenti a sostegno della dichiarazione di illegittimità costituzionale, così come si sono dipanati al momento dell'instaurazione del giudizio. Questi

<sup>32</sup> Così in A. CERRI, *Corso di giustizia plurale*, Milano, 2012, 150, laddove si legge che «se la norma impugnata non fosse influente nel giudizio *a quo*, il giudizio di costituzionalità verrebbe ad essere sollevato sostanzialmente in via principale». Sul tema, si v., *ex aliis*, G. REPETTO, *Il canone dell'incidentalità costituzionale. Trasformazioni e continuità nel giudizio sulle leggi*, Napoli, 2017; S. LIETO, *Giudizio costituzionale incidentale. Adattamenti, contaminazioni, trasformazioni*, Napoli, 2018.

argomenti, solo in via tendenziale, sono portati in rilievo, rispettivamente, dal Presidente del Consiglio dei ministri (o dal Presidente della Giunta regionale)<sup>33</sup> e dalle parti del giudizio *a quo* che decidono di costituirsi nel giudizio costituzionale; argomenti, questi ultimi, che possono risultare contigui a quelli che hanno condotto il giudice *a quo* a rimettere la questione alla Corte.

Nel *considerato in diritto*, riconducibile allo *svolgimento* sonatistico, la Corte affronta approfonditamente le argomentazioni giuridiche a sostegno delle due diverse tesi, mettendone in luce elementi di forza e di debolezza. Per riprendere la metafora musicale, in questa fase possono essere presenti alcune variazioni e *divertissement* sui temi, costituiti dalle opinioni degli *amici curiae* e dagli interventi dei terzi, che, qualora ritenuti ammissibili<sup>34</sup>, possono essere integrati nel percorso logico-giuridico che porta alla decisione<sup>35</sup>. Viene così prospettata la risoluzione della questione, sorretta da asserite solide basi giuridiche e da ampi richiami alla giurisprudenza pregressa.

Si perviene, infine, al dispositivo della pronuncia, ossia alla definizione della questione di legittimità. Tale definizione si configura come

<sup>33</sup> A seconda che si dubiti della legittimità di un atto legislativo dello Stato o di una Regione.

<sup>34</sup> Sul tema, cfr., a livello esemplificativo, Corte cost., sent. 21 ottobre 2025, n. 154, punto 4.2 del *considerato in diritto*, in merito alla inammissibilità degli interventi spiegati dalle associazioni AUCI – Avvocati uniti per la cittadinanza italiana e AGIS – Associazione giuristi *iure sanguinis*, in cui la Corte ribadisce che «la partecipazione al giudizio incidentale di legittimità costituzionale è riservata, [...], a soggetti titolari di un interesse qualificato, immediatamente inerente al rapporto sostanziale dedotto in giudizio e non semplicemente regolato, al pari di ogni altro, dalla norma o dalle norme oggetto di censura». Il Giudice costituzionale prosegue ricordando che «ciò vale tanto più in considerazione del vigente art. 6 delle Norme integrative, che consente alle formazioni sociali senza scopo di lucro e ai soggetti istituzionali portatori di interessi collettivi o diffusi attinenti alla questione di legittimità costituzionale di presentare a questa Corte un'opinione scritta in qualità di amici curiae (così anche ordinanza allegata alla sentenza n. 144 del 2024)».

<sup>35</sup> Per una disamina del contraddittorio nei giudizi costituzionali, si v. A. VUOLO, *Il contraddittorio nei giudizi costituzionali alla luce delle recenti modifiche delle Norme integrative*, in *federalismi.it*, n. 16/2020; G.L. CONTI, *La Corte costituzionale si apre (non solo) alla società civile. Appunti sulle modifiche apportate dalla Corte costituzionale alle norme integrative in data 8 gennaio 2020*, in *Osservatorio sulle fonti*, n. 1/2020.

il momento di ricomposizione del conflitto, analogamente a quanto avviene nella *ripresa* della forma-sonata, in cui le tensioni dialettiche emerse nell'*esposizione* e acuite nello *sviluppo* vengono ricondotte a unità senza tuttavia esaurirsi completamente. Come nella dinamica sonatistica, anche qui la soluzione non coincide con una piena pacificazione del contrasto, ma con una sua integrazione ordinata all'interno di un assetto complessivo che conserva traccia della tensione originaria, restituendo coerenza al percorso argomentativo senza neutralizzarne la complessità

Sul punto, occorre segnalare che i dispositivi delle pronunce della Corte costituzionale appaiono oggi più articolati, in conseguenza della pluralità di tecniche decisorie utilizzate dal Giudice costituzionale che, facendo leva sui «propri poteri di gestione del processo costituzionale»<sup>36</sup>, ha oramai ampliato il panorama delle tipologie utilizzabili oltre la rigida dicotomia tra accoglimento e rigetto, nella prospettiva della realizzazione della massima estensione del sindacato di costituzionalità.

### 3. Uno studio di caso: la Sonata Patetica (sonata n. 8, op. 13, in do minore) e la sentenza n. 181 del 2024 della Corte costituzionale. Cenni

Le analogie proposte tra le due forme analizzate si prestano ad essere utilmente osservate considerando, in via esemplificativa, due specifiche “opere”: la Sonata n. 8, opera 13, di Ludwig van Beethoven (nota anche con il nome di Grande Sonata Patetica) e la sentenza n. 181 del 2024 della Corte costituzionale.

Pur riconducibili ai rispettivi generi di riferimento, la forma-sonata e la forma-sentenza risultano comparabili alla luce delle osservazioni proposte, in ragione della peculiarità del contesto di produzione, delle scelte compiute dai loro “compositori” in ordine alla forma e alla struttura e dell'impatto che i due componimenti hanno avuto nei rispettivi ambiti disciplinari.

Muovendo dal contesto, bisogna sottolineare che la Sonata Pateti-

<sup>36</sup> Così in Corte cost., ord. 16 novembre 2018, n. 207, punto 11 del considerato in diritto; assunto poi ripreso testualmente nella sent. 22 novembre 2019, n. 242, punto 2.5 del considerato in diritto.

ca e la decisione n. 181 del 2024 della Corte costituzionale si collocano in peculiari momenti storici.

Per ciò che riguarda la Grande Sonata Patetica (composta tra il 1798 e il 1799 e pubblicata per la prima volta da Hoffmeister nel 1799, con una dedica al principe Karl Lichnowsky), non può non rilevarsi come questa composizione rappresenti un punto di svolta per la produzione beethoveniana. Pur collocandosi, secondo una ripartizione tradizionale<sup>37</sup>, nel primo periodo del percorso creativo dell'autore, occorre evidenziare come la Sonata n. 8 riveli l'avvicinamento di Beethoven al movimento letterario tedesco dello *Sturm und Drang*: l'espressione artistica (nella fattispecie la forma-sonata) deve testimoniare la valorizzazione del sentimento e della passionalità nella vita dell'individuo. In particolare, dal punto di vista formalistico, lo *Sturm und Drang* contrappone alle forme chiuse del classicismo l'impiego di strutture tradizionali ma con elementi originali e d'avanguardia, prospettiva, questa, recepita da Beethoven nella elaborazione della Sonata Patetica. Appare esemplificativo in tal senso il fatto che, nella Sonata n. 8, il corso dell'Allegro iniziale è interrotto per ben due volte per inserire alcune battute del Largo introduttivo.

Anche la decisione n. 181 del 2024 della Corte costituzionale, che va inserita nel ricco e articolato filone della produzione giurisprudenziale in tema di garanzia multilivello delle norme a tutela dei diritti fondamentali<sup>38</sup>, rappresenta uno snodo essenziale quanto alle modalità di risoluzione, in favore dell'intervento della Corte costituzionale, delle potenziali antinomie esistenti tra diritto interno e diritto dell'Unione europea, allorquando siano coinvolti i diritti fondamentali, tutelati sia

<sup>37</sup> Ci si riferisce alla tripartizione proposta dal musicologo Wilhelm de Lenz in tre periodi stilistici: il primo periodo dell'Imitazione (1793-1802), il secondo periodo dell'Estrinsecazione (1803-1815) e il terzo periodo della Riflessione (1816-1826). Così in W. DE LENZ, *Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano suivies de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique*, Paris, 1852.

<sup>38</sup> Sul tema della tutela multilivello dei diritti, si v., *ex aliis*, A. CARDONE, *Diritti fondamentali (tutela multilivello)*, In *Enciclopedia del Diritto*, Milano, IV, 2011, 335 e ss.; nonché, con precipuo riferimento al ruolo delle giurisdizioni costituzionali, F. SAITTO, *Giurisdizione costituzionale e protezione dei diritti fondamentali in Europa. I sistemi accentrati di fronte alle sfide della legalità costituzionale europea*, Milano, 2024.

dalla Costituzione che dalla Carta di Nizza<sup>39</sup>. La Corte afferma che, nella prospettiva del concorso di rimedi, il giudice può sollevare la questione di costituzionalità anche in caso di contrasto con il diritto dell'Unione dotato di efficacia diretta, nel caso in cui la questione «presenti “un tono costituzionale”, per il nesso con interessi o principi di rilievo costituzionale»<sup>40</sup>. D'altronde, è la dichiarazione di illegittimità costituzionale a fornire un «*surplus* di garanzia»<sup>41</sup> al primato del diritto dell'Unione europea, salvaguardando un valore di sicuro rilievo costituzionale, ossia la certezza del diritto. La decisione pare inserirsi in quei percorsi di ri-accentramento di cui la Corte costituzionale si è resa protagonista negli ultimi anni<sup>42</sup>.

Per ciò che attiene propriamente al tema della forma, le due “opere”, pur appartenendo ai rispettivi modelli di riferimento, presentano dei peculiari elementi di interesse.

Il primo tempo della Sonata n. 8, che risponde al modello della forma-sonata, è, come da tradizione, tripartito<sup>43</sup>. L'*esposizione* vera e

<sup>39</sup> I riferimenti bibliografici sul tema sono oramai amplissimi. Si v., *ex aliis*, G. REPETTO, *Sentenza 269 e doppia pregiudizialità nell'evoluzione della giurisprudenza della Corte costituzionale*, in *Eurojus*, n. 2/2022; A. CARDONE, «Tono costituzionale» della questione e 'bypass' del rinvio pregiudiziale interpretativo: cosa resta di “quello che era rimasto” di *Granital*?, in *Giurisprudenza costituzionale*, n. 6/2024; D. CHINNI, *Preservare la Costituzione italiana nello spazio costituzionale europeo. Il nuovo ruolo della Corte costituzionale nei rapporti tra ordinamenti*, in *Giurisprudenza costituzionale*, n. 2/2025; L.S. ROSSI, *Il nuovo corso della Corte costituzionale italiana sui rapporti con l'ordinamento dell'Unione europea: è davvero una questione di “tono”?*, in *federalismi.it*, n. 14/2025; A. RUGGERI, *Verso l'obbligatorietà del sindacato accentrato sulle questioni di “eurounitarità-costituzionalità” in materia penale?*, in *www.giurcost.org*, n. 1/2025. n. 1/2025; E. RIVIECCIO, *Produzione giurisprudenziale multilivello delle norme e tutela dei diritti fondamentali*, in *federalismi.it*, n. 8/2025.

<sup>40</sup> Così in Corte costituzionale, sent. 19 novembre 2024, n. 181, punto 6.3 del considerato in diritto.

<sup>41</sup> *Ivi*, punto 6.5 del considerato in diritto. Tale espressione è letteralmente ripresa in Corte cost., sent. 12 febbraio 2024, n. 15, punto 8.2 del considerato in diritto, cui la sent. n. 181 rinvia.

<sup>42</sup> D. TEGA, *La Corte nel contesto. Percorsi di «ri-accentramento» della giustizia costituzionale in Italia*, Bologna, 2020. In chiave problematica, già S. STAIANO, *Corte costituzionale e giudici comuni. La congettura del riaccentramento*, in *federalismi.it*, n. 3/2021.

<sup>43</sup> Su cui, cfr., *ex aliis*, W. RIEZLER, *Beethoven*, Milano, 1977, 183 a 186.

propria (battute da 11 a 132) è preceduta da una *introduzione* (battute da 1 a 10), caratterizzata da una forte instabilità tonale, che – solo dopo continue modulazioni – perviene all'accordo finale di dominante della tonalità di base, do minore. Al Grave introduttivo segue l'*esposizione*, in cui compare immediatamente il primo tema, che chiarisce la tonalità di impianto (ossia do minore). Il ponte modulante (battute da 35 a 50) collega il primo al secondo tema, attraverso una modulazione dalla tonalità di impianto a quella di contrapposto (mi bemolle minore). Il secondo tema (battute da 51 a 88), tuttavia, non è così diverso dal primo, come invece richiederebbe la tradizione più classica.

Con l'avvio dello *sviluppo*, assistiamo ad una ripresa della introduzione (battute da 133 a 136), a cui segue lo *sviluppo* propriamente detto (battute da 137 a 166), nel quale l'autore dispiega l'intera gamma della propria intensità espressiva.

Nella *ripresa* (battute da 195 a 294), infine, seguita da una *coda* (battute da 253 a 309) e da un altro elemento di *coda* (battute da 295 a 310), il primo tema si ricongiunge al secondo attraverso un ponte modulante che sugella la ricomposizione del contrasto tematico, conducendo l'intero movimento verso una chiusura dal carattere maestoso e solenne.

Per ciò che attiene alla pronuncia n. 181 della Corte, è doveroso premettere che, con la suddetta decisione, il Giudice costituzionale dichiara l'illegittimità costituzionale delle norme che distinguono a seconda del genere il numero di posti da mettere a concorso per la qualifica di ispettore di polizia penitenziaria<sup>44</sup>, per la violazione dei principi di eguaglianza e ragionevolezza e, in riferimento all'art. 117, primo comma, della Costituzione, per il contrasto con il principio di parità di trattamento fra uomo e donna, così come sancito dal diritto dell'Unione europea.

La pronuncia, al di là della questione di merito ad essa sottesa, interessa in punto di ammissibilità, benché, atipicamente, non sia intervenuto in giudizio il Presidente del Consiglio dei ministri. È la Corte stessa, infatti, a confrontarsi con i due temi principali, ossia: la disap-

<sup>44</sup> *Ex* art. 44, commi da 7 a 11, del d. lgs. legislativo n. 95 del 2017, dell'allegata Tabella 37 e della Tabella A, allegata al d. lgs. n. 443 del 1992.

plicazione della normativa interna per contrasto con la normativa europea dotata di efficacia diretta (primo tema) e il sindacato accentrato di legittimità costituzionale (secondo tema). Nel *considerato in diritto*, assimilabile allo *sviluppo* della forma sonatistica, la Corte ripercorre il complesso cammino giurisprudenziale in materia di doppia pregiudizialità, e grazie alla clausola valvola del «tono costituzionale» (inteso quale nesso con interessi o principi di rilievo costituzionale)<sup>45</sup>, risolve, sciogliendolo, il contrasto potenziale che era sorto, in favore del sindacato accentrato di costituzionalità e delle sue peculiarità sistemiche e, dunque, della ammissibilità della questione sollevata. Nella ripresa, poi, rafforza tale convincimento attraverso il concetto di *concorso di rimedi*, destinato ad arricchire gli strumenti di tutela dei diritti fondamentali e, per definizione, ad escludere ogni preclusione per i giudici remittenti. La tensione, dunque, non si risolve una volta e per tutte, ma va essa stessa declinata in un binomio indissolubile di permanenza e di trasformazione, in un tipico spirito beethoveniano.

Infine, la Grande Sonata Patetica e la sentenza n. 181 del 2024 condividono, in qualche modo, lo stesso destino.

Nel primo caso, la denominazione di «Grande Sonata Patetica», che verosimilmente ha contribuito alla fortuna dell'opera, è riconducibile a una scelta editoriale, volta a enfatizzarne il carattere drammatico. Ad un ascolto più attento, tuttavia, ad accezione del tempo *grave* che introduce l'*esposizione* del primo tempo, le altre parti non rispecchiano nessuna espressione di *pathos* malinconico. Sono le ragioni editoria-

<sup>45</sup> Il concetto di «tono costituzionale» è una clausola generale elaborata in dottrina da Carlo Mezzanotte, e utilizzata in seguito dalla Corte costituzionale, con riferimento ai conflitti di attribuzione tra poteri dello Stato e tra Stato e Regioni. In particolare, in tale ambito il «tono costituzionale» viene adoperato come condizione di procedibilità del ricorso, al fine di circoscrivere l'accesso ai conflitti di attribuzione e ammettere solo quelle ipotesi in cui i conflitti abbiano una certa rilevanza dal punto di vista costituzionale. Così in C. MEZZANOTTE, *Le nozioni di potere e di conflitto nella giurisprudenza della Corte costituzionale*, in *Giurisprudenza costituzionale*, n. 1/1979, 113 ss. Sul punto cfr. R. BIN, «Tono costituzionale» del conflitto vs. «tono regionale» della Repubblica, in *Le Regioni*, 2/1998, 447 ss.; più di recente, si v. C. GENTILE, *Il «tono costituzionale» nella giurisprudenza della Consulta*, in *www.giurcost.org*, n. 3/2025.

li, dunque, nell'ambiente mondano-intellettuale dell'epoca, ad aver giustificato la scelta di tale denominazione.

Nel caso della sentenza n. 181 del 2024, va rilevato che all'importanza della pronuncia non ha fatto seguito una ricezione unanimemente favorevole da parte della dottrina: da una parte, i sostenitori della rivendicazione del ruolo della Corte costituzionale e del ri-accentramento; dall'altro, gli strenui difensori del primato del diritto dell'Unione europea e degli elementi di diffusione del sindacato di costituzionalità<sup>46</sup>. La decisione è stata, in ogni caso, accompagnata da un comunicato stampa, strumento che segnala la crescente attenzione della Corte alle modalità di comunicazione esterna delle proprie decisioni, soprattutto laddove esse incidano direttamente sulla sfera dei diritti o rappresentino passaggi chiave del proprio indirizzo giurisprudenziale<sup>47</sup>.

Per concludere, l'analisi comparata della forma-sonata e della forma-sentenza consente di mettere in luce come, in ambiti disciplinari profondamente diversi, la struttura del discorso assolve a una funzione che eccede la mera organizzazione del contenuto. In entrambi i casi, la forma si rivela elemento costitutivo del senso, incidendo sulle modalità di produzione, di comprensione e di circolazione del messaggio, nonché sulla sua efficacia nel contesto di riferimento. Essa si presenta, dunque, quale dispositivo dinamico attraverso cui tensioni e conflitti vengono articolati, resi intellegibili e, solo provvisoriamente, ricomposti: «Ogni manifestazione di pensiero (musicale) è indissolubilmente legata alla sua “materializzazione” (sonora) e la “forma” si identifica, si

<sup>46</sup> A livello esemplificativo, G. PITRUZZELLA, *La costruzione dello spazio costituzionale europeo nel dialogo tra Corte di giustizia e Corti costituzionali*, in *Quaderni costituzionali*, n. 4/2024, laddove prospetta che l'attrazione del controllo in capo alle Corti costituzionali consentirebbe a queste ultime di riservarsi un ruolo attivo nel processo di costruzione dello spazio costituzionale europeo; *contra*, si v. R. MASTROIANNI, *La sentenza della Corte costituzionale n. 181 del 2024 in tema di rapporti tra ordinamenti, ovvero la scomparsa dell'articolo 11 della Costituzione*, in *Quaderni AISDUE*, n. 1/2025; in senso critico, anche A. RUGGERI, *Verso l'obbligatorietà del sindacato accentrato sulle questioni di “eurounitarietà-costituzionalità” in materia penale?*, cit., 145 ss.

<sup>47</sup> Sul tema, diffusamente, già D. CHINNI (a cura di), *Potere e opinione pubblica. Gli organi costituzionali dinanzi alle sfide del web*, Napoli, 2019; nonché, di recente, G. VERRIGNO, *Il fondamento giuridico della comunicazione mediatica della Corte costituzionale e i comunicati stampa “contestuali”*, in *Osservatorio AIC*, n. 4/2024.



può dire, con il suo contenuto spirituale. Lo studio delle forme è perciò fondamentale per la vera conoscenza del “mondo” (della musica)» (parentesi aggiunte)<sup>48</sup>.

### *Abstract*

*The essay, situated within the interdisciplinary field of Law and Music, reflects on the formal dimension of constitutional adjudication through a comparison with sonata form. The analysis highlights analogies between the tripartite structure of sonata form (exposition, development, recapitulation) and that of the constitutional judgment (statement of facts, reasoning in law, operative part), both grounded in a dialectical dynamic of tension and resolution. The perspective is illustrated through a brief comparison between Beethoven's Piano Sonata No. 8, Op. 13 (“Pathétique”) and Judgment No. 181 of 2024 of the Italian Constitutional Court.*

### *Keywords*

*Constitutional Court – Legal reasoning – Judicial decision structure – Interdisciplinarity*

<sup>48</sup> R. DIONISI, *Appunti di analisi formale*, XVI edizione, Milano, 1989, 11.



## PARTE II



## UNA SESSIONE CHE PARLA DI MUSICA E COMPARAZIONE

Cinzia Piciocchi\*

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. Di silenzi e di dialoghi. – 3. Di musica e contemporaneità. – 4. Forse stiamo parlando di comparazione?

### 1. *Introduzione*

La *call* sul tema “Tradizioni Giuridiche e Musica: momenti e snodi di una possibile interazione”, promossa in occasione del III Seminario dell’Associazione DPCE, presso il Dipartimento di Diritto, Economia e Culture dell’Università degli Studi dell’Insubria a Como, ha registrato una partecipazione molto ampia. Il successo di questa iniziativa può essere ricondotto a diverse motivazioni. Una di queste può essere individuata nella pervasività della musica, che appartiene all’esperienza quotidiana e la permea, esprimendo esperienze comuni con un linguaggio universale ed immediatamente comprensibile. Un’altra motivazione può risiedere nell’interesse crescente per i filoni di ricerca “*law and...*”, che aprono prospettive inedite anche su tematiche classiche, come attestano la letteratura e gli incontri dedicati a questi ambiti tematici<sup>1</sup>.

\* Professoressa associata di Diritto costituzionale comparato. Università di Trento.

<sup>1</sup> Da ultimo cfr. ad es. A. LIGUSTRO, R. TARCHI, G. M. RUOTOLO, G. MARTINICO (a cura di), *La rappresentazione delle tradizioni giuridiche nella pop culture*, Napoli, 2023 e, ad introduzione ai contributi pubblicati sull’argomento, P.G. MONATERI, *Forward: “Law &...”*, in *Diritto pubblico comparato ed europeo*, 2/2021, 273 ss. ed anche la sezione relativa alle intersezioni disciplinari (*Law & ...*) nella medesima rivista, numero speciale 2024, (DPCE: *i primi venticinque anni*). Sull’interesse crescente per le tematiche relative a *Law and music*, cfr. invece le diverse esperienze richiamate da N.P. HO, *Law, Music, Statutory Interpretation, and Schubert*, in *Hofstra Law Review*, 53/3, 2025, 651 ss. ed anche da E. ARBAN, “*Seeing Law in Terms of Music*” *A Short Essay on Affinities between Music and Law*, in *Les Cahiers de droit*, 58/2017, 67 ss. e B. GROSS-FELD, J.A. HILLER, *Music and Law*, in *The International Lawyer*, 42/2008, 1147 ss.

Come emerso durante il convegno, infine, molti partecipanti hanno esplicitato un interesse personale per i diversi generi musicali, spesso nato da studi compiuti in passato e dedicati ad uno o più strumenti. Mi annovero tra questi, essendo entrata al conservatorio alla fine delle scuole elementari ed avendo terminato gli studi musicali quando mi stavo approssimando alla laurea. Condivido quindi con molti dei giuristi partecipanti a questo convegno l'esperienza degli studi musicali, paralleli a quelli scolastici. Un percorso, questo, che chi ha frequentato conosce come lungo e molto impegnativo (forse troppo impegnativo – direi, con lo sguardo di oggi – in quanto identico a quello seguito da chi è poi diventato musicista di professione, non esistendo al tempo molte diversificazioni, almeno nel percorso canonico, con chi aveva obiettivi professionali differenti).

Il conservatorio – nei miei ricordi almeno – era un luogo competitivo dove si studiava molto ed anche un po' cupo, popolato da generazioni di insegnanti ed allievi dalle alterne fortune. Era anche un posto dove si imparava un linguaggio che tutti condividevano, indipendentemente dallo strumento scelto e che ancora oggi consente a chi lo abbia studiato di aprire uno spartito e leggere il brano musicale, “sentirlo” nei propri pensieri o suonarlo con chiunque, anche quando non sia possibile alcun dialogo, perché si parlano lingue diverse.

Questo, in realtà, è un aspetto comune ai diversi percorsi di studio in cui ci si appropria non solo di contenuti, ma anche di un contesto semantico, che si condivide con chi quei contenuti ha appreso e studiato. Anche nell'ambito giuridico – ed in quello del diritto pubblico comparato in particolare – si acquisisce un lessico che identifica gli appartenenti ad una comunità, della quali si diventa al contempo interpreti e “traduttori”, per chi non ne faccia parte.

Dagli studi musicali, così come da quelli universitari, si apprende molto, anche al di là di contenuti e competenze specifiche. Seguendo due percorsi paralleli di studio, infatti, si impara un necessario senso di disciplina: in merito all'organizzazione del lavoro e sulla gestione dei tempi, che non possono essere lasciati al caso; un aspetto che torna utile anche nel lavoro accademico.

Un'altra cosa che si impara suonando è l'importanza di saper ascoltare e non solo per una questione di cortesia o di apprezzamento delle esibizioni musicali altrui, ma per necessità: se si suona con altri

strumenti e non si ascolta bene, non si sa più quando “attaccare” e, in poche parole, si finisce nei guai.

Al di là degli insegnamenti che derivano dai percorsi di studio, e che possono risultare poi utili in ambiti ulteriori, l'analisi dei brani musicali può anche fornire percorsi argomentativi e concetti che possono essere trasposti nel diritto. I contributi presentati al convegno di Como ed i cui atti sono raccolti in questo volume hanno evidenziato questo aspetto, proponendo una sorta di viaggio tra generi, tradizioni e Paesi. La sessione che ho avuto il piacere di presiedere (“*Law as music*”) ha rappresentato in modo estremamente efficace la sintesi tra ambiti differenti che il filone “*Law and...*” presuppone. Tutti gli interventi hanno infatti individuato dei fili comuni, coniugando aspetti di carattere musicologico e giuridico, secondo prospettive originali e di grande interesse. Tutti, inoltre, hanno utilizzato la metodologia comparatistica attraverso dinamiche inedite, che da un lato si sono addentrate nella comparazione tra territori diversi (musica e diritto) e, d'altro lato, hanno applicato i principi individuati comparando i diversi ordinamenti giuridici. La sensazione, quindi, è che il filone “*Law and...*” sia particolarmente congeniale alle comunità dei comparatisti, adusi a muoversi sia tra territori diversi, sia all'interno degli stessi.

In questa prospettiva, si ripercorreranno alcune tematiche ricorrenti, che hanno attraversato i diversi contributi, fornendo chiavi di lettura comuni a diritto e musica.

## 2. Di silenzi e di dialoghi

Di primo acchito, difficilmente si potrebbe pensare che i lavori inviati ad una *call* che riguarda la musica, quindi “materia sonora”, possano occuparsi del silenzio. I primi due lavori presentati, invece, hanno trattato proprio quest'argomento: una tematica in realtà importante sia in musica, sia nel diritto pubblico comparato, come evidenziato da entrambi.

Il primo contributo, scritto da Valentina Capuozzo e Giorgia Pavan, analizza criticamente due assunti di partenza: che il silenzio esista e che esso rappresenti il contrario della musica. Il titolo del loro inter-

vento confuta chiaramente il primo assunto: “Il silenzio non esiste”, così come nel prosieguo trova smentita anche il secondo.

I riferimenti musicali prendono le mosse dall’esperienza di John Cage, che si chiude in una camera anecoica, in cui non si dovrebbe percepire alcun rumore. Il musicista dirà però di aver avvertito dei suoni: del suo sistema nervoso o della circolazione sanguigna. A quell’esperienza farà seguito una performance del 1952: in un teatro Cage si siederà di fronte ad un pianoforte, restando in silenzio, suonando quindi alcune note per poi tornare al silenzio. Non graditissima agli ascoltatori di questa prima esecuzione, Cage rivendicherà l’esperienza sonora che ha incluso, dirà, il rumore della pioggia, del vento... perché il silenzio – come si diceva – non esiste.

Similmente, dicono le autrici, si può interpretare il silenzio nel diritto, come una voce che, se si sa ascoltare, esprime molto. Si torna allora con loro idealmente nella stanza anecoica, o sul palco con Cage di fronte al pianoforte “muto”, con un invito ad ascoltare che cosa ci racconti il silenzio, questa volta nell’ambito giuridico. Con questa chiave di lettura, Capuozzo e Pavani affrontano il tema del silenzio parlamentare che può essere espressione di un’inerzia, o di una sorta di “soluzione di comodo”. Tuttavia, il silenzio del Parlamento può essere anche manifestazione di una scelta precisa. Di fronte alle diverse motivazioni, le autrici ricostruiscono le possibili strategie elaborate dalle Corti costituzionali per dialogare con questi silenzi, di volta in volta testando i confini della propria azione, specie quando essa incontri il limite della discrezionalità legislativa<sup>2</sup>.

Le Corti costituzionali interpretano così quel silenzio in modo diverso: arrestandosi quando esso sia espressione di una scelta insindacabile, ma anche elaborando strumenti di azione quando invece si tratti di contrastare un’inerzia, di fronte alla quale le Corti possono e, in alcuni casi, devono intervenire. In questa prospettiva, ad esempio, è

<sup>2</sup> Cfr. anche V. CAPUOZZO, *Giurisdizioni costituzionali e silenzi del legislatore*, Bologna, 2024. Il tema del silenzio nel diritto è evocato anche in altri contributi, cfr. ad es. P. PASSAGLIA, *Il controllo di costituzionalità delle leggi e la contrapposizione tra garanzia giurisdizionale ordinaria e garanzia giurisdizionale speciale della costituzione*, in *Diritto pubblico comparato ed europeo*, Speciale/2019, 583 ss. ed anche K. LAFFUSA, *La tutela delle minoranze linguistiche in Grecia. Il caso degli arbërore/arvaniti: the sound of silence*, in *Diritto pubblico comparato ed europeo*, 4/2021, 919 ss.



interpretato il panorama articolato delle sentenze delle Corti costituzionali che al Parlamento stesso lanciano moniti e che si arricchiscono nel tempo di indicazioni sempre più dettagliate, sino ad intervenire sull'efficacia temporale delle sentenze con pronunce variamente definite, che trovano un'efficace sintesi nella definizione di "moniti con istruzioni" richiamata dalle autrici.

Sull'importanza del silenzio torna anche il secondo contributo, di Silvio Roberto Vinceti, con considerazioni non dissimili che riguardano l'attribuzione di significato al silenzio in musica, a partire dalla letteratura che se ne è occupata con riferimento sia alla musica tradizionale, sia a quella colta. In particolare, Vinceti ricorda gli autori che hanno trattato il tema del silenzio, anche invitando ad usarlo, sino a giungere all'elogio del silenzio stesso, che anche nell'ambito musicale può essere di volta in volta "testato" (secondo dinamiche non molto diverse da quelle richiamate nel contributo precedente).

Anche quest'intervento affronta il tema del silenzio del Parlamento e delle diverse possibili attribuzioni di significato ad esso. In particolare, sono presi in considerazione tre ordinamenti giuridici: Regno Unito, Stati Uniti ed Italia. Nel Regno Unito il silenzio si lega al concetto di sovranità: se il Parlamento tace ci possono essere ragioni specifiche, che vanno rispettate. Anche negli Stati Uniti il silenzio parlamentare non appare necessariamente come un fenomeno patologico, ma rientra in una dimensione fisiologica, potendo essere interpretato alla luce dell'origine storicamente "contrattuale" dell'ordinamento giuridico americano<sup>3</sup>.

Questi due riferimenti comparatistici consentono di volgere lo sguardo all'ordinamento giuridico italiano con un'angolazione di grande interesse. In Italia, infatti, si evidenzia una connotazione del silenzio parlamentare come una sorta di patologia di sistema. Diversi esempi sono proposti a questo riguardo, in particolare nel contesto biogiuridico in cui il silenzio presenta spesso tratti emergenziali, che determinano la necessità di intervento da parte di altre istanze (su tutti: la Corte costituzionale).

<sup>3</sup> Cfr. anche le considerazioni svolte in S.R. VINCETI, *Il pubblico ministero negli Stati Uniti. Una figura ancora in cerca di identità*, in DPCE Online, 62/1, 2024.

### 3. Di musica e contemporaneità

Se il silenzio nel diritto e in musica rappresenta un fenomeno attuale dal cuore antico, Lucia Miglietti si addentra in un territorio contemporaneo, che sempre di più coinvolge l'ambito del diritto, dei diritti ed anche quello musicale: l'intelligenza artificiale<sup>4</sup>.

Si tratta di un argomento che, trasversalmente, attraversa diverse tematiche: dalla creazione, all'esecuzione, alla replicazione sia di norme giuridiche sia, soprattutto, di brani musicali. L'autrice sceglie di individuare in particolare un profilo che caratterizza entrambi i contesti: l'interpretazione. L'interpretazione svolge un ruolo centrale sia nella musica, sia nel diritto e può subire un impatto dall'utilizzo dell'intelligenza artificiale, anche se Miglietti ci ricorda come l'artista goda in questo campo di una libertà maggiore rispetto al giurista.

In entrambi gli ambiti, inoltre, il rapporto con l'intelligenza artificiale presenta opportunità e rischi. Guardando all'ambito della giustizia, ad esempio, è possibile individuare alcuni aspetti vantaggiosi nella riduzione di costi e tempi, o anche con riferimento ad una possibile maggiore coerenza tra le diverse decisioni, ma con i rischi di un *bias* che le può caratterizzare, spesso in modo surrettizio. Non a caso, si ricorda, l'*AI Act* pone alcune garanzie, specie considerando l'alto rischio delle attività che possono avere un impatto sugli individui ed i loro diritti fondamentali.

Di particolare interesse, risultano anche le considerazioni che individuano opportunità e svantaggi dell'utilizzo dell'intelligenza artificiale nell'ambito musicale, poiché consentono di svolgere rilievi che, a ben vedere, riguardano anche i diritti. Ad esempio: l'intelligenza artificiale può rendere la musica più "democratica" o accessibile, poiché aumenta il numero di persone che possono comporre brani musicali. Produzione ed analisi delle composizioni sonore possono così diventare più

<sup>4</sup> Su questo argomento la letteratura è ormai molto ampia. Tra gli altri, cfr. la sezione monografica in *DPCE Online*, vol. 51, 1/2022, 155 ss. o anche A. LO CALZO, L. PACE, G. SERGES, C. SICCARDI, P. VILLASCHI (a cura di), *Diritto e nuove tecnologie tra comparazione e interdisciplinarietà: Atti del Seminario di diritto comparato – 26 marzo 2021: in memoria di Paolo Carrozza*, in *Gruppo di Pisa*, 2021, *passim*.

inclusive. D'altro lato, tuttavia, la musica può così rischiare di diventare più omologata, o presentare problemi di *copyright*.

Nella musica, poi, l'intelligenza artificiale si addentra su terreni inediti, che possono suscitare inquietudine: è stato proposto l'ascolto di due brani cantati con la riproduzione della voce di interpreti scomparsi, Kurt Cobain e John Lennon.

Si pone allora una serie di quesiti giuridici ed etici: di chi sono i diritti d'autore degli artisti defunti la cui voce è fatta "rivivere" con l'intelligenza artificiale? Chi è legittimato ad esprimere un consenso a tali operazioni? Ancora una volta ci si trova di fronte a pro e contro, come si diceva<sup>5</sup>.

In una prospettiva ancora differente, Paola Valerio, nel suo intervento orale, poi non confluito in questo volume, ha proposto l'analisi del rapporto tra diritto e musica analizzando un pezzo di storia costituzionale, entrato a far parte di un musical dedicato ad Alexander Hamilton. Si tratta di uno spettacolo forse meno noto in Italia, ma di grande successo negli Stati Uniti d'America, che parla di un momento fondativo nella storia americana, e comincia ad essere rappresentato a Broadway nel 2015, quindi alla vigilia dell'arrivo sulla scena politica di Donald Trump<sup>6</sup>.

Il musical ci viene raccontato attraverso una chiave di lettura che è quella del dialogo tra poteri, che diventa un'interlocuzione anche di carattere musicale.

Da un lato, si pone il monarca, Giorgio III, che si esprime solo con assoli, d'altro lato, invece, ci sono Hamilton e Jefferson, che dialogano secondo dinamiche che sono complesse anche dal punto di vista musicale. I due padri fondatori non si confrontano solo tra di loro ma, in modo complesso e faticoso, anche con i figli, quindi volgendo lo sguardo alle generazioni future, e con gli schiavi. Talvolta si assiste anche al "*dissing*": una sorta di "attacco" musicale rivolto a soggetti

<sup>5</sup> Come ha evidenziato l'autrice anche in altri ambiti: cfr. L. MIGLIETTI, *La sovrapposizione digitale dei minori ed i suoi effetti. Note comparative sul fenomeno del cd. sharenting negli ordinamenti francesi e italiano*, in *Rivista di diritti comparati*, 2024, 30 ss.

<sup>6</sup> *Amplius* vd. l'analisi compiuta a partire dal contesto fondativo statunitense da P. VALERIO, *Tra soggettività e giustizia sociale nel diritto privato statunitense: il ruolo della Corte Suprema*, in *Politica del diritto*, 1/2021, 43 ss.

specifici. La fatica del dialogo finisce per arricchire il risultato musicale complessivo, diversamente dagli assoli del Monarca.

Tutto il musical, poi, è caratterizzato dallo spazio di ascolto, che è garantito anche nell'ambito dei confronti più aspri: si dialoga, anche quando è faticoso e, per farlo, è necessario ascoltarsi. In sintonia con quanto si diceva all'inizio, si tratta di un principio noto a chi suoni uno strumento musicale: l'ascolto è una necessità assoluta. Si potrebbe osservare con rammarico come si tratti di un concetto forse più presente a chi operi nell'ambito musicale che nell'arena del confronto sociale e politico, che appare sempre più polarizzato, con l'auspicio che tale considerazione possa essere sovvertita.

Fabio Longo (anch'egli nell'intervento orale poi non confluito in questo volume) ha invece introdotto un tema meno esplorato di altri sia in campo musicale, sia in campo giuridico: i preamboli e i preludi.

Lo dice la parola: preamboli e preludi sono ciò che viene prima, per raccontare quello che accadrà con accenni, riferimenti, aspetti impliciti. Queste considerazioni valgono sia per i preamboli costituzionali, sia per le *ouverture* musicali, che rappresentano un testo codificato e forse meno accessibile rispetto a ciò che seguirà. Questi brani oggi si suonano prevalentemente a sipario aperto mentre, ci ricorda Longo, in passato venivano eseguite a sipario chiuso: una metafora che potrebbe essere utile esplorare anche in ambito giuridico, con riferimento ai preamboli dei testi costituzionali<sup>7</sup>.

#### 4. Forse stiamo parlando di comparazione?

Infine Pasquale Viola, che parla di temperamento equabile, un argomento che mi riporta ad un'altra presa di coscienza che deriva dagli studi musicali: non solo il silenzio non esiste e può essere una voce, ma non esistono neppure le "bolle disciplinari".

Sia consentito riaprire un altro breve ricordo personale. Avendo dovuto frequentare un liceo scientifico che non avevo scelto (avrei di gran lunga preferito studi classici), ero convinta che il conservatorio

<sup>7</sup> *Amplius* F. LONGO, *Struttura e funzioni dei preamboli costituzionali. Studio di diritto comparato*, Torino, 2021.

avrebbe rappresentato una “bolla d’arte”, nella quale avrei potuto rifugiarmi lontano da una materia che non ero chiaramente in grado di capire: la fisica. Si trattava di una speranza completamente mal riposta, come avrei scoperto studiando per la licenza di armonia complementare, che riguarda l’analisi dei brani musicali “in verticale”, accordo per accordo. Per comprendere questo tipo di analisi musicale, infatti, bisogna partire dal suono, che altro non è che un fenomeno fisico. Bisogna poi capire le teorie elaborate da Pitagora che, partendo dal suono ottenuto pizzicando una corda in diversi punti, analizza i fondamenti dell’armonia musicale. Infine, va compreso il ruolo del temperamento equabile che ricordo (ma non so se a torto o a ragione) legato al “Clavicembalo ben temperato” di Johann Sebastian Bach. Tutti argomenti legati alla fisica, penetrata a tradimento nelle mura di quella che a torto avevo visto come un’isola disciplinare protetta, portandomi a comprendere che, invece, l’interdisciplinarietà è un aspetto difficilmente eludibile e che le torri d’avorio in quest’ambito non esistono<sup>8</sup>.

Si tratta chiaramente di nozioni accostate in modo impreciso, relative ad un concetto, il temperamento equabile, appunto, che ancora oggi non saprei spiegare con precisione. A causa di questa nebbia concettuale, ho chiesto a Pasquale Viola di anticiparmi di che cosa avrebbe trattato il suo intervento. Riporto qui la sua risposta: “è un concetto semplicissimo: tra un do e un re può esserci l’infinito.”

Viola conosce bene i meccanismi della grammatica musicale (anche grazie ai suoi studi ed alla sua abilità nel costruire chitarre) ed è quindi riuscito, nel suo intervento, a spiegare e chiarire il legame tra questo concetto e la comparazione giuridica.

In virtù di questa sua conoscenza Viola ha ricordato come in alcuni strumenti a corda ci possano essere divisioni di tono inferiori rispetto a quelle alle quali siamo abituati. Nella musica che, con una certa approssimazione, potremmo definire “occidentale”, la distanza più piccola tra due note è costituita dai semitoni (do-do diesis-re-re diesis ecc). Invece, ci sono musiche e strumenti che possono muoversi su

<sup>8</sup> Su questa tematica, cfr. ad es. le considerazioni di G. PAVANI, *Il potere giudiziario. Un capitolo latente nella manualistica contemporanea*, in C.A. D’ALESSANDRO, C. MARCHESE (a cura di), *Ius dicere in a globalized world. A comparative overview*, Vol. 2, Roma, 2018, 15.

“spazi” sonori più piccoli, divisioni minori come i quarti di tono, che suonano difficili da cogliere ad orecchi abituati alla musica non fondata su questa suddivisione.

Leggendo il contributo di Viola, quindi, capiamo che ci sono diversi modi di esplorare gli spazi tra le note, che possono risultare più estesi, se lo strumento lo consente e la tradizione musicale recepisce questa possibilità.

Le considerazioni tecnicamente complesse di carattere musicale possono legarsi ad un concetto che l'autore definisce giustamente culturale e che si ritrova anche nel diritto, pervadendo in particolare le Costituzioni orientali: l'armonia.

Anche nelle Costituzioni, la relazione armoniosa non ha mai fine e vincola nel fine gli interessi che le Corti costituzionali prendono in considerazione, rappresentando un vincolo immateriale pre-giuridico ma determinante, esattamente come la concezione tonale dei brani musicali.

Comprendere le diverse concezioni musicali non è semplice, e necessita – ancora una volta – di una propensione all'ascolto attento ed anche della capacità di muoversi su “sistemi” diversi<sup>9</sup>. Il sistema tonale ci abitua a pensare che ogni brano abbia una sorta di “casa” dalla quale si parte e alla quale si torna (la tonalità), attraverso un “viaggio” (il brano musicale stesso). L'analisi di Viola ci invita a predisporci ad un ascolto, che sia in grado di apprezzare “case” e “viaggi” compiuti secondo criteri diversi.

Comprendo che aveva allora ragione Pasquale Viola: “è un concetto semplicissimo”, poiché stiamo parlando della medesima predisposizione richiesta a chi adotti il metodo della comparazione giuridica.

### *Abstract*

*This contribution introduces the papers presented in the session Law as Music, collected in this volume. It takes the reader on a journey across genres and legal systems, retracing the main themes that emerge from the intersection between*

<sup>9</sup> Cfr. P. VIOLA, *Costituzionalismo autoctono. Pluralismo culturale e trapianti giuridici nel subcontinente indiano*, Bologna, 2020.

*musical and legal issues. Beginning with the role of silence in both music and law, it moves toward the impact of artificial intelligence on the notion of interpretation. Along the way, it explores the significance of preambles and overtures, as well as the tension between choral expression and individualism in a musical devoted to America's founding moment, concluding with reflections that draw connections between the tonal system and comparative law.*

*Keywords*

*Music and... – Comparative Constitutional Law – Silence – Interpretation – Tonal system and comparison*





# L'IMPATTO DELL'INTELLIGENZA ARTIFICIALE SULL'ERMENEUTICA GIURIDICA E MUSICALE

*Lucia Miglietti\**

SOMMARIO: 1. Interpretazione giuridica ed interpretazione musicale: spunti comparativi. – 2. Benefici ed insidie dell'impiego dell'IA nell'ermeneutica giudiziale. – 3. Benefici ed insidie dell'impiego dell'IA nell'ermeneutica musicale. – 4. Conclusioni.

## *1. Interpretazione giuridica ed interpretazione musicale: spunti comparativi*

Il rapporto tra diritto e musica è un tema che, da più anni, ha attratto l'attenzione della dottrina nordamericana e italiana conquistando uno spazio sempre più centrale in molte ricerche accademiche. Nell'ambito del movimento nordamericano *law & humanities*, numerosi sono, infatti, gli studi dedicati al raffronto delle due forme di cultura, al punto da far emergere una vera e propria disciplina, *Law and Music*, nella quale il rapporto tra diritto e musica viene analizzato dal punto di vista storico ed antropologico, nell'intento di tracciare un percorso comune tra le due dimensioni<sup>1</sup>. In Italia, come avvenuto negli USA, insigni giuristi<sup>2</sup>, muovendo da un dibattito dottrinale insorto già

\* Docente a contratto. Università della Calabria.

<sup>1</sup> Cfr. J. FRANK, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, in *Columbia Law Review*, 47, 1947, 1259 ss.; S. LEVINSON, M. BALKIN, *Law, Music and Other Performing Arts*, Stanford, *University of Pennsylvania Law Review*, 1597, 1991, 139.

<sup>2</sup> Cfr. M. COSSUTTA, *Sull'interpretazione della disposizione normativa e sui suoi possibili rapporti con l'interpretazione musicale*, in *Riv. scienze della comunicazione*, 2011, 101 ss.; G. IUDICA, *Interpretazione giuridica e interpretazione musicale*, in *Riv. dir. civ.*, 2004, 467 ss.; V. NITRATO IZZO, *Diritto e musica: performance e improvvisazione nell'interpretazione e nel ragionamento giuridico*, in M.P. MITTICA (cur.) *Dossier: Diritto e Narrazioni, Temi di diritto, letteratura e altre arti*, Atti del secondo convegno nazionale della ISLL, Bologna 3-4 giugno 2010, 121-122; F. GALGANO, *Il diritto e le altre arti. Una sfida alla divisione tra culture*, Bologna, 2009; G. RESTA, *Il giudice e il*

nella prima metà del Novecento<sup>3</sup>, hanno inteso vagliare le possibilità di una comparazione tra musica e diritto con esiti molto interessanti e utili anche ai fini di una più ampia comprensione del fenomeno giuridico. Da più parti si è sottolineato come le due discipline ruotino intorno al fondamentale problema dell'ordine, inteso sia nel senso della relazione strutturale tra le parti dell'insieme, sia nel senso del rapporto tra lo specifico artefatto culturale e l'ambiente circostante<sup>4</sup>. Vi è un sottile *fil rouge* che le accomuna, poiché i soggetti coinvolti si pongono, tanto nel diritto quanto nella musica, nella medesima relazione: c'è chi crea (il legislatore e il compositore), chi interpreta o esegue (il giudice e l'esecutore/interprete), chi è destinatario del prodotto (la società e l'ascoltatore). La comparazione tra diritto e musica è stata condotta su diversi livelli e per molteplici finalità teoriche<sup>5</sup>; tra gli approcci più seguiti, uno dei più significativi consiste nel fondare il confronto sul particolare aspetto che diritto e musica inequivocabilmente condividono: l'interpretazione. Il modello di interpretazione musicale viene, infatti, considerato il più aderente al paradigma giuridico<sup>6</sup>, per la condivisione di alcune problematiche ermeneutiche e per l'affinità degli

*direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: diritto e musica*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, n. 2, 2011; ID., *Variazioni comparatistiche sul tema: «diritto e musica»*, in [www.comparazonedirittocivile.it](http://www.comparazonedirittocivile.it); ID. (cur.), *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Roma, 2020, 251 e ss.; G. SEVERINI, *Su diritto e musica: considerazioni di un uomo in toga senza strumenti di musica*, in G. RESTA (cur.) *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, in *L'unità del diritto. Collana del Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università degli studi Roma 3*, Roma, 2020, 341-347.

<sup>3</sup> Dibattito che, notoriamente, ha visto coinvolti l'autorevole giurista S. PUGLIATTI, *L'interpretazione musicale*, Messina, 1940 (ristampa 1991) ed il filosofo e critico musicale A. PARENTE, *La musica e le arti. Problemi di estetica*, Bari, 1946, nonché E. CIONE, *Problemi di estetica musicale*, in *Logos*, 1938, 633 ss.

<sup>4</sup> Così, S. NARDI, *Pulchrum et iustum convertuntur. Sulla relazione tra musica e diritto*, in [dirittomodaearti.it](http://dirittomodaearti.it), fasc. n. 1, 2022, 22, il quale richiama il saggio di F. CARNELUTTI, *Arte del diritto* (ristampa con prefazione di C. CONSOLO), Torino, 2017.

<sup>5</sup> Cfr. A. PORCIELLO, *Diritto e musica: armonia o dissonanza?*, in *Materialia de Filosofia del Derecho*, n. 5, 2018, 1-17.

<sup>6</sup> Cfr. E. BETTI, *Le categorie civilistiche dell'interpretazione*, in *Riv.it. sc. giur.*, 1948, 34 ss. (ristampa Ivi 2014, 11 e ss., con prefazione di N. IRTI – da cui le citazioni); ID., *Teoria generale dell'interpretazione*, I, Milano, 1955, spec. 640 ss. Sul punto, v. pure G. RESTA, *Variazioni comparatistiche sul tema: «diritto e musica»*, cit.

strumenti impiegati. Se il rapporto interpretativo tra diritto e musica si osserva dalla prospettiva degli operatori – creatori e interpreti delle norme e delle opere – emergono esigenze affini: da un lato, la richiesta di assoluta fedeltà al testo, dall'altro la tensione dell'interprete a partecipare, pur subordinatamente all'autore, alla realizzazione pratica dell'opera e al procedimento di ordinamento giuridico della società<sup>7</sup>. Nel raffrontare diritto e musica, illustri giuristi hanno evidenziato la compresenza di tre elementi nel processo ermeneutico: la forma rappresentativa, l'autore e l'interprete, che svolge dapprima un'attività cognitiva e poi riproduttiva o normativa<sup>8</sup>. Quella musicale è anzitutto ricognitiva, volta a rinvenire e comprendere il messaggio dell'autore, e successivamente riproduttiva, quando l'interprete trasmette fedelmente al pubblico la finalità perseguita dall'autore<sup>9</sup>. Similmente, l'interpretazione giuridica – che però si spinge oltre il momento riproduttivo – non consiste solo nella mera conoscenza della norma, ma nella sua integrazione e realizzazione nella vita di relazione per decidere e/o regolare un caso concreto<sup>10</sup>. In entrambi i casi, l'interprete non si limita a riprodurre il testo, ma lo attualizza: se nel diritto il giudice ricerca il significato della norma alla luce del contesto, dei principi generali e dei casi concreti, nella musica l'esecutore imprime alla partitura il proprio stile, rispettando però il carattere e l'intenzione dell'autore. Come sostenuto da Pugliatti, il processo interpretativo è essenzialmente connotato di creatività e implica una «ricreazione dell'opera», che richiede una partecipazione umana capace di infondere vita ai segni<sup>11</sup>. Sebbene lo spartito costituisca un limite esterno all'attività spirituale, la fase fi-

<sup>7</sup> Così, M. COSSUTTA, *Sull'interpretazione della disposizione normativa e sui suoi possibili rapporti con l'interpretazione musicale*, cit., 107.

<sup>8</sup> E. BETTI, *Le categorie civilistiche dell'interpretazione*, cit.

<sup>9</sup> Cfr. M. COSSUTTA, *Sull'interpretazione della disposizione normativa e sui suoi possibili rapporti con l'interpretazione musicale*, cit., 102 il quale richiama E. BETTI, *Teoria generale dell'interpretazione*, I, Milano, 1955.

<sup>10</sup> Sul punto, v. ancora M. COSSUTTA, *Sull'interpretazione della disposizione normativa e sui suoi possibili rapporti con l'interpretazione musicale*, cit., che così osserva «qui si tratta, prendendo le mosse dal testo, di ri-produrre, di ri-creare, la legge, ovvero, riprendendo i termini propri alle speculazioni di Massimo Severo Giannini e di Vezio Crisafulli, di trarre dalla disposizione la norma».

<sup>11</sup> S. PUGLIATTI, *L'interpretazione musicale*, cit., 37 ss.

lologica non esaurisce l'opera interpretativa, ma rappresenta solo il primo momento di superamento degli ostacoli tecnici<sup>12</sup>. Il giurista si contrappone così alle tesi di Alfredo Parente, secondo cui l'esecuzione dell'opera d'arte avrebbe natura pratica e non creativa<sup>13</sup>. Anche Betti, nell'individuare nel momento dialettico dell'interpretazione l'incontro tra la personalità dell'autore e quella dell'interprete, riconosce una sintesi ricostruttiva fatta di fedeltà e rinnovamento: l'opera si rinnova pur restando fedele al testo<sup>14</sup>. Le due forme di interpretazione si ricollegano, dunque, per la creatività dell'interprete, per l'equilibrio tra rispetto del testo e libertà interpretativa, e per la vaghezza dei rispettivi linguaggi, entrambi bisognosi di integrazione ermeneutica. Un ulteriore punto di contatto si individua nel ricorso a elementi extra-testuali: come il giurista trova supporto nella dottrina o nella giurisprudenza, così il musicista può affidarsi alla tradizione interpretativa e alle edizioni della partitura o alle incisioni di allievi del compositore. Sotto il profilo funzionale, vi è chi, nel richiamare l'insegnamento tomista *Pulchrum et iustum convertuntur*, sottolinea che la musica è ordinata al bello e il diritto al giusto, ma entrambi ruotano intorno al *verum*, raggiungibile solo attraverso l'interpretazione<sup>15</sup>. Oltre a tali affinità, si riscontrano però anche dissonanze. Differente è la finalità: la musica mira alla comunicazione espressiva e alla suscitazione di emozioni, il diritto all'individuazione di un comportamento conforme a giustizia. Inoltre, nella musica la forma può non essere immediatamente comprensibile, mentre nel diritto deve risultare chiara per i destinatari. Diverso è anche il rapporto con il tempo: la musica si identifica in esso, mentre il diritto vi permane senza confondersi. Ne consegue che l'attività ermeneutica del giurista, pur condividendo tratti comuni con quella artistica, presenta peculiarità e finalità che le conferiscono uno statuto speciale. Di là dalle analogie e dissonanze, il confronto tra diritto e musica si conferma utile, ricco di suggestioni per il giurista, invitandolo a ri-

<sup>12</sup> Sul tema, v. anche S. NARDI, *Pulchrum et iustum convertuntur. Sulla relazione tra musica e diritto*, cit., 26.

<sup>13</sup> A. PARENTE, *La musica e le arti. Problemi di estetica*, cit., 108; ID., *L'interpretazione musicale e la vita dello spirito*, in *Rass. musicale*, 1932, 116 ss.

<sup>14</sup> E. BETTI, *Le categorie civilistiche dell'interpretazione*, cit.

<sup>15</sup> Cfr. ancora, v. S. NARDI, *Pulchrum et iustum convertuntur. Sulla relazione tra musica e diritto*, cit., 27.

flettere sul proprio ruolo e ad aprirsi a nuovi orizzonti. Tale raffronto acquista oggi nuova linfa alla luce delle problematiche comuni emerse con l'intelligenza artificiale, che ha rivoluzionato entrambe le attività interpretative, apportando benefici ma anche insidie, fino a mettere in discussione il ruolo dell'uomo nel processo ermeneutico e la sua possibile sostituibilità. Nel prosieguo, si approfondiranno le implicazioni, positive e negative, dell'applicazione dell'IA nei due contesti, al fine di proporre un approccio etico e antropocentrico all'uso, ormai ineludibile, delle tecnologie informatiche nell'ermeneutica giuridica e musicale.

## 2. Benefici ed insidie dell'impiego dell'IA nell'ermeneutica giudiziale

L'uso dell'Intelligenza Artificiale si è progressivamente diffuso in vari ambiti della vita quotidiana, incluso il settore della giustizia, oggi sempre più pervaso dall'inesorabile penetrazione di strumenti computazionali capaci di garantire la trattazione automatizzata di grandi quantità di dati per differenti finalità, con tempi e costi notevolmente ridotti. Da tempo si discorre, in particolare, di *giustizia predittiva*<sup>16</sup>, che si avvale di algoritmi complessi per assumere decisioni giudiziarie o per prevederne gli esiti, offrendo – a dire di molti autori – una pluralità di vantaggi tra i quali una maggiore certezza del diritto<sup>17</sup> e una più

<sup>16</sup> Per una ricognizione dell'ampio dibattito sull'impiego dell'IA nel settore della giustizia, v., tra i molti, F. DONATI, *Intelligenza artificiale e giustizia*, in *Rivista AIC*, n. 1, 2020; C. CASONATO, *Intelligenza artificiale e giustizia: potenzialità e rischi*, in *DPCE online*, n. 3, 2020, 3371; V. MANES, *L'oracolo algoritmico e la giustizia penale: al bivio tra tecnologia e tecnocrazia*, in U. RUFFOLO (cur.), *Intelligenza artificiale – Il diritto, i diritti, l'etica*, Milano, 2020; R. SUSSKIND, *Online Courts and the Future of Justice*, Oxford, 2019; A. CARLEO (cur.), *Decisione robotica*, Bologna, 2019; J. NIEVA FENOLL, *Intelligenza artificiale e processo*, Torino, 2019; S. QUATTROCOLO, U. PAGALLO, *The impact of AI on criminal law, and its twofold aspects*, in W. BARFIELD, U. PAGALLO (Eds), *Research Handbook on the Law of Artificial Intelligence*, Cheltenham, 2018; A. FORMISANO, *L'impatto dell'intelligenza artificiale in ambito giudiziario sui diritti fondamentali* in *federalismi.it*, n. 22/2024, 112-140.

<sup>17</sup> L'idea di un diritto certo realizzato tramite l'avvento di macchine in grado di ragionare al posto dell'uomo viene preconizzato da G.W. Leibniz nell'idea di un diritto «definibile con certezza geometrica» (cfr. G.W. LEIBNIZ, *Principi ed esempi della scienza generale*, in F. BARONE (cur.), *Scritti di logica*, Laterza, Roma-Bari, 1992, 121),

marcata uniformità nelle interpretazioni legali. Vi è chi, in ragione di tali benefici, è giunto finanche a sostenere che il vero giudice terzo e imparziale, autonomo e indipendente, possa essere proprio quello artificiale, che, immune dalle passioni e dalle emozioni umane, incarnerebbe meglio l'ideale della certezza del diritto e dell'uguaglianza dinanzi alla legge<sup>18</sup>. Nella odierna realtà giudiziaria, l'intelligenza artificiale è così percepita come uno strumento in grado di assicurare un ordine lineare, semplice e prevedibile, dietro al quale, tuttavia, si cela una profonda frattura antropologica e una vera e propria rivoluzione cognitiva, in cui il reale tende a ridursi al quantificabile e l'operare rischia di prevalere sul pensare<sup>19</sup>. I principali vantaggi derivanti dall'automazione delle operazioni propedeutiche e strumentali alla fase di giudizio vengono generalmente così individuati: a) maggiore certezza del diritto, intesa in termini di "calcolabilità"; b) incremento della uniformità e coerenza delle pronunce giurisprudenziali, con conseguente riduzione dei contrasti inconsapevoli; c) minore esposizione delle decisioni al soggettivismo giudiziario e ai rischi di parzialità; d) diminuzione dei tempi della giustizia e deflazione del contenzioso per effetto della prevedibilità dell'esito del giudizio; e) riduzione dei costi del sistema giudiziario. Tuttavia, tali benefici rappresentano soltanto una parte delle conseguenze derivanti dall'impiego dell'IA, la quale presenta non poche criticità idonee a condizionare profondamente i processi decisionali, mutandone le logiche di fondo e incidendo, in modo rilevante, sui diritti fondamentali e sullo stesso sviluppo uma-

fino ad arrivare all'idea del diritto calcolabile di Weber consistente in un'operazione complessa riducibile alla linearità del calcolo ed applicabile more geometrica (cfr. M. WEBER, *Economia e Società*, Torino, 1981, vol. IV Sociologia politica, 486).

<sup>18</sup> Sul punto, v. E. VINCENTI, *Il "problema" del giudice-robot*, in A. CARLEO, *Decisione robotica*, Bologna, 2019, 111. Secondo taluni autori, dunque, la sostituzione del giudice umano con una macchina intelligente sarebbe un'ipotesi auspicabile nella ricerca di una decisione oggettivamente esatta, cfr. D.M. KATZ, *Quantitative Legal Prediction-or-How I Learned to Stop Worrying and Start Preparing for the Data-driven Future of the Legal Services Industry*, in *Emory Law Journal*, 2013; R.M. RE, A. SOLOW-NIEDERMAN, *Developing Artificially Intelligent Justice*, in *The Stanford Technology Law Review*, 2019, 246 ss., spec. 255.

<sup>19</sup> R.E. KOSTORIS, *Intelligenza artificiale, strumenti predittivi e processo penale*, in *disCrimen* del 5.3.2024, 17.

no<sup>20</sup>. Con riferimento alla garanzia di una maggiore certezza del diritto, appaiono condivisibili le argomentazioni di chi, con piglio critico, ha osservato che un simile presupposto si fonda su un'idea di diritto meccanicistico, dominato esclusivamente dall'applicazione del criterio di sussunzione e, dunque, subordinato alla "certezza della fattispecie"<sup>21</sup>. In realtà, la creatività nell'attività giudiziale emerge proprio laddove il giudice si trova dinanzi a lacune normative o a clausole generali – come quelle di "diligenza", "buona fede" o "ragionevolezza" – che impongono all'interprete di definirne il significato, valutarne la riconducibilità al caso concreto e integrarne il contenuto. Tali clausole, infatti, non poggiano sull'oggettività di norme rigidamente calcolabili, ma rimandano a valutazioni di carattere soggettivo<sup>22</sup>. In simili circostanze, l'attività del giudice conserva, comunque, uno spazio di discrezionalità interpretativa, che egli esercita attraverso energie cognitive e valutative del tutto estranee all'intelligenza meccanica, impropriamente definita tale, perché priva del "nocciolo duro" del cervello umano<sup>23</sup>. Quanto alla pretesa neutralità dei sistemi di IA e alla riduzione del soggettivismo giudiziario, si è opportunamente rilevato che gli algo-

<sup>20</sup> Cfr. A. BALSAMO, *L'impatto dell'intelligenza artificiale nel settore della giustizia in Sistema Penale.it*, 22 maggio 2024, 1-20, e A. CORRERA, *Il ruolo dell'Intelligenza artificiale nel paradigma europeo dell'E-justice*, in *Quaderni AISDUE*, fasc. spec. n. 2/2024, 1-30.

<sup>21</sup> L'espressione è di N. IRTI, *La crisi della fattispecie*, in Id., *Un diritto incalcolabile*, Torino, 2016, 19 ss.; v., anche G. D'AMICO, *L'insostenibile leggerezza della fattispecie*, in *Giustizia civile*, n. 1, 2019, 16 ss.

<sup>22</sup> Si tratterebbe, in sostanza, di distinguere due dimensioni del diritto, la prima oggettiva (norme coperte da regole legislative quindi con fattispecie) e l'altra soggettiva (norme senza fattispecie quali lacune generali, clausole generali, concetti indeterminati e norme costituzionali contenenti valori) dove si realizza – per utilizzare l'espressione di Natalino Irti – un fenomeno di «soggettivismo giudiziale» che produce secondo l'A. quell'effetto di «soggettivismo ermeneutico, che, dimentico delle norme sull'interpretazione (art. 12 del titolo preliminare al codice civile), si abbandona con volontà mentale ai «pre-giudizi» e alle «precomprensioni» della moda gadameriana» (N. IRTI, *Per un dialogo sulla calcolabilità giuridica*, in A. CARLEO (cur.), *Calcolabilità giuridica*, Bologna, 2017) oltre a compromettere valori come la prevedibilità e l'incalcolabilità giuridica.

<sup>23</sup> G. DE MINICO, *Giustizia e intelligenza artificiale: un riequilibrio mutevole*, in *Rivista AIC*, n. 2, 2024, spec. 24-25.

ritmi sono sì costruiti *simia hominis*<sup>24</sup>, ma recano con sé criticità rilevanti, soprattutto quando si trovano a interpretare norme che contengono valori o principi di particolare vaghezza e che possono entrare in tensione con altri valori o principi costituzionali. L'algoritmo, infatti, è tutt'altro che neutrale: esso è il prodotto dell'attività umana e, pertanto, risente delle precomprensioni, delle ideologie e delle scelte metodologiche dei programmatori. Ne consegue che l'attendibilità dei risultati dipende in modo imprescindibile dalla qualità dei dati utilizzati: dataset incompleti o erranei, difetti di programmazione o impostazioni distorte possono determinare *bias* cognitivi, falsi collegamenti o amplificare stereotipi esistenti, compromettendo la correttezza e l'equità delle decisioni<sup>25</sup>. A ciò si aggiunge l'impossibilità, in molti casi, di accedere alle informazioni su cui si fondano i modelli decisionali più avanzati, con conseguente deficit motivazionale nelle decisioni prodotte e con il rischio di determinare asimmetrie informative incompatibili con il diritto di difesa e con la parità delle armi processuali<sup>26</sup>. Tale opacità – nota come *black box problem* – si accompagna spesso all'esistenza di diritti di privativa sul codice sorgente, che ostacolano la comprensione dei passaggi logici seguiti dalla macchina e impediscono un effettivo controllo sull'esercizio della funzione giudicante. Ne risulta frustrato non solo il diritto di difesa garantito dall'art. 24 Cost., ma anche l'obbligo costituzionale di motivazione dei provvedimenti sancito dall'art. 111, comma 2, della Costituzione. Non meno rilevanti sono i rischi di omologazione interpretativa e di *conformismo giudiziario*<sup>27</sup>,

<sup>24</sup> Così, V. FROSINI, *Cibernetica diritto e società*, Milano, 1973, 104-105; cfr. anche A. VIOLA, *Diritto e intelligenza artificiale nel pensiero di Vittorio Frosini*, in *Informatica e diritto*, n. 1, 2016, 215 ss.

<sup>25</sup> Il ragionamento della macchina, come quello degli uomini, dipenderà dai dati con cui è stata addestrata secondo il principio *garbage in garbage out* (i.e. «spazzatura dentro, spazzatura fuori») con ciò significando che la qualità degli output dipende dalla qualità dei dati di *training*, e utilizzare dati di scarsa qualità comporta creare algoritmi pure scarsi. Sul tema, v. G. RESTA, *Governare l'innovazione tecnologica: decisioni algoritmiche, diritti digitali e principio di uguaglianza*, in *Politica del diritto*, 2019, 214.

<sup>26</sup> Cfr. A. BALSAMO, *L'impatto dell'intelligenza artificiale nel settore della giustizia*, cit., 13.

<sup>27</sup> Alcuni autori parlano di un rischio di «stagnazione della giurisprudenza» (cfr. J. NIEVA FENOLL, *Intelligenza artificiale e processo*, cit., 21); o anche di stabilizzazione della giurisprudenza (O. DI GIOVINE, *Il judge-bot e le sequenze giuridiche in materia*



conseguenti all'adozione di modelli algoritmici basati su analisi retrospettive, i quali tendono a consolidare precedenti e orientamenti, limitando l'evoluzione del diritto vivente. La stessa profilazione dei giudici, inoltre, potrebbe incidere negativamente sulla loro indipendenza, rendendo difficile mutare orientamento di fronte alla percezione pubblica di decisioni precedenti. In tale prospettiva, il giudice potrebbe essere indotto ad adagiarsi acriticamente sui risultati della macchina, abdicando al proprio dovere di decidere<sup>28</sup> e trasformando l'apporto dell'IA da strumento ausiliario ed orientativo a normativo. Ulteriori insidie riguardano la possibile divulgazione di dati sensibili e il *digital divide*, che rende non agevole contestare il funzionamento di algoritmi complessi o di sistemi coperti da segreto industriale, specie in presenza di un'insufficiente alfabetizzazione digitale del personale giudiziario. A queste problematiche si aggiunge il pericolo di perdere quella dimensione emotiva e valoriale del giudizio umano, che trova paradossalmente la sua forza nell'imperfezione, nelle sfumature e nella sensibilità del giudicante<sup>29</sup>. Si è così dinanzi a una molteplicità di effetti pregiudizievoli che, incidendo sui presidi a garanzia di un processo equo, alimentano una tensione crescente tra i modelli decisionali automatizzati e l'impostazione tradizionale, fondata su una decisione umana, accessibile e controllabile. In tale cornice assumono rilievo, da un lato, le esortazioni della giurisprudenza amministrativa affinché «la regola tecnica che governa ciascun algoritmo rest(i) pur sempre una regola amministrativa generale, creata dall'uomo e non dalla macchina, per essere poi soltanto applicata da quest'ultima»<sup>30</sup>; dall'altro, le reiterate

*penale (intelligenza artificiale e stabilizzazione giurisprudenziale)*, in *Cassazione penale*, n. 3, 2020, 952 ss.).

<sup>28</sup> L'attitudine qui in discorso è stata analizzata dalla psicologia ed economia comportamentale che ritiene di influenzare i meccanismi decisionali di un soggetto mediante dei «suggerimenti» velati inducendoli ad assumere dei comportamenti raccomandabili. Cfr. R.H. THALER, C.R. SUNSTEIN, Nudge. *Improving Decisions About Health, Wealth and Happiness*, Londra, 2009.

<sup>29</sup> G. CARLOTTI, *La giustizia predittiva e le fragole con la panna*, in *www.giustizia-amministrativa.it*, 2023, che richiama G. ZACCARIA, *Figure del giudicare: calcolabilità, precedenti, decisione robotica*, in *Riv. dir. civ.*, 2020, n. 2, 27.

<sup>30</sup> Cfr. Cons. di Stato, sez. VI, n. 2270 del 8 aprile 2019. Si v. anche Conseil Constitutionnel francese, sentenza n. 2018-765 DC del 12 giugno 2018 e nel common law,

preoccupazioni della dottrina maggioritaria, che, pur riconoscendo le potenzialità degli strumenti di IA, ha evidenziato la scarsa prevedibilità dei loro esiti e l'impatto che essi producono sulla tutela dei diritti umani. Le criticità sopra richiamate hanno spinto il legislatore europeo a indagare le condizioni alle quali sia possibile riconoscere i vantaggi e le opportunità dell'IA, dominarne gli effetti distorsivi e renderne l'uso compatibile con le strutture tradizionali del settore della giustizia, soprattutto in termini di trasparenza, non discriminazione e tutela della privacy. Nella prospettiva di un modello di «collaborative IA», e nella consapevolezza che sarebbe oggi antistorico rinunciare alle potenzialità che essa offre, è stato emanato il Regolamento europeo sull'Intelligenza Artificiale (AI Act) – entrato in vigore dal 2 febbraio 2025, con applicazione graduale fino al 2027 – che introduce una disciplina stringente a tutela dei diritti fondamentali, della sicurezza e della trasparenza nell'uso dell'IA nell'Unione Europea<sup>31</sup>. Centrale è la classificazione dei sistemi IA in quattro livelli di rischio (inaccettabile, alto, limitato e minimo) secondo il *risk-based approach*, con obblighi differenziati in funzione del rischio<sup>32</sup>. I sistemi a rischio minimo sono soggetti a pochi oneri informativi, mentre quelli ad alto rischio – comprendenti anche quelli impiegati in ambito giudiziario e amministrativo – devono rispettare rigorosi requisiti di trasparenza, sicurezza, qua-

v. Supreme Court of Wisconsin, *State of Wisconsin v. Eric L. Loomis*, caso n. 2015AP157-CR, 5 aprile–13 luglio 2016.

<sup>31</sup> Per dei primi commenti sul tema, si v. C. CASONATO, B. MARCHETTI, *Prime osservazioni sulla Proposta di Regolamento dell'Unione Europea in materia di intelligenza artificiale*, in *BioLaw Journal*, n. 3, 2021; A. ADINOLFI, *L'intelligenza artificiale tra rischi di violazione dei diritti fondamentali e sostegno alla loro promozione: considerazioni sulla (difficile) costruzione di un quadro normativo dell'Unione*, in A. PAJNO, F. DONATI, A. PERRUCCI (cur.), *Intelligenza artificiale e diritto: una rivoluzione?*, vol. I, Bologna, 2022, 168.

<sup>32</sup> Sul punto, v. A. ADINOLFI, *L'intelligenza artificiale tra rischi di violazione dei diritti fondamentali e sostegno alla loro promozione: considerazioni sulla (difficile) costruzione di un quadro normativo dell'Unione*, cit., 168; contra si v. M. BETZU, *Poteri pubblici e poteri privati nel mondo digitale*, in *La Rivista del Gruppo di Pisa*, n. 2, 2021, 182. Con riguardo al diverso trattamento giuridico dei sistemi di IA in base ai rischi potenziali per i diritti fondamentali, la sicurezza e la privacy dei cittadini, v. O. POLLICINO, G. DE GREGORIO, F. PAOLUCCI, F. BAVETTA, *Regolamento AI, la "terza via" europea lascia troppi nodi irrisolti: ecco quali*, in *www.agenda digitale.eu*, 21 maggio 2021.

lità dei dati, supervisione umana e responsabilità. Per il settore giudiziario, l'AI Act impone un complesso sistema di gestione del rischio, con cautele *ex ante* ed *ex post* nella forma di valutazioni e autovalutazioni di conformità, trasparenza e sicurezza, propedeutiche al rilascio di certificazioni obbligatorie che attestino la conformità ai requisiti etici, giuridici e tecnici previsti dal regolamento<sup>33</sup>. L'uso dell'IA nel processo decisionale non è vietato, ma subordinato al rispetto di tali obblighi a tutela dei diritti fondamentali e dell'integrità delle decisioni.

La normativa stabilisce criteri rigorosi sulla qualità, rappresentatività e correttezza dei dati, specie per i dati sensibili, al fine di prevenire discriminazioni e *bias*, prevedendo misure correttive in caso di anomalie. Sul piano della trasparenza, l'AI Act richiede che i sistemi ad alto rischio siano progettati per garantire una trasparenza sufficiente a consentire agli utenti – e in particolare ai giudici – di comprendere il funzionamento, i dati di *training* e le limitazioni, con istruzioni chiare e accessibili. I giudici devono poter identificare eventuali pregiudizi algoritmici, motivare l'uso o il rigetto dei suggerimenti della macchina e accedere ai dati e ai processi decisionali per garantire un'effettiva autonomia e tutela dei diritti fondamentali. A rafforzare il quadro di garanzie si aggiungono le disposizioni sulla sorveglianza umana e sulla necessità di un ambiente tecnologico sicuro. Il Regolamento introduce, a tal fine, il concetto di «coefficiente di umanità», imponendo un livello di controllo umano proporzionato al rischio del sistema IA. Si distinguono tre modalità di supervisione: *Human-in-the-loop* (intervento umano diretto), *Human-on-the-loop* (monitoraggio continuo) e *Human-in-command* (controllo pieno, con facoltà di arrestare o modificare i risultati dell'algoritmo)<sup>34</sup>. I fornitori devono, dunque, progettare interfacce uomo-macchina che consentano di comprendere le capacità e i limiti della tecnologia e di intervenire tempestivamente in caso di anomalie o disfunzioni.

<sup>33</sup> Sul tema, v. A. CORRERA, *Il ruolo dell'Intelligenza artificiale nel paradigma europeo dell'E-justice*, cit., 21.

<sup>34</sup> Cfr. L. PARONA, *Prospettive europee e internazionali di regolazione dell'Intelligenza artificiale tra principi etici, soft law e self regulation*, in *Rivista della regolazione dei mercati*, n. 1, 2020, 70 ss.

Tali prescrizioni mirano anche a prevenire l'*automation bias* e a garantire che l'utilizzatore conservi il pieno controllo delle proprie scelte, preservando l'autonomia e l'autodeterminazione dell'organo giudicante ed evitando un approccio prescrittivo nell'uso dell'IA. Pur non essendo ancora possibile valutare appieno l'efficacia del Regolamento nel contenere i rischi connessi all'impiego dell'IA in ambito giudiziario, esso appare comunque apprezzabile per l'intento di promuovere un'IA antropocentrica e al servizio dell'uomo, nel rispetto dei diritti e delle libertà fondamentali.

In linea con l'AI Act, è stata approvata in Italia la legge n. 132 del 23 settembre del 2025, recante «principi in materia di ricerca, sperimentazione e sviluppo, adozione e applicazione di sistemi e di modelli di intelligenza artificiale». Tale iniziativa mira ad allineare la normativa nazionale al Regolamento europeo, evitando frammentazioni che potrebbero ostacolare l'adozione delle tecnologie di IA e creare incertezza per le imprese. Con particolare riguardo alla giustizia – ambito considerato ad «alto rischio» ai sensi dell'art. 6, comma 2, e dell'allegato III, par. 8, del Regolamento – la legge, all'art. 15, dispone che «Nei casi di impiego dei sistemi di intelligenza artificiale nell'attività giudiziaria è sempre riservata al magistrato ogni decisione sull'interpretazione e sull'applicazione della legge, sulla valutazione dei fatti e delle prove e sull'adozione dei provvedimenti». Tale disposizione concreta l'attuazione del principio antropocentrico posto a fondamento dell'AI Act, secondo il quale la tecnologia deve sempre essere al servizio dell'essere umano, e non viceversa, cosicché la decisione finale spetti, in ogni caso, al giudice.

### 3. Benefici ed insidie dell'impiego dell'IA nell'ermeneutica musicale

L'impiego dell'intelligenza artificiale nell'ambito musicale rappresenta l'ultima tappa di un processo evolutivo iniziato con le prime sperimentazioni di strumenti elettronici, come il telharmonium o dinamofono di Cahill (1897), e proseguito con l'introduzione dei sintetizzatori e dei sistemi digitali di elaborazione del suono. L'attuale fase, segnata

dall'integrazione dell'IA nei processi creativi e interpretativi<sup>35</sup>, ha determinato una profonda riconfigurazione delle metodologie artistiche e delle relazioni professionali nel settore musicale, favorendo la nascita di nuove figure e sottoculture creative. Sul piano dei benefici, l'adozione dell'IA ha determinato una significativa democratizzazione del processo creativo, rendendo l'attività compositiva e produttiva accessibile anche a soggetti privi di specifiche competenze tecniche o di rilevanti risorse economiche<sup>36</sup>. Gli strumenti basati su algoritmi di *machine learning* consentono, infatti, di superare barriere culturali e materiali, permettendo la realizzazione di opere musicali mediante modelli di apprendimento automatico e l'analisi di strutture sonore complesse in vasti archivi digitali<sup>37</sup>. Ciò ha favorito nuove acquisizioni in ambito musicologico, etnomusicologico e teorico. Parallelamente, la capacità dell'IA di emulare con notevole accuratezza strumenti acustici e timbri vocali umani ha ampliato in modo considerevole le possibilità espressive, riducendo i costi e le difficoltà logistiche della produzione musicale. Sistemi quali *MuseNet* e *AIVA* dimostrano, inoltre, come reti neurali e algoritmi evolutivi siano in grado di generare composizioni in stili differenti, adattandosi a parametri preimpostati dall'utente e offrendo un supporto prezioso alla sperimentazione artistica. Nel dominio dell'interpretazione musicale, l'IA ha introdotto strumenti in grado di interagire in tempo reale con l'esecutore, modificando dinamiche, tempo e intensità espressiva in funzione dell'ambiente performativo o della sensibilità dell'interprete umano. Tale interazione, oltre a poten-

<sup>35</sup> La storia dell'intelligenza artificiale nella musica ha inizio negli anni '50 con esperimenti di generazione musicale al computer, come quelli di Alan Turing e la Illiac Suite di Hiller e Isaacson. Un punto chiave è rappresentato dal progetto Iamus nel 2010, che ha composto musica classica in modo originale con algoritmi evolutivi. Sul tema, v. D. RANWALA, *The Evolution of Music and AI Technology*, 2020, consultabile su: [https://watt-ai.github.io/blog/music\\_ai\\_evolution](https://watt-ai.github.io/blog/music_ai_evolution); S. VERMA, *Artificial intelligence and music: History and the future perspective*, in *International Journal of Applied Research* 7.2 (2021), 272-275.

<sup>36</sup> E. ARTEMIEV, *Dalla tecnologia della musica concreta alla musica computeristica: nuovi metodi del pensiero musicale*, in R. FAVARO (cur.), *Musica e tecnologia domani, Quaderni di "Musica/Realtà"*, n. 51 (2002), 53-61.

<sup>37</sup> Sulle trasformazioni apportate dalle tecnologie digitali nella musica e sulle relative conseguenze estetiche e teoriche, v. G. FRONZI, *Digital music. Storia e implicazioni teoriche*, in *Studi di estetica*, anno XLVI, IV serie, 3, 2018.

ziare la qualità dell'esecuzione dal vivo, consente un'ottimizzazione continua dell'acustica e del suono mediante l'analisi e la correzione automatica delle distorsioni ambientali. Tecnologie analoghe vengono impiegate anche per la ricostruzione di esecuzioni storiche, il completamento di opere incompiute e la creazione di *ologrammi performativi* di artisti defunti, nei quali l'IA riproduce tanto la voce, attraverso tecniche di *voice cloning*, quanto la presenza scenica del musicista<sup>38</sup>. Accanto ai vantaggi evidenziati, l'impiego dell'IA comporta, tuttavia, rilevanti insidie. In primo luogo, la produzione musicale algoritmica tende a generare un rischio di omologazione espressiva, riducendo la componente emotiva e l'intenzionalità interpretativa proprie della sensibilità umana. L'assenza di un vero *sentire* emotivo negli algoritmi limita la capacità di riprodurre l'imprevedibilità e la profondità affettiva che connotano l'esecuzione artistica, conducendo a forme di standardizzazione del linguaggio musicale<sup>39</sup>. Un ulteriore profilo critico concerne la riproduzione di *bias* e stereotipi culturali, derivanti da *dataset* non rappresentativi o distorti. Ciò può tradursi in una discriminazione sistematica di generi e stili minoritari, con conseguente impoverimento della diversità musicale e culturale. Tali dinamiche possono incidere negativamente anche sulla dimensione occupazionale, giacché l'elevata efficienza dei sistemi automatizzati comporta una svalutazione del contributo creativo umano, con la progressiva sostituzione di artisti ed esecutori da parte di *software* capaci di produrre contenuti musicali a costi inferiori e con continuità indefinita<sup>40</sup>. Sul piano giuridico, l'utilizzo dell'IA solleva questioni complesse in materia di diritto

<sup>38</sup> Per alcune criticità del fenomeno, v. B. MARONE, *La simbiosi tra uomo e IA può far bene all'arte, ma con le giuste regole* in <https://www.agendadigitale.eu>; v. anche <https://www.theguardian.com/business/2023/apr/12/streaming-sites-ai-copyrighted-music-copycat-tracks>.

<sup>39</sup> Se l'IA può offrire strumenti utili, i suoi limiti in termini di autenticità emotiva e sensibilità rimangono importanti da considerare. Sulla nozione di creatività umana e computazionale, v. M. ROHRMEIER, *On Creativity, Music's AI Completeness, and Four Challenges for Artificial Musical Creativity*, in *Trans. Int. Soc. Music. Inf. Retr.*, 5(1), 2022, 50-66.

<sup>40</sup> Sul punto M. COSTA, *La disumanizzazione tecnologica. Il destino dell'arte nell'epoca delle nuove tecnologie*, Milano, 2007, che discorre di «liquidazione dell'uomo».

d'autore e proprietà intellettuale, in particolare con riferimento alla qualificazione giuridica delle opere musicali generate o co-generate da algoritmi. L'ordinamento tutela, infatti, esclusivamente le opere dell'ingegno di carattere creativo umano, il che rende problematico riconoscere la paternità artistica e la conseguente protezione giuridica di composizioni prodotte senza un intervento umano diretto<sup>41</sup>. Ulteriori problematiche emergono quando l'IA utilizza, per il proprio addestramento, opere preesistenti protette, configurando potenziali violazioni dei diritti dei rispettivi titolari<sup>42</sup>. In tale contesto, il citato Regolamento (UE) 2024/1689 (AI Act) ha introdotto disposizioni volte a disciplinare l'uso dei dati coperti da diritto d'autore nell'addestramento dei sistemi di IA generativa, consentendone l'impiego previa autorizzazione dei titolari dei diritti e imponendo obblighi di trasparenza circa la natura artificiale dei contenuti prodotti<sup>43</sup>. Analogamente,

<sup>41</sup> Negli USA la problematica è stata recentemente affrontata dal District Court del Distretto della Columbia che ha respinto la richiesta volta ad ottenere l'ordine di registrazione del copyright sull'opera figurativa dal titolo «A Recent Entrance to Paradise», frutto dell'IA, già rigettata per due volte sul piano amministrativo dal Copyright Office statunitense. La questione, però, resta ancora più che aperta. Sul punto, si v. L. DAFFARRA, *Copyright negato all'IA, ma la sentenza Usa non chiude la questione*, in <https://www.agendadigitale.eu>.

<sup>42</sup> Per approfondimenti, v. E. ZANARDI, *Tutela del diritto d'autore nell'era dell'intelligenza artificiale*, in *Cyberspazio e diritto*, *Riv. inter. di infor. giur.*, n. 2, 2024, 15.

<sup>43</sup> Considerando n. 105. Si richiede, inoltre, che i fornitori di IA rendano pubblica una sintesi dei dati usati per l'addestramento. Resta, comunque, fermo il rispetto della Direttiva UE 2019/790 (Digital Single Market). Negli USA, invece, la rapida proliferazione delle tecnologie dell'AI nell'industria discografica, le preoccupazioni per la privacy e la sicurezza dei dati, ha indotto alcuni Stati come ad intervenire sul piano legislativo per offrire una maggiore tutela ai professionisti dell'industria musicale dai potenziali pericoli delle cosiddette «deepfakes». Il 2022 nel Tennessee è stato promulgato l'*Elvis Act* (acronimo di *Ensuring Likeness Voice and Image Security*), diventato legge il 21 Marzo 2024, che mira a proteggere artisti, cantautori e voci di professionisti dall'utilizzo improprio dell'IA. Chiamato in omaggio a Elvis Presley, icona culturale profondamente radicata nella storia del Tennessee, l'*Elvis Act* modifica e aggiorna il *Personal Rights Protection Act* (PPRA) del 1984, la legge introdotta per la protezione dei cd. «publicity rights» – i tratti distintivi, diritti personali dell'artista sul nome, immagine e sembianze – ed estendendo, per i residenti dello Stato del Tennessee, la tutela anche alla voce dell'artista stesso. Una delle sue principali disposizioni prevede rigorosi protocolli di test e certificazione per gli algoritmi di AI per valutarne l'equità, la

la citata legge n. 132 del 23 settembre del 2025 all'art. 25, riafferma la centralità dell'apporto creativo umano, disponendo che la protezione autoriale spetti esclusivamente alle opere costituenti risultato del lavoro intellettuale dell'autore, anche qualora realizzate con l'ausilio di strumenti di IA. La suddetta legge, inoltre, introduce norme specifiche in materia di *text and data mining*, disciplinando l'estrazione di contenuti per scopi di ricerca scientifica e commerciali, e prevede l'obbligo di *watermarking* per i contenuti generati integralmente o parzialmente da sistemi di IA, quale garanzia di tracciabilità e autenticità dell'origine. In conclusione, l'intelligenza artificiale si configura come un fattore di straordinaria innovazione nell'ermeneutica musicale, capace di ampliare gli orizzonti della creatività e della ricerca, ma al contempo portatore di rischi significativi per la salvaguardia dell'unicità espressiva, della diversità culturale e della paternità intellettuale.

#### 4. Conclusioni

Quando si va alla ricerca di una relazione tra musica e diritto il tema che in modo più immediato e frequente si propone è quello dell'interpretazione, che coinvolge, come già si è visto in premessa, il comune aspetto fenomenico della ripetitività/creatività e in esso della figura dominante (compositore/esecutore; legislatore/giudice)<sup>44</sup>. Questo rapporto – sulla scia delle note argomentazioni di Salvatore Pugliatti e di Emilio Betti – continua ad essere oggetto di analisi di molti studiosi e a suscitare oggi un vivido interesse anche alla luce dei numerosi e molto discussi effetti (positivi e negativi) conseguenti all'impiego dell'intelligenza artificiale nell'ambito ermeneutico. Dall'analisi svolta è emerso come l'IA rappresenti uno strumento di straordinaria potenza applicativa e creativa, capace di ampliare le possibilità espressive e interpretative. Essa, tut-

trasparenza e i potenziali pregiudizi. Inoltre, l'*Elvis Act* stabilisce linee guida chiare per l'uso etico dell'AI in settori sensibili come la sanità, la giustizia penale e le finanze. Sul tema, si v. M. FOTI, *Lo Stato del Tennessee approva l'“ELVIS Act”*, in <https://www.altalex.com>.

<sup>44</sup> Cfr. G. SEVERINI, *Su diritto e musica: considerazioni di un uomo in toga senza strumenti di musica*, cit., 341-347.



tavia, può assolvere una funzione realmente emancipatrice solo se concepita quale mezzo di supporto e arricchimento dell'esperienza umana, e non come suo sostituto. Il suo impiego, sempre più pervasivo, impone un ripensamento complessivo delle modalità di interazione tra tecnica, diritto e arte, al fine di affrontare le sfide poste in particolare sul versante della tutela dei diritti fondamentali. È necessario, in tal senso, superare l'impostazione antagonistica che tradizionalmente oppone le diverse componenti in questa sede considerate (tecnica e diritto, da un lato; tecnica e arte musicale, dall'altro)<sup>45</sup>, ed incentivare invece un dialogo interdisciplinare idoneo a colmare le persistenti lacune di competenze digitali e a favorire un approccio critico e consapevole all'uso dell'IA. Sebbene il Regolamento (UE) 2024/1689 sull'intelligenza artificiale rappresenti un importante passo in avanti verso una regolamentazione responsabile della AI, esso lascia ancora irrisolte numerose questioni di ordine tecnico e giuridico, soprattutto in settori ad alta sensibilità sociale, come quello della giustizia. Alla luce di ciò, la formazione si pone come il nodo cruciale per una corretta gestione del cambiamento. La diffusione di una cultura digitale deve avvenire sin dalle fasi iniziali della formazione universitaria e professionale, attraverso percorsi di apprendimento permanente e inclusivo, rivolti anche ai lavoratori meno qualificati o di età avanzata. L'IA evolve in modo autonomo e incessante, ma spetta all'uomo governarne gli sviluppi mediante una cultura della responsabilità, fondata sul rispetto dei diritti umani e sull'adozione di un paradigma autenticamente antropocentrico. La vera sfida del futuro consiste, dunque, nel traghettare le professioni verso un modello innovativo e integrato, in cui tecnologia e umanità coesistano armonicamente, preservando competenze, etica e pensiero critico come presupposti imprescindibili di ogni interpretazione, musicale o giuridica che sia.

<sup>45</sup> Il rapporto tra tecnica e diritto è stato, come noto, vagliato da autorevoli giuristi. Sul punto, tra i molti contributi, v. N. IRTI - E. SEVERINO, *Dialogo su diritto e tecnica*, Bari, 2001; L. MENGONI, *Diritto e tecnica*, in *Riv. trim. dir. proc. civ.*, 2001, 1, 1-10; S. RODOTÀ, *Diritto, scienza, tecnologia: modelli e scelte di regolamentazione*, in G. CO-MANDÈ, G. PONZANELLI (cur.), *Scienza e diritto nel prisma del diritto comparato*, Torino 2004, 407 nonché A. ZEI, *Tecnica e diritto, tra pubblico e privato*, Milano, 2008, 6. Sull'evoluzione del complesso rapporto tra musica e tecnologia nell'ultimo secolo e mezzo, si v. D. MIGNOGNA, *La musica possibile. Dal cilindro all'auto-tune, storia del rapporto tra popular music e tecnologia*, Roma, 2022.

### *Abstract*

*The use of artificial intelligence today assumes a particularly significant role within both musical and legal hermeneutic activities. However, the use of information technologies also raises several issues that fundamentally concern, in both the legal and musical fields, the diminishing role of human activity in the interpretative process and its (potentially dangerous) substitutability. The regulatory provisions introduced by the so-called «AI Act» undoubtedly represent an important step forward in regulating the anthropocentric and responsible use of artificial intelligence. Nonetheless, it is essential to promote a new approach aimed at encouraging greater digital education and literacy, both in university settings and professional pathways, in order to foster adequate awareness of the relevance and impact of AI in various work sectors and thereby promote its increasingly ethical use that respects human rights.*

### *Keywords*

*Interpretation – Music – Law – AI – Risks and benefits*

## IL SILENZIO NON ESISTE\*

*Giorgia Pavani\*\* - Valentina Capuozzo\*\*\**

Nel silenzio sento tutti i rumori che ci sono.  
Li ascolto con molta cura.  
In generale mi piace ascoltare,  
mi piace così tanto che non smetto mai...  
penso che chiunque apprezzi il suono  
ami il silenzio... che è pieno di suoni

JOHN CAGE

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. John Cage e il ‘suono del silenzio’. – 3. Dalla musica al diritto: i silenzi del legislatore. – 4. Sindacato di costituzionalità e silenzi del legislatore. – 4.1. I rimedi caducatori: efficacia e limiti. – 4.2. L’evoluzione degli altri rimedi. – 5. Rilievi finali.

### *1. Introduzione*

Obiettivo del presente contributo è riflettere sul rapporto tra sindacato di costituzionalità e silenzi del legislatore, analizzando le tecniche decisorie adoperate dalle Corti costituzionali per la correzione delle omissioni legislative.

Con l’occasione del III Seminario annuale “Tradizioni giuridiche e musica. Momenti e snodi di una possibile interazione” dell’Associazione di Diritto Pubblico Comparato ed Europeo, il lavoro sviluppa

\* Sebbene nel quadro di una riflessione comune, il paragrafo 2 è da attribuirsi a Giorgia Pavani, mentre i paragrafi 3 e 4 sono da attribuirsi a Valentina Capuozzo. L’introduzione (paragrafo 1) e le conclusioni (paragrafo 5) sono il frutto di riflessioni congiunte tra le due Autrici.

\*\* Professoressa ordinaria di Diritto pubblico comparato. Università degli Studi di Bologna.

\*\*\* Contrattista di ricerca in Diritto pubblico comparato. Università degli Studi di Bologna.

una ricerca già svolta, di cui riprende l'inquadramento e le classificazioni ivi operate<sup>1</sup>, dando conto di nuovi spunti problematici che emergono dagli aggiornamenti in materia di fine vita in Italia e dal rendimento del rimedio dell'*inconstitucionalidad sin nulidad* in Spagna.

Il *fil rouge* che attraversa l'analisi è il dialogo tra musica e diritto. Come in musica il silenzio non è mera assenza, ma materia sonora che contribuisce a strutturare l'opera (§ 2), così in diritto il silenzio del legislatore non è un vuoto neutro, ma un comportamento produttivo di effetti – talvolta fisiologici, talvolta patologici – che richiede di essere qualificato (§ 3) e, se necessario, corretto (§ 4).

Nelle forme di tale correzione risiede la portata problematica del tema, per le sue ripercussioni sul principio di separazione dei poteri e sul significato di limitazione che esso assume per il costituzionalismo contemporaneo<sup>2</sup>. Come in una stanza anecoica, dinanzi al silenzio del legislatore si avverte con chiarezza una più generale tendenza trasformativa del rapporto tra giurisdizione, che tende a creare autonomamente le regole della propria azione, e decisione politica, che invece arretra, faticando a dare alla giurisdizione le regole alla cui formazione sarebbe chiamata<sup>3</sup>.

Da ciò l'approccio metodologico prescelto, che predilige la prospettiva storico-comparatistica, partendo dall'assunto che il rendimento delle tecniche decisorie impiegate dalle Corti costituzionali dipende in larga misura dal seguito che esse ricevono da legislatori e giudici<sup>4</sup>. In tal senso, lo studio dei rimedi contro le omissioni legislative non può prescindere dal contesto storico-politico di applicazione<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> V. CAPUOZZO, *Giurisdizioni costituzionali e silenzi del legislatore*, Bologna, 2024.

<sup>2</sup> Sul significato del principio di separazione dei poteri in rapporto alle diverse epoche storiche, cfr. G. AMATO, *Le istituzioni della democrazia*, Bologna, 2015, 141.

<sup>3</sup> *Ex aliis*, L. PEGORARO, "Politico" e "giurisdizionale" a cento anni dal Verfassungsgerichtshof, in *Diritto pubblico comparato ed europeo*, 2020/IV. Sul valore amplificante del silenzio, G. PAVANI, *Il diritto comparato e lo studio delle forme alternative di giustizia*, in *DPCE online*, 2018, 4, 928.

<sup>4</sup> Cfr. M. RUOTOLO, *L'evoluzione delle tecniche decisorie della Corte costituzionale nel giudizio in via incidentale. Per un inquadramento dell'ord. n. 207 del 2018 in un nuovo contesto giurisprudenziale*, in *Rivista AIC*, 2019, 2, 1.

<sup>5</sup> *Ibidem*; ID., *Interpretare. Nel segno della Costituzione*, Napoli, 2014, 101; ID., *La dimensione temporale dell'invalidità della legge*, Padova, 2000, 242. *Amplius* sul rap-

## 2. John Cage e il 'suono del silenzio'

Che cos'è il silenzio?

Secondo l'enciclopedia Treccani questo sostantivo maschile deriva dal latino *silentium*, che a sua volta ha origine da *silens -entis*, participio presente di *silēre*, che significa tacere, non fare rumore. Nell'uso attuale e normale, silenzio significa una assenza di rumori, di suoni, voci e similari, come condizione che si verifica in un ambiente o caratterizza una determinata situazione<sup>6</sup>.

Ma siamo proprio sicuri che questa definizione sia corretta e abbia una valenza assoluta?

Nella musica, silenzio e suono sono parti integranti di una stessa materia compositiva, che si compenetrano e si sostituiscono vicendevolmente senza soluzione di continuità.

Dalla musica madrigalistica all'avanguardia del ventesimo secolo, il silenzio ha guadagnato sempre più spazio ed importanza, arrivando ad essere parte unica e integrante delle composizioni.

Le prime due composizioni che si distinguono per un suono rarefatto e una intenzione di equiparare a livello musicale suono e silenzio possono essere considerate, da un lato, "Sechs kleine Klavierstücke op. 19 n. 2" di Arnold Schönberg e le "Variationen für Klavier, opus 27" di Anton Webern, due composizioni per pianoforte appartenenti alla cosiddetta "seconda scuola viennese", ovvero quella sorta all'inizio del XX secolo a Vienna e fondata dallo stesso Arnold Schoenberg, che teorizzava la composizione musicale avulsa dal sistema tonale (quella musica dodecafonica che rivoluzionerà tutto il sistema compositivo da lì in avanti).

In questi due pezzi, le pause silenziose compaiono all'inizio e tra i movimenti dei brani, lunghi momenti di silenzio assoluto che caratterizzano entrambe le composizioni. Ma Webern fa di più: arriva a trattare il silenzio come vera e propria musica da eseguire, richiedendo all'esecutore un accelerando nella battuta di pausa che prosegue fino alla successiva. Una esecuzione, dunque, concettuale in cui il silenzio

porto tra tempo e diritto si v. L. CUOCOLO, *Tempo e potere nel diritto costituzionale*, Milano, 2009.

<sup>6</sup> Enciclopedia Treccani online.

ambisce a diventare suono, fino ad assurgere a vera e propria dignità compositiva, al pari della musica stessa.

Dopo di loro, sia Edgard Varèse (1883-1965) che Alban Berg (1885-1935) lavoreranno in tal senso, verso la costruzione di un'importanza paritetica del silenzio rispetto al suono. Ma si dovrà attendere fino al 1952, quando il compositore americano John Cage (1912-1992) presenterà il suo lavoro "Waiting", un brano per pianoforte in cui le riproposte dell'idea tematica sono separate da silenzi sempre più lunghi che seguono una "regola combinatoria": il silenzio che separa l'intervento musicale, dialogando, si fonde con esso ed offre all'ascoltatore una rinnovata percezione dei suoni dell'ambiente circostante, racchiusi così nel corpus della composizione<sup>7</sup>.

Cage era arrivato a questa composizione dopo aver a lungo teorizzato sulla musica aleatoria, ovvero quelle composizioni in cui le soluzioni innovative e strutturali sono lasciate perlopiù al caso, allo scopo di ottenere una forma musicale totalmente improvvisata, libera e scevra da condizionamenti esterni.

Il 28 febbraio 1948, durante una conferenza al Vassar College, Cage parlò per la prima volta di quella che era ancora un'ipotesi, una visione indistinta: «Ho per esempio diversi nuovi desideri (due di questi possono sembrare assurdi, ma li prendo in seria considerazione): primo, di comporre un brano di ininterrotto silenzio e di venderlo alla Muzak Corporation. Sarà lungo tre minuti o quattro minuti e mezzo, dato che queste sono le durate standard della musica preregistrata, e s'intitolerà "Silent Prayer". Inizierà con una singola idea che cercherò di rendere tanto seducente quanto il colore e la forma o la fragranza di un fiore. La fine del brano si avvicinerà impercettibilmente»<sup>8</sup>.

A Cage serviranno quattro anni e mezzo (una casualità temporale?) per concepire e realizzare concretamente il progetto, dopo una ricerca profonda, un confronto costante e un insieme di influenze musicali,

<sup>7</sup> M. MARIANI, *Il silenzio nella musica e la musica nel silenzio, passim*, in [www.mariomariani.com](http://www.mariomariani.com).

<sup>8</sup> H. MARSALA, *Avete presente i 4'33" di silenzio di John Cage? Come ogni brano che si rispetti c'è anche uno spartito. Anzi sei. La versione più antica, tra quelle esistenti, finisce al MoMA di New York*, in [www.tribune.com/tribnews/2012/11/avete-presente-i-433-di-silenzio-di-john-cage-come-ogni-brano-che-si-rispetti-ce-anche-uno-spartito-anzi-sei-la-versione-piu-antica-tra-quelle-esistenti-finisce-al-moma-di-new-york/](http://www.tribune.com/tribnews/2012/11/avete-presente-i-433-di-silenzio-di-john-cage-come-ogni-brano-che-si-rispetti-ce-anche-uno-spartito-anzi-sei-la-versione-piu-antica-tra-quelle-esistenti-finisce-al-moma-di-new-york/).

letterarie, pittoriche e artistiche in senso lato piuttosto varie, tra cui i musicisti Earl Brown, Christian Wolff, Morton Feldman e gli artisti Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Philip Guston, Marcel Duchamp e Mark Tobey<sup>9</sup>.

Nell'ambito di questa costante ricerca, Cage si rese sempre più conto che il silenzio era fondamentale quanto il suono in una concezione così estrema di libertà musicale. I suoi studi l'avevano ben presto condotto a Boston per una serie di esperimenti da realizzare presso l'università di Harvard, in particolare all'interno di una cosiddetta camera anecoica, ovvero una stanza completamente insonorizzata, che assomiglia a quella di una sala prove di uno studio di registrazione, e che ci riporta alla mente, per associazione, la vasca di deprivazione sensoriale raccontata al cinema da Ken Russell<sup>10</sup>. Il termine viene da an, ovvero privo, e da eco, sull'esempio dell'inglese *anechoic*, una camera priva di eco, dunque, dove la riflessione dei segnali è estremamente ridotta, e molto spesso è costruita all'interno di un'altra camera. Le pareti di questa stanza sono totalmente rivestite da coni, piramidi e spugna, che permettono il massimo numero di riflessioni del suono sui materiali, attutendolo fin quasi a farlo scomparire.

In una camera anecoica, il livello di rumorosità è pari a -10 decibel. Se consideriamo che una conversazione sottovoce produce circa 30 decibel e che l'uomo è in grado di percepire il silenzio a circa 10 decibel, ci rendiamo conto come la camera anecoica sia il luogo più silenzioso presente sulla faccia della terra.

<sup>9</sup> Per una panoramica completa sulle tante influenze del musicista nel processo di ricerca intrapreso che lo condurrà alla realizzazione di "4.33" si rinvia a K. GANN, *Il silenzio non esiste*, Milano, 2012, in particolare al capitolo 3, "Dramatis Personae (predecessori e influenze)", 56-88.

<sup>10</sup> Si fa qui riferimento al film "Stati di allucinazione", uscito nel 1980, pellicola che racconta in chiave romanzata e fantastica la storia del ricercatore e psichiatra statunitense John Lilly (1915-2001) che, più o meno negli stessi anni, iniziava le ricerche e gli esperimenti sugli effetti che provoca sul corpo umano e in particolare sul cervello la deprivazione sensoriale insieme all'assunzione di sostanza psicotrope. Per approfondire, si veda J. LILLY, *The scientist. A metaphysical autobiography*, Berkeley, 1988, nonché il sito ufficiale dedicato allo psichiatra John Cunningham Lilly, in [www.johnlilly.com/](http://www.johnlilly.com/).

Lo scopo di Cage era ricercare il silenzio assoluto, con l'intento di proporlo nella sua musica.

Il musicista, però, non aveva considerato un fatto: quando si rimane per un po' di tempo in una stanza anecoica il soggetto vive una piena e completa privazione sensoriale, che porta il cervello a percepire prima e a creare poi suoni propri, avvertendo tutto ciò che viene prodotto dall'interno del proprio corpo: il respiro, il sangue che circola nelle vene, il battito cardiaco, il "rumore" del sistema nervoso, i lamenti dello stomaco. Dopo pochi minuti, il corpo inizia ad avere disturbi fisici, come nausea e giramenti di testa, ma anche psichici, come ansia, attacchi di panico e fobie, tanto che nessun essere umano è riuscito a resistere più di 45 minuti all'interno di una camera anecoica.

Lo stesso Cage, difatti, rimane annichilito e colpito da questa esperienza. Egli racconta: «Dopo essere andato a Boston mi recai in una camera anecoica dell'università di Harvard. Tutti quelli che mi conoscono sanno questa storia. La ripeto continuamente. Comunque, in quella stanza silenziosa udii due suoni, uno alto e uno basso. Così domandai al tecnico di servizio perché, se la stanza era tanto a prova di suono, avevo udito due suoni. 'Me li descriva', disse. Io lo feci. Egli rispose: 'Il suono alto era il suo sistema nervoso in funzione, quello basso il suo sangue in circolazione'». Cage così conclude: «Dunque, non esiste una cosa chiamata silenzio. Accade sempre qualcosa che produce suono»<sup>11</sup>.

Ecco, dunque, a quale considerazione giunge John Cage: il silenzio non esiste.

Il musicista, ancora frastornato dall'esperienza, capisce che deve mettere in musica questa sua scoperta.

Ed ecco, così, dapprima "Waiting", già menzionato, e poi la sua esperienza più celebre ed estrema: "4'33", pezzo sperimentale ispirato al lavoro dell'amico pittore Robert Rauschenberg con i suoi "White paintings", quadri monocromi bianchi che variavano a seconda della luce che colpiva la tela. Il pezzo è eseguibile da qualunque organico possibile, sia solistico che di gruppo, in cui i musicisti stanno semplicemente in silenzio senza fare assolutamente nulla, e "provocano" le reazioni del pubblico, che metterà via via in scena i suoni che contrad-

<sup>11</sup> H. MARSALA, *Avete presente i 4'33" di silenzio...*, cit.



diranno il silenzio assoluto, quello che lo stesso Cage ha dimostrato non esistere.

Il brano è diviso in tre movimenti, rispettivamente di: 30", 2'23" e 1'40" la cui durata complessiva, espressa in secondi, è 273", forse un richiamo allo zero assoluto (-273.15°), la temperatura impossibile da raggiungere, come il silenzio assoluto, alla quale l'energia è praticamente nulla e il moto delle particelle è quasi completamente assente.

Il brano viene proposto per la prima volta il 29 agosto 1952 a Woodstock, New York, ed è "eseguito" dal pianista statunitense David Tudor. La reazione del pubblico è comprensibile: ci si aspetta un brano particolare, sperimentale, certo, ma che codifichi in musica qualcosa di incodificabile come il silenzio, un sistema che in qualche modo esprima in azione qualcosa che è muto. Invece, non accade assolutamente nulla. E allora dapprima il pubblico rumoreggia, poi si arrabbia, grida, si spazientisce, se ne va, rumori di sedie, parole grosse, altre grida. Il pubblico percepisce un'assenza di suono-rumore quasi totale, che dapprima lascia spazio a uno smarrimento comune, a un silenzio immobile, per poi stemperarsi e lasciare che le reazioni più disperate prendano coraggio. Uno spazio in cui il silenzio, ovvero l'accettazione dei suoni esistenti, diventa musica e a cui solo l'orologio e il tempo prescritto dal compositore mettono fine<sup>12</sup>. Rimangono in sala in pochi, ma chi resta inizia a rumoreggiare sempre meno, fino all'accettazione, per giungere, forse, alla comprensione finale del messaggio di Cage: il silenzio non esiste e tutto è suono, musica, complemento.

Commentando la serata e le reazioni del pubblico, Cage avrà modo di dire: «Ciò che pensavano fosse silenzio si rivelava pieno di suoni accidentali, dal momento che non sapevano come ascoltare. Durante il primo movimento si poteva sentire il vento che soffiava fuori. Nel secondo, delle gocce di pioggia cominciarono a tamburellare sul soffitto, e durante il terzo, infine, fu il pubblico stesso a produrre tutta una serie di suoni interessanti, quando alcuni parlavano o se ne andavano». E ancora, nel 1985: «Nessuno rise, si irritarono quando si accorsero che

<sup>12</sup> M. BRUNELLO, *Silenzio*, Bologna, 2014.

non sarebbe accaduto nulla, e di sicuro dopo trent'anni non l'hanno ancora dimenticato: sono ancora arrabbiati»<sup>13</sup>.

Del brano esistono cinque versioni, ma lo spartito della prima, storica versione è andato perduto. È stato quindi ricostruito più volte, tra cui la famosa trascrizione effettuata da Tudor, il pianista della prima esecuzione, nel 1960, realizzata a memoria su quanto ricordava. Una delle altre quattro versioni si trova oggi alla New York Public Library. Si tratta di uno spartito semplicissimo, che non presenta chiavi o indicazioni di alcun tipo di tempo, che porta semplicemente la scritta *tacet* ripetuta più volte.

Con questo brano, Cage dimostra non solo l'assenza del silenzio assoluto, ma invita l'ascoltatore a percepire e ad ascoltare (e ascoltarsi) ciò che gli capita intorno, perché ogni rumore prodotto è suono.

Di questa composizione esistono oltre venticinque versioni conosciute, registrate su supporto (vinile, cd o dvd), in varie versioni, anche per orchestra, la maggior parte delle quali pubblicate da case discografiche minori. Tra queste, ricordiamo la versione realizzata in Italia nel 1974 da Gianni Emilio Simonetti per l'etichetta *Cramps Records* di Gianni Sassi<sup>14</sup>, nonché la personale versione realizzata da Yoko Ono e John Lennon nel 1969, inserita in un disco di musica sperimentale inti-

<sup>13</sup> J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, Roma, 1995, 110-111.

<sup>14</sup> Il legame di Cage con l'Italia è stato molto forte, e può essere testimoniato, oltre alle incisioni per la *Cramps Records* e alla collaborazione con Gianni Sassi, anche da altri due eventi rimasti memorabili. Da un lato, il famoso "Treno preparato", una sorta di happening musicale realizzato dallo stesso Cage insieme a Tito Gotti che prevedeva la sonorizzazione di un treno nel corso di tre escursioni differenti lungo alcune linee poco trafficate delle vecchie F.S. L'esperimento fu realizzato a Bologna, nel giugno del 1978, sulle linee Bologna-Porretta Terme-Bologna (giorno 26 giugno), Bologna-Ravenna-Bologna (giorno 27 giugno) e Ravenna-Rimini-Ravenna (giorno 28 giugno) ed ebbe uno straordinario successo (per approfondire si veda la pagina [www.jobncage.it/1978-treno-cage.html](http://www.jobncage.it/1978-treno-cage.html)). L'altro evento cui si fa riferimento è la partecipazione di Cage al quiz televisivo "Lascia o raddoppia", nel 1959, nel quale il musicista si presenta quale esperto di funghi. Comparve in televisione per cinque settimane, diventando campione e vincendo circa 5 milioni di lire. Durante lo spettacolo si esibì in una sorta di concerto chiamato "Water Walk", sotto lo sguardo sconcertato di Mike Bongiorno e del pubblico italiano, in cui gli strumenti erano, tra gli altri, una vasca da bagno, un innaffiatoio, cinque radio, un pianoforte, dei cubetti di ghiaccio, una pentola a vapore e un vaso di fiori.

tolato “Unfinished music vol. 2”, in cui il brano assume il nome di “Two Minutes Silence”, brano composto per ricordare il bambino appena perso della coppia, due minuti di lutto in musica<sup>15</sup>.

L'influenza, insomma, che un brano come “4.33” ha avuto nella musica è davvero incredibile, facendoci pensare proprio a un prima e a un dopo, una sorta di autentico spartiacque. Anche nella musica cosiddetta popolare, non mancano le influenze dirette o indirette. Basti pensare al lavoro di Frank Zappa “A chance operation – The John Cage Tribute”, inciso nel 1993 per la Kock International Classic, oppure all'incisione di Stephanie McCallum, “Wagner's Kinse Cyrle” pubblicata in data ignota per la ABC Classics.

Lo stesso Cage darà un virtuale seguito a questa composizione nel 1962 con il pezzo “0'00” (4.33 no. 2)” presentata a Tokyo in prima assoluta il 24 ottobre dello stesso anno. La partitura originale di quest'opera è composta da un'unica frase, che, tradotta dall'inglese, suona all'incirca così: «In una situazione con amplificazione massima (nessun feedback), esegui un'azione disciplinata». Cage usa l'amplificazione elettronica per trasformare anche il suono più minuto e impercettibile di un'azione non musicale in un'esperienza di ascolto totalizzante. Successivamente, Cage ha aggiunto ulteriori istruzioni, ad esempio consentendo interruzioni dell'azione, o consigliando di non ripetere la stessa azione in un'altra esecuzione, ovvero suggerendo che l'azione non dovrebbe essere l'esecuzione di una composizione musicale. Insomma, una cartina di tornasole di “4.33” caratterizzata da un silenzio comportamentale controllato e disciplinato, ma lasciato comunque all'aleatorietà dell'esecutore solista<sup>16</sup>.

Dopo Cage si avvicinano vari tentativi di superare il maestro, di raggiungere l'irraggiungibile, con risultati a volte sterili e meramente provocatori, altre volte più riusciti ed efficaci. Tra questi ultimi, per tutti, ricordiamo in generale la musica di Giacinto Scelsi (1905-1988), come i “Canti del Capricorno”, e, soprattutto, la composizione “Nostalgie: Solo für Dirigenten (visible music II, 1960)” del musicista tedesco Dieter Schnebel (1930-2018)<sup>17</sup>, basata su una visione fisica e

<sup>15</sup> K. GANN, *Il silenzio non esiste*, cit., 138.

<sup>16</sup> Dal sito [www.jobncage.org/](http://www.jobncage.org/).

<sup>17</sup> M. MARIANI, *Il silenzio nella musica e la musica nel silenzio*, cit.

immaginaria del silenzio, in cui il direttore d'orchestra mima i gesti nell'aria di qualcosa che in realtà non dirige, in assenza di musica e di una orchestra vera e propria.

Un solitario, disperato esempio di voler in qualche modo “vestire” il silenzio di forma e di contenuto.

Ma, a questo punto, ogni ulteriore tentativo ci appare superfluo.

Ci è ben chiaro, infatti, il pensiero di John Cage e di coloro che hanno teorizzato il silenzio come suono, e possiamo senza dubbio affermare che se il silenzio non esiste, tutto ciò che facciamo è musica.

### *3. Dalla musica al diritto: i silenzi del legislatore*

Nel diritto come in musica il silenzio ambisce ad avere un valore, un'efficacia giuridica. Circoscriviamo l'analisi al silenzio legislativo, tralasciando le altre forme di inattività (amministrativa, giudiziaria o procedimentale) che pure hanno ricevuto autonoma elaborazione dottrinale, per concentrare l'indagine sulla peculiare tensione che l'omissione del legislatore genera nel sindacato di costituzionalità.

È noto infatti che la scelta di non intervenire rappresenta una delle opzioni rimesse alla discrezionalità legislativa. Ciò dunque complica il tradizionale dilemma che accompagna la garanzia del controllo sul legislatore, teso tra l'esigenza di preservarne la discrezionalità e quella di frenare gli eventuali abusi contro gli interessi costituzionalmente protetti<sup>18</sup>.

Da qui l'esigenza di definire quando il silenzio legislativo possa dirsi incostituzionale, così producendo un'omissione legislativa, che si configura in tutti i casi in cui la sua scelta di non fare determina un inadempimento degli obblighi di legiferare previsti da un testo costituzionale.

<sup>18</sup> Sul punto, V. CRISAFULLI, *Giustizia costituzionale e potere legislativo*, in ID., *Stato Popolo Governo*, Milano, 1985, 68; C. ESPOSITO, *La validità delle leggi. Studio sui limiti della potestà legislativa, i vizi degli atti legislativi e il controllo giurisdizionale*, Milano, 1964.

Essa va distinta da due istituti solo apparentemente affini, entrambi riconducibili a una forma di inattività non patologica: le lacune, da un lato, e il mancato esercizio di funzioni, dall'altro. Le lacune, in quanto funzionali alla generale logica sistematica della pienezza di un ordinamento giuridico<sup>19</sup>, possono ritenersi frutto di una fisiologica mancanza, stante l'impossibilità, per qualunque legislatore, di prevedere e regolare tutti i possibili rapporti interpersonali<sup>20</sup>. Il mancato esercizio di funzioni è tra le scelte espressive dell'insindacabile discrezionalità politico-costituzionale<sup>21</sup>, salvo il caso dei comportamenti omissivi di natura politico-istituzionale (ad esempio la mancata adozione di atti di indirizzo), che si riflettono indirettamente sull'esercizio di funzioni di altri organi. In tali ipotesi, la questione non attiene all'inadempimento di un obbligo costituzionale di legiferare, bensì alla lesione della competenza funzionale e, pertanto, trova il suo rimedio nel conflitto di attribuzione tra poteri dello Stato, piuttosto che nel sindacato

<sup>19</sup> Per un approfondimento, si v. *ex aliis* N. BOBBIO, *Lacune del diritto*, in *Nov. Dig. It.*, Torino, 1963; M. CORSALE, *Lacune dell'ordinamento*, in *Enc. Dir.*, Milano, 1973; R. GUASTINI, *Lacune del diritto*, in *Dig. Disc. Priv.*, Torino, 1993; F. MODUGNO, *Antinomie e lacune*, in *Enc. giur.*, Roma, 1988.

<sup>20</sup> Sulla distinzione tra omissioni e lacune si v. C. MORTATI, *Appunti per uno studio sui rimedi giurisdizionali contro comportamenti omissivi del legislatore*, in *Foro. it.*, V, 1970, 154. *Contra* K. LARENZ, *Metodología de la Ciencia del Derecho*, Barcellona, Ariel, 1994, 366 che considera la lacuna «una incompletez contraria al plan de la ley»; J. M. CASAL, *Constitución y Justicia Constitucional*, 2ª ed. ampl., Caracas, 2004, 212-213. Si v., poi, G. PARODI, *Lacune e norme inesprese nella giurisprudenza costituzionale*, in P. COMANDUCCI, R. GUASTINI (curr.), *Struttura e dinamica dei sistemi giuridici*, Torino, 1996, 96 e 97, che spiega come in realtà l'omissione incostituzionale produca una lacuna «in senso improprio», definito «lacuna assiologica (o deontologica, o ideologica) giacché si lamenta l'assenza di una norma giusta, o costituzionalmente necessaria» che appunto rappresenta «il risultato dell'inerzia legislativa rispetto all'attuazione di una disposizione costituzionale».

<sup>21</sup> Cfr. G. JELLINEK, *Mutamento e riforma costituzionale* (1906), Lecce, 2004, 17 e ss., che riteneva il mancato esercizio di funzioni come appartenente alla classe delle *Nichtausübungen*. Per un approfondimento, si v. M. CARDUCCI, *Doveri costituzionali «infedeli» per Nichtausübung. Spunti tedeschi per le tentazioni italiane*, in R. BALDUZZI, M. CAVINO, E. GROSSO, J. LUTHER, *I doveri costituzionali: la prospettiva del giudice delle leggi. Atti del convegno di Acqui Terme-Alessandria svoltosi il 9-10 giugno 2006*, Torino, 2007, 353 e ss.

di costituzionalità delle leggi<sup>22</sup>. Pur affini sul piano fenomenologico, queste ipotesi restano estranee al presente contributo.

Il passaggio logico successivo sembrerebbe scontato: se l'omissione legislativa determina una lesione della Costituzione, il vizio che ne deriva dovrebbe poter essere sindacato da parte del giudice costituzionale. Occorre tuttavia procedere ad alcune distinzioni, ricordando che il ruolo di garanzia delle Corti costituzionali si esercita mediante il controllo su norme esistenti, non potendo esse sostituirsi al legislatore nella scelta tra le diverse soluzioni normative, che appartiene alla sfera della decisione politica.

È in siffatta prospettiva che occorre esaminare le classificazioni operate in dottrina. La distinzione di base è tra omissioni assolute e relative (che possono designarsi anche, rispettivamente, come totali o parziali). Nel primo caso, il comportamento omissivo del legislatore si traduce nella totale mancanza di statuizioni applicative del precetto costituzionale. Nelle omissioni relative, invece, l'attuazione è solo parziale e incompleta. È stata la dottrina tedesca, in particolare Wessel, ad aver proposto per la prima volta tale descrizione tipologica, circoscrivendo però le omissioni relative alle lesioni del solo principio di eguaglianza quando la disciplina posta dal legislatore riguarda soltanto alcuni rapporti e non altri, seppure analoghi<sup>23</sup>.

La classificazione è stata ripresa da Mortati, che ne ha operato alcune precisazioni, chiarendo come le omissioni relative vengano in essere «non nel solo caso in cui esse contrastino con il principio di eguaglianza ma anche allorché ne riesca lesa qualsiasi altra direttiva posta dalla» Costituzione<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Sul punto, S. GRASSI, *Conflitti costituzionali*, in *Dig. disc. pubbl.*, Torino, 1989; R. LUCIFREDI, *Attribuzioni (conflitto di)*, in *Enc. Dir.*, Milano, 1959; M. MAZZIOTTI, *I conflitti di attribuzione fra i poteri dello Stato*, Milano, 1972; A. PENSOVECCHIO LI BASSI, *Conflitti costituzionali*, in *Enc. Dir.*, Milano, 1961; A. PISANESCHI, *I conflitti di attribuzione tra i poteri dello Stato. Presupposti e processo*, Milano, 1992; F. SORRENTINO, *I conflitti di attribuzione tra i poteri dello Stato*, Milano, 1967.

<sup>23</sup> H. WESSEL, *Die Rechtsprechung der B.V.G. zur Verfassungsbeschwerde*, in *D. Verwaltungsblatt*, 1952, 161.

<sup>24</sup> C. MORTATI, *Appunti per uno studio sui rimedi giurisdizionali contro comportamenti omissivi del legislatore*, cit., 155. Nello stesso senso cfr., *ex aliis*, F. J. DÍAZ REVORIO, *Las sentencias interpretativas del Tribunal Constitucional*, Valladolid, 2001,

Riflettendo sul ruolo di garanzia svolto dalle Corti, che si estende esclusivamente all'intervento sulle leggi già esistenti, si può dire che dovrebbero essere escluse dal controllo di costituzionalità le omissioni legislative assolute. Vero è che in alcuni ordinamenti si disciplinano rimedi anche contro le omissioni assolute. Così in Ecuador, dove la *Ley Orgánica de Garantías Jurisdiccionales y Control Constitucional* prevede, all'articolo 129, che in ipotesi di omissione assoluta la Corte costituzionale assegna al legislatore un termine per provvedere all'inadempimento, decorso il quale è essa stessa a stabilire per via giurisprudenziale le regole base necessarie per dare attuazione al dettato costituzionale. È tuttavia evidente in questa funzione un'accentuazione del ruolo di legislatore positivo della Corte<sup>25</sup>, che potrebbe pericolosamente dare adito a un rischio di confusione dei poteri.

Una volta individuati nella macrocategoria delle omissioni relative i caratteri per la sindacabilità del silenzio legislativo incostituzionale, rimane il problema del *quomodo*. Soccorre a questo proposito un'ulteriore classificazione teorica, che distingue tra omissioni determinate e omissioni indeterminate. Si è in presenza di omissioni determinate quando al legislatore si rimprovera di non aver provveduto all'adozione di una norma precisa. L'omissione indeterminata si produce invece quando la disciplina mancante è individuata in termini vaghi, ad esempio perché il trattamento previsto necessita di un adeguamento in termini di una più ragionevole perequazione per le situazioni coinvolte<sup>26</sup>.

Come vedremo nei paragrafi seguenti, se per rimediare a un'omissione determinata è possibile per le Corti intervenire su un comportamento specifico, il controllo sulle omissioni indeterminate presenta problematiche notevolmente maggiori. La lesione alla Costi-

174; J.J. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *La inconstitucionalidad por omisión*, Madrid, 1998, 116.

Per approfondire, si rinvia a quanto scritto in V. CAPUOZZO, *Giurisdizioni costituzionali e silenzi del legislatore*, cit., 23 e ss.

<sup>25</sup> Così S. BAGNI, M. NICOLINI, *Giustizia costituzionale comparata*, Padova, 2021, 353.

<sup>26</sup> Cfr. G. PARODI, *Lacune e norme inesprese*, cit., 89.

tuzione è invero indefinita e sono più d'una le misure astrattamente idonee a ripianarla<sup>27</sup>.

#### 4. *Sindacato di costituzionalità e silenzi del legislatore*

Le risposte del diritto al silenzio legislativo possono declinarsi in termini storico-comparatistici ed essere distinte in tre gruppi<sup>28</sup>, ciascuno dei quali attiene a diverse logiche classificatorie, basate su distinti elementi pertinenti<sup>29</sup>. Tali gruppi sono: *i)* rimedi caducatori, *ii)* rimedi collaborativi, *iii)* rimedi manipolativi. Vi sono poi alcuni rimedi che possono qualificarsi come misti, in quanto presentano caratteristiche comuni a gruppi diversi.

##### 4.1. *I rimedi caducatori: efficacia e limiti*

I rimedi caducatori hanno quale *fundamentum divisionis*<sup>30</sup> l'esito

<sup>27</sup> Cfr. sul punto L. IANNUCILLI, *Profili storici e teorici*, in *Problemi dell'omissione legislativa nella giurisprudenza costituzionale*, Quaderno predisposto in occasione della Conferenza delle Corti costituzionali europee, Vilnius 2-7 giugno 2008.

<sup>28</sup> Sull'importanza delle classificazioni nel diritto comparato si v. L. PEGORARO, A. RINELLA, *Sistemi costituzionali*, 2ª ed., Torino, 2024, 16; S. RAGONE, G. SMORTO, *Comparative Law. A Very Short Introduction*, Oxford, 2023, 17; E. ROSCH, B.B. LLOYD (curr.), *Cognition and Categorization*, Hillsdale, 1978; U. SCARPELLI, *Classi logiche e discriminazioni fra i sessi*, in *Lavoro e diritto*, 1988, 4, 615 e ss.; M. TROPER, *Le classificazioni nel diritto costituzionale*, in ID., *Per una teoria giuridica dello Stato*, Napoli, 1998, 233 e ss.

<sup>29</sup> Si v. sul punto L. PEGORARO, A. RINELLA, *Sistemi costituzionali*, cit., 17, ove gli A. spiegano come secondo la logica tradizionale e fuzzy «una buona classificazione presenta due proprietà sul piano logico. Le categorie individuate devono anzitutto essere reciprocamente esclusive, deve essere cioè possibile procedere alla classificazione dell'insieme degli oggetti, in modo che nessun elemento rientri simultaneamente in più categorie. Le categorie devono essere inoltre congiuntamente esaustive, nel senso di non lasciare alcun oggetto da classificare al di fuori di esse», cfr. U. SCARPELLI, *Classi logiche e discriminazioni fra i sessi*, cit., 615 e ss. A queste proprietà oggettive, proseguono L. PEGORARO, A. RINELLA, *Sistemi costituzionali*, cit., 17, se ne aggiunge una terza: la pertinenza, su cui si v. G. TUSSEAU, *Classificazioni*, in L. PEGORARO (cur.), *Glossario di Diritto pubblico comparato*, cit., 42.

<sup>30</sup> Si v. A. MARRADI, *Classificazioni, tipologie, tassonomie*, in *Enc. sc. soc.*, Roma,



demolitorio da essi prodotto sulla disposizione impugnata e trovano fondamento nel formante normativo. Non si tratta di strumenti particolarmente efficaci per la correzione del silenzio legislativo. L'alternativa accoglimento/rigetto entro cui dovrebbero contenersi le decisioni delle Corti costituzionali affonda le sue radici storiche in un'epoca, quella del secondo dopoguerra, in cui il controllo di costituzionalità, presidio della rigidità delle Costituzioni moderne, era rivolto a contenere l'eventuale azione abusiva del legislatore. Dopo le oppressioni del totalitarismo poi sfociate nella distruzione della Seconda Guerra Mondiale, i silenzi del decisore politico non erano percepiti come un pericolo per i principi costituzionali<sup>31</sup>. Questa tipologia di rimedi, dunque, funziona quando il silenzio del legislatore si manifesta come inerzia a rimuovere una disciplina incompatibile con la Costituzione, come possiamo osservare a proposito del controllo sulle norme pre-democratiche in Italia, Germania e Spagna. Si può parlare, a tal riguardo, di una "supplenza demolitoria" svolta dalle Corti nei primi anni della loro attività, che hanno di fatto smantellato i principi dell'autoritarismo così facendo cadere una legislazione che i Parlamenti trascuravano di modificare<sup>32</sup>.

In Italia, la Corte costituzionale si è attribuita questa funzione con la sua prima sentenza – la n. 1 del 1956 – estendendo il proprio sindacato anche alle leggi anteriori alla Costituzione. In assenza di una previsione esplicita sul punto, la Corte ha interpretato la propria compe-

1992, 23; C. EISENMANN, *Quelques problèmes de méthodologie des définitions et des classifications en science juridique*, in *Arch. phil. dr.*, 1966, 11.

<sup>31</sup> Ne sono testimonianza gli atti dell'Assemblea costituente italiana, soprattutto con riferimento alle discussioni sull'articolo 136 Cost., dalle quali emerge una concezione dell'inerzia legislativa come ipotesi problematica solo in via derivata, per l'eventuale mancanza di una risposta del legislatore atta a colmare il vuoto creato dall'accoglimento della questione di legittimità. Cfr. in particolare Ass. cost., II Sott. Comm. per la Cost., seduta del 24 gennaio 1947, reperibile in *legislature.camera.it/\_dati/costituente/lavori/II\_Sottocommissione/sed084/sed084nc.pdf*. Sul punto si rimanda *amplius* a quanto scritto in V. CAPUOZZO, *Giurisdizioni costituzionali e silenzi del legislatore*, cit., 41-48.

<sup>32</sup> F. MODUGNO, *Corte costituzionale e potere legislativo*, in P. BARILE, E. CHELI, S. GRASSI (curr.), *Corte costituzionale e sviluppo della forma di governo in Italia*, Bologna, 1982, 35.

tenza in senso ampio<sup>33</sup>, divenendo motore del processo di “costituzionalizzazione” del diritto, di fronte a un Parlamento che faticava ad attivarsi per diverse ragioni. Da un lato, vi era una sorta di diffidenza delle maggioranze parlamentari rispetto alla nuova Costituzione. Dall’altro, i forti contrasti valoriali tra i diversi schieramenti politici determinavano un importante rallentamento nell’adozione delle decisioni politiche, vista la complessità nel trovare una mediazione tra i diversi interessi in conflitto<sup>34</sup>.

In Germania, l’art. 123 *Grundgesetz* (GG) stabilisce che il diritto anteriore resta in vigore solo se compatibile con la Costituzione, mentre l’art. 126 GG attribuisce al *Bundesverfassungsgericht* (BVerfG) la competenza sui relativi conflitti. Il giudice costituzionale tedesco, facendo leva sull’argomento secondo cui le leggi promulgate prima dell’entrata in vigore della GG non promanano dalla volontà del legislatore democratico, ha ritenuto di non avere competenza esclusiva a dichiararne l’incompatibilità con i principi costituzionali. Il contrasto tra normativa pre-costituzionale e GG è stato così ricondotto a un problema di antinomia tra leggi anteriori e successive, che può essere risolto da tutti i giudici mediante la disapplicazione della norma precedente. Diverso è il caso delle norme pre-costituzionali confermate dal legislatore democratico, vale a dire quelle il cui contenuto è stato ripreso in una normativa successiva all’entrata in vigore della GG: solo su di esse il BVerfG esercita il proprio sindacato<sup>35</sup>.

Anche in Spagna, come in Germania e a differenza dell’Italia, è la stessa Costituzione a contemplare una disposizione derogatoria che stabilisce espressamente la prevalenza della Costituzione del 1978 sulle

<sup>33</sup> Si v. V. CRISAFULLI, *La Costituzione e le sue disposizioni di principio*, Milano, 1952; ID., *Lezioni di diritto costituzionale. Volume II. L’ordinamento costituzionale italiano*, Padova, 1984, 68 e ss.

<sup>34</sup> Sul punto, L. PEGORARO, *La Corte e il Parlamento. Sentenze-indirizzo e attività legislativa*, Padova, 1987, 335; P. BARILE, *Corte costituzionale e sviluppo della forma di governo*, in P. BARILE, E. CHELI, S. GRASSI (curr.), *Corte costituzionale e sviluppo della forma di governo*, cit., 545; E. CHELI, *Il giudice delle leggi. La Corte costituzionale nella dinamica dei poteri*, Bologna, 1996, 32 e ss.

<sup>35</sup> Si v. M. HENRÍQUEZ VIÑAS, S. RAGONE, *La funcionalidad de las disposiciones derogatorias constitucionales: una aproximación desde la comparación jurídica*, in *Anuario iberoamericano de justicia constitucional*, vol. 28, 2024, 2, 9.

norme con essa incompatibili. Analogamente alla Corte costituzionale italiana, il *Tribunal Constitucional* (TC) è andato definendo una giurisprudenza che riconosce la propria competenza a sindacare anche la normativa precedente all'entrata in vigore della Costituzione<sup>36</sup>. Secondo il giudice costituzionale spagnolo, la Costituzione, in quanto norma superiore e successiva alle leggi pre-democratiche, prevale sia in ragione del criterio gerarchico sia di quello cronologico, determinando l'incostituzionalità sopravvenuta di qualsiasi disposizione ad essa contraria. L'argomento riprende la logica della sentenza n. 1 del 1956 della Corte costituzionale italiana<sup>37</sup>. Come il *BVerfG*, poi, il TC ha riconosciuto ai giudici ordinari la possibilità di disapplicare direttamente le norme pre-democratiche in contrasto con la Costituzione. Ciò ha favorito un controllo più capillare, ma al prezzo di una maggiore frammentazione interpretativa rispetto al modello accentrato italiano, poiché le decisioni dei giudici ordinari producono effetti *inter partes*, diversamente dalle sentenze costituzionali che hanno efficacia *erga omnes* e vincolano tutti i poteri dello Stato. A tal riguardo, il TC fa salva la possibilità per i giudici, in caso di dubbi interpretativi o per questioni particolarmente complesse, di sollevare questione di costituzionalità ai sensi dell'art. 163 della Carta costituzionale, garantendo così un raccordo tra controllo diffuso e accentrato<sup>38</sup>.

#### 4.2. L'evoluzione degli altri rimedi

Nel corso del tempo, come posto in luce dagli studi di storia costituzionale, l'affermarsi del *welfare state*, insieme all'emergere delle nuove istanze che caratterizzano le politiche sociali di siffatto tipo di Stato, hanno progressivamente determinato un imponente accrescimento della pressione esercitata sul legislatore<sup>39</sup>. Una moltiplicazione di compiti di intervento che tuttavia si è scontrata con Parlamenti «spesso

<sup>36</sup> Cfr. in part. STC 4 del 2 febbraio 1981, *Fundamentos jurídicos*, § 1.

<sup>37</sup> Cfr. R. ROMBOLI, R. TARCHI, *La giustizia costituzionale in Spagna*, in J. LUTHER, R. ROMBOLI, R. TARCHI (curr.), *Esperienze di giustizia costituzionale*, 2 vol., Torino, 2000, II, 318.

<sup>38</sup> Cfr. STC 11 dell'8 aprile 1981.

<sup>39</sup> T. KOOPMANS, *Legislature and Judiciary*, in M. CAPPELLETTI (cur.), *New Perspectives for a Common Law in Europe*, Londra, 1978, 313 e ss.

troppo pletorici e troppo impegnati in questioni e discussioni di politica generale e di partito, per essere in grado di rispondere con la necessaria rapidità alla domanda enormemente accresciuta di legislazione»<sup>40</sup>. Da ciò un «fenomeno d'intasamento – “*overload*” – della funzione legislativa»<sup>41</sup>, che ne ha profondamente modificato il funzionamento, rallentandolo. Si tratta di un processo storico che, a partire dagli anni '70 del Novecento, mostra il nodo dell'inerzia legislativa intrinsecarsi in tutti gli Stati moderni a regime pluralistico-liberale, incidendo significativamente sul sindacato di costituzionalità.

Da qui la risposta dei rimedi collaborativi, che hanno quale elemento pertinente il profilo soggettivo e procedurale. Si tratta di quegli strumenti decisori che non comportano un intervento diretto sulla normativa impugnata, ma vedono i giudici costituzionali impegnati in un processo di decisione o “di invenzione”<sup>42</sup> che tenta la via del dialogo con il legislatore, chiamato a correggere la disposizione illegittima nell'esercizio della sua discrezionalità.

Almeno sul piano teorico, si tratta di strumenti di decisione rispettosi del principio di separazione dei poteri<sup>43</sup>, dato che essi non prevedono un'ingerenza diretta delle Corti nella sfera legislativa. Tale deferenza, tuttavia, può essere solo apparente, in quanto è possibile che l'invito al legislatore sia accompagnato da indicazioni dettagliate che ne delimitano l'intervento, spingendosi fino a suggerire la correzione possibile. Ciò è evidente nei rimedi collaborativi di origine giurisprudenziale, come le sentenze monitorie in Italia, le *Appellentscheidungen* in Germania, le *apelaciones al legislador* in Spagna e le *sentencias monitorias* messicane.

Sul piano applicativo, tuttavia, quella collaborativa si rivela una tecnica decisoria spesso poco incisiva, soprattutto poiché nella mag-

<sup>40</sup> M. CAPPELLETTI, *Giudici legislatori?*, cit., 31; C. GUARNIERI, P. PEDERZOLI, *The Judicial System. The Administration and Politics of Justice*, Northampton-Massachusetts, 2021.

<sup>41</sup> M. CAPPELLETTI, *Giudici legislatori*, cit., 31.

<sup>42</sup> Su cui si v. L. PEGORARO, A. RINELLA, *Sistemi costituzionali*, cit., 453 e ss., con riferimento a U. SCARPELLI, *Introduzione all'analisi delle argomentazioni giudiziarie*, in ID. (cur.), *Diritto e analisi del linguaggio*, Milano, 1976, 440; ID., *Le argomentazioni dei giudici: prospettive di analisi*, in ID., *L'etica senza verità*, Bologna, 1982, 251 ss.

<sup>43</sup> Cfr. M. TUSHNET, *Weak Courts, Strong Rights*, Princeton, 2008.

gior parte dei casi si accompagna a sentenze di rigetto, così lasciando la norma impugnata ancora operante nel sistema, nonostante le criticità segnalate al legislatore.

Questa debolezza induce le Corti – per evitare che il “brano resti sospeso”, richiamando le analogie con la musica – a decisioni manipolative, che sommano caratteristiche proprie ai primi due gruppi, trattandosi di rimedi in cui l’esito caducatorio è attenuato in considerazione del profilo soggettivo-procedurale, attraverso un metodo che consente al giudice costituzionale di intervenire sulla normativa oggetto di scrutinio, modificandone la formulazione per renderla costituzionalmente conforme.

Essi sono generalmente di origine giurisprudenziale, a loro volta classificabili in diversi sottogruppi, fra i quali sono in particolare le decisioni additive a rappresentare uno schema utile di correzione. Attraverso questa tecnica, infatti, i giudici costituzionali manipolano la disposizione impugnata aggiungendovi ciò che la Costituzione pretende vi sia<sup>44</sup>. Si tratta di una tipologia decisoria coniata dalla Corte costituzionale italiana e poi circolata. Ne sono esempi rilevanti le *sentencias aditivas* spagnole, riprese successivamente dalla *Suprema Corte de Justicia de la Nación* messicana; oltreché le *sentenças aditivas* in Portogallo e, più di recente, in Brasile.

Anche questo strumento, tuttavia, presenta delle criticità, da analizzare ritornando alla distinzione tra omissioni determinate e indeterminate.

In caso di omissioni determinate, quando la correzione non richiede la scelta tra diverse opzioni rimesse alla valutazione politica, la tecnica additiva può rappresentare una soluzione valida. Le Corti possono procedere all’addizione sulla disposizione impugnata<sup>45</sup> a rime obbligate<sup>46</sup>, quindi riprendendo pezzi di normative già presenti nell’or-

<sup>44</sup> Così C. LAVAGNA, *Sulle sentenze additive della Corte costituzionale*, in *Scritti in onore di Gaspare Ambrosini*, 3 vol., Milano, 1970, II.

<sup>45</sup> A. PIZZORUSSO, *Il controllo sull’uso della discrezionalità legislativa*, in AA. VV., *Strumenti e tecniche di giudizio della Corte costituzionale. Atti del Convegno. Trieste 26-28 maggio 1986*, Milano, 1988, 88.

<sup>46</sup> V. CRISAFULLI, *La Corte costituzionale ha vent’anni*, in AA. VV., *La Corte costituzionale tra norma giuridica e realtà sociale. Bilancio di vent’anni di attività*, Bologna, 1978, 66.

dinamento, purché da essa non derivi un aggravio a carico del bilancio pubblico<sup>47</sup>.

Se invece ad essere oggetto di controllo sono omissioni indeterminate, anche la tecnica additiva si rivela inidonea: in presenza di diverse soluzioni possibili, colmare significherebbe “comporre” *ex novo* e non solo “ri-orchestrare” la parte mancante.

Ne è un esempio l’evoluzione della giurisprudenza costituzionale italiana dalle sentenze additive di principio alla nuova tipologia delle decisioni additive a rime possibili. Le prime miravano a bilanciare l’effettività del controllo con la tutela della discrezionalità legislativa, accompagnando la declaratoria d’illegittimità con un principio generale rivolto al legislatore e, nel frattempo, utilizzabile dal giudice ordinario per risolvere il caso concreto<sup>48</sup>. L’assenza di risposte parlamentari, però, finisce per spostare l’attuazione di tali principi sul solo versante giurisdizionale, alimentando una progressiva “auto-produzione” normativa da parte dei giudici. Le additive a rime possibili, invece, rappresentano un’evoluzione di tale modello: pur riconoscendo l’esistenza di più soluzioni astrattamente idonee a colmare il vizio, la Corte individua quella sola che sia già coerente e “intonata” con il sistema vigente – la rima possibile, appunto – evitando così di creare *ex novo* una disciplina, ma orientando in senso costituzionale quella esistente<sup>49</sup>.

Si veda la giurisprudenza sul fine vita. Con l’ordinanza n. 207 del 2018, la Corte costituzionale italiana ha rivolto al Parlamento un monito a termine rimasto inascoltato. Alla riassunzione del giudizio, quindi, la sentenza n. 242 del 2019 ha dichiarato l’incostituzionalità parziale dell’art. 580 c.p. oggetto di scrutinio, escludendo la punibilità del reato nei casi conformi ai requisiti indicati. Così la Corte ha di fatto “crea-

<sup>47</sup> Dando ovviamente conto in motivazione delle ragioni specifiche emerse nel processo costituzionale, cfr., a proposito della motivazione nelle sentenze delle Corti costituzionali, G. AMATO, *Intervento*, in S. MERLINI (cur.), *Magistratura e politica*, Firenze, 2022.

<sup>48</sup> Si v., *ex aliis*, A. ANZON, *Nuove tecniche decisorie della Corte costituzionale*, in *Giur. cost.*, 1992, 2; G. PARODI, *La sentenza additiva a dispositivo generico*, Torino, 1996.

<sup>49</sup> Cfr. Corte cost., sent. n. 40 del 2019, p.to 4.2 del cons. in diritto.

to” una disciplina sostanziale, col tentativo di accentrare la gestione dell’inerzia legislativa rispetto ai giudici comuni<sup>50</sup>.

Il rimedio, tuttavia, non ha prodotto i risultati sperati. Anche a fronte della rima possibile, infatti, senza un puntuale intervento legislativo non si arresta la tendenza della giurisprudenza a specificare progressivamente la disciplina da applicare, col rischio di creare soluzioni *case by case* lesive dei principi di certezza del diritto e di uguaglianza come parità di trattamento. Del resto, è stata la stessa Corte costituzionale a tornare sulla propria decisione, chiarendo – con la pronuncia n. 135 del 2024 – il significato da attribuire alla nozione di “trattamento di sostegno vitale”, che aveva suscitato ampio dibattito interpretativo, anche se successivamente ha chiuso la porta a specificazioni ulteriori, con le pronunce nn. 66 e 132 del 2025, rispettivamente di non fondatezza e di inammissibilità.

Nel perdurante silenzio del legislatore statale, nonostante i diversi ddl presentati in questi ultimi anni, che tuttavia non riescono a superare la discussione parlamentare, si è invece registrata un’attivazione dei legislatori regionali, che ha portato all’approvazione della legge della Regione Toscana n. 16/2025 e a ulteriori proposte all’esame di altre Assemblee regionali. Tale fenomeno apre tuttavia questioni complesse sia in punto di competenze, sia quanto al margine di intervento delle Regioni, che non possono incidere sui presupposti sostanziali del diritto delineati dalla Corte, ma unicamente sulle modalità organizzative di accesso al suicidio medicalmente assistito<sup>51</sup>.

Non sorprende, dunque, che la legge toscana sia stata impugnata dallo Stato davanti alla Corte costituzionale<sup>52</sup>, confermando la persistente difficoltà di trovare un equilibrio stabile tra la funzione integrativa della giurisprudenza e la responsabilità politica della normazione.

Modelli ibridi, come le *Unvereinbarkeitserklärungen* (decisioni di incompatibilità) tedesche, combinano il dialogo con il legislatore

<sup>50</sup> Cfr. D. TEGA, *La Corte nel contesto. Percorsi di ri-accentramento della giustizia costituzionale in Italia*, Bologna, 2020.

<sup>51</sup> Sul punto si v. A. LO CALZO, *La legge n. 16/2025 della Regione Toscana sulla procedura di accesso al suicidio medicalmente assistito, tra inerzia del legislatore statale e assetto delle competenze legislative regionali. Osservazioni a prima lettura*, in *Questione Giustizia*, 15 marzo 2025, e la dottrina ivi citata.

<sup>52</sup> Reg. Ric. n. 20 del 16 maggio 2025.

all'effetto correttivo delle integrazioni normative. Su questo schema, il TC spagnolo ha coniato le sentenze di *inconstitucionalidad sin nulidad*, che dichiarano l'incostituzionalità della normativa impugnata senza annullarla, accompagnando la decisione con un invito al legislatore a intervenire per correggere l'omissione.

Sebbene mostrino un rendimento migliore<sup>53</sup>, come emerge dalla recente giurisprudenza spagnola in materia di congedi parentali<sup>54</sup>, che, dopo una prima fase di incertezza applicativa<sup>55</sup>, è riuscita a stimolare l'intervento legislativo<sup>56</sup>, anche queste soluzioni si fondano su una risposta collaborativa del legislatore. Laddove questa non dovesse arrivare, la dinamica rimane quella dell'espansione delle giurisdizioni comuni.

Un altro esempio emblematico di tale fenomeno è quello del Portogallo, dove la giurisprudenza, valorizzando l'art. 22 della Costituzione – che prevede la responsabilità civile dello Stato per azioni od omissioni lesive di diritti fondamentali – è venuta di fatto ampliando le maglie strette del rimedio collaborativo previsto ex art. 283 Cost., riconoscendo la possibilità di ottenere il risarcimento dei danni derivanti da omissioni legislative<sup>57</sup>. Un orientamento poi ridimensionato con l'adozione della legge n. 67/2007, che ha subordinato la responsabilità del legislatore a requisiti particolarmente stringenti<sup>58</sup>.

<sup>53</sup> M. D'AMICO, N. FIANO, *Tipologia ed effetti delle decisioni del Bundesverfassungsgericht*, in G. REPETTO, F. SAITTO (cur.), *Temi e problemi della giustizia costituzionale in Germania*, Napoli, 2020; R. TARCHI, "Così fan tutte": la modulazione degli effetti temporali delle sentenze di accoglimento da parte delle Corti costituzionali europee. Una prospettiva comparata, Milano, Itinerari della Comparazione – Quaderni della Rivista DPCE online, 2021, 78 e ss.

<sup>54</sup> STC, n. 140 del 6 novembre 2024.

<sup>55</sup> Cfr. J. BAQUERO AGUILAR, *Permisos y prestaciones de Seguridad Social e interés superior del menor en familias monoparentales: del fallo de la STC 140/2024, de 6 de noviembre y de la posible litigiosidad futura*, in *Riuma*, 27 giugno 2025.

<sup>56</sup> Si v. la modifica all'art. 48 dell'*Estatuto de los Trabajadores* ad opera della riforma del 30 luglio 2025.

<sup>57</sup> Cfr. in particolare il caso dell'incidente all'*Aquaparque do Restelo* di Lisbona, *Tribunal da Relação* di Lisbona, 7 maggio 2002, processo n. 35.211.

<sup>58</sup> Per approfondire, T. FIDALGO DE FREITAS, A. BRÁS, *Artigo 15.º Responsabilidade de no exercício da função político-legislativa*, in C. AMADO GOMES, R. PEDRO, T. SEREÃO (a cura di), *O regime de responsabilidade civil extracontratual do Estado e demais*



Del tutto peculiare, poi, è il rimedio previsto dalla Costituzione della Provincia argentina di Río Negro, che ha una natura mista collaborativa e manipolativa, con prevalenza del secondo elemento potenziato da un effetto sanzionatorio nei confronti dell'inerzia legislativa. Il rimedio, che può definirsi graduale, prevede tre fasi. Inizialmente, la norma stabilisce che il *Superior Tribunal de Justicia* si limiti a sollecitare l'intervento del legislatore. In caso di mancata azione, tuttavia, il *Superior Tribunal* è chiamato a integrare la normativa e, laddove l'integrazione non fosse possibile, il giudice costituzionale è legittimato a prevedere un indennizzo a carico dello Stato nei confronti della vittima dell'omissione legislativa<sup>59</sup>.

### 5. Rilievi finali

L'analisi comparata svolta ha messo in luce una tendenza che, sia pure nell'ambito di rimedi più o meno forti a seconda del contesto preso in esame, conferma la forza del "suono del silenzio", anche nel diritto.

Come nel brano di Cage, dove l'ascoltatore scopre che il silenzio è colmo di suoni, davanti all'inerzia legislativa, l'attenzione del giurista coglie in ultima analisi un fenomeno di accrescimento di ruolo dei giudici delle leggi, non più impegnati nel solo annullamento delle disposizioni incostituzionali, ma posti innanzi alle nuove esigenze sociali, culturali ed economiche che i Parlamenti faticano a soddisfare.

Questo alza il volume su questioni assai complesse, come quella della legittimazione delle Corti, che torna un problema attuale sia per la dottrina sia per la politica. Ne è riprova la riforma messicana sull'elezione diretta dei giudici, che proprio in questi mesi vive la sua prima applicazione.

*Entidades públicas: comentários à la luz da jurisprudência*, Coimbra, 2022, 883 e ss.; J. PEREIRA DA SILVA, *Deveres do Estado de proteção de direitos fundamentais*, Coimbra, 2015, 689 e ss.

<sup>59</sup> Cfr. N.P. SAGÜÉS, *La acción de inconstitucionalidad por omisión en la Constitución de la Provincia de Río Negro*, in V. BAZÁN (cur.), *Inconstitucionalidad por omisión*, Santa Fe de Bogotá, 1997, 109 e ss.

Da questo angolo visuale, il principio di separazione dei poteri sembra trasformarsi da barriera a principio relazionale, fondato su una dialettica dinamica tra funzioni. È un fenomeno che ridefinisce la funzione stessa di *ius dicere*<sup>60</sup>, inducendo a riflettere se tale estensione del ruolo giudiziario rappresenti un'evoluzione fisiologica del costituzionalismo contemporaneo o un segnale di squilibrio nel rapporto tra giurisdizione e politica.

### *Abstract*

*The paper explores legislative silence within constitutional review, drawing a parallel between the “sound of silence” in music and legislative inaction in law. Through a historical and comparative analysis, it examines the decisional techniques employed by constitutional courts to address legislative omissions. The study questions the evolving transformation of the separation of powers, reflecting on the expanding integrative role of the judiciary in contemporary constitutionalism.*

### *Keywords*

*Legislative omissions – Constitutional Review – Constitutional Jurisdictions – Decisional Techniques – Separation of Powers – Comparative Analysis*

<sup>60</sup> Sul punto si v. G. PAVANI, *Il potere giudiziario*, in L. PEGORARO, A. RINELLA, *Sistemi costituzionali comparati*, Torino-Buenos Aires, 2017, 513 e ss.; S. RAGONE, G. SMORTO, *Il primo libro di diritto comparato*, Torino, 2025, 49 e ss.

# IL SILENZIO DEL PARLAMENTO IN UNA PROSPETTIVA DI DIRITTO E MUSICA

*Silvio Roberto Vinceti\**

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. Il silenzio nelle tradizioni musicali: musica colta e musica popolare. – 3. Il silenzio del parlamento nelle tradizioni costituzionali. – 3.1. La tradizione britannica. – 3.2. La tradizione statunitense. – 3.3. La tradizione italiana. – 4. Dalla sovranità parlamentare agli archetipi costituzionali: un'ipotesi esplicativa. – 5. Conclusione.

## 1. *Introduzione*

Il silenzio rappresenta un dato conosciuto e familiare a molteplici ambienti del diritto, capace di interrogare giuristi di ogni epoca, cultura e disciplina. Il tema ha trovato forse lo spazio maggiore nel diritto privato, dove la *vexata quaestio* dell'interpretabilità del silenzio nei termini di una manifestazione tacita di volontà ha per lungo tempo tormentato i civilisti<sup>1</sup>. La riflessione comparatistica ha poi esteso i termini della questione investigando il silenzio nel diritto nel rapporto con altre discipline – ad es., secondo una prospettiva di diritto e letteratura<sup>2</sup> – e utilizzando le intuizioni di queste per meglio comprenderne il ruolo nel diritto: è a questo crocevia, del resto, che si collocano gli studi dello stesso Sacco sul «diritto muto», dove il silenzio rappresenta una fase primordiale, arcaica, dell'esperienza giuridica, contrapposta ad una, più moderna, dominata dalla parola e dal pronunciato<sup>3</sup>. Nel diritto penale il silenzio si è addirittura fatto diritto nelle celebri moda-

\* Assegnista di ricerca in Diritto pubblico comparato. Università di Bologna.

<sup>1</sup> Per un'ampia ricostruzione v. R. ROLLI, *Antiche e nuove questioni sul silenzio come tacita manifestazione di volontà*, in *Contratto e impresa*, fasc. 1, 2000, 206 ss.

<sup>2</sup> Cfr. la recente curatela di F. CASUCCI (a cura di), *Il silenzio del diritto*, Napoli, 2013.

<sup>3</sup> Cfr. R. SACCO, *Il diritto muto. Neuroscienze, conoscenza tacita, valori condivisi*, Bologna, 2015, 150.

lità del *right to silence*<sup>4</sup>. Infine, ancorché maggiormente aduso alla dimensione della pubblicità – e dunque, giocoforza, della verbalità – pure il diritto pubblico generale ha finito per conoscere importanti manifestazioni del fenomeno: si pensi, paradigmaticamente, al silenzio dell'amministrazione, variamente qualificabile nei termini dell'assenso e del rifiuto<sup>5</sup>.

Se esiste, tuttavia, un'istituzione rispetto a cui il silenzio si presenta come un'occorrenza almeno *prima facie* ossimorica, questa è senz'altro il Parlamento. Ancor più che nel decidere o nel legiferare, l'organo centrale del potere legislativo trova la sua attività definitoria proprio nell'atto del parlare – da cui trae, giustappunto, le proprie radici etimologiche<sup>6</sup>. Il governo parlamentare è per definizione «government by speaking», scriveva Macaulay nel 1859, cui farà eco poco dopo Bagehot descrivendo la costituzione inglese nei termini di un «government by discussion»<sup>7</sup>. E se l'utilizzo della parola distingue la politica parlamentare da altre forme di politica, l'arte liberale di riferimento non potrà che essere l'*ars oratoria* o *ars rhetorica*<sup>8</sup>. Anche senza arrivare all'estremo di ridurre il parlamento ad uno scambio di parole, si potrebbe senz'altro condividere l'idea per cui la parola appaia ben più consustanziale all'istituzione parlamentare – e alla forma di Stato liberale – rispetto alla sua assenza. In questo senso, il silenzio finisce così per apparire una dimensione caratteristica di altre forme di Stato, specie non democratiche, come l'assolutismo o lo Stato autoritario, ove la parola, per la sua attitudine critica e potenzialmente

<sup>4</sup> Sul tema, in chiave comparatistica v. ora G. STANZIONE, *Autoincriminazione e diritto al silenzio. Le esperienze italiana, francese e inglese*, Padova, 2017.

<sup>5</sup> In senso comparatistico cfr. V. PARISIO (a cura di), *Silenzio e procedimento amministrativo in Europa. Una comparazione tra diverse esperienze*, Milano, 2006.

<sup>6</sup> Sull'etimologia di *parlamento* esiste ormai una significativa letteratura. Cfr. H. CRAWFORTH, *Etymology and the Invention of English in Early Modern Literature*, Cambridge, 2013, 160-167.

<sup>7</sup> Cfr. T.B. MACAULAY, *William Pitt (January 1859), The Miscellaneous Writings and Speeches of Lord Macaulay*, London-Calcutta, 1913, 409; W. BAGEHOT, *Physics and Politics* (1872), New York, 1948, 163.

<sup>8</sup> Cfr. diffusamente M. PELTONEN, *Rhetoric, Politics and Popularity in Pre-Revolutionary England*, Cambridge, 2012.

sovversiva, deve essere adeguatamente irregimentata e all'occorrenza financo soppressa<sup>9</sup>.

Che la democrazia parlamentare viva anche di grandi silenzi, senza che questi necessariamente costituiscano un vuoto patologico cui debba porsi rimedio – in una forma di *horror vacui* giuridico – può considerarsi una legittima inferenza dell'indagine che si andrà sviluppando nelle seguenti pagine. Precisamente, tuttavia, lo scopo principale rimane un altro: indagare la concettualizzazione del silenzio del parlamento nelle diverse tradizioni giuridiche e cercare di rendere ragione delle eventuali, e nei fatti sussistenti, divergenze reciproche. Al tempo stesso, questo tipo di ricerca non è condotto nell'“isolamento”, per così dire, del contesto giuridico, quanto piuttosto cercando di sfruttare il potenziale euristico derivante da un confronto diretto con l'esperienza musicale e i suoi vari modi di rappresentare e utilizzare il silenzio. L'operazione è dunque quella di un confronto tra tradizioni: a fronte di un *tertium comparationis* – il silenzio – si discutono i diversi modi in cui tradizioni giuridiche e tradizioni musicali avvicinano quell'invariante, diversamente declinandola all'interno dei propri domini disciplinari. Questo, beninteso, nei limiti e con le cautele con cui i due fenomeni in questione possono essere utilmente comparati, non dovendosi senz'altro perdere di vista la natura regolatorio-afflittiva dell'uno e ludico-ricreativa dell'altro. In questo senso, aderendo alla vocazione più prettamente sistemologica della comparazione giuridica, lo studio non prende posizione sulla moralità del silenzio del parlamento, quanto piuttosto cerca di spiegarne la diversa concettualizzazione negli ordinamenti giuridici comparati. È solo in questo senso, dunque, che si parlerà qui effettivamente di *silenzio-errore* e di un *silenzio-naturale*.

Dal punto di vista dell'esposizione, la seconda sezione (§ 2) è dedicata alle rappresentazioni del silenzio nelle tradizioni musicali della musica colta – come sottoinsieme della musica classica – e nelle diverse declinazioni della musica popolare (*pop*, *rock*, etc.)<sup>10</sup>. Simmetricamente, la terza sezione (§ 3) contiene la discussione di tre diverse tradizioni costituzionali sul silenzio: quella britannica (*legislative* o *statutory silence*), quella statunitense (*congressional silence*) e quella italiana. La

<sup>9</sup> Cfr. G. AMATO, F. CLEMENTI, *Forme di Stato e forme di governo*, Bologna, 2012.

<sup>10</sup> Cfr. P. SCARNECCHIA, *Musica popolare e musica colta*, Milano, 2000.

selezione delle esperienze risponde evidentemente a fini scientifici, considerandosi qui un'esperienza di costituzione non scritta (Regno Unito) e due di costituzione scritta e rigida (Stati Uniti e Italia) che tuttavia si differenziano, in modo netto e peculiarmente interessante, nella concettualizzazione del silenzio del parlamento. (Questo non significa, beninteso, che il tema non sia particolarmente rilevante anche in altre tradizioni costituzionali, a partire da quelle di area germanica<sup>11</sup> e latinoamericana<sup>12</sup>). Nella quarta sezione (§ 4) si opererà infine un tentativo interpretativo delle diverse tradizioni costituzionali attraverso due strumenti concettuali: la dottrina sulla sovranità del parlamento e il modello giuridico che può aver ispirato una determinata costituzione – il suo archetipo o *imago*, per riprendere una nozione di altri campi del sapere<sup>13</sup>. Attraverso queste nozioni verrà discussa un'ipotesi esplorativa sulle ragioni che possono aver portato ad una diversa concettualizzazione del silenzio nelle esperienze comparate considerate, in due casi interpretato nei termini di un *silenzio-naturale* (Regno Unito, Stati Uniti d'America) e in uno secondo il paradigma del *silenzio-errore* (Italia). Le conclusioni (§ 5) riassumono sinteticamente l'analisi e i suoi esiti.

## 2. Il silenzio nelle tradizioni musicali: musica colta e musica popolare

Nella musica colta l'assenza di suono sembra occupare uno spazio primario e denso di significato. In un manuale di composizione di inizio Novecento, l'autore rappresenta al discente «[t]he danger of using

<sup>11</sup> L'esperienza tedesca ha infatti rappresentato, frequentemente, il punto di partenza della riflessione italiana, almeno fin da N. TROCKER, *Le omissioni del legislatore e la tutela giurisdizionale dei diritti di libertà. (Studio comparativo sul diritto tedesco)*, in *Archivio giuridico «Filippo Serafini»*, fasc. 1-2, 1970, 88 ss.

<sup>12</sup> Cfr. L. CASSETTI, A.S. BRUNO (a cura di), *I giudici costituzionali e le omissioni del legislatore. Le tradizioni europee e l'esperienza latino-americana*, Torino, 2019, nonché ora V. CAPUOZZO, *Giurisdizioni costituzionali e silenzi del legislatore*, Bologna, 2024.

<sup>13</sup> Cfr. D.S. LAW, *Constitutional Archetypes*, in *Texas Law Review*, fasc. 2, 2016, 160, e G. FRANKENBERG, *Comparing constitutions. Ideas, ideals, and ideology—toward a layered narrative*, in *International Journal of Constitutional Law*, fasc. 3, 2006, 451.

*an insufficient number of rests and silences*», dal momento che questi sono «*the most valuable assets of the composer*» in quanto costituiscono «*the breathing places of music*»<sup>14</sup>. A riprova di questa si evocano alcuni “grandi silenzi” della musica colta, come l’entrata dell’Olandese volante nel secondo atto dell’opera wagneriana (1843), il silenzio dopo «*Baal erhöre uns!*» nella prima parte dell’*Elijah* di Mendelssohn (1846) e quello che descrive come «*perhaps the most impressive of all*»: il drammatico silenzio dopo gli squilli di tromba che annunciano l’arrivo, in lontananza, del Don Fernando nel secondo atto del *Fidelio* (1805), con Pizarro lasciato sul punto di avventarsi con il pugnale contro Florestan e a fraporsi la sola Leonore, appena svelatasi. Nell’opera di Beethoven, il silenzio si pone al culmine di una tensione progressivamente accumulata durante tutta l’opera e trionfalmente rilasciata al suo acme, permettendo così al pubblico di partecipare alla risoluzione finale<sup>15</sup>. Più recentemente, anche i musicologi Grosvenor Cooper e Leonard Meyer attribuiscono a Beethoven la paternità del «*loudest silence in musical literature*», che tuttavia individuano nella pausa a battuta 280 del primo movimento della sinfonia n. 3 (*Eroica*) (1804)<sup>16</sup>.

Questo culto del silenzio nella musica colta non è un accidente storico, tipico di un mondo passato maggiormente accostumato all’introspezione, all’attesa, all’idea del vuoto come un contesto pieno di senso. Esistono anzi opere di musica colta contemporanea che fanno del silenzio il protagonista esclusivo della composizione: si pensi ai celebri casi di 4’33” di John Cage (1952) o *Trois Bagatelles* di György Ligeti (1961). Al tempo stesso, se questi lavori possono apparire come sperimentazioni in qualche modo concettuali, al limite del filosofico, l’eredità vivente del silenzio nella musica colta è forse ancor meglio incarnata da un maestro del silenzio come il compositore estone Arvo Pärt, grazie anche al suo *tintinnabuli* – uno stile musicale in cui una prima voce si muove lungo la scala diatonica mentre una seconda ri-

<sup>14</sup> C.V. STANFORD, *Musical Composition. A Short Treatise for Students*, New York, 1911, 170.

<sup>15</sup> L. VAN BEETHOVEN, *Fidelio*, Mainz, 1978, 97.

<sup>16</sup> G.W. COOPER, L.B. MEYER, *The rhythmic structure of music*, Chicago, 1960, 139.

mane fissa sulla triade di un singolo accordo. In modi diversi, brani come *Credo* (1968), *Psalom* (1977), *Tabula Rasa* (1977) e *Passio* (1982) risultano potenti dimostrazioni della polisemia e della ricchezza del silenzio – arrivando a descrivere, nella teologia del compositore, tanto l'assenza quanto la presenza di Dio<sup>17</sup>.

Se dalla musica colta ci si sposta nella tradizione musicale popolare, si scopre come l'esperienza del silenzio acquisti una diversa presenza ontologica. Qui il silenzio non è infatti certo assente, come valore celebrato, ma mutato è il suo "modo di darsi": da un utilizzo esplicito – il silenzio come assenza di suono – ad una descrizione in parole della sua esperienza. Non mancano certo, anche nella musica popolare, brani con un utilizzo del silenzio esplicitamente musicale. Più che di assenza totale di suono vengono in mente i grandi silenziamenti di strumenti o delle voci in canzoni come *Exit Music (For a Film)* (1997) o la più recente *Daydreaming* (2016) dei Radiohead: nel primo caso il silenzio prelude all'esplosione sonora, nel secondo lascia l'ascoltatore ai suoni disturbanti che richiamano i momenti più torbidi e disturbanti della fase onirica. Ancora più diffuso è poi l'uso del *full stop* e dei falsi arresti, in cui la canzone si ferma con drammaticità prima di ripartire: oltre a *Paranoid Android* (1997), sempre dei Radiohead, si pensi a un classico come *A Day In The Life* (1969) dei Beatles. In queste canzoni il silenzio interrompe, come in un *enjambement*, la composizione musicale, per poi riprenderla subitaneamente; e tuttavia, nonostante il ruolo che svolge, non associamo almeno primariamente questi brani al silenzio. Che è a dire: laddove in un concerto classico l'ascoltatore vive il silenzio come una componente tanto lecita e importante quanto il suono, una prolungata assenza di suono non sembra essere protagonista nella musica popolare. Al massimo, un lunghissimo silenzio può essere utilizzato per nascondere un'ultima traccia di un album, come *Endless, Nameless* alla fine di *Nevermind* dei Nirvana (1991).

Il fatto che l'utilizzo musicale del silenzio nella musica popolare appaia limitato non significa, al tempo stesso, che il silenzio non abbia valore come esperienza umana. Al contrario, alcuni celebri brani elevano il silenzio a dimensione topica della vita umana. Il caso più noto è forse quello di *The Sound of Silence* di Simon & Garfunkel (1964),

<sup>17</sup> C. BOUTENEFF, *Arvo Pärt. Out of Silence*, Yonkers, 2015, 86.



rappresentazione quintessenziale del silenzio ripresa nel suo testo e nelle sue parole da studiosi e artisti di ogni disciplina – non ultimo, giuristi<sup>18</sup>. In Italia si pensi a *Zitti zitti* degli Aeroplanitaliani (1992). Sono tuttavia le ritmiche *synth-pop* o *progressive rock* – in sé e per sé financo più inospitabili della *folk music* – che per certi versi più efficacemente rappresentano l'esperienza del silenzio nella musica popolare. Il riferimento, paradigmaticamente, è a *Enjoy the silence* dei Depeche Mode (1990), brano che contiene un inno commovente e immediato al valore del silenzio, insieme a una critica alla capacità della parola di convogliare effettivamente il sentimento d'amore: «*Words like violence break the silence / Come crashing in / into my little world / Painful to me, / pierce right through me / [...] Words are very / unnecessary / They can only do harm*». Pronunciata alla fine e, non a caso, nel vuoto degli strumenti musicali, la frase finale «*enjoy the silence*» diventa così un *j'accuse* senza appello all'intellettualità della parola, un'ode al potere del silenzio non meno viscerale di quella si può trovare nella musica classica.

### 3. Il silenzio del parlamento nelle tradizioni costituzionali

#### 3.1. La tradizione britannica

Venendo invece alla dimensione giuridica del silenzio e, in particolare, al caso particolare del silenzio del parlamento, motivi storici suggeriscono di muovere da quella tradizione costituzionale inglese da cui le idee moderne sul parlamento traggono i propri natali. Come noto, insieme allo Stato di diritto e alla separazione dei poteri, principio cardine della costituzione inglese è la dottrina della sovranità del parlamento. Qui, la naturalità del *legislative silence* sembra promanare *sic et simpliciter* dal concetto di sovranità parlamentare, intesa nel senso

<sup>18</sup> Oltre al classico L.H. TRIBE, *Toward a Syntax of the Unsaid. Construing the Sounds of Congressional and Constitutional Silence*, in *Indiana Law Journal*, fasc. 4, 1981, 515 ss., v. ad es. R.E. BARNETT, *The Sound of Silence. Default Rules and Contractual Consent*, in *Virginia Law Review*, fasc. 4, 1992, 821 ss.

classico come potere di «*make or unmake any law whatever*»<sup>19</sup> derivante dalla «*sovereign and uncontrolable authority*» di fare, fondamentale, «*every thing that is not naturally impossible*»<sup>20</sup>. Certo, come noto, la sovranità parlamentare instaura poi «un rapporto dialettico, non scevro da elementi di conflittualità», con la *rule of law*<sup>21</sup>. Al tempo stesso, i due principi fondamentali della costituzione britannica finiscono per rafforzarsi reciprocamente, come nota ancor oggi un interprete moderno: lo stato di diritto presupporrebbe infatti una fondamentale libertà della persona di agire in modo libero ovunque il diritto – e, per l'effetto, anche il suo più alto produttore: il parlamento – sia silente<sup>22</sup>. Anche i processi di irrigidimento della costituzione inglese degli ultimi settant'anni non si prestano a letture diametralmente diverse: l'espansione, pur controversa, della funzione di *judicial review* si è espressa più nel senso di una polizia sui margini dell'azione del potere esecutivo che del potere legislativo<sup>23</sup>; allo stesso modo, anche le mancanze rispetto agli standard positivi imposti dal rispetto della CEDU non hanno portato ad un intervento suppletivo delle corti, quanto al semplice richiamo all'opportunità di superare l'inerzia, al riguardo, del legislatore<sup>24</sup>.

Dunque, se il parlamento non si esprime su una determinata questione, alle corti non rimane che prenderne atto e dar corso ai principi di diritto comune così come applicabili<sup>25</sup>. Per riprendere il caso *Birmingham City Council v. Oakley* del 2001, commentato da Lord Hoffmann, se il legislatore impone ai costruttori di prevedere obbligato-

<sup>19</sup> A.V. DICEY, *Introduction to the Study of the Law of the Constitution*, London, 1931, 37-38.

<sup>20</sup> W. BLACKSTONE, *Commentaries on the Laws of England*, vol. I, Oxford, 2016, 107.

<sup>21</sup> Cfr. E. GIANFRANCESCO, *Il Canale della Manica non è poi così largo. Sovereignty of parliament e rule of law tra esperienza britannica e dimensione europea*, in *Forum di Quaderni Costituzionali*, fasc. 11, 2013, 2.

<sup>22</sup> Cfr. N. BARBER, *The United Kingdom Constitution. An Introduction*, Oxford, 2021, 322-323.

<sup>23</sup> Cfr. K. MALLESON, *The New Judiciary. The Effects of Expansion and Activism*, Aldershot-Brookfield, 1999, 18-21.

<sup>24</sup> Cfr. G. MCCOUCH, *Implementing the European Convention on Human Rights in the United Kingdom*, in *Stanford Journal of International Law*, fasc. 1, 1982, 154.

<sup>25</sup> A.V. DICEY, *op. cit.*, 38.

riamente un lavabo nelle nuove abitazioni, la previsione non può essere interpretata nel senso che anche i vecchi proprietari siano tenuti ad adeguarsi: in ossequio alla sovranità del parlamento, la circostanza potrà spiegarsi con la ritenuta recessività delle ragioni dell'igiene pubblica rispetto a quelle dei costi di ristrutturazione delle case già costruite<sup>26</sup>. Al tempo stesso, questo non significa che il silenzio del parlamento sia incontroverso nel diritto inglese. Si potrebbero citare diversi casi<sup>27</sup>, ma è forse proprio la vicenda *Miller* che ben illustra come, per un verso, anche il diritto inglese fronteggi questioni afferenti al silenzio legislativo e, per l'altro, ne esca con una riaffermazione della sovranità parlamentare<sup>28</sup>. Secondo il governo resistente, infatti, il fatto che gli atti con cui il Regno Unito aveva riconosciuto la vigenza interna del diritto europeo non facessero menzione di limitazioni alla prerogativa estera dell'esecutivo escludeva la necessità di un intervento *ad hoc* del parlamento, laddove per i ricorrenti il silenzio del parlamento imponeva invece una riesplorazione del principio della sovranità del parlamento. Con la pronuncia del 2017, come noto, la Corte Suprema ha accolto l'interpretazione dei ricorrenti, confermando la necessità di intervento legislativo. In questo senso, non stupisce che l'unico studio espressamente dedicato all'inazione legislativa – in quella che appare come una letteratura significativamente flebile sul tema – pur non giungendo ad un'esclusione totale, propugni una visione decisamente restrittiva del silenzio parlamentare<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> *Birmingham City Council v. Oakley* [2001] LGR 110, su cui LORD HOFFMAN, *The COMBAR Lecture 2001. Separation of Powers*, in *Judicial Review*, fasc. 3, 2002, 142.

<sup>27</sup> V. ad es. *British Railways Board v Herrington* [1972] AC 877.

<sup>28</sup> *R (on the application of Miller and another) (Respondents) v Secretary of State for Exiting the European Union (Appellant)* [2017] UKSC 5. Cfr. R. JONES, *The Importance of Silences in the «Brexit» Appeals*, *UK Constitutional Law Association*, dicembre 7, 2016; D. HOWARTH, *On Parliamentary Silence*, *UK Constitutional Law Association*, dicembre 13, 2016.

<sup>29</sup> Cfr. D. BAILEY, *Interpreting Parliamentary Inaction*, in *The Cambridge Law Journal*, fasc. 2, 2020, 245 ss.

### 3.2. La tradizione statunitense

Decisamente molto più loquace dell'esperienza inglese è invece la tradizione costituzionale statunitense, che anzitutto fa del *congressional silence* un tema classico dell'interpretazione legislativa (*statutory interpretation*) – specie a livello di diritto federale, su cui la presente indagine si concentra. In riferimento all'utilizzabilità del silenzio del Congresso come canone ermeneutico si constata una certa cautela lungo tutto lo spettro delle diverse scuole interpretative<sup>30</sup>. L'incertezza nell'interpretazione del silenzio legislativo riflette del resto una ritrosia della Corte suprema americana che, non senza eccezioni, ha generalmente scartato inferenze costruite sul silenzio parlamentare<sup>31</sup>. Queste esitazioni di base non hanno impedito, tuttavia, che alcune fondamentali dottrine interpretative allignassero proprio nel silenzio del Congresso. L'esempio recente più paradigmatico è senz'altro quella dottrina *Chevron*, in base a cui l'interpretazione «ragionevole» delle leggi applicate dalle autorità amministrative indipendenti ha comandato, per quarant'anni, una presuntiva deferenza da parte delle corti, ritrovandosi il presupposto di una simile concessione, come noto, nel fatto che la legge che l'autorità era chiamata ad applicare fosse rimasta «silente» sulla questione da interpretare<sup>32</sup>. Proprio il restringimento pri-

<sup>30</sup> *Ex plurimis* cfr. L.H. TRIBE, *Toward a Syntax of the Unsaid*, cit., 517; W.N. ESKRIDGE, *Interpreting Legislative Inaction*, in *Michigan Law Review*, fasc. 1, 1988, 123; C.R. SUNSTEIN, *Interpreting Statutes in the Regulatory State*, in *Harvard Law Review*, fasc. 2, 1989, 504; J.C. GRABOW, *Congressional Silence and the Search for Legislative Intent. A Venture into Speculative Unrealities*, in *Boston University Law Review*, fasc. 4, 1985, 765; M. BAKER, *The Sound of Congressional Silence. Judicial Distortion of the Legislative-Executive Balance of Power*, in *Brigham Young University Law Review*, fasc. 1, 2009, 251; A.B. MORRISON, *The Sounds of Silence. The Irrelevance of Congressional Inaction in Separation of Powers Litigation*, in *George Washington Law Review*, fasc. 4, 2013, 1213; A.C. BARRETT, *Assorted Canards of Contemporary Legal Analysis. Redux*, in *Case Western Reserve Law Review*, fasc. 4, 2019, 867.

<sup>31</sup> V. ad es. *Cleveland v. United States*, 329 U.S. 14, 22 (1946) e *Harrison v. PPG Industries, Inc.*, 446 U.S. 578, 592 (1980).

<sup>32</sup> V. *Chevron U.S.A., Inc. v. NRDC*, 467 U.S. 837, 843 (1984)). Sul tema nel senso indicato v. diffusamente C. CECOT, *The Meaning of «Silence» Chevron on Trial. The Supreme Court and the Future of Agency Authority and Expertise*, in *George Mason Law Review*, fasc. 2, 2024, 515 ss.

ma, e il superamento poi, della dottrina *Chevron* in *West Virginia* e *Loper Bright* riconferma, in questo senso, la risalente problematicità delle inferenze ermeneutiche costruite sul silenzio del parlamento<sup>33</sup>.

L'altro aspetto per cui la vicenda statunitense è particolarmente importante riguarda il rapporto tra il silenzio del Congresso e la costituzione federale – e, precipuamente, con lo stesso silenzio del testo costituzionale (*constitutional silence*). Il significato del silenzio del parlamento non deriva infatti soltanto dal contesto *fattuale*, ma anche da quello *giuridico* e, in specie, da quello *costituzionale* – quello che Tribe nel suo fondativo saggio descrive come il concorso di «norme costituzionali esterne»<sup>34</sup>. Di fronte al caso in cui il Congresso manchi di adempiere ad una propria obbligazione costituzionale – ad es., il voto su di una nomina o l'adozione del budget – i commentatori spaziano nel considerare vigente un «*power to do nothing*» del Congresso<sup>35</sup> a quanti invece si spingono a ritenere l'inazione costituzionalmente scrutinabile in caso di arbitrarietà, escludendo in ogni caso una surrogazione dell'apparato giudiziario nell'attività del legislatore<sup>36</sup>. Diversamente, nel caso in cui la Costituzione federale sia silente sull'attività del parlamento, a riespandersi nella sua interezza è il principio della sovranità del potere legislativo: «*where the Constitution is silent, the people must decide through legislation*»<sup>37</sup>. Ciò che per noi è più significativo, tuttavia, è il modo in cui il principio in questione riemerge, e cioè il fatto che il significato del silenzio del costituente – e la correlata facoltà del congresso di agire e non agire – sia inferita come applicazione di «regole standard» (*default rules*)<sup>38</sup>, «presunzioni standard»

<sup>33</sup> *West Virginia v. Environmental Protection Agency*, 597 U.S. 697 (2022), e *Loper Bright Enterprises v. Raimondo*, 603 U.S. 369 (2024), su cui v. G.F. FERRARI, *Loper Bright. Cronaca di una morte annunciata?*, in *DPCE Online*, fasc. 3, 2024, 2115 ss.

<sup>34</sup> Cfr. L.H. TRIBE, *Toward a Syntax of the Unsaid*, cit., 524.

<sup>35</sup> Cfr. W.P. MARSHALL, *The Limits on Congress's Power to Do Nothing. A Preliminary Inquiry*, in *Indiana Law Journal*, fasc. 1, 2018, 159 ss.

<sup>36</sup> Cfr. M.J. TETER, *Letting Congress Vote. Judicial Review of Arbitrary Legislative Inaction*, in *Southern California Law Review*, fasc. 6, 2013, 1487.

<sup>37</sup> R.H. BORK, *Tempting of America. The Political Seduction of the Law*, New York, 1990, 345.

<sup>38</sup> Cfr. W. BAUDE, S. SACHS, *The Law of Interpretation*, in *Harvard Law Review*, fasc. 4, 2017, 1094-1099.

(*default presumptions*)<sup>39</sup> o «principi generali» (*background principles*)<sup>40</sup>: tutti canoni metodologici comuni all'interpretazione dei contratti. Come vedremo più avanti, la concettualizzazione della Costituzione nei termini di un contratto può essere dunque determinante per spiegare il diverso status del silenzio del Congresso negli Stati Uniti, che rimane saldamente entro il paradigma del *silenzio-naturale*, rispetto alla sua problematizzazione nell'ordinamento italiano.

### 3.3. *La tradizione italiana*

Nella tradizione costituzionale italiana il silenzio del parlamento acquisisce invece una posizione molto più problematica e controversa, in cui il paradigma del *silenzio-errore* convive e molto spesso domina su quello del *silenzio-naturale*. È anzitutto significativo il dato linguistico, in quanto la nozione di “silenzio del parlamento” è qui generalmente discussa non solo, o non tanto, come “silenzio del legislatore”, quanto piuttosto come “inerzia del legislatore”: con una connotazione, dunque, tendenzialmente problematizzante<sup>41</sup>. La riflessione sull'«*horror vacui*» – originariamente sviluppatasi in riferimento al timore del vuoto conseguente alla pronuncia di incostituzionalità<sup>42</sup> – ha infatti ben presto lasciato il posto ad una discussione sul silenzio come «omissione legislativa» *tout court*<sup>43</sup>. Nella pratica costituzionale, il silenzio del parlamento è così venuto sempre più frequentemente in rilievo nella forma di un inadempimento colpevole, che ha imposto un

<sup>39</sup> Cfr. G. LAWSON, *Dead Document Walking Symposium*, in *Boston University Law Review*, fasc. 4, 2012, 1234-1235; G. LAWSON, *The Fiduciary Social Contract*, in *Social Philosophy and Policy*, fasc. 1, 2021, 33-36.

<sup>40</sup> Cfr. C.R. SUNSTEIN, *op. cit.*, 453.

<sup>41</sup> Cfr. C. MORTATI, *Appunti per uno studio sui rimedi giurisdizionali contro comportamenti omissivi del legislatore*, in *Il Foro Italiano*, fasc. 9, 1970, 153-154.

<sup>42</sup> Cfr. R. PINARDI, *L'horror vacui nel giudizio sulle leggi. Prassi e tecniche decisionali utilizzate dalla Corte costituzionale allo scopo di ovviare all'inerzia del legislatore*, Milano, 2007, 1.

<sup>43</sup> Sulla differenziazione tra tipi di omissioni del legislatore cfr. A. RUGGERI, *Omissioni del legislatore e tutela giudiziaria dei diritti fondamentali*, in A. RUGGERI, *Itinerari di una ricerca sul sistema delle fonti. XXIV. Studi dell'anno 2020*, Torino, 2021, 70-71; F. PATERNITI, *Le omissioni del legislatore. Profili, problemi, prospettive*, Napoli, 2023, 46-57.

intervento suppletivo del giudice delle leggi: è infatti sul presupposto dell'inerzia illegittima del legislatore, talvolta messo in mora da una previa sentenza-monito, che sono state adottate celebri pronunce in tema, ad es., di attribuzione del cognome materno<sup>44</sup>, di detenzione domiciliare dei detenuti con gravi malattie psichiche sopravvenute<sup>45</sup> e, da ultimo, famosamente, di aiuto al suicidio<sup>46</sup>.

La tendenziale concettualizzazione del silenzio del parlamento nei termini di un'inerzia colpevole, in Italia, appare decisamente interessante dal punto di vista comparatistico. Anzitutto, la Costituzione repubblicana condivide con entrambe le esperienze anglosassoni il principio di sovranità popolare e della centralità del Parlamento, seppur assoggettata ai limiti della revisione costituzionale e temperata da una forma di Stato regionale, oltre che dalla previsione di forme di democrazia diretta<sup>47</sup>. Tuttavia, la sovranità delle istituzioni rappresentative risulta nei fatti condizionata in modo decisivo dal testo costituzionale, che *expressis verbis* la vincola al raggiungimento di numerosi obiettivi di carattere *lato sensu* programmatico – le celebri «disposizioni di principio»<sup>48</sup>. Conferma questa peculiare interpretazione della sovranità delle istituzioni rappresentative in Italia la stessa contrazione della dottrina della «discrezionalità del Parlamento», progressivamente insidiata dalla «raffigurazione “autotelica” di Costituzione»<sup>49</sup>, in cui il «pro-

<sup>44</sup> Cost. 8 novembre 2016, n. 286, sui cui v. N. ZANON, *Corte costituzionale, evoluzione della «coscienza sociale», interpretazione della costituzione e diritti fondamentali. Questioni e interrogativi a partire da un caso paradigmatico*, in *Rivista AIC*, fasc. 4, 2017, 9-10.

<sup>45</sup> C. Cost. 20 febbraio 2019, n. 99 su cui v. M. PELISSERO, *Infermità psichica sopravvenuta. Un fondamentale intervento della Corte costituzionale a fronte del silenzio del legislatore*, in *Diritto penale e processo*, fasc. 9, 2019, 1261 ss.

<sup>46</sup> C. Cost. 25 settembre 2019, n. 242, su cui, significativamente ai nostri fini, v. A. MORELLI, *La voce del silenzio. La decisione della Corte sull'aiuto al suicidio e il «perdurare dell'inerzia legislativa»*, in G. D'ALESSANDRO, O. DI GIOVINE (a cura di), *La Corte Costituzionale e il fine vita. Un confronto interdisciplinare sul caso Cappato-Antoniani*, Torino, 2020, 325 ss.

<sup>47</sup> V. *ex plurimis* S. GALEOTTI, *Strutture garantistiche e strutture governanti nel modello e nella realtà costituzionale*, in *Il Politico*, fasc. 4, 1976, 608-609.

<sup>48</sup> Cfr. V. CRISAFULLI, *La Costituzione e le sue disposizioni di principio*, Milano, 1952.

<sup>49</sup> V. A. RUGGERI, *La discrezionalità del legislatore tra teoria e prassi*, in *Diritto e*

gramma»<sup>50</sup> costituzionale definisce in senso sostanzialmente esauriente i fini dello Stato, lasciando al Parlamento – e alle altre istituzioni rappresentative – il compito di attuarlo.

#### 4. *Dalla sovranità parlamentare agli archetipi costituzionali: un'ipotesi esplicativa*

Come il silenzio presenta caratteri particolari attraverso le diverse tradizioni musicali, così dunque anche il silenzio del parlamento acquisisce connotazioni diverse a seconda della tradizione costituzionale considerata. Il passaggio che rimane allora da compiere è quello, inevitabilmente, di un tentativo di spiegazione sulle ragioni di questa differenziazione all'interno dell'alveo comune della democrazia stabilizzata moderna.

Nella tradizione costituzionale britannica, come osservato, il silenzio del parlamento costituisce, come si è visto, un fatto tutto sommato naturale, fisiologico, della vita democratica. Qui l'archetipo costituzionale dominante, benché non scritto, è quello della sovranità parlamentare, da cui promana logicamente l'impossibilità di costringere alla parola il legislatore. A sorprendere, allora, dovrebbe piuttosto essere l'assenza di differenze nell'esperienza statunitense, ove la presenza di una costituzione federale scritta e rigida – e corrispondenti costituzioni statali – affermerebbe una dottrina di *judicial supremacy* in luogo della *parliamentary sovereignty*<sup>51</sup>. Nonostante questa lampante differenza, come si è osservato, un'interpretazione espansiva ovvero critica del *congressional silence* non ha trovato particolari spazi nella prassi costituzionale, risultando al contrario sostanzialmente riaffermato il *power to do nothing* come corollario della sovranità popolare e delle istitu-

società, fasc. 1, 2007, 3. Cfr. altresì F. PATERNITI, *op. cit.*, 32-37.

<sup>50</sup> Per questa impostazione v., come noto, F. MODUGNO, *L'invalidità della legge*, vol. I (*Teoria della costituzione e parametro del giudizio costituzionale*), Milano, 1970, 143-168.

<sup>51</sup> Su cui cfr. L.P. VANONI, *La Corte Suprema americana nell'era della polarizzazione. Una riflessione costituzionale su Judicial Activism e Judicial Supremacy*, in *Gruppo di Pisa*, fasc. 6, 2023, 99 ss.



zioni rappresentative. Anche oltreoceano, in altre parole, lo schema dominante rimane dunque quello del *silenzio-naturale*.

Perché, ci si può chiedere, negli Stati Uniti d'America non si rinviene una nozione più critica del silenzio del Congresso, come ad es. quella che si ritrova nell'esperienza italiana? L'ipotesi è che molto possa dipendere dall'istituto giuridico che funge da archetipo alla costituzione: l'*imago constitutionis*. Nell'esperienza americana, come noto, l'istituto giuridico cui a lungo è stata associata la Costituzione è il contratto<sup>52</sup>. In tempi recenti, la Costituzione statunitense è stata poi riguardata attraverso altri negozi di diritto privato: da un trust a un mandato<sup>53</sup>, fino a una «grande procura»<sup>54</sup>. I costituenti americani avrebbero infatti concepito la Carta costituzionale secondo le categorie privatistiche che meglio avevano disponibili: quelle della propria professione forense<sup>55</sup>. A prescindere da quale *images* risulti più cogente a livello storico-ermeneutico, il punto fondamentale in queste ricostruzioni è il loro corollario: la mutuazione delle regole dell'interpretazione di diritto privato per l'interpretazione della Costituzione, il cui significato – specie in caso di silenzio della Costituzione stessa – deve essere arguito dalle sue stesse *supplementary* o *default rules* – nozione tipica, come ricordato, dell'interpretazione dei contratti.

In quest'ottica, diventa se non altro più comprensibile la natura piana e incontroversa del silenzio del parlamento negli Stati Uniti. Nel “negozio costituzionale” statunitense, infatti, il popolo (assumiamo: mandante) riconosce al Congresso federale (mandatario) il potere di adottare regole vincolanti con i limiti e alle condizioni espresse nella Costituzione (mandato), fra cui spiccano il rispetto di alcune libertà fondamentali, il federalismo e il principio maggioritario. Come noto, nella logica del mandato gli atti del mandatario in tanto sono validi in quanto rientrano nella delega del mandante, ricadendo sul mandatario

<sup>52</sup> Cfr. J. CAMPBELL, *Four Views of the Nature of the Union Law and Democracy*, in *Harvard Journal of Law & Public Policy*, fasc. 1, 2024, 13 ss.

<sup>53</sup> Cfr. R.G. NATELSON, *The Constitution and the Public Trust*, in *Buffalo Law Review*, fasc. 4, 2004, 1083-1084.

<sup>54</sup> Cfr. G. LAWSON, G. SEIDMAN, «A Great Power of Attorney». *Understanding the Fiduciary Constitution*, Lawrence, 2017.

<sup>55</sup> Cfr. R.G. NATELSON, *The Agency Law Origins of the Necessary and Proper Clause*, in *Case Western Reserve Law Review*, fasc. 2, 2004, 269-271.

l'onere di dimostrare la capienza del proprio mandato in giudizio e sul mandante – e dunque non sul giudice – la *facoltà*, nel caso, di sostituire il mandatario inadempiente<sup>56</sup>. Facendo dunque ricadere l'onere della prova sugli *atti* e non sulle *mananze* del Congresso federale, il “negozio costituzionale” implica che l'inerzia del mandatario possa essere sanzionata soltanto con la sua sostituzione – non certo con una supplenza giudiziaria – e dunque con il libero dispiegamento del processo democratico.

Che dire allora, invece, della tradizione costituzionale italiana? Qui, come osservato, la sovranità popolare e la centralità del Parlamento non sono sconfessate, ma ricevono un'interpretazione affatto nuova in ragione del diverso archetipo costituzionale di riferimento. Più che un contratto o un negozio di diritto fiduciario, l'*imago constitutionis* della Costituzione repubblicana del 1948 sembra essere quella della “promessa”, nella *species*, in particolare, della promessa del terzo: secondo un tipico schema triadico, il potere costituente (promettente) impegna la prestazione del terzo (il Parlamento e le altre istituzioni rappresentative) verso il beneficiario (il cittadino e il popolo nel suo complesso), individuando altresì il soggetto chiamato a sopperire all'inadempimento (la Corte costituzionale). Ciò che poi contribuisce, in modo decisivo, a trasmutare il significato della sovranità popolare e, per l'effetto, lo stesso silenzio del Parlamento è il contenuto specifico della promessa, che nel caso italiano non si esaurisce in regole e prestazioni circostanziate, ma ricomprende disposizioni che adombrano grandi risultati di politica pubblica, tipicamente – ma non esclusivamente – coincidenti con i diritti sociali. Poco importa, allora, che astrattamente residuino frange di discrezionalità legislativa in capo al terzo di cui è stata promessa la prestazione – se del caso, nella forma dell'obbligazione di mezzi, piuttosto che di risultato – dacché in radice l'intera attività legislativa è funzionalizzata alla realizzazione di queste promesse. È, appunto, il richiamato modello della Costituzione «autotelica», che giuridicamente declina l'idea della «rivoluzione promes-

<sup>56</sup> Art. 1723 c.c. La regola trova forti corrispondenze nelle esperienze comparate. cfr. R.E. CERCHIA, *Legal Mentality and Its Influence in Shaping Legal Rules. the Relationship between Principal and Agent*, in *Global Jurist*, fasc. 1, 2019, 4-5.

sa»<sup>57</sup>. Laddove tuttavia nel pensiero di Calamandrei le promesse costituzionali non si sarebbero potute tutelare «in senso positivo, nel senso cioè di affermare l'obbligo degli organi legislativi, che si ostinino a lasciare insoluti certi problemi di riforma posti dalla Costituzione, di legiferare in conformità di essa» – dovendosi dunque limitare il potere del giudice costituzionale ad un «un controllo negativo»<sup>58</sup> – la Corte costituzionale, come assolutamente noto, ha da subito rigettato questa visione, cui *medio tempore* aveva invece aderito la Corte di Cassazione<sup>59</sup>.

Nella misura in cui la Costituzione italiana costituisce un programma normativo assiologicamente predefinito che il Parlamento deve attuare e rispetto a cui può risultare colpevolmente inadempiente, il silenzio del legislatore non può che acquistare una connotazione problematica. Nell'ordinamento costituzionale italiano sembra crearsi, in questo modo, un'«aspettativa alla parola» del Parlamento su ogni questione, mancando la quale il silenzio si traduce in una negligenza – un'inerzia appunto – rispetto al programma costituzionale, secondo il paradigma del *silenzio-errore* appunto. La ragione di questa prospettiva non può evidentemente ritrovarsi nella semplice presenza di una costituzione scritta e rigida: la Costituzione statunitense, come si è visto, non annulla il paradigma britannico nonostante la presenza della scrittura e della rigidità costituzionale. La ragione della divergenza deve piuttosto trovarsi allora proprio nell'*imago constitutionis* – il modello giuridico cui i costituenti si sono ispirati, più o meno consciamente, nella redazione del testo – insieme alla concreta attuazione della Corte costituzionale. Laddove nella Costituzione americana l'immagine e il tenore sono quelli di un contratto ovvero al massimo di un mandato fiduciario, presidiato dalle tipiche clausole interpretative di chiusura dell'interpretazione dei contratti – e che nell'interpretazione costituzionale assumono la forma del principio maggioritario o quello della

<sup>57</sup> Cfr. CALAMANDREI, *Cenni introduttivi sulla Costituente e i suoi lavori* (1950), in CALAMANDREI, *Opere giuridiche*, vol. III, Napoli, 1968, 332.

<sup>58</sup> Cfr. C. MORTATI, *op. cit.*, 330-331.

<sup>59</sup> C. Cost. 5 giugno 1956, n. 1. Cfr., *ex plurimis*, N. OCCHIOCUPO, *Costituzione e Corte costituzionale. Percorsi di un rapporto genetico dinamico e indissolubile*, Milano, 2010, 51-52.

competenza dei singoli Stati federati – con le sue disposizioni di principio la Costituzione italiana chiaramente fuoriesce da tale archetipo giuridico per abbracciare il modello della promessa del “fatto del terzo” (il legislatore), mancando il quale il giudice preposto agisce in nome e per conto del costituente promittente.

## 5. Conclusione

Lungi dal costituire un semplice vuoto tra diversi momenti di significato, il silenzio è in sé e per sé un’esperienza piena di senso, con cui si confrontano giuristi e musicisti di ogni epoca e cultura. Esattamente come il silenzio è diversamente rappresentato e vissuto nelle diverse tradizioni musicali, anche il silenzio del parlamento acquisisce declinazioni diverse nelle differenti tradizioni costituzionali. Mentre nel campo musicale le mutevoli declinazioni esprimono cangianti coordinate sonore e valoriali di una determinata tradizione musicale – e in questo senso sarebbe in radice fuorviante parlare di un “silenzio erroneo”, qualora ovviamente non accidentale – nel campo giuridico il silenzio del legislatore acquisisce tonalità di maggiore o minore legittimità, qui concettualizzate secondo le categorie del *silenzio-naturale* e del *silenzio-errore*. Nella tradizione costituzionale inglese e in quella statunitense il paradigma largamente dominante rimane, presuntivamente, quello del *silenzio-naturale*. In queste tradizioni, il silenzio dei parlamenti è un fatto consustanziale alla democrazia costituzionale: laddove si senta l’esigenza di una parola di un legislatore altrimenti silente, solo l’opinione pubblica e il processo democratico possono soccorrere. E proprio alla salienza di questo paradigma deve quindi ricondursi la risalente ritrosia rispetto a qualsiasi tentativo di operazionalizzazione giurisprudenziale del silenzio del legislatore nell’esperienza statunitense, dove pure la presenza di costituzioni scritte e il principio della supremazia giudiziaria porrebbero condizioni più fertili a un’interpretazione critica del silenzio del legislatore. Viceversa, nella tradizione costituzionale italiana, il paradigma del *silenzio-errore* si affianca in maniera decisa al paradigma del *silenzio-naturale*, dando vita ad una convivenza carica di tensione – in primo luogo concettuale e poi anche giurisprudenziale – come ben dimostra l’ampio dibattito sulla discrezionalità e l’inerzia del legislatore.

Come spiegare questa apparente diversa concettualizzazione del silenzio del parlamento nelle tradizioni costituzionali considerate? L'ipotesi esplicativa qui avanzata è che le differenze abbiano molto a che fare con l'archetipo costituzionale vigente nei diversi Paesi considerati – l'*imago constitutionis*, appunto. Nella costituzione britannica, nonostante i fenomeni costituzionalizzanti degli ultimi decenni, l'archetipo della sovranità del Parlamento continua a dominare il panorama costituzionale, rendendo *in re ipsa* contraddittoria l'idea di un vincolo esterno alla libertà parlamentare di parola e non-parola. Al tempo stesso, nonostante la presenza di un limite tangibile nella Costituzione federale, il fatto che nell'esperienza statunitense l'archetipo costituzionale sia il contratto – o, secondo gli studi più recenti, un altro negozio di carattere fiduciario, come il mandato – impone una interpretazione fortemente restrittiva di qualsiasi deroga al principio della sovranità parlamentare – statale e federale – rendendo così ragione di un dibattito che, benché molto più espanso, non arriva a conclusioni diametralmente divergenti rispetto al corrispettivo britannico. La divergenza dell'esperienza italiana diventa allora non tanto un portato della scrittura o della rigidità costituzionale, quanto della diversa *imago constitutionis* che, nel caso della Costituzione del 1948 e delle sue disposizioni di principio, lumeggia i tratti della promessa e, segnatamente, della promessa del fatto del terzo, con l'ampiezza semantica delle prestazioni promesse a rendere più controverso, almeno presuntivamente, il silenzio del Parlamento.

### Abstract

*As a legal phenomenon, parliamentary or statutory silence receives various conceptualizations across the different constitutional traditions, similarly to what takes place in the musical domain, where silence is differently experienced in the classical and popular traditions. But whereas musical differences reflect the distinctive traits of genres, parliamentary silence is instead evaluated through varying degrees of legitimacy, which can be broadly categorized as natural silence and error-silence. By comparing the British, American, and Italian experiences, this essay seeks to make sense of the different conceptualizations, specifically by drawing on the heuristic value of the idea of constitutional archetypes.*

*Keywords*

*Legislative Silence – Constitutional Silence – Congressional Silence – Legislative Omission – Constitutional Archetypes*

# ORIENTE E OCCIDENTE: TEMPERAMENTO EQUABILE, ARMONIA, CLASSIFICAZIONE

*Pasquale Viola\**

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. Classificazioni e temperamento equabile. – 3. Armonia e costituzioni dell'Asia. – 3.1 Costituzioni che includono il sostantivo 'armonia' e/o l'aggettivo 'armonico'. – 4. Conclusioni. Armonia relazionale e relazione armonica.

## *1. Introduzione*

L'idea di 'armonia' attraversa culture in tempi e spazi molto diversi fra loro, ma in questo percorso, il nucleo semantico appare una costanza, quasi come se l'essere umano avesse maturato, a un certo punto della sua esistenza individuale e collettiva, l'esigenza di dare un ordine estetico e riappacificante agli oggetti che lo circondavano ed ai fenomeni che osservava o in cui era coinvolto. Si pensi a tante esperienze dell'umano, come la pittura, la poesia, la musica, la scultura, ma anche alle relazioni internazionali, all'ordinamento giuridico, alla convivenza inter-etnica e multiculturale: senza armonia – anche solo apparente o latente –, tali fenomeni diventano delle prove estemporanee di realtà distopiche. Eppure, la costanza nella ricerca di armonia si è da sempre scontrata con vani tentativi di classificazione. Tre semplici esempi in differenti 'campi dell'umano', tangibili e alla portata di tutti, possono illustrare tale assunto: 1) gli impressionisti e la rottura con le tecniche pittoriche precedenti nell'uso dei colori, nella composizione e nel tratto<sup>1</sup>; 2) la musica jazz, che ha fatto i conti con le strutture armoniche e

\* Dottore di Ricerca in Diritto comparato e Processi di Integrazione.

<sup>1</sup> Questo testo ripropone e amplia alcune intuizioni già espresse in P. VIOLA, *Costituzionalismo autoctono. Pluralismo culturale e trapianti giuridici nel subcontinente indiano*, Bologna, 2020; ID., *Riflessioni preliminari sul principio della relazione armonica nel costituzionalismo dell'Asia meridionale*, in G. LIMONE (a cura di), *Il pudore delle cose, la responsabilità delle azioni*, Milano, 2019, 271-281. Sulla rottura dei canoni precedenti va ricordato J. REWALD, *The History of Impressionism*, New York, 1961, che

ritmiche della musica classica, nella maggior parte dei casi abbandonando più che riscrivendone gli stili<sup>2</sup>; 3) il concetto stesso di popolo in riferimento a quello culturalmente amalgamante di nazione, che ha trovato una differente matrice legittimante alla coesione della pluralità dei consociati<sup>3</sup>. In altri casi, invece, l'armonia sembra apparire in modo incontestabile, come nell'equilibrio dinamico degli ecosistemi<sup>4</sup>, nell'architettura indonesiana di stile Mÿ Søn<sup>5</sup>, nella pratica di meditazione sufi *Semazen* in medio-oriente<sup>6</sup>, nel *Tā moko* maori<sup>7</sup>, nella liturgia cat-

apre uno dei testi più significativi sulla storia degli impressionisti con le seguenti parole: «In the spring of 1874 a group of young painters defied the official Salon in Paris and organized an exhibition of its own. While this was in itself a break with established customs, the works which these men showed seemed at first glance even more revolutionary» (7).

<sup>2</sup> M. W. STEARNS, *The Story of Jazz*, Oxford, 1970; A. POLILLO, *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*, Milano, 1997. Per un'introduzione all'armonia musicale vd. A. SCHÖNBERG, *Trattato di armonia*, Milano, 2014; W. PISTON, *Harmony*, New York-London, 1941. Inoltre, si invita il lettore all'ascolto dell'album di Miles Davis *Kind of Blue*, Columbia Records, 1959, in cui hanno suonato, oltre a Miles Davis (tromba), Julian "Cannonball" Adderley (sax contralto), John Coltrane (sax tenore), Wynton Kelly (pianoforte in *Freddie Freeloader*), Paul Chambers (contrabbasso), Jimmy Cobb (batteria), Bill Evans (pianoforte). In riferimento allo stile di quest'ultimo, spesso vicino a quello classico, e per un approfondimento sulle soluzioni armoniche adottate in altre esecuzioni si rinvia a J. REILLY, *The Harmony of Bill Evans*, Brooklyn, 1992.

<sup>3</sup> Cfr., all'interno della copiosa letteratura in merito, V. CRISAFULLI, N. DAMIANO, *Nazione. Estratto dal XXVII volume dell'Enciclopedia del Diritto*, Milano, 1977; D. NOCILLA, voce 'Popolo' (diritto costituzionale), in *Enciclopedia del diritto*, Milano, 1985; R. ROMBOLI, voce 'Popolo', in *Enciclopedia giuridica*, Roma, 1991.

<sup>4</sup> J.G. MILLER, *Living systems*, New York, 1978.

<sup>5</sup> Come evidenziato in J.N. MIKSIC, *Historical Dictionary of Ancient Southeast Asia*, Lanham, 2006, 252: «Many scholars consider the Mi Son style of architecture and sculpture to represent the high point of Cham art [...]. Cham style strikes some observers, both Western and Asian, as having a tendency to relax the classical ideals of harmony in proportion, dignity and introspection in emotional expression, and restraint in use of decoration».

<sup>6</sup> Sul misticismo Sufi vd. J. SPENCER TRININGHAM, *The Sufi Orders in Islam*, Oxford, 1971; I. SHAH, *Tales of the Dervishes*, New York, 1970; D.A. DEWEESE, J.-A. GROSS, *Sufism in Central Asia. New Perspectives on Sufi Traditions, 15th-21st Centuries*, Leiden-Boston, 2018.

<sup>7</sup> Sul punto si rinvia a L. BELL, *Colonial Constructs European Images of Maori*,



tolica. Gli esempi potrebbero continuare, passando da un piano all'altro. Si potrebbero riprendere le tesi di Leo Spitzer sul rapporto fra idealismo e materialismo per adattarle al processo democratico<sup>8</sup>. Ciò che egli scrive in riferimento a un sistema eracliteo in cui l'armonia dominante del simbolo visivo contiene in sé lotta e antagonismo, ben potrebbe applicarsi alla formazione del governo e al voto di fiducia nei sistemi parlamentari a seguito del risultato di un conflitto determinato nell'agone politico e lì democraticamente risolto. Tale antitesi vale, chiaramente, anche riguardo alle relazioni internazionali su scala continentale o planetaria: dalla singola amministrazione locale, fino all'organizzazione sovranazionale, il tutto appare una sintesi armonica di tensioni.

L'Occidente ha sempre guardato, senza assimilarla, alla cultura asiatica, riconoscendole una tradizione millenaria in tema di 'armonia'. Si pensi al confucianesimo, allo shintoismo, all'islam, all'induismo e al buddhismo, nonché alle altre forme religiose sincretiche o animistiche del sud-est asiatico e del pacifico<sup>9</sup>. Tutte si riferiscono, con modi ed espressioni diversi, ad un vivere comune in modo armonico, e ad oggi ancora ci si interroga sull'eredità che questo elemento ha lasciato nella politica e nel tessuto sociale dei paesi asiatici<sup>10</sup>. Sul piano giuridico, lo

1840-1914, Auckland, 1992; J. PRYTZ-JOHANSEN, *The Maori and His Religion in Its Non-Ritualistic Aspects*, Manchester, 2012; D.F. VAGGIOLI, *The Maori: A History of the Earliest Inhabitants of New Zealand*, Lewistown-Queenstown-Lampeter, 2010; T. BALLANTYNE, *Entanglements of Empire: Missionaries, Maori, and the Question of the Body*, Durham, 2014.

<sup>8</sup> L. SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, 2009, 11.

<sup>9</sup> Vd. M. ELIADE et al. (a cura di), *Enciclopedia delle religioni*, Milano, 2002-2012. Ad avviso di chi scrive, appare interessante sottolineare come l'armonia sia l'elemento di definizione principale dell'età dell'oro nella religione indù. Su quest'ultima riflessione vd. S. MANSINGH, *Historical Dictionary of India*, Lanham, 2006, 12: «Hindu classical literature and mythology extol social stability and harmony by equating the "golden age" with maintenance of the varna-ashrama-dharma. In Hindu cosmogony, confusion, strife, cruelty, and disharmony characterize the Kali-yuga, or final aeon before dissolution of the universe. This Kali-yuga is said to have commenced at the time of the Mahabharata war recounted in the epics and manifestly continues today».

<sup>10</sup> Il concetto di armonia è stato utilizzato anche per spiegare, ad esempio, il rapporto fra confucianesimo e politica estera della Cina contemporanea, come nello studio di Y-K. WANG, *Harmony and War: Confucian Culture and Chinese Power Politics*,

strumento che può essere usato come cartina al tornasole per esplorare l'uso dell'idea di armonia è, proprio per la sua natura culturale e politica prima che giuridica, la costituzione. Il presente lavoro è un ulteriore passo introduttivo, senza pretese di esaustività, nell'analisi della costituzionalizzazione dell'idea di armonia in Asia attraverso una prospettiva che fonde metodologia giuridica e teoria musicale, attraverso il riferimento alle differenti concezioni relative al temperamento e alla definizione dei canoni armonici<sup>11</sup>.

## 2. Classificazioni e temperamento equabile

La velocità e la complessità nei rapporti causa-effetto<sup>12</sup>, la liquidità di interi sistemi che si ritenevano granitici<sup>13</sup>, la globalizzazione e il

New York, 2010. Altri hanno, invece, individuato persino un paradosso messo in luce da una condotta di vita (individuale e collettiva) armonica e dagli effetti prodotti sul piano politico-economico e sociale, interrogandosi, in breve, su eventuali effetti negativi derivanti proprio dall'armonia, come in K. HIRATA, *Japan: The Paradox of Harmony*, New Haven, 2014: "How can harmony cause harm?".

<sup>11</sup> Il contributo propone anche un'analisi quantitativa, prendendo come banco di prova le costituzioni della regione asiatica, poiché, più che ad altro, è alla norma fondamentale che tocca il compito di «non di pensare l'umano in senso astratto, intellettualmente definitorio, ma di pensare i singoli esseri umani all'interno delle loro comunità di riferimento, quali che siano e a qualunque scala si pongano», al fine di acquisire quell'affidamento necessario che è la base della *rule of law*. G. LIMONE, *Il pudore, la responsabilità. Il Protagora di Platone interroga i tempi contemporanei?*, in ID. (a cura di), *Il pudore delle cose, la responsabilità delle azioni*, cit., 7 ss.; cf. P. VIOLA, *Riflessioni preliminari sul principio della relazione armonica nel costituzionalismo dell'Asia meridionale*, cit.

<sup>12</sup> Sul punto cfr. E. MORIN, J.-L. LE MOIGNE (dir.), *Intelligence de la complexité: épistémologie et pragmatique*, Paris, 2013, in particolare, in relazione ai concetti di disordine, dispersione e disintegrazione in contrapposizione alla visione perfetta, ordinata e deterministica.

<sup>13</sup> Il concetto di liquidità, introdotto dal filosofo e sociologo Zygmunt Bauman, può essere definito, in estrema sintesi, come una serie infinita di nuovi inizi che pregiudica la sedimentazione esistenziale, comportando una più che accentuata caducità nei rapporti e nelle dinamiche sociali. Per un approfondimento sul tema si rinvia a Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, Roma-Bari, 2011; ID., *Il disagio della postmodernità*, Roma-Bari, 2018; ID., *La solidità del cittadino globale*, Milano, 2014; ID., *Vita liquida*, Roma-Bari, 2008.

mercato unico, il pensiero “post post-moderno” e l’indispensabile dinamicità tassonomica sono solo alcuni degli elementi che compongono il nostro presente, anche giuridico<sup>14</sup>. Se in passato la teoria generale del diritto è stata indotta a svilupparsi su di un piano relativamente intranazionale anche nella definizione del fenomeno costituzionale, sia nella formazione dei modelli canonici che nelle ricostruzioni metodologiche, oggi questo approccio chiuso si avviterebbe su se stesso, rappresentando al più un esercizio di stile. Uno degli elementi che, a mio avviso, permette di valutare le reazioni all’impatto coloniale e l’eventuale emersione di schemi giuridici autoctoni è senz’altro il costituzionalismo, per quanto quest’ultimo sia ritenuto un prodotto delle tradizioni giuridiche occidentali. A tal proposito, il diritto postcoloniale appare oscillare – e mutare in modo dinamico – fra il *mimicry* coloniale<sup>15</sup>, ossia la riproduzione simulata di stilemi culturali eteronomi, e le spinte verso una caratterizzazione più aderente alle tradizioni autoctone.

In quest’ordine di idee, numerosi studi sono stati condotti sulle esperienze latinoamericane, asiatiche, africane, le quali hanno portato alla luce, grazie a un approccio inter- e trans-disciplinare, modi diversi di regolare il medesimo fenomeno o diverse interpretazioni normative del diritto recepito, suggerendo anche soluzioni e approcci alternativi, smentendo, inoltre, le previsioni nefaste dei giuristi e dei politologi occidentali<sup>16</sup>. Ciò ha innescato un duplice effetto. Innanzitutto, i paesi che si ritenevano giuridicamente all’avanguardia interagiscono, oggi, con degli ordinamenti complessi, sui quali nessuno avrebbe mai

<sup>14</sup> W. MENSKI, *Remembering and applying legal pluralism: Law as kite flying*, in L.H. URSCHELER (ed.), *Concepts of Law: Comparative, Jurisprudential, and Social Science Perspectives*, London-New York, 2014, 91-108; M. BUSSANI, U. MATTEI, *Editors’ preface. Diapositives v. movies – the inner dynamics of the law and its comparative account: A companion*, in ID. (eds), *The Cambridge Companion to Comparative Law*, Cambridge, 2012, 3-9.

<sup>15</sup> Per un’introduzione al tema del “*mimicry*” all’interno degli studi post-coloniali vd. H.K. BHABHA, *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, in *October*, 28, 1984, 125-133. Vd. altresì ID., *Postcolonial Authority and Postmodern Guilt*, in L. GROSSBERG, C. NELSON, P. TREICHLER (eds), *Cultural Studies*, London-New York, 1992, 56-68.

<sup>16</sup> Un esempio è dato proprio dallo scetticismo riguardante la tenuta istituzionale dello Stato indiano. Sul punto si rinvia a D. AMIRANTE, *Lo Stato multiculturale. Contributo alla teoria dello Stato dalla prospettiva dell’Unione Indiana*, Bologna, 2014.

scommesso in passato (si pensi, appunto, ai paesi dell'Asia meridionale, dell'America latina e dell'Africa sub-sahariana), subendo una sorta di "effetto sorpresa", dovuto a una valutazione aprioristica, piuttosto che a elementi fattuali. Il secondo effetto dell'impostazione eurocentrica ha messo in luce la fallacia dell'approccio orientalistico, pieno di caratteri valutativi e voyeuristici, ma vuoto sul piano epistemologico<sup>17</sup>. Inoltre, si assiste, anche sul piano giuridico, a un processo autoctono di identificazione e appartenenza, che riscopre valori e principi di diritto legati alle tradizioni non-occidentali e non-settentrionali<sup>18</sup>. Ciò impone un'ulteriore cautela metodologica al comparatista occidentale, ossia quella di abbandonare il proprio punto di vista per liberarlo dai confini dogmatici da cui è, spesso inconsapevolmente, limitato. Un primo passo è, quindi, la rinuncia all'applicazione di una pura razionalità cartesiana, che «riduce la realtà entro griglie classificatorie scientificamente controllabili; adotta paradigmi poggianti sul dualismo soggetto pensante-oggetto», in tal modo consacrando «la superiorità della *Western legal tradition* e il punto di osservazione occidentale»<sup>19</sup>.

Quando J.-F. Lyotard sostenne che "il paradosso afferma"<sup>20</sup>, ad avviso di chi scrive, egli aveva intuito e parzialmente sintetizzato in questo enunciato quello che tempo dopo sarebbe diventata la *fuzzy logic*<sup>21</sup>. Essa, infatti, è servita a classificare quegli eventi che mettono a

<sup>17</sup> T. RUSKOLA, *Legal Orientalism. China, the United States, and Modern Law*, Cambridge, 2013.

<sup>18</sup> H.P. GLENN, *Legal Traditions of the World*, 5a ed., Oxford, 2014; ID., *Vers un droit comparé intégré?*, in *Revue internationale de droit comparé*, 51, 4, 1999, 841-852; L. PEGORARO, *Diritto costituzionale comparato. La scienza e il metodo*, Bologna, 2014. Cf. D. AMIRANTE, *La democrazia dei superlativi. Il sistema costituzionale dell'India contemporanea*, Napoli, 2019.

<sup>19</sup> M. NICOLINI, *Giustizia tribale e lasciti coloniali nei sistemi misti dell'Africa australe*, in *DPCE Online*, 4, 2018, 1045-1054, 1045 e s.

<sup>20</sup> J.-F. LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, 2008 (tit. or. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, 1979).

<sup>21</sup> La *fuzzy logic* è un approccio computazionale per il quale non si fa ricorso alla logica binaria del "vero" o "falso", ma si fa affidamento sui gradi di avvicinamento alla verità. Per un approfondimento sul tema vd. M. BAAZ, P. HÁJEK, F. MONTAGNA, H. VEITH, *Complexity of T-Tautologies*, in *Annals of Pure and Applied Logic*, 113, 1-3, 2002, 3-11; L. BĚHOUNEK, *Fuzzy Logics Interpreted as Logics of Resources*, in M. PELIŠ (ed.), *The Logica Yearbook 2008*, London, 2009, 9-21; G. TAKEUTI, S. TITANI, *Intui-*

dura prova la rigidità tassonomica. La stessa esistenza di un'antinomia nel diritto è una contraddizione che espone la differenza fra la "opposizione reale" e la "contraddizione logica"<sup>22</sup>. La prima ammette che due enunciati contraddittori possano coesistere, mentre la seconda – la contraddizione logica – necessariamente elide una delle due proposizioni. In ambito comparatistico si aziona lo stesso meccanismo nei casi in cui la modellistica incentrata su tassonomie rigide che presentano caratteristiche escludenti o esaustive percepisce una contraddizione nella realtà studiata. Come per la "misera dello storicismo" suggerita da Karl Raimund Popper<sup>23</sup>, così si potrebbe avanzare l'ipotesi di una "misera della predittività globalizzante e della sistemologia statica" in ambito comparatistico, le quali si svilupperebbero proprio intorno ad alcuni assunti stipulativi che nascono dalla standardizzazione di alcuni fenomeni.

In riferimento al diritto vivente del continente asiatico e al rapporto di quest'ultimo con le categorie tassonomiche che assistono la comparazione giuridica, va rilevato un ulteriore elemento che incide sulle matrici – o direttrici – classificatorie, muovendo da alcune considerazioni sulla relazione fra la realtà e ciò che è immanente, trascendente o trascendentale<sup>24</sup>. In modo quasi tautologico, ci si può riferire alla realtà come a qualcosa di tangibile, concreto; in altre parole, essa è ciò che è. Per immanente si intende qualcosa di inscritto in quella realtà, strettamente incarnato in una pratica reale da cui non può essere separato o isolato. Per trascendente si intende, invece, un ente o fenomeno che,

*tionistic Fuzzy Logic and Intuitionistic Fuzzy Set Theory*, in *Journal of Symbolic Logic*, 49, 3, 1984, 851-866; N.J.J. SMITH, *Vagueness as Closeness*, in *Australasian Journal of Philosophy*, 83, 2, 2005, 157-183; ID., *Vagueness and Degrees of Truth*, Oxford, 2008; E. TRILLAS, *On the Logos. A Naïve View on Ordinary Reasoning and Fuzzy Logic*, Berlin, 2017.

<sup>22</sup> Per un approfondimento sul tema vd. G. LIMONE, *Dal Giusnaturalismo al Giuspersonalismo. Alla frontiera geoculturale della persona come bene comune*, Napoli, 2005; ID., *Che cos'è il giuspersonalismo? Il diritto di esistere come fondamento dell'esistere del diritto*, Milano, 2015.

<sup>23</sup> Fra le numerose edizioni dell'opera del filosofo austriaco: K.R. POPPER, *Misera dello storicismo*, Milano, 2013.

<sup>24</sup> Cfr. E. HUSSERL, *La fenomenologia trascendentale*, Milano, 2020; ID., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, 2015; G. DELEUZE, *Immanenza*, Milano, 2009.

pur non appartenendo al piano dell'immanenza, rimane a esso legato, un po' come il derivato finanziario con il sottostante. Infine, il trascendente è ciò che è in sé, totalmente slegato dall'immanente. Dunque, proviamo a spostare questo assunto al diritto comparato e alle classificazioni giuridiche. La realtà è il diritto materiale, ciò che si respira e pratica nella società, ed esso è immanente, ossia inscritto nella realtà stessa. La classificazione o creazione del modello si porrebbe sul piano trascendente, poiché il modello è pur sempre collegato al diritto immanente (la cd. *law in action*), in quanto da esso trae ispirazione e ragione d'esistere. Negli anni, però, le classificazioni si sono auto-assunte come modelli trascendentali, che si sono nel tempo cristallizzati e sono stati ritenuti idonei a dare forma alla realtà in modo prevalentemente autoreferenziale e autopoietico. Anche l'introduzione dei modelli dinamici, utilissima per spiegare alcuni fenomeni giuridici, potrebbe essere strumentalizzata fino ad assumere lo stesso ruolo delle classificazioni più risalenti nel tempo. Tuttavia, il ricorso a categorie risalenti e/o generalizzanti è pur sempre uno strumento per poter "dialogare utilizzando una lingua comune" ed evitare eccessive stipulazioni terminologiche<sup>25</sup>. In altre parole, sono stati elaborati modelli ideali, assoluti, ideologicamente orientati dal contesto storico. In casi specifici, i modelli hanno ritenuto del tutto residuali i sistemi asiatici, dando prova di un approccio orientalista e, in alcuni casi, addirittura coloniale<sup>26</sup>.

È possibile trovare punti di contatto fra le tassonomie giuridiche e la definizione contemporanea delle note (e degli intervalli)? In modo diverso rispetto a quanto appena affermato circa i modelli, anche in riferimento alle note sono stati elaborati modelli ideali, assoluti, ideo-

<sup>25</sup> In riferimento alla conoscenza dell'«evento individuale nel flusso complessivo dei fatti storici» e circa l'uso di «opportune generalizzazioni e classificazioni che ne facilitano l'inquadramento» vd. G. BOGNETTI, *Introduzione al diritto costituzionale comparato*, Torino, 1994, 30 ss. Cfr. G. LOMBARDI, *Premesse al corso di Diritto pubblico comparato*, Milano, 1986; P. BISCARETTI DI RUFFIA, *Introduzione al Diritto costituzionale comparato*, Milano, 1988; A. Pizzorusso, *Sistemi giuridici comparati*, Milano, 1998. Vd. anche H.P. GLENN, *Legal Traditions of the World*, cit.; P. VIOLA, E. ANDREOLI, A. PARRILLI, *Tradizione giuridica*, in S. Bagni et al. (a cura di), *Interculturalismo. Lessico comparato*, Napoli, 2024, 657-684.

<sup>26</sup> K. Zweigert, H. Kotz, *An Introduction to Comparative Law*, Oxford, 1990; R. DAVID, C. JAUFFRET-SPINOSI, *Les grands systèmes de droit contemporains*, Paris, 1964.

logicamente orientati dal contesto storico. Ci si riferisce, qui, alle note musicali comunemente accettate e standardizzate alla frequenza di 440 Hz. Ad oggi, sembra non ci siano alternative alla suddivisione dell'ottava in dodici semitoni, ma l'accordatura degli strumenti musicali ha da sempre affascinato chi cercava di elaborare un sistema/modello definitivo, che mettesse insieme analisi matematica ed armonica (si pensi al comma pitagorico). L'intonazione giusta, basata su intervalli 'puri', mostra alcuni limiti, in quanto la stessa nota, a distanza di alcune ottave, si caratterizza per una dissonanza rispetto alla nota di riferimento, generando persino una disarmonia progressiva (fig. 1 e fig. 2).

### ***Scheme of Regular Cyclical Systems.***

| <b>PRIMARY POSITIVE.</b>                                      |                                                              |                                                                     |
|---------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| <b>Seven-fifths<br/>Semitone,<br/>= <math>s</math> units.</b> | <b>Five-fifths<br/>Semitone,<br/>= <math>f</math> units.</b> | <b>Octave (Th. p. <math>rs</math>),<br/>= <math>5s + 7f</math>.</b> |
| <b>2</b>                                                      | <b>1</b>                                                     | <b>17</b>                                                           |
| <b>3</b>                                                      | <b>2</b>                                                     | <b>29</b>                                                           |
| <b>4</b>                                                      | <b>3</b>                                                     | <b>41</b>                                                           |
| <b>5</b>                                                      | <b>4</b>                                                     | <b>53</b>                                                           |
| <b>6</b>                                                      | <b>5</b>                                                     | <b>65</b>                                                           |
| <b>SECONDARY POSITIVE.</b>                                    |                                                              |                                                                     |
| <b>11</b>                                                     | <b>9</b>                                                     | <b>118</b>                                                          |
| <b>PRIMARY NEGATIVE.</b>                                      |                                                              |                                                                     |
| <b>1</b>                                                      | <b>2</b>                                                     | <b>19</b>                                                           |
| <b>2</b>                                                      | <b>3</b>                                                     | <b>31</b>                                                           |
| <b>3</b>                                                      | <b>4</b>                                                     | <b>43</b>                                                           |
| <b>SECONDARY NEGATIVE.</b>                                    |                                                              |                                                                     |
| <b>3</b>                                                      | <b>5</b>                                                     | <b>50</b>                                                           |

**Fig. 1:** Schema dei sistemi regolari ciclici. Fonte: J. Stainer & W. Barrett, *A Dictionary of Musical Terms*, CUP, Cambridge, 1876.

| PROPERTIES OF INTERVALS OF THE ABOVE SYSTEMS.                                                           |                                                |                         |                        |                      |                  |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|-------------------------|------------------------|----------------------|------------------|
| <i>Departure</i> , means displacement from equal temperament. <i>Error</i> , from the perfect interval. |                                                |                         |                        |                      |                  |
| Units in Octave, = 2.                                                                                   | Value of Unit in Semitones, = $\frac{12}{2}$ . | Departure of 12-fifths. | Error of Single Fifth. | Departure of Thirds. | Error of Thirds. |
| 17                                                                                                      | 70588                                          | 70588                   | 03927 Sharp.           | 47059                | 33373 Flat.      |
| 29                                                                                                      | 41379                                          | 41379                   | 01493 Sharp.           | 27586                | 13900 Flat.      |
| 41                                                                                                      | 29268                                          | 29268                   | 00484 Sharp.           | 19512                | 05826 Flat.      |
| 53                                                                                                      | 22642                                          | 22642                   | 00068 Flat.            | 15640                | 01954 Flat.      |
| 65                                                                                                      | 18462                                          | 18462                   | 00416 Flat.            | 12308                | 01378 Sharp.     |
| 118                                                                                                     | 10169                                          | 20339                   | 00260 Flat.            | 13559                | 00127 Sharp.     |
| 19                                                                                                      | 63158                                          | 63158                   | 07218 Flat.            | 21053                | 07367 Flat.      |
| 31                                                                                                      | 38710                                          | 38710                   | 05181 Flat.            | 12903                | 00783 Sharp.     |
| 43                                                                                                      | 29707                                          | 29706                   | 04432 Flat.            | 09902                | 03784 Sharp.     |
| 50                                                                                                      | 24000                                          | 48000                   | 05955 Flat.            | 16000                | 02314 Flat.      |

Fig. 2: Rappresentazione numerica degli errori relativi agli intervalli perfetti rispetto al temperamento equabile. Fonte: J. Stainer & W. Barrett, *A Dictionary of Musical Terms*, cit.

Per compensare tale fenomeno, si è quindi introdotto il temperamento equabile (andando oltre il temperamento mesotonico), in cui ogni semitono è reso equivalente. Ciò è particolarmente evidente per gli strumenti a intonazione fissa come, ad esempio, il pianoforte o l'organo, mentre nel caso di strumenti a tastiera 'cieca', come ad esempio il contrabbasso, l'intonazione è lasciata all'esecutore, pur sempre rispettando lo standard comunemente accettato. Un esempio potrebbe chiarire meglio il discorso. Si noti la tastiera del basso elettrico nelle due figure che seguono (fig. 3 e fig. 4).





**Fig. 3:** Fender Jazz Bass con tasti. Fonte: <https://it.fender.com/>



**Fig. 4:** Fender Jazz Bass fretless, mod. Jaco Pastorius. Fonte: <https://it.fender.com/>

Anche se apparentemente simili, i due strumenti rappresentati sono profondamente diversi per quanto attiene alla tastiera, ossia quella parte dello strumento grazie alla quale il musicista, operando una pressione sulle corde, produce note differenti. Nel primo caso, la tastiera include dei segmenti metallici trasversali al piano che riducono la lunghezza della corda, producendo la stessa nota a prescindere dalla posizione assunta dalle dita nell'area inclusa fra i due tasti.



**Fig. 5:** Particolare della tastiera in fig. 3.



**Fig. 6:** Particolare della tastiera in fig. 4.

Nel secondo caso, invece, i tasti sono solo marcati con un colore diverso rispetto al palissandro, non è collocato alcun tasto metallico e l'intonazione della nota varia in base al punto esatto in cui l'esecutore farà pressione. Eppure, la correzione di un errore può portare a ulteriori effetti negativi. Nel caso specifico, porta a pensare che nello spazio fra due note standardizzate (delimitate dai tasti) si collochino solo errori. In altre parole, è come se fra i numeri 1 e 2, l'infinito che ivi risiede sia solo uno scarto. Nel caso del glissato (si pensi al basso elettrico *fretless* o alla *lap steel guitar*), però, e dei *bending* (tecnica molto comune nella chitarra elettrica e nel sitar), ad essere eseguito dal musicista è proprio quell'infinito fra i due intervalli e, spesso, è ciò che rende particolare e apprezzabile un brano o parte di esso<sup>27</sup>. Un ulteriore esempio pratico è dato dalla differenza fra l'oud e la chitarra classica (in particolare flamenca) quando suonata con la tecnica del *picado* (fig. 7 e fig. 8).



Fig. 7: oud. Fonte: <https://www.thomann.de>

<sup>27</sup> Si pensi agli assoli di David Gilmour, chitarrista dei Pink Floyd, o alle esecuzioni di Ravi Shankar. Si invita il lettore all'ascolto dell'esecuzione di "Raga Desh" da parte di Ravi Shankar e Alla Rakha (1968) e al brano "Marooned" dei Pink Floyd (1994). Si rinvia, inoltre, all'ascolto dell'album 'On an Island' di David Gilmour (2006; in particolare, il brano 'The Blue').



**Fig. 8:** chitarra classica flamenca (costruita dall'autore)

Entrambi gli strumenti sono derivati del liuto, hanno corde generalmente in nylon, nel primo caso i cori sono doppi e si suona con una sorta di plettro (*risha* o *mizrab*), ma a distinguere fortemente il suono dei due strumenti è proprio la presenza o meno dei tasti. Infatti, sia per quanto riguarda la parte melodica che quella ritmica, spesso anche l'esecuzione flamenca rinvia ad armonie mediorientali, a volte persino confondendo l'ascoltatore quando si operano dei *bendings* – cosa, peraltro, piuttosto rara per quanto riguarda la chitarra classica o flamenca – nell'esecuzione di parti soliste<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Per alcuni sincretismi ritmici e melodici si rinvia all'ascolto delle *falsetas por granadinas* nella cadenza andalusa (tetracordo frigio diatonico) e della Zambra mora (quest'ultima nell'esecuzione del Niño Miguel; si consiglia la visione del docu-film “La sombra de las cuerdas” di A. Ameline, B. Bodlet e C. García-Berlanga, 2009). Per quanto riguarda la chitarra flamenca, tra i maggiori artisti del genere, si rinvia alle opere e alle esecuzioni di Sabicas, Paco De Lucia, Manolo Sanlúcar, Paco Cepero, Pepe Habichuela, Moraíto, Ramón de Algeciras, Tomatito, Vicente Amigo. Si ascolti, inoltre, il Rebetiko, genere musicale tradizionale della Grecia, prestando attenzione alle scansioni ritmiche, alle sonorità prodotte dal bouzouki, ai Δρομολι e agli accenti posti nell'esecuzione. In merito a quest'ultimo punto, fra le numerose opere, si rinvia all'ascolto dell'album Αεγᾶο di Vasilis Drogkaris e Manolis Pappos (2005).

### 3. Armonia e costituzioni dell'Asia

Che in Asia si sia sviluppato un costituzionalismo peculiare, dovuto al recepimento e all'adattamento dei trapianti giuridici di epoca coloniale, è un dato acquisito nella dottrina internazionale<sup>29</sup>. L'autocrazia dello sviluppo giuridico in ordinamenti lontani dalla matrice europea e nordamericana ha scardinato l'assunto dogmatico per il quale solo il prodotto delle costituzioni occidentali è modello e parametro di riferimento per ogni esperienza giuridica<sup>30</sup>. Con numerose differenze, quindi, un sistema di valori, principi e norme culturalmente autocroni si è sviluppato – e ancora va formandosi – in altre esperienze giuridiche, lontano dal modello europeo. In Asia, il costituzionalismo assume una forma “vibrante”<sup>31</sup>, ossia estremamente dinamica nelle sue varianti e nelle scelte di adattamento al tessuto sociale.

#### 3.1. *Costituzioni che includono il sostantivo 'armonia' e/o l'aggettivo 'armonico'*

In base alle precedenti considerazioni, per acquisire la portata dell'elemento “armonia” nelle costituzioni del continente asiatico va condotto, in via preliminare, uno studio quantitativo dell'uso del so-

<sup>29</sup> W. MENSKEI, *Comparative Law in a Global Context. The Legal Systems of Asia and Africa*, Cambridge, 2006; M. TUSHNET, M. KHOSLA (eds), *Unstable Constitutionalism: Law and Politics in South Asia*, Cambridge, 2015; S. CHOUDHRY, M. KHOSLA, P.B. MEHTA (eds), *The Oxford Handbook of the Indian Constitution*, Oxford-New Delhi, 2016; G.J. JACOBSON, *The Wheel of Law: India's Secularism in Comparative Constitutional Context*, Princeton, 2005; ID., *Constitutional Identity*, Cambridge-London, 2010; D. AMIRANTE, *Al di là dell'Occidente. Sfide epistemologiche e spunti euristici nella comparazione “verso Oriente”*, in *Diritto Pubblico Comparato ed Europeo*, 1, 2015, 1-36; ID., *Il caleidoscopio del diritto indiano: percorsi di comparazione*, in *Annuario di diritto comparato e di studi legislativi*, 2013, 239-260; cf. P. VIOLA, *Costituzionalismo autoctono. Pluralismo culturale e trapianti giuridici nel subcontinente indiano*, cit.

<sup>30</sup> A.H.Y. CHEN (ed.), *Constitutionalism in Asia in the Early Twenty-First Century*, Cambridge, 2014.

<sup>31</sup> M. TUSHNET, M. KHOSLA, *Unstable Constitutionalism*, in ID. (eds), *Unstable Constitutionalism: Law and Politics in South Asia*, cit., 1-17; S. CHOUDHRY, *How to Do Constitutional Law and Politics in South Asia*, Ivi, 18-42.

stantivo ‘armonia’ e dell’aggettivo ‘armonico’, riportando di seguito i testi costituzionali di riferimento<sup>32</sup>.

#### BANGLADESH

##### Part III – Fundamental Rights

##### 38. Freedom of Association.

Provided that no person shall have the right to form, or be a member of the said association or union, if-

1.a. it is formed for the purposes of destroying the religious, social and communal *harmony* among the citizens;

#### BHUTAN

##### 18. The Opposition Party

[...]

(2) The Opposition Party shall promote national integrity, unity and *harmony*, and co-operation among all sections of society.

#### CINA

##### Preamble

[...]

The People’s Republic of China is a unitary multi-national state built up jointly by the people of all its nationalities. Socialist relations of equality, unity, mutual assistance, and *harmony* have been established among the nationalities and will continue to be strengthened. [...]

#### IRAN

##### Chapter VII. Councils

##### Art. 104

In order to ensure Islamic equity and cooperation in chalking out the programmes and to bring about the *harmonious* progress of all units of production, both industrial and agricultural, [...]

<sup>32</sup> Quando non disponibili traduzioni ufficiali in inglese, sono stati riportati i testi pubblicati su: <https://oxcon.oupilaw.com/home/OCW> e [https:// www.constitute project.org](https://www.constitute-project.org).

Chaper IX. The Executive Power

Section 3. The Army and the Islamic Revolution Guards Corps

Art. 150

The Islamic Revolution Guards Corps, organized in the early days of the triumph of the Revolution, is to be maintained so that it may continue in its role of guarding the Revolution and its achievements. The scope of the duties of this Corps, and its areas of responsibility, in relation to the duties and areas of responsibility of the other armed forces, are to be determined by law, with emphasis on brotherly cooperation and *harmony* among them.

COREA DEL SUD

Preamble

To afford equal opportunities to every person and provide for the fullest development of individual capabilities in all fields, including political, economic, civic and cultural life by further strengthening the free democratic basic order conducive to private initiative and public *harmony*, [...]

Chapter IX. The Economy.

Art. 119

The State may regulate and coordinate economic affairs in order to maintain the balanced growth and stability of the national economy, to ensure proper distribution of income, to prevent the domination of the market and the abuse of economic power and to democratize the economy through *harmony* among the economic agents.

FILIPPINE

Art. II. Declaration of Principles and State Policies Principles

Sec. 16

The State shall protect and advance the right of the people to a balanced and healthful ecology in accord with the rhythm and *harmony* of nature.

INDIA

Part IVA - Fundamental Duties

51A. It shall be the duty of every citizen of India-

1. [...]

2. e. to promote *harmony* and the spirit of common brotherhood amongst all the people of India transcending religious, linguistic and regional or sectional diversities; to renounce practices derogatory to the dignity of women; [...]

#### KIRGHIZISTAN

##### Preamble

[...]

Acting on behest of our ancestors to live in peace and accord, in *harmony* with nature, hereby adopt the present Constitution.

#### LAOS

##### Preamble

During the years since the country has been liberated, under the leadership of Lao Revolutionary Party, our people have together been implementing the two strategic tasks of defending and building the country, especially the undertaking of reforms on every side, guided by the principles of mobilizing the resources within the nation and the era to preserve the people's democratic regime, the people's wealth, prosperity, social *harmony*, democracy, justice and civilization, creating conditions to move towards socialism.

#### Chapter IX. The Local Administration Authority

##### Art. 89

The village chiefs have the responsibility to organize the implementation of the laws and regulations, and take the lead in socio-economic development, protection of natural resources and environment, and maintain security and public order, educating local people with a view to maintaining *harmony* and making them the key actors to take the lead in developing their villages.

#### MALESIA

##### Part 1. The States, Religion and Law of the Federation.

##### 3. Religion of the Federation

Islam is the religion of the Federation; but other religions may be practised in peace and *harmony* in any part of the Federation.



## MALDIVE

115. In addition to the duties and powers otherwise expressly conferred on the President by this Constitution and the law, the President is entrusted pursuant to this Constitution with carrying out the duties specified herein and shall have the following powers to do so:

[...]

(b) to supervise the efficient and *harmonious* functioning of all departments of Government;

## NEPAL

### Preamble

[...]

Embracing multi-caste, multi-lingual, multi-cultural and diverse geographical specificities, by ending discriminations relating to class, caste, region, language, religion and gender discrimination including all forms of racial untouchability, in order to protect and promote unity in diversity, social and cultural solidarity, tolerance and *harmonious* attitudes, we also express our determination to create an egalitarian society on the basis of the principles of proportional inclusion and participation, to ensure equitable economy, prosperity and social justice,

### Part III – Fundamental Rights and Duties

#### 17. Right to Freedom

(2) Provided that,

1. Nothing in section (a) shall be deemed to prevent the making of an Act to impose reasonable restrictions on any act which may undermine the nationality, sovereignty, independence and indivisibility of Nepal, or federal units, or jeopardizes the *harmonious* relations subsisting among the people of various caste, ethnicity, religion, or communities, or incites racial discrimination, or untouchability, or disrespects labor, or any act of defamation, or contempt of court, or an incitement of offence, or is contrary to decent public behavior or morality.

2. Nothing in section (b) shall be deemed to prevent the making of an Act to impose reasonable restrictions on any act which may undermine the nationality, sovereignty, independence and indivisibility of Nepal, or jeopardize the *harmonious* relations between federal units, or public law and order situation.

3. Nothing in section (c) shall be deemed to prevent the making of

an Act to impose reasonable restrictions on any act which may undermine the nationality, sovereignty, indivisibility of Nepal, or an act of espionage against the nation, or disclosing national secrets, or helping foreign state or organization that may jeopardize Nepal's security, or an act of treason, or an act that undermines the *harmonious* relations subsisting between federal units, or instigates communal animosity, or jeopardizes the *harmonious* relations subsisting among different caste, ethnicity, religious groups and communities, or an act of acquiring or depriving the membership of a political party only on the grounds of caste, language, religion, community or gender, or the formation of a political party that creates discrimination against citizens, or an act that incites violence, or is contrary to decent public behavior.

4. Nothing in section (d) shall be deemed to prevent the making of an Act to impose reasonable restrictions on any act which may undermine the nationality, sovereignty, indivisibility of Nepal, or an act of espionage against the nation, or disclosing national secrets, or helping foreign state or organization that may jeopardize Nepal's security, or an act of treason, or an act that undermines the *harmonious* relations subsisting between federal units, or instigates communal animosity, or jeopardizes the *harmonious* relations subsisting among different caste groups, ethnicity, religious groups and communities, or an incitement of violence, or an act which is contrary to public morality.

5. Nothing in section (e) shall be deemed to prevent the making of an Act to impose reasonable restrictions on any act which may undermine the interest of the general public, or the good relations between federal units, or the *harmonious* relations subsisting among various caste groups, ethnicity, religious groups or communities, or an act of committing crime or violence, or inciting such acts.

#### 19. Right to Communication

Provided that nothing shall be deemed to prevent the making of laws to impose reasonable restriction on any act which may undermine the nationality, sovereignty, and indivisibility of Nepal, or the good relations between federal units, or jeopardizes the *harmonious* relations subsisting among different caste groups and tribes, or communities, or an act of treason, or defamation of social dignity of individuals through the publication and dissemination of false material, or contempt of court, or material that incites criminal offence, or an act that

is contrary to decent public behavior and morality, or disrespects labor, or incites untouchability or gender discriminations.

Part IV – Directive Principles, Policies and Responsibilities of the State

50. Directive Principles

[...]

(2) It shall be the socio-cultural objective of the State to build a civilized and egalitarian society by ending all forms of discrimination, oppression and injustice based on religion, culture, cultural practices, customs, traditional practices, or on any other grounds; develop socio-cultural values based on national pride, democracy, people orientation, dignity of labor, entrepreneurship, discipline, dignity and tolerance, by respecting cultural diversity and maintaining communal *harmony*, solidarity and amity.

51. State Policies

The State shall pursue the following policies:

1. [...]

b. Policies regarding political and governance system:

[...]

6. Expanding and developing a *harmonious* and cooperative relations between federal units through partnerships in the management of resources and means, administration and responsibilities.

[...]

c. Policies regarding social and cultural transformation:

1. Building a society based on *harmonious* social relations by developing a healthy and civilized culture.

SINGAPORE

[...]

whether to confirm under Article 22I a restraining order made under the Maintenance of Religious Harmony Act (Cap. 167A); the chairman and members of the Presidential Council for Religious Harmony constituted under the Maintenance of Religious Harmony Act (Cap. 167A);

22I. Restraining order under Maintenance of Religious Harmony Act

The President, acting in his discretion, may cancel, vary, confirm

or refuse to confirm a restraining order made under the Maintenance of Religious Harmony Act (Cap. 167A) where the advice of the Cabinet is contrary to the recommendation of the Presidential Council for Religious Harmony.

#### SRI LANKA

##### Chapter III. Fundamental Rights

##### 15. Restriction of Fundamental Rights

The exercise and operation of the fundamental right declared and recognized by Article 14(1)(a) shall be subject to such restrictions as may be prescribed by law in the interests of racial and religious *harmony* or in relation to parliamentary privilege, contempt of court, defamation or incitement to an offence.

The exercise and operation of the fundamental right declared and recognized by Article 14(1)(b) shall be subject to such restrictions as may be prescribed by law in the interests of racial and religious *harmony*.

The exercise and operation of the fundamental right declared and recognized by Article 14(1)(c) shall be subject to such restrictions as may be prescribed by law in the interests of racial and religious *harmony* or national economy.

#### TIMOR EST

##### Preamble

The diplomatic front, *harmoniously* carried out all over the world, enabled the opening of the way for definitive liberation.

[...]

to promote the *harmonious* and integrated development of the sectors and regions and the fair distribution of the national product;

##### Part II. Rights, Duties, Liberties and Fundamental Guarantees

##### Title II. Rights, Freedoms and Personal Guarantees

##### Art. 39. Family, Marriage and Maternity

The State protects the family as the society's basic unit and condition for the *harmonious* development of the person.

#### TURKMENISTAN

##### Preamble

[...]

Expressing loyalty to the covenant of ancestors to live in unity, peace and *harmony* and commitment to universal human values;

VIETNAM

Art. 57

[...]

The State shall protect legal rights and interests of the workers and employers and provide favorable conditions for construction of progressive, *harmonious*, and stable labor relationship.

#### 4. Conclusioni. Armonia relazionale e relazione armonica

Dopo aver svolto in modo cursorio un'analisi quantitativa dei riferimenti costituzionali all'armonia, appare necessario marcare la distinzione fra 'armonia relazionale' e 'principio della relazione armonica', sì da poter chiarire la presenza di alcuni risvolti pratici molto importanti anche – se non principalmente – sulla tenuta dell'assetto costituzionale. In particolare, la questione investe due differenti ordini di ragioni: i) la differenza fra l'uso teleologico/modale, ii) la giustiziabilità.

Nel caso dell'uso teleologico/modale derivante dall'utilizzo del sostantivo, il raggiungimento della "armonia" sancito nell'impostazione costituzionale è il prodotto di un'attività vincolata nel fine, ma libera nei mezzi e modi (chiaramente condizionata da altre previsioni costituzionali). Viceversa, l'imporre che un'azione sia "armoniosa" o che tenda a salvaguardare la "armoniosità" di una situazione di fatto – e non solo futura – implica che il fine sia solo il prodotto dell'attività svolta nel rispetto dell'armoniosità stessa, circostanza per la quale si produrrà necessariamente un effetto caratterizzato dalla stessa qualità "equilibrata" prescritta per il modo<sup>33</sup>. In quest'ultimo caso, quindi, il modo è

<sup>33</sup> Ad esempio, l'inaccettabile genocidio in corso a Gaza al momento della stesura di questo contributo e gli atti di totale disprezzo della vita e della dignità umana ad opera delle forze militari operanti per conto dello Stato israeliano non potrebbero in alcun modo essere scusati in base alla convinzione che questi siano un male necessario in funzione di un futuro di pace e armonia (tale ultima interpretazione dei fatti alimenterebbe, in pratica, ipotesi sioniste e, per certi aspetti, messianiche).

vincolato, mentre il fine è condizionato sul piano pragmatico, non potendo sovvertire il modo che lo genera. Sul piano giuridico, ad esempio, in questo secondo caso la corte competente a decidere sul rispetto dei diritti fondamentali e del contenuto del testo costituzionale potrà sindacare, alla luce del principio della relazione armonica, qualora previsto, qualsiasi attività giuridicamente rilevante, sia essa indirizzata all'assetto territoriale, a gruppi di interesse collettivo, a rapporti individuali privati o a tutti gli intrecci possibili fra i soggetti appena indicati.

Nei casi riportati nel precedente paragrafo, riferimenti a ipotesi di 'armonia relazionale' si riscontrano nelle esperienze di Bangladesh, Bhutan, Cina, India, Kirghizistan, Laos, Timor Est, Turkmenistan, Vietnam, mentre la presenza di un 'principio di relazione armonica' è incluso nelle costituzioni di Corea del Sud, Filippine, Malesia, Maldive, Nepal, Singapore, Sri Lanka.

In base alle precedenti riflessioni, anche la necessità di valutare il termine sul piano semantico apre scenari giuridici ai quali non si può rimanere indifferenti. Infatti, per armonia si intende una proporzione di parti di qualunque cosa, adattamento, commessura, proporzione, concordia<sup>34</sup>; un termine, quindi, che non si esaurisce nella mera proporzionalità, ma che implica una "comunione", ossia un rapporto tra più persone o enti che si stabilisce attraverso un vincolo immateriale che le unisce sul piano pre-giuridico. Da ciò emerge che, in via ipotetica e basandosi sul principio della relazione armonica, una corte apicale decida in futuro di intervenire per riequilibrare in modo proporzionale, ragionevole e *armonioso* una situazione di diritto che incideva sfavorevolmente sulla realtà di fatto.

Se l'armonia non può essere ridotta a sola proporzione, questo affiora con forza proprio in riferimento al temperamento equabile, alle classificazioni e, quindi, anche alle operazioni valutative dei comparatisti. Esperienze diverse, pur riconoscendo strumenti giuridici analoghi, sono alimentate da elementi autoctoni che trovano collocazione nello spazio delimitato da confini standardizzati. In altri termini, l'accettazione di quanto per alcuni, in base alle classificazioni prevalentemente nordatlantiche<sup>35</sup>, può sembrare distopico, in realtà è una for-

<sup>34</sup> A. PRATI, voce *Armonia*, in *Vocabolario etimologico italiano*, Milano, 1951.

<sup>35</sup> Vd. L. PEGORARO, *Blows against the empire: Contra la híper-constitución colo-*

ma di accoglimento di quell'infinito che troviamo fra l'1 e il 2, fra un semitono e quello immediatamente successivo, fra le varianti umane e il diritto – e i modelli – che le accompagna.

### *Abstract*

*The search for 'constants of harmony' has been met with vain attempts at static classification, which have fuelled the distance between Western and Eastern conceptions, including musical ones. An example is the use of the equal tempered system for defining reference notes, which amplifies this gap. The West has always recognized a millenary tradition in the subject of harmony in Asian experiences which refer, with different expressions and manners, to a common harmonious way of life. This contribution outlines two research trajectories: on one hand, regarding methodological aspects, it establishes a correspondence between static/dynamic modelling and the tempered system; on the other hand, it delves into the constitutionalisation of the idea of harmony in Asia, with particular regard to the comparison between the conceptions of socio-legal harmony and musical harmony in the traditions pertaining to Asian systems and Western liberal democracies.*

### *Keywords*

*Harmony – Equal Tempered System – Asian Constitutionalism and Traditions – Comparative Constitutional Law – Static/Dynamic Modelling*

*nial de los derechos fundamentales, en búsqueda de un núcleo intercultural compartido, in Revista cubana de Derecho, 1, 1, 53-102; P. VIOLA, E. ANDREOLI, A. PARRILLI, Tradizione giuridica, cit.*





SEZIONE II  
**Law in Music**

PARTE I



## GIUDICI, GIUSTIZIA E DISEGUAGLIANZE IN UNA VARIETÀ DI CULTURE MUSICALI

*Giorgio Grasso\**

Quella che ho presieduto è stata, prima di tutto, una sessione interdisciplinare, nella quale sono intervenuti, nell'ordine, una privatista comparatista, quale Francesca Benatti, due cultori del diritto pubblico comparato, Andrea De Petris e Sergio Sulmicelli, un privatista "autentico", Geo Magri, un filosofo del diritto, Guilherme Pratti, una giovane studiosa di diritto costituzionale, Alice Stevanato, ma anche una non giurista come Doriana Masucci, musicista e musicologa.

Se il sotto-titolo delle due diverse sessioni di "Law in music" concerne la "Narrazione e la percezione del giuridico nella musica", cinque contributi paiono veramente di "Law in music" (De Petris, Magri, Pratti, Stevanato e Sulmicelli), due, invece, sono piuttosto di "Music in law", quello di Benatti, che ha lavorato sul formante giurisprudenziale, considerando in particolare come Bob Dylan è utilizzato nella giurisprudenza della Corte suprema e di altre corti statunitensi, e quello di Masucci, che ha operato sul formante dottrinale, ricostruendo, lungo un percorso storico che parte anche da prima del Novecento, tutta una serie di filoni in cui la musica è stata impiegata dai giuristi tedeschi, specie della tradizione privatistica.

Le diverse coordinate musicali discusse nella sessione sono state anche in qualche modo coordinate geografiche: l'Italia, gli Stati Uniti d'America, l'Italia e gli Stati Uniti in comparazione tra di loro, la Germania, il Brasile, ma anche a ben vedere, pensando a Geo Magri e alla trilogia di Mozart, la Spagna.

Gli autori i cui brani hanno fatto da sfondo a questi contributi appartengono a una significativa varietà di culture musicali: Bob Dylan, Bruce Springsteen, Fabrizio De André, Chico Buarque de Hollanda,

\* Professore ordinario di Diritto costituzionale e pubblico. Università degli Studi dell'Insubria.

Mozart e poi tutti i rapper statunitensi e italiani, gran parte dei quali proprio non conoscevo, neppure nel nome, prima di leggere e ascoltare Sulmicelli.

Quali sono stati i profili dominanti della sessione?

Un tema “forte”, sicuramente, è stato quello che ha riguardato i giudici e la giustizia, quasi seguendo il suggerimento a occuparsi dell’argomento che Rolando Tarchi, introducendo i lavori di tutto il Convegno, aveva dato.

I giudici, negli autori oggetto degli interventi della sessione, non sono quasi mai «poteri buoni», così citando ovviamente *Nella mia ora di libertà* di Fabrizio De André, canzone che quasi ogni anno – tante sono le sue implicazioni con la protezione delle libertà fondamentali – ho l’abitudine di far ascoltare agli studenti del mio Corso di Diritto costituzionale. Perché non siano quasi mai poteri buoni ce lo ha spiegato, per esempio, Benatti, citando *Hurricane* e *The Lonesome Death of Hattie Carroll* di Bob Dylan, in cui emerge in particolare l’idea di un giudice prevenuto, nel suo giudizio, verso le persone di colore, tanto che, a un bianco ubriaco, colpevole dell’uccisione di Hattie Carrol, che lascia undici figli orfani, saranno comminati soltanto sei mesi di carcere. A sua volta, Stevanato, riferendosi ai magistrati di *Un giudice* e de *Il Gorilla* di Fabrizio De André, sottolinea che essi sono giudici che vanno al di là di quella che è la soggezione del giudice alla legge, dell’art. 101, comma 2, della Costituzione italiana, perché sono mossi da passioni, che sono però negative. De Petris, commentando *Johnny 99* di Springsteen, rileva come il vero criminale non sia l’omonimo protagonista della canzone, ma John Brown, il giudice che lo ha condannato a 98 anni di galera, definito «l’Infame» dal cantautore del New Jersey. Sulmicelli, infine, nella suggestiva genealogia che fa del rap italiano in particolare, individua nell’ultima fase di tale ricognizione, come oggetto vero della polemica dei rapper di casa nostra, proprio il potere giudiziario.

Forse è in Pratti, nel racconto che lui fa attraverso le canzoni di Chico Buarque de Hollanda, a partire da *La banda*, che il giudice diventa invece un protagonista potenzialmente positivo, soprattutto perché si evidenzia quanto la dittatura militare avesse sottratto agli organi giurisdizionali il controllo sulla limitazione da parte del Presidente delle libertà fondamentali.

Nell'intervento di Magri vi è almeno un giudice, Don Curzio de *Le nozze di Figaro*, che viene definito «balbuziente e ridicolo», simboleggiando l'inefficienza e la soggezione del potere giudiziario probabilmente non soltanto alla legge, anche se le conclusioni del collega comasco sono ottimistiche, perché in fondo nella trilogia Mozart-Da Ponte la giustizia trionfa sempre.

L'altro grande tema che si è affrontato durante la sessione è stato quello della diseguaglianza, declinata in tante diverse forme, ma soprattutto nelle sue varianti di natura economico-sociale ed etnico-razziale. Emerge, attraverso alcuni contributi, la concezione di una "legge" che finisce per definire e consolidare un regime di diseguaglianza. La legge e l'ordine costituito, infatti, non danno risposte alle diseguaglianze che vi sono nella società, ma anzi ne sono forse alle origini.

Così sentendo Francesca Benatti parlare dei poveri bianchi, non soltanto dei poveri neri, mi sono venute in mente le discriminazioni subite negli Stati Uniti d'America da bianchi italiani e cantate in *Here's to You* di Enrico Morricone e Joan Baez, dedicata a Sacco e Vanzetti, nonché nella *Canzone per Silvia* di Francesco Guccini, un autore il cui nome non è troppo risuonato nelle nostre aule in questo Convegno, riferendomi ovviamente a Silvia Baraldini.

Ma rispetto a questa condizione di diseguaglianza, l'interrogativo che sorge spontaneamente è se nei sistemi democratici, attraverso la regola di maggioranza su cui essi si fondano, si riesca a proteggere sempre quei «servi disobbedienti alle leggi del branco», simbolo di tante differenti minoranze ed emarginazioni, evocati in *Smisurata Preghiera* di Fabrizio De André, ricordata anche da Stevanato, e che sono spesso lasciati invece al loro sbandare. E anche se non è certo compito di queste brevi note dare una risposta al se, e come, queste diseguaglianze possano in qualche modo essere colmate, superate o almeno diminuite, si conferma la verità delle parole di Ivano Fossati, che, in *Cara democrazia*, definiva appunto la democrazia una «gemma imperfetta, equazione sbagliata, non scritta e mai corretta», anche se, parafrasando *Aida* di Rino Gaetano (una tra le pochissime canzoni, tra l'altro, dove si cita la Costituente del 1946-1947), chi ha la democrazia se la deve tenere ben stretta.

Mi avvio a concludere utilizzando una canzone che riassume molte

delle cose che nella nostra ricca sessione di lavoro si sono discusse. I fatti: nell'agosto del 1979, Roberto Vecchioni viene arrestato a Milano e incarcerato a Marsala, a seguito di un mandato di cattura emesso dal Tribunale della città siciliana. Il cantautore è accusato di spaccio di droga, contestandogli lo scambio di uno spinello alla fine di un concerto nella città della Provincia di Trapani, durante la festa dell'Unità, svoltosi un paio di anni prima. Vecchioni varca le mura di un carcere fatiscente, una casa circondariale in cui resterà diversi giorni, perché intanto il giudice che lo aveva fatto arrestare e che lo doveva interrogare aveva pensato bene di partire per le vacanze estive. Lo svolgimento del giudizio provò che si trattava di un errore giudiziario e la vicenda si concluderà con la sua piena assoluzione, ma Vecchioni, in autunno, pubblica l'album *Robinson*, all'interno del quale il brano *Signor giudice* descrive, con un'amarissima ironia, la vita nel carcere: «Signor giudice, qui il tempo scorre piano, ma noi che l'adoriamo, col tempo ci giochiamo (...) Lei certamente farà quello che è giusto per noi, che ci fidiamo e continuiamo a vivere».

Ma per terminare davvero vorrei tornare al contenuto della nostra sessione e, in particolare, al riuscito intervento di Doriana Masucci, la quale offrendoci una rassegna di come, nella dottrina giuridica tedesca, è entrato il momento musicale, ha citato a un certo punto una frase di Ulrich Haltern: «La musica (...) soffre di una costante mancanza di attenzione da parte dei giuristi», mentre la «musicologia avrebbe le carte in regola per arricchire le scienze affini, tra cui anche la giurisprudenza».

Credo che la sessione che ho coordinato e tutto il nostro Convegno abbiano dimostrato, però, che, tra i giuristi, almeno i professori universitari, per certi versi tutti comparatisti, per come si sono svolti i lavori nel corso di queste due intense giornate comasche, la musica proprio non la sappiano e non la vogliano ignorare.

Vi ringrazio molto davvero.

### *Abstract*

*The paper summarises one of the panels of "Law in Music" and briefly comments on the contributions presented by the participants. During the panel there*

*were two main areas of discussion: the judiciary and the justice system, and economic, social and racial inequalities.*

*Keywords*

*Judges – Justice – Principle of Equality*





## BOB DYLAN ALLA CORTE SUPREMA FEDERALE STATUNITENSE

*Francesca Benatti\**

SOMMARIO: 1. Bob Dylan nelle motivazioni: le ragioni di un successo. – 2. La critica al sistema nell'attacco ai giudici. – 3. *Hurricane* e *Hattie Carroll*: la visione della giustizia. – 4. Tra riparazione e retribuzione, i limiti della giustizia umana.

### *1. Bob Dylan nelle motivazioni: le ragioni di un successo*

In *Sprint Communications Co. v. APCC Services Inc.*<sup>1</sup> del 2008 Chief Justice Roberts citava un passo di Bob Dylan<sup>2</sup> in una motivazione della Corte Suprema<sup>3</sup>. Nella *dissenting opinion*, infatti, per spiegare la sua obiezione alla estensione della legittimazione ad agire alle società di fatturazione e riscossione utilizzate dagli operatori di telefoni a pagamento, aveva constatato come: “*When you got nothing, you got nothing to lose*”<sup>4</sup>. Secondo Roberts, poiché gli operatori non avevano diritto a un risarcimento e non potevano beneficiare della sentenza, non avevano legittimazione ad agire.

\* Professoressa ordinaria di Diritto comparato. Università Cattolica del Sacro Cuore.

<sup>1</sup> 554 U.S. 269 (2008).

<sup>2</sup> Il passo era già stato citato in *Mountain States Legal Foundation v. Glickman*, 92 F.3d 1228 (D.C. Cir. 1996).

<sup>3</sup> Si trattava della prima citazione in una motivazione della Corte Suprema di un brano rock. Un anno dopo, Justice Samuel Alito ha utilizzato il testo della canzone “Imagine” di John Lennon nella sua *opinion* in *Pleasant Grove City, Utah v. Summum*, 129 S. Ct. 1125, 1135 (2009).

<sup>4</sup> Si nota come Justice Roberts avesse modificato la frase originaria. Quando gli era stato chiesto la ragione del cambio, aveva risposto che “ain’t” è presente nella canzone “così come viene eseguita”, ma “le note di copertina indicano che non contiene “ain’t”, cfr. A. LIPTAK, *The chief justice, Dylan and the disappearing double negative*, in *The New York Times* 157(54356) 2-L.

Due anni dopo, in *City of Ontario v. Quon*<sup>5</sup>, Justice Scalia criticava la scelta della Corte di non decidere se un dipendente pubblico avesse una ragionevole aspettativa di privacy nei messaggi di testo che aveva inviato e che erano stati perquisiti dal datore di lavoro. La motivazione di maggioranza si fondava sulla rapidità della evoluzione tecnologica che non rendeva ragionevole stabilire una regola chiara. Nell'ironizzare su questo argomento, Scalia commentava “[t]he times-they-are-a-changin’ is a feeble excuse for disregard of duty”.

Se questi sono stati i riferimenti giudiziali maggiormente discussi e conosciuti, numerose<sup>6</sup> sono le citazioni di Bob Dylan nelle decisioni dei tribunali statali e federali<sup>7</sup>. Analisi empiriche confermano come sia il cantante più menzionato nelle motivazioni<sup>8</sup>. Addirittura, i suoi versi, in alcuni casi si sono trasformati in massime<sup>9</sup>. L'espressione “*you don't need a weatherman // to know which way the wind blows*”. è stata usata inizialmente in California<sup>10</sup>, ma è ora diffusa anche in altre giurisdizioni per chiarire come nel caso di fatti notori sia inutile richiedere il parere degli esperti<sup>11</sup>.

Le ragioni di questa preferenza per Bob Dylan sono varie<sup>12</sup>.

<sup>5</sup> 560 US 746 (2010).

<sup>6</sup> In A. ASHTON THORN & M. KLINGENSMITH, *On the Record: Lyrics in Judicial Writing*, in 104(2) *Judicature*, 64,78 (2020), è raccontato che «Judge Jonathan Goodman out of the Southern District of Florida quotes songs often and well. I spoke to him about why he quotes songs, and he told me that when Chief Justice Roberts quoted Bob Dylan in a case he thought to himself, “Well, if it’s good enough for the Chief Justice, it’s good enough for me”».

<sup>7</sup> A. B. LONG, (*Insert Song Lyrics Here*): *The Uses and Misuses of Popular Music Lyrics in Legal Writing*, in 64(2) *Wash & Lee L. Rev.* 531 (2007).

<sup>8</sup> Dopo Dylan, sono maggiormente menzionati i Beatles e Bruce Springsteen.

<sup>9</sup> Cfr. M. KLINGENSMITH, *Music in the Law*, London, 2020, 33.

<sup>10</sup> *Royal Bahamian Association, Inc. v. QBE Insurance Corporation*, 744 F. Supp. 2d 1297.

<sup>11</sup> V. la decisione della Corte Suprema del New Jersey in *State v. Ross*, 229 N. J. 389, 163 A.3d 278 (2017): «Trial judge intuitively know that l they cannot buttress a party’ s witness, show negative emotion about the testimony of an alibi witness, or coach either party’s counsel without having an impact on the jury. As Bob Dylan once wisely said,’ You don’t need a weatherman to know which way the wind blows. ‘Bob Dylan, *Subterranean Homesick Blues on Bringing it All Back Home* (Columbia Record 1965)».

<sup>12</sup> ALEX B. LONG, ‘*The Freewheelin’ Judiciary: A Bob Dylan Anthology*, in 38

Innanzitutto, si è notato come la maggioranza delle citazioni provenga da giudici che si sono formati negli anni '60 e '70 del secolo scorso, quando Dylan rappresentava la voce di quella generazione, il suo "profeta"<sup>13</sup>. Le sue canzoni erano state cantate, emozionando i partecipanti, durante la Marcia su Washington per il lavoro e la libertà del 28 agosto 1963, divenuta famosa per il discorso di Martin Luther King "I have a dream". Nelle battaglie per i diritti civili, la musica era, infatti, servita ad unire in una medesima visione i giovani, avviando una trasformazione valoriale e culturale<sup>14</sup>.

Inoltre, il riferimento musicale con il suo richiamo ad un immaginario condiviso può, per la sua plasticità, agevolare la comprensione dell'argomento giuridico<sup>15</sup>. Chief Justice Roberts ha giustificato la citazione, constatando come Dylan avesse colto con lucidità il fondamento della legittimazione ad agire.

## 2. La critica al sistema nell'attacco ai giudici

Appare, tuttavia, necessario sottolineare un aspetto paradossale. La costante riflessione nei testi di Dylan sul tema della giustizia e del sistema giudiziario è pessimista tanto che potrebbero stupire le sue citazioni da parte dei giudici, bersaglio delle sue critiche feroci. Già una delle sue prime canzoni, "The Ballad of Donald White", ad esempio,

*Fordham Urb. L. J.* 1363, (2011).

<sup>13</sup> M. KLINGENSMITH, *op. cit.*, *passim*; P. MEYER, *Decision Dylan*, in *ABA* 22, 23 (2017). Tuttavia, è noto come Bob Dylan stesso fosse a disagio con questa definizione.

<sup>14</sup> S. BRANDON, I. MAUPIN, & M. GOODMAN, *Bob Dylan: The prophet of social change in the 1960s*, in 8(3) *Media Watch* 366 (2017).

<sup>15</sup> A. B. LONG, *Insert Song*, *cit.*, 567; «One of the things that makes the lyrics of Bob Dylan so tempting to cite is that they often are outward-looking observations about the human condition in general, rather than being more introspective in nature. "A hard rain's a-gonna fall"; "when you got nothing, you got nothing to lose"; "you've gotta serve somebody"; "even the president of the United States must sometimes have to stand naked". These are grim observations and dire predictions, sometimes overtly biblical in nature, that can be applied in a variety of settings, not the least of which somehow involves the law and its role in society. They can all be brought back home to the practice of law».

rappresenta una dura accusa alla società colpevole con le sue ingiustizie di aver portato un uomo ad uccidere<sup>16</sup>.

Dylan raccontava successivamente di aver visto il nome di Donald White su un giornale di Seattle nel 1959 circa:

«Diceva che era un assassino. La volta successiva che lo vidi fu in televisione... Donald White fu mandato a casa da prigionieri e istituti perché non avevano spazio. Chiese di essere rimandato indietro perché non riusciva a trovare spazio nella vita. Ha ucciso qualcuno perché non riusciva a trovare spazio nella vita... Quando si sveglieranno alcune persone e capiranno che a volte le persone non sono davvero i loro nemici ma le loro vittime?»<sup>17</sup>.

Nonostante l'eccessiva semplificazione, emerge quella sfiducia nel diritto<sup>18</sup> e nella giustizia prodotti dall'uomo che avrebbe permeato i testi successivi<sup>19</sup>.

Alcune sue canzoni sono divenute memorabili proprio per l'attacco al sistema: «Anche se Dylan avesse scritto solo Hurricane e The Lonesome Death of Hattie Carroll ("Hattie Carroll"), avrebbe avuto un impatto maggiore sul modo in cui il pubblico americano pensa al sistema di giustizia penale rispetto a tutti i professori di diritto e procedura penale (me compreso) messi insieme... Queste due canzoni,

<sup>16</sup> A. GEAREY, *Outlaw Blues: Law in the Songs of Bob Dylan*, in 20 *Cardozo L. Rev.* 1401 (1998).

<sup>17</sup> V. [http://www.edlis.org/twice/threads/donald\\_white.html](http://www.edlis.org/twice/threads/donald_white.html), 21-01-1997. Nella biografia di A. SCADUTO, *Bob Dylan*, New York, 2016, Sue Zuckerman racconta di aver visto insieme a Bob Dylan un film intitolato "A Volcano Named White" riguardante un uomo afroamericano, che, seduto nella sua cella, in Texas raccontava la sua vita, l'oppressione subita, le sue richieste di aiuto ignorate. Disperato, aveva, poi, ucciso un uomo ed era in attesa di essere giustiziato. Bob Dylan aveva iniziato a scrivere mentre il programma era ancora in onda, e in poco tempo aveva composto questa canzone, Donald White.

<sup>18</sup> Va osservato come il disincanto sia un elemento costante in Bob Dylan. Analizzando la sua riflessione sulla storia americana L. SERAFINO, *Life Cycles of American Legal History Through Bob Dylan's Eyes*, in 38 *Fordham Urb. L.J.* 1431,1433 (2011) rileva che «patterns in history affirm to him that real, substantive change cannot be maintained ... because he knows that society will end up back at the beginning, albeit, perhaps with some improvement».

<sup>19</sup> R.H. UNDERWOOD, *When the Law Doesn't Work*, in 38 *Fordham Urb. L.J.* 1495 (2010).

pur essendo state scritte a soli undici anni di distanza l'una dall'altra, sembrano appartenere a epoche diverse. Ci costringono brutalmente a confrontarci con la corruzione del sistema giudiziario americano»<sup>20</sup>.

Tuttavia, nonostante il loro impatto, Hurricane è stata citata raramente dalle Corti<sup>21</sup> e Hattie Carroll mai.

Nel tentare di esaminare il pensiero di Dylan vanno chiariti alcuni profili. Innanzitutto, sarebbe sbagliato inquadrare la sua musica unicamente come protesta. Dylan stesso rifugiava da queste qualificazioni. Rilevava, inoltre, come non potesse essere paragonato ad altri, ma cercasse un suo stile. In una carriera molto lunga è, poi, possibile ravvisare diverse fasi e anche sfumature differenti nella sua concezione della giustizia e del diritto.

Tuttavia, un primo elemento è la critica spietata alle figure del potere. Nei testi di Dylan, il giudice, corrotto o privo di empatia, non è mai all'altezza del suo compito<sup>22</sup>.

In "Drifter's Escape", Dylan racconta la storia di un giovane emarginato che viene accusato senza conoscerne le motivazioni. La descrizione del processo è desolante: il giudice appare inerme e privo di personalità, incapace di governare una giuria che condanna l'emarginato e sottomesso ad una folla in subbuglio. Emblematica è la frase da lui rivolta all'imputato "*You fail to understand, he said / Why must you even try?*" Tuttavia, un lampo distrugge l'aula di tribunale, permettendogli di fuggire.

Sono state avanzate diverse interpretazioni sulla natura del lampo.

<sup>20</sup> M.L. PERLIN, *Tangled up in the Law: The Jurisprudence of Bob Dylan*, in 38 Fordham Urb. L.J. 1395, 1404 (2010).

<sup>21</sup> Un esempio è la *dissenting opinion* di Judge Starcher in *State v. Middleton*, 220 W.Va. 89, 640 S.E.2d 152 (2006): «The majority opinion is a meandering foray that laboriously navigates a number of jurisprudential seas. Such laboriousness, string citing, the dropping of estimable jurisprudential names, etc. alerts the reader to the oft-combined strategies of numbing and bolstering, in the service of concealing a moral and legal flaw...The majority opinion's ruling is that if the police can colorably claim that a person is not 'in custody' it's okay for the police to lie about what a person's lawyer has told the police. Bob Dylan wrote in 'Hurricane', 'it makes you feel ashamed, to live in a land where justice is a game'. I feel the same way about the majority opinion».

<sup>22</sup> D. ZORNOW, *Dylan's Judgment on Judges: Power and Greed and Corruptible Seed Seem to Be All That There Is*, in 38 Fordham Urb. L.J. 1511 (2011).

Sembra evidente, però, la critica alla fragilità della *rule of law* umana. Qualora il giudice non avesse abdicato al suo compito, infatti, non vi sarebbe stato bisogno di un evento fortuito per liberare l'emarginato.

Corrotto è, invece, il giudice in "Seven Curses" che tratta la vicenda di un uomo condannato a morte per aver rubato un cavallo. Il giudice rifiutava del denaro per salvarlo, chiedendo in cambio una notte con la figlia. Tuttavia, nonostante il padre si opponesse, la ragazza si sacrificava, purtroppo invano.

Con una tragica efficacia, infatti, Dylan narra che "*The gallows shadows shook the evening/ In the night a hound dog bayed/ In the night the grounds were groanin'/ In the night the price was paid/ The next mornin' she had awoken/ To know that the judge had never spoken*". La canzone suggerisce una generale sfiducia nella possibilità per le persone appartenenti alle classi più povere di ottenere giustizia.

Anche il giudice in "Percy's song" è privo di umanità. Rifiuta, infatti, la richiesta del narratore della canzone di ridurre la sentenza di 99 anni di prigionia all'amico autista di un veicolo, che aveva causato la morte di altre persone. Dylan descrive come "*The judge he spoke out of the side of his mouth/ Turn, turn, turn again/ Sayin', 'The witness who saw he left no doubt'/ Turn, turn to the rain and the wind/ That may be true, he's got a sentence to serve/ Turn, turn, turn again/ But ninety-nine years, he just don't deserve/ Turn, turn to the rain and the wind/ Too late, too late for his case it is sealed/ Turn, turn, turn again/ His sentenced is passed and it cannot be repealed/ Turn, turn to the rain and the wind*".

È interessante notare come in queste canzoni la prospettiva di Dylan sia quella del colpevole e non delle vittime. Questo rivela il senso di crescente distacco da parte di Dylan e della sua generazione nei confronti del potere, inadeguato a rappresentarli. I giudici-e i politici- sono, infatti, fonte di potere ma non autorità legittime: le loro sentenze non sono espressione della società<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> J. TAYLOR, C. & ISRAELSON, *In the Political World of Bob Dylan: Freedom and Justice, Power and Sin*, New York, 2015, 93-126.

### 3. Hurricane e Hattie Carroll: la visione della giustizia

Sono, però, “Hurricane” e “Hattie Carroll”, come detto, i due testi nei quali Dylan mostra compiutamente la sua concezione della giustizia<sup>24</sup>.

“Hurricane”<sup>25</sup>, della durata di otto minuti e mezzo, è composta da undici strofe, che iniziano con due coppie di versi in rima cantati su un ritmo incalzante e accompagnati dalla band al completo. La quinta e la sesta riga di ogni strofa formano una coppia, ma la maggior parte degli strumenti si interrompe per far risaltare i tamburi in stile conga, la voce di Dylan, un paio di voci di accompagnamento e qualche accordo di chitarra acustica. Tale cambiamento nella musica serve a sottolineare e rafforzare il testo: nella prima, nella quinta e nell’ultima strofa, Dylan canta: “Questa è la storia dell’uragano, l’uomo che le autorità hanno incolpato”. Le strofe terminano con tre versi, a volte vagamente in rima, con Dylan che quasi urla l’ultima parola di ogni strofa. Tra una strofa e l’altra ci sono due misure strumentali che mettono in risalto il

<sup>24</sup> Pur meno conosciuta va ricordata anche la canzone “The Death of Emmett Till” che narra il brutale assassinio di un giovane afroamericano in Mississippi nel 1955. Y. YANG, & J. XIANG, *History, Lyrics, Text: A New Historicist Analysis of Bob Dylan’s “The Death of Emmett Till”*, in *The Journal of Social Science and Humanities* 1,5 (2025) valorizzando la storicità del testo, osservano come «The Death of Emmett Till not only documented history but also functioned as an active participant in it, driving public attention to the Till case and laying the groundwork for Bob Dylan’s establishment as a spokesperson for the civil rights movement». Anche in questo racconto il processo è raccontato con toni negativi: “Men who helped the brothers commit this awful crime

And so this trial was a mockery, but nobody seemed to mind “, Zornow *op. cit.* Va ricordato che nel 2003, per esaudire l’ultimo desiderio della mamma di Till, la PBS trasmise *The Murder of Emmett Till*, riaccendendo l’attenzione sul caso. Due anni dopo, *The Untold Story of Emmett Till* di Keith Beauchamp spinse il Dipartimento di Giustizia a riaprire l’inchiesta. Nello stesso anno, l’FBI eseguì un’autopsia per confermare l’identità dei resti e far luce su nuovi elementi. Nel 2010, il cugino Simeon Wright pubblicò *Simon’s Story*, offrendo una testimonianza diretta degli eventi. Nel 2017, il volume *The Blood of Emmett Till* smentì le accuse originali, ristabilendo la verità dei fatti.

<sup>25</sup> Cfr. l’efficace analisi in M.L. PERLIN, “*Pistol Shots Ring out in the Barroom Night*”: Bob Dylan’s “Hurricane” as an Exam (or Course) in Criminal Procedure, in 48 Am. J. Crim. L. 253 (2021).

ritmo delle congas e un violino dal suono esotico<sup>26</sup>. Come sempre testo, musica e interpretazione si fondono perfettamente.

Hurricane narra la saga giudiziaria di Carter, che era stato imprigionato 22 anni per un omicidio che non aveva commesso<sup>27</sup>. La vicenda, con un susseguirsi di processi, false testimonianze, errori giudiziari è emblematica della corruzione del sistema. Carter, secondo Dylan, è stato condannato perché afroamericano. Nel decimo verso, Dylan constata che il processo è stato una farsa, nella quale tutti hanno contribuito all'esito: poliziotti, testimoni, giuria, giudici e soprattutto la stampa, che non ha controllato gli abusi raccontando la verità, ma li ha supportati con la sua versione falsa. Dylan contrappone il suo racconto a quello dei giornali, mettendo in luce come *"All of Rubin's cards were marked in advance/ The trial was a pig-circus, he never had a chance/The judge made Rubin's witnesses drunkards from the slums/To the white folks who watched, he was a revolutionary bum/And for the black folks he was just a crazy nigger/No one doubted that he pulled the trigger/And though they could not produce the gun/The D.A. said he was the one who did the deed/And the all-white jury agreed/Rubin Carter was falsely tried/The crime was murder one, guess who testified?/Bello and Bradley and they both baldly lied/And the newspapers, they all went along for the ride!"*.

Hattie Carroll tratta, invece, l'omicidio di una cameriera afroamericana da parte del suo datore di lavoro. È stato notato come nella versione di Dylan vi siano delle inesattezze<sup>28</sup>. Ciò non stupisce. Nonostante la forma sia volutamente giornalistica, lo scopo della canzone non consisteva nel raccontare i dettagli del fatto, ma nel dare risalto ad una vicenda che non aveva trovato a livello mediatico il risalto meritato. In particolare, voleva mostrare come le disuguaglianze nella società ren-

<sup>26</sup> T.G. PETERSEN, *Bob Dylan's "New Journalism" Coverage of Rubin "Hurricane" Carter's Battle for Justice*, in 43(2) *Studies in Popular Culture* 1 (2021).

<sup>27</sup> Probabilmente si può condividere che Hurricane non sia «a great song or is one of the best Dylan records, but it has articulated the willingness of one of the most significant recording artists of the twentieth century to ask for the compassion of the public for a wronged athlete, and for those reasons it is a significant piece», J. WILLIAMS, *'One time he could-'a'been, the champion of the world': Bob Dylan's 'Hurricane' as protest song*, in 17(3) *Sport in Society* 371, 382 (2014).

<sup>28</sup> R.H. UNDERWOOD, *op. cit.*



dessero frequenti episodi tragici di ingiustizia. Infine, come in tutte le canzoni di protesta, era stata scritta al verificarsi dell'evento, senza aspettare la conoscenza completa della vicenda<sup>29</sup>.

Lo stile del testo e della musica<sup>30</sup> si uniscono e rafforzano il racconto contribuendo a dargli pathos. La canzone inizia con la narrazione dell'uccisione di Hattie Carroll da parte di Zanziger. Le due figure vengono fin da subito contrapposte: "*William Zanzinger killed poor Hattie Carroll/With a cane that he twirled around his diamond ring finger*".

Ma il brutale omicidio non è il vero crimine. Infatti, Dylan, con un monito, osserva "*But you who philosophize disgrace and criticize all fears /Take the rag away from your face/Now ain't the time for your tears*". È opportuno notare come vi sia una evidente critica anche al pubblico intellettuale al quale è rivolta la canzone, che invece di piangere le tragedie, filosofeggia<sup>31</sup>.

Pertanto, si concentra nuovamente sulla differenza tra Hattie cinquantunenne madre di 10 figli, che serve ai tavoli, e le persone sedute con le quali non scambia mai una parola. Si nota che il tavolo è la metafora di un sistema che non permette mai alla protagonista di andare oltre la posizione assegnatale, nonostante fosse una persona gentile, che non aveva mai offeso Zanziger. Eppure alla sua morte ingiusta, nessuno mostra rimpianto: "*And high office relations in the politics of Maryland/Reacted to his deed with a shrug of his shoulders/And swear words and sneering, and his tongue it was snarling*".

È ironicamente in tribunale che viene, però, commesso l'effettivo crimine. Zanziger viene condannato solo a sei mesi di prigione, che saranno, poi, ridotti a tre. Ciò gli consente anche di poter continuare a svolgere quasi senza danni la sua attività. Nel definire il diritto una scala "senza cima e senza fondo", si avverte l'ironia di Dylan: la caratteristica distintiva di una scala, un dispositivo costruito allo scopo di salire

<sup>29</sup> T.G. PETERSEN, *Singing the News: How Bob Dylan's "The Lonesome Death of Hattie Carroll" Functions as Alternative Journalism*, in 19(2) *Americana: The Journal of American Popular Culture, 1900 to Present* 1(2020).

<sup>30</sup> Si tratta di un country waltz.

<sup>31</sup> A. CARRERA, *To Live Outside the Law You Must Be Honest: Dylan e la giustizia in Bob Dylan e gli anni '60*, Bologna 2012, 52.

e scendere, è proprio l'avere una cima e un fondo. I tribunali, dunque, non possono essere equi perché ognuno ha il suo posto.

E dopo, l'ingiusta sentenza finalmente, per Dylan, è il momento di piangere "*Oh, but you who philosophize disgrace and criticize all fears/Bury the rag deep in your face/For now's the time for your tears*". Si tratta dell'opposto di una elegia che inizia con le lacrime e finisce con la consolazione: qui avviene il contrario. Non solo bisogna rifuggire dai falsi sentimentalismi: secondo Boucher<sup>32</sup>, Dylan, in Hattie, sostiene che se proviamo profonda compassione per la vittima, allora dobbiamo combattere la società.

Benché anche Hattie Carroll sia inquadrabile nella lotta per i diritti civili contro le discriminazioni razziali, nel testo della canzone non si fa mai riferimento al tema, diversamente da quello di Hurricane. Pur rimanendo in sottofondo, è però presente tanto nelle sue parole come nella percezione degli ascoltatori. Tuttavia, la riflessione di Dylan non può essere considerata unicamente una condanna semplicistica del razzismo, ma si inserisce in una concezione più articolata delle disuguaglianze e dinamiche di potere della società.

Significativo è "*Only a pawn in their game*", che descrive l'omicidio del lavoratore NAACP Medgar Evers da parte di un suprematista bianco Byron De La Beckwith. Nella canzone appare evidente come il razzismo istituzionalizzato della società venga imputato alla classe politica, alle élite del Sud che manipolando la popolazione bianca, la sfruttano a loro vantaggio. Non è, dunque, una questione di razza, ma di classe sociale: "*The deputy sheriffs, the soldiers, the governors get paid/And the marshals and cops get the same/But the poor white man's used in the hands of them all like a tool/ He's taught in his school/ From the start by the rule/That the laws are with him/To protect his white skin/To keep up his hate So he never thinks straight/'Bout the shape that he's in/But it ain't him to blame/ He's only a pawn in their game*".

La sua prospettiva è dimostrata dall'uso dell'espressione "poor white", ripetuta tre volte.

La canzone è stata accolta freddamente tanto che Dylan ha smesso

<sup>32</sup> D. BOUCHER, *Images and distorted facts: politics, poetry and protest in the songs of Bob Dylan*. In *The Political Art of Bob Dylan*, Londra, 134, 2004.

successivamente di eseguirla ai concerti<sup>33</sup>. In parte, vi era stata una incomprensione dell'argomento centrale. Non era, infatti, una difesa dell'assassino, ma l'amara considerazione della impossibilità di accusare unicamente il singolo di drammi che sono conseguenza di strutture sociali ingiuste. In parte, secondo alcuni autori, coloro che potrebbero aver colto il messaggio, avevano avvertito il disagio di essere parte del meccanismo condannato da Dylan.

#### 4. Tra riparazione e retribuzione, i limiti della giustizia umana

Si rivela come soprattutto "Hattie Carroll" offra anche uno sguardo sulla visione di Bob Dylan, che mostra con durezza i limiti della giustizia riparativa. Certi crimini non possono essere perdonati e rimarginati: «voi che mi ascoltate, voi credete nella giustizia riconciliativa o restitutiva, nella consolazione della *restorative justice*, grazie alla quale i criminali verranno puniti, sì, ma riconosceranno anche il loro torto, così che i loro crimini infine saranno perdonati e si getteranno le basi per una società in cui i sopravvissuti al crimine, vittime o colpevoli che siano, potranno convivere, Ma che ne è di Hattie Carroll, che ne è della sua unicità, della vita che apparteneva solo a lei e della morte insensata che gliel'ha portata via? Che ne è dei suoi undici figli lasciati nella miseria...?»<sup>34</sup> Non c'è riconciliazione possibile per questa perdita, così come per Ivan Karamazov non c'è riparazione possibile alla morte dei bambini, o per l'Andrej Tarkovskij dell'Infanzia di Ivan l'intera vittoria contro il nazismo non basta a redimere la morte del piccolo Ivan»<sup>35</sup>.

Come appare anche in "Hurricane", Dylan riteneva la giustizia retributiva moralmente necessaria.

Questa visione cinica e pessimista della funzione della pena, si accompagna alla critica serrata ai giudici e alle élite e all'accusa penetrante all'ordinamento nel suo complesso. L'ingiustizia del sistema carcerario e delle sanzioni, l'ipocrisia della stampa, la corruzione della polizia

<sup>33</sup> V.M. KLINGENSMITH, *op. cit.*, 37 sull'uso giudiziario della canzone.

<sup>34</sup> Anche se la canzone parla di dieci figli, ne aveva undici nella realtà.

<sup>35</sup> A. CARRERA, *op. cit.*, 53.

e della politica sono temi costanti in numerosi testi. D'altra parte, Dylan, non ha una concezione romantica del diritto e dei suoi interpreti. Anzi, è chi vive fuori dalla legge che deve essere onesto. Acutamente è osservato che

«la legge e il crimine, insomma, sono speculari, hanno le loro categorie morali e i loro principi, opposti, ma complementari. Quello che tiene insieme il rappresentante della legge e il fuorilegge è la durezza dei rapporti che entrambi instaurano. Ma una discrepanza sussiste. Se la legge non è «onesta» come lo è il criminale, è perché non ne ha bisogno. Si basa su un test o scritto al quale può sempre appoggiarsi. Il fuorilegge, invece, deve essere onesto perché nei suoi rapporti con gli altri fuorilegge può basarsi solo sulla sua parola»<sup>36</sup>.

Pur con alcuni eccessi, quindi, le canzoni Dylan ripropongono questioni fondamentali: è veramente possibile una giustizia umana? Può il diritto migliorare e cambiare la società? Sono interrogativi probabilmente senza risposta.

### *Abstract*

*The essay analyses, firstly, the rationale for the frequent citations of Bob Dylan by US judges, and secondly, the portrayal of justice depicted in his songs. A disillusioned and cynical portrayal, suspicious of authority, emerges. Judges are regarded as dishonest and corrupt.*

### *Keywords*

*Bob Dylan – Courts – Justice – Judges*

<sup>36</sup> A. CARRERA, *op. cit.*, 44.

# GIUDICI, GIUDIZI E GIUSTIZIA NELLE CANZONI DI BRUCE SPRINGSTEEN

*Andrea De Petris\**

No home no job no peace no rest

BRUCE SPRINGSTEEN, *The Ghost of Tom Joad*

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. Il sogno tradito. – 3. Alla ricerca di giustizia.  
– 4. Colpa individuale e responsabilità collettive. – 5. Conclusioni: *No Justice, No Peace*.

## 1. *Introduzione*

Classificare le canzoni di Bruce Springsteen è un'opera improba, innanzi tutto perché è estremamente difficile quantificarle: tra album ufficiali, raccolte di inediti incisi ma mai pubblicati, e titoli ceduti ad altri artisti, si stima che siano almeno 340 i pezzi scritti dal Rocker di Freehold, New Jersey. I temi trattati al loro interno sono davvero una moltitudine: accanto alla cospicua produzione di canzoni che chiamano in causa l'amore, in tante versioni e sfumature, e ai brani che con una definizione forse un po' semplicistica si potrebbero considerare "politici", si incontra una varietà estremamente ampia di altre tematiche, spesso eccentriche ed articolate, e pertanto a fatica riassumibili in categorie sistematiche e definite.

Tuttavia, scopo di questo contributo è appunto quello di estrapolare da una produzione lirica così estesa quelle canzoni in cui Springsteen offre una sua lettura del tema della giustizia: anche questa risulta tuttavia una semplificazione, poiché come si tenterà di evidenziare, se è vero che si rinvencono brani in cui sono esplicitamente richiamati la

\* Assistant Professor di Diritto pubblico comparato. Università degli Studi Internazionali.

somministrazione di un giudizio o l'operato di un giudice, il tema della "giustizia" è anch'esso trattato in modo molto ampio, evocando una varietà di figure, azioni e contesti, in cui il "giudizio" non si ferma alla sola sentenza di un magistrato, ma molto spesso chiama in causa le motivazioni per le quali l'individuo di turno si è reso colpevole di un delitto, allargando lo sguardo ben al di là della sterile aula di tribunale, per domandarsi se sussistano delle responsabilità sistemiche, estranee al libero arbitrio individuale.

## 2. *Il sogno tradito*

Andando con ordine, si dice che un archetipo primigenio della poetica springsteeniana, seppure declinato in molti modi nel corso della sua ultracinquantennale produzione artistica, sia rappresentato dal sogno americano<sup>1</sup>. Un sogno inteso come percezione di vivere in un paese in cui è possibile avere un'opportunità per guadagnarsi un'esistenza decorosa, forse anche benestante quando non espressamente danarosa: in ogni caso, un paese in cui con una incrollabile fede nel lavoro ed una solida fiducia nel futuro sarà possibile un giorno "vivere del miele della terra", come sognano di fare George e Lennie, i due personaggi principali di "Uomini e topi" di John Steinbeck. E d'altro canto, dove altro si dovrebbe avere più fiducia in un domani migliore se non nella Nazione la cui fondativa Dichiarazione di Indipendenza sostiene che tutti gli uomini sono stati non solo creati tutti uguali, ma anche dotati dal loro creatore del diritto alla vita, alla libertà e financo alla ricerca della felicità?<sup>2</sup>

Senonché, leggendo Steinbeck – che influenzerà spesso e a più riprese la sua produzione musicale – insieme a tanti altri scrittori, tra cui Sherwood Anderson, M. James Cain, John Cheever, Emily Dickinson,

<sup>1</sup> J. DINERSTEIN, *The Soul Roots of Bruce Springsteen's American Dream*, in *American Music*, 4/2007, 441-476; S. JOHNSTON, *Bruce Springsteen and the Tragedy of the American Dream*, in ID., *The Truth about Patriotism*, Durham, 2007, 198-232.

<sup>2</sup> "We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness".

Herman Melville, Flannery O'Connor<sup>3</sup>, Philip Roth, Walt Whitman<sup>4</sup>, Springsteen comprende che ricercare la felicità è una cosa, trovarla è tutt'altra, e che un diritto ad essere felici in realtà non esiste, nemmeno in America – e non può essere un caso se il termine “*happiness*” compare davvero di rado nelle sue liriche<sup>5</sup>. Inoltre, ancora prima di ricercare rivelazioni ed ispirazioni nell'arte e nella letteratura, Bruce ospita già in casa sua l'archetipo perfetto del sogno americano infranto: suo padre Douglas Frederick, costretto ad una vita di occupazioni saltuarie e fisicamente estenuanti, prive di gratificazione personale e scelte solamente per il bisogno di guadagnare il minimo per garantire un'esistenza quanto meno accettabile a sua moglie ed ai suoi tre figli, in una periferia in cui Bruce si convince ben presto che la felicità, se esiste, va cercata altrove.

Douglas Springsteen viene spesso ricordato dal figlio seduto al tavolo della cucina, nel buio della notte, con accanto qualche birra ed un pacchetto di sigarette, in preda ad una più o meno latente ma costante condizione depressiva, che gli impedisce di mostrare la minima empatia nei confronti dei suoi figli, in particolare dell'unico maschio, che reagisce nascondendo la sua sofferenza per la mancanza di affetto paterno a cui ritiene di avere diritto<sup>6</sup>. Da adolescente, Bruce ce l'ha a morte con il padre, abulico, indolente, anaffettivo: gli ci vorranno anni per capire che quando realizzi che il tuo sogno di felicità si è definitivamente infranto, è arduo mostrare affetto anche verso chi hai di più caro. Da giovane adulto, Bruce renderà onore ai tanti operai che, come suo padre, hanno sorretto l'industria americana degli anni '40, '50 e '60 in pezzi come *Factory*, in cui canta: “*Attraverso i luoghi di paura, attraverso luoghi di dolore/ Vedo mio padre oltrepassare i cancelli della*

<sup>3</sup> R. COLES, *Bruce Springsteen and Staying on the Jersey Side: An Interview with Robert Coles on Human Connection and the Law*, in *Widener Law Journal*, 2005, 953 ss.

<sup>4</sup> M. POPOVA, *Bruce Springsteen's Reading List: 28 Favorite Books That Shaped His Mind and Music*, in *themarginalian.org* 3.11.2014; T. TAYLOR, *The literary heroes that shaped Bruce Springsteen*, in *faroutmagazine.co.uk*, 28.11.2023.

<sup>5</sup> G. COLOGNE-BROOKES, *American Lonesome: The Work of Bruce Springsteen*, Baton Rouge, 2018, 65 ss.

<sup>6</sup> B. SPRINGSTEEN, *Born to Run. L'autobiografia*, Milano, 2024, 38-44.

*fabbrica sotto la pioggia/ La fabbrica si prende il suo udito, la fabbrica gli dà la vita/ lavoro, lavoro, solo vita di lavoro*"<sup>7</sup>.

Non essendo particolarmente interessato all'istruzione e non avendo talenti di alcun genere, Bruce sarebbe stato probabilmente destinato alla stessa vita di ingiustizie, sacrifici e sofferenze di suo padre: lo "salva" letteralmente l'Ed Sullivan Show del 6 gennaio 1957, in cui un certo Elvis Presley sconvolge le aspettative di vita del giovanissimo Bruce. Springsteen ha raccontato spesso che le immagini di Elvis in TV gli offrirono la visione del suo personalissimo *American Dream*: diventare come Elvis, o quantomeno imparare a suonare la chitarra. Sua madre Adele, nata Zerilli, proveniente da una famiglia benestante di immigrati di origine italiana originaria di Vico Equense, pur consapevole delle ristrettezze economiche della famiglia, lo accontenta<sup>8</sup>. Da quel momento per Springsteen la musica diventa il suo sogno americano, la chiave per poter fuggire prima o poi da un luogo in cui, altrimenti, non ci sono speranze. Bruce ricorderà quel periodo con le parole: "Il *Rock'n'Roll* è stato tutto per me. Il primo giorno in cui mi ricordo di essermi guardato allo specchio riuscendo a sopportare quello che vedevo è stato il giorno in cui avevo una chitarra in mano"<sup>9</sup>. Da *Follow that Dream* di Elvis, Bruce trae quello che diventerà il suo mantra, al punto da prendere il brano e farlo suo, cambiandone dei versi in: "*Se il tuo cuore è inquieto per aver aspettato troppo a lungo/ Quando sei stanco e affaticato e non riesci ad andare avanti/ Beh, se un sogno lontano ti chiama/ Allora c'è solo una cosa che puoi fare/ Sì, devi seguire quel sogno ovunque ti porti/ Devi seguire quel sogno per trovare l'amore di cui hai bisogno*"<sup>10</sup>.

Faticherà molto per riuscire a seguire il suo sogno, e in *Rosalita*, una delle sue composizioni del suo secondo album uscito a pochi mesi di distanza dal primo nel 1973, Bruce si toglie una grande soddisfazione: lui, giudicato anche da suo padre come un fallito inconcludente sempre attaccato "ad una maledetta chitarra", può finalmente permet-

<sup>7</sup> B. SPRINGSTEEN, *Factory*, in *Darkness on the Edge of Town*, 1978.

<sup>8</sup> B. SPRINGSTEEN, *Born to Run*. *L'autobiografia*, cit., 45-50.

<sup>9</sup> M. ORTH ET AL., *Making of a Rockstar*, in *Newsweek* 27.10.1975, 57.

<sup>10</sup> B. SPRINGSTEEN, *Follow that Dream*, eseguita per decenni dal vivo ma pubblicata solo in *Tracks II: The Lost Albums*, 2025.



tersi di cantare alla sua innamorata ispanica “*So che tuo padre non mi sopporta, / Ma lui non ha mai capito niente. [...] / Digli che è la sua ultima occasione/ per sistemare sua figlia in una bella storia d'amore/perché una casa discografica/ mi ha appena dato un grosso anticipo*”<sup>11</sup>.

Se non è ancora la realizzazione di un sogno, gli assomiglia molto. Resta il fatto che in un posto come Freehold c'è ben poco da sperare, anche se sei un giovane cantautore di talento. Di fronte all'ingiustizia del sogno americano infranto, la fuga è in questo momento il punto centrale della sua poetica, e il suo album successivo, *Born to Run* del 1975, lo chiarisce in modo inequivocabile. In *Thunder Road*, dopo aver candidamente ammesso “*io non sono un eroe – questo è chiaro/ e l'unica redenzione che posso offrirti/ sta dentro questo sudicio cofano d'automobile*”, Bruce invita la sua ragazza Mary a mollare tutto e a salire in macchina con lui, perché quella “*è una città piena di perdenti/ e io me ne sto andando via da qui per vincere*”<sup>12</sup>.

Se il messaggio non fosse ancora abbastanza chiaro, nella *titletrack* dell'album Bruce rincara la dose, gridando (quasi letteralmente): “*Tesoro, questa città ti strappa le ossa dalla schiena/ è una trappola mortale, è una condanna al suicidio/ dobbiamo uscirne finché siamo giovani/ perché dei vagabondi come noi sono nati per correre*”<sup>13</sup>.

L'automobile (con la chitarra sul sedile posteriore) come via di fuga, verso un futuro indefinito ma comunque migliore di un presente che non ha nulla da offrire. Senonché, anche questo sogno dura poco: la Terra Promessa, termine che torna regolarmente nei testi di Springsteen, non è un luogo reale, non si può raggiungere, e tuttavia bisogna provarci, pur convivendo con il fatto che tutto potrebbe rivelarsi infine un'illusione. In *Darkness on the Edge of Town*, album del 1978 successivo a *Born to Run*, il sogno lascia spazio alla disillusione: in *The Pro-*

<sup>11</sup> B. SPRINGSTEEN, *Rosalita*, in *The Wild, the Innocent & the E Street Shuffle*, 1973.

<sup>12</sup> Commentando *Thunder Road*, il biografo di Springsteen ha osservato come la canzone non tratti di salvezza o eroismo, ma del fatto che “c'è sempre una possibilità, se solo la ragazza [...] crederà con la stessa intensità del cantante [...] che forse c'è un modo per sfuggire a queste strade crudeli, per lasciare la povertà e la disperazione delle vuote esistenze che li circondano”, cfr. D. MARSH, *Two Hearts*, New York, 2003, 143.

<sup>13</sup> B. SPRINGSTEEN, *Born to Run*, in *Born to Run*, 1975.

*mised Land* (appunto) Bruce canta: “Faccio del mio meglio per vivere onestamente:/ Mi alzo ogni mattina e vado al lavoro ogni giorno/ Ma la vista ti si annebbia e il sangue ti si gela.../ A volte mi sento così debole che vorrei esplodere”<sup>14</sup>.

La consapevolezza che ciò che riteneva fosse il sogno è in realtà un inganno ha portato il padre di Springsteen alla depressione, ma Bruce ammonisce che la presa d'atto di questo tradimento, unito alle tante grandi e piccole ingiustizie che gli uomini possono subire nella loro vita, può portare anche alla rabbia, al furore, alla violenza: una violenza come quella del protagonista di *Un giorno di ordinaria follia*, film di Joel Schumacher del 1993, che muore dopo aver seminato panico e morte per tutta Los Angeles, ma solo perché ha raggiunto il “punto di non ritorno”<sup>15</sup>. Si avverte il sorgere di una critica sociale: la violenza, il crimine, il delitto, non sono necessariamente conseguenza di una malvagità individuale intenzionalmente scelta, ma il prodotto di vessazioni, angherie e ingiustizie subite, la cui responsabilità è sociale, economica, politica<sup>16</sup>. Il criminale non è colpevole, o quanto meno non è il solo. In *The Promise*, scritta per l'album *Darkness* ma non pubblicata, si ascolta: *Ho inseguito quel sogno proprio/ Come fanno i ragazzi sullo schermo [...]/ E quando la promessa è stata infranta/ Dei miei sogni ho riscosso le briciole/ [...] Ogni giorno diventa sempre più difficile/ Far vivere il sogno in cui si crede.*

Tuttavia, fin dai tempi di *Follow that Dream* Springsteen aveva avvertito che: *Ogni uomo ha il diritto di vivere/ Il diritto di avere la possi-*

<sup>14</sup> B. SPRINGSTEEN, *The Promised Land*, in *Darkness on the Edge of Town*, 1978.

<sup>15</sup> Secondo Florian Niedlich, sfruttando l'elemento dell'empatia con il protagonista, nel film i suoi “atti di violenza vengono interpretati come atti di difesa contro una società che, a sua volta, appare ostile e aggressiva.”, cfr. F. NIEDLICH, “No Time for the Innocent”: *Evil, Subversion and Social Criticism in Joel Schumacher's Falling Down, Bret Easton Ellis's American Psycho and Oliver Stone's Natural Born Killers*, in *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 2/2007, 221-240 (223).

<sup>16</sup> In un discorso tenuto il 4 ottobre 2008 a Philadelphia, nel corso della campagna elettorale per Barack Obama, Bruce dichiara “Ho trascorso gran parte della mia vita creativa misurando - misurando la distanza tra la promessa americana e la realtà americana”, cfr. B. SPRINGSTEEN, *Remarks at the Vote for Change Rally on the Ben Franklin Parkway*, 4.10.2008.

bilità di dare ciò che ha da dare/ Il diritto di lottare per le cose in cui crede/ Per le cose che appaiono nei suoi sogni<sup>17</sup>.

Il sogno infranto di un uomo può distruggerlo per sempre, come scopre amaramente il protagonista di *The River*, illusosi di poter condurre un'esistenza felice con la sua ragazza, rimasta però incinta troppo presto e sposata ad appena 19 anni, il quale, di fronte al fallimento della sua prospettiva di vita anche perché "da qualche tempo c'è poco lavoro a causa della situazione economica"<sup>18</sup>, si chiede: "un sogno che non si avvera/ è una menzogna/ o qualcosa di peggio?"<sup>19</sup>.

In *Badlands*, ancora dall'album *Darkness on the Edge of Town*, Bruce chiarisce ulteriormente questo cambio di prospettiva: *parli di un sogno/ cerchi di tradurlo in realtà/ e ti svegli di notte con il terrore vero/ di trascorrere tutta la tua vita/ ad aspettare un momento che semplicemente non arriva, / E tuttavia io/ voglio uscire stanotte, voglio scoprire cosa è mio*<sup>20</sup>.

Se il punto non fosse ancora abbastanza esplicito, in *Adam raised a Cain* Bruce ricorda amaramente che: *Si viene al mondo scontando i peccati/ Che qualcuno ha commesso prima di te. / Papà ha lavorato tutta la vita/ E non ha ricevuto che dolore, / Adesso cammina per queste stanze vuote/ Cercando qualcuno da maledire. / Si ereditano i peccati, / Si ereditano le fiamme*<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> B. SPRINGSTEEN, *Follow that Dream*, in Tracks II – The Lost Albums. L.A. Garage Sessions '83, 2025.

<sup>18</sup> Come se per il personaggio l'economia "fosse una forza imperscrutabile, come il tempo atmosferico", mentre il verso rappresenta la "relazione schiacciante tra l'individuo e le forze del mercato che gli sembrano inevitabili, A. PORTELLI, *Introduzione a A. D'AMORE, Mia città di rovine. L'America di Bruce Springsteen*, Roma 2002, 10.

<sup>19</sup> B. SPRINGSTEEN, *The River*, in *The River*, 1980.

<sup>20</sup> B. SPRINGSTEEN, *Badlands*, in *Darkness on the Edge of Town*, 1978.

<sup>21</sup> B. SPRINGSTEEN, *Adam raised a Cain*, in *Darkness on the Edge of Town*, 1978. Secondo Luca Miele, in questi versi si consuma la "de-generazione, la rottura del legame di generazione", in cui "il conflitto col padre si estende al lavoro, luogo simbolico per eccellenza dei padri", cfr. L. MIELE, *Il Vangelo secondo Springsteen*, Torino 2017, 28.

### 3. Alla ricerca di giustizia

L'invettiva assume toni biblici, letteralmente, e investe non solo la società, la politica, il mondo: persino Dio finisce sul banco degli accusati, in qualche modo, per le punizioni che la vita scatena sulle spalle di innocenti che pagano peccati altrui. Bruce chiede *giustizia*, ma a chi, se nemmeno Dio aiuta più chi pure crede in lui? L'alternativa è cercare un modo di essere felici con le proprie forze di essere umano, ma non è facile: *“c'è chi semplicemente rinuncia a vivere/ ed inizia a morire lentamente, un pezzo alla volta;/ altri rientrano a casa dal lavoro/ si danno una lavata e vanno a gareggiare per le strade”*. Il protagonista della canzone si innamora di una ragazza – forse la Mary con cui in *Thunder Road* era fuggito “per vincere”? – e la porta con sé, ma terminata l'euforia della fuga, ora lei piange da sola fino a che non si addormenta, e allora *“per tutti gli sconfitti senza nome e gli angeli della Hot Rod/ che rombano attraverso questa terra promessa (di nuovo)/ stanotte io e lei correremo fino al mare/ e laveremo via questi peccati dalle nostre mani”*<sup>22</sup>.

Le canzoni di Springsteen si riempiono così di “poveri diavoli”, disperati colpiti duramente dalle vessazioni della vita, criminali in realtà vittime di ingiustizie di cui non sono colpevoli. In *Stolen Car* il protagonista racconta con amarezza di aver creduto di poter avere una vita felice, che però scompare a poco a poco, fin quando ad un certo punto si ritrova alla guida di un'auto rubata: *Ho incontrato una ragazzina e mi sono sistemato/ [...] poi, a poco a poco, ci siamo allontanati l'uno dal cuore dell'altra/ All'inizio pensavo fosse solo ansia/ Che sarebbe svanita con il passare del tempo e con l'approfondirsi del nostro amore/ Alla fine era qualcosa di più, credo/ Che ci ha diviso portandoci alle lacrime/ E sto guidando un'auto rubata lungo Eldridge Avenue/Ogni notte aspetto di essere catturato, ma non succede mai*<sup>23</sup>.

*The River* è costellato di poveri cristi travolti dalla vita, sia uomini che donne, come in *Point Blank*, dove a parlare è un ragazzo, ma rivolgendosi direttamente alla ragazza alla quale è stato unito da un amore travolgente, e che però ad un certo punto ha scelto di separarsi da lui,

<sup>22</sup> B. SPRINGSTEEN, *Racing in the Streets*, in *Darkness on the Edge of Town*, 1978.

<sup>23</sup> B. SPRINGSTEEN, *Stolen Car*, in *The River*, 1980.

forse per finire a fare la prostituta. La ragazza è vittima di quello che sembra un colpo di pistola sparato a bruciapelo, non sappiamo se metaforico o reale: *Ti hanno sparato a bruciapelo/ Sei stata colpita alle spalle/ A bruciapelo, piccola, sei stata ingannata stavolta [...] / Dritto in mezzo agli occhi, piccola, a bruciapelo/ Dritto in mezzo alle belle menzogne che ti raccontano*<sup>24</sup>.

La condanna è arrivata, ma i colpevoli sono coloro che hanno ingannato la povera ragazza con promesse bugiarde.

#### 4. Colpa individuale e responsabilità collettive

*The River* è un album intriso di sofferenza e dolore, ma non è ancora niente rispetto al disco successivo, *Nebraska*, in cui incontriamo le prime figure di veri giudici al lavoro, ed una esplicita protesta contro il fatto che sul banco degli imputati spesso ci finiscono le persone sbagliate<sup>25</sup>. *Nebraska* è un album assolutamente anomalo per la produzione di Springsteen<sup>26</sup>: in pratica, Bruce fa l'opposto di quello che aveva realizzato Dylan nel 1965 a Newport, quando tra le proteste generali imbraccia una chitarra elettrica e immerge nel rock le sue liriche fino a quel momento profondamente intrise della tradizione folk della East Coast<sup>27</sup>. Invece Bruce, diretto verso una profonda depressione che lo affliggerà per anni a fasi alterne e mai del tutto risolta, tra il novembre del 1981 e i primi giorni di gennaio del 1982 si chiude in una villetta di Holmdel, New Jersey, e in camera da letto registra da solo una quindicina di pezzi su un registratore a quattro piste. Avrebbero dovuto esse-

<sup>24</sup> B. SPRINGSTEEN, *Point Blank*, in *The River*, 1980.

<sup>25</sup> L'uscita dell'album è stata descritta come un momento rivoluzionario nella storia culturale americana, un ritorno alla coscienza di classe, cfr. E. ALTERMAN, *It ain't seen to be glad you're alive: The Promise of Bruce Springsteen*, New York 2001, secondo il quale in *Nebraska* Springsteen "ha inserito con forza il tema della classe sociale nel discorso culturale dominante", ID., 137.

<sup>26</sup> "*Nebraska* deve essere inteso ... come un'esplorazione profondamente personale dei demoni privati che tormentano Bruce Springsteen. *Nebraska* è uno studio sulla crisi, e mentre una parte di quella crisi era professionale e una parte era politica, un'altra parte era personale.", D. MARSH, *Two Hearts*, cit., 371.

<sup>27</sup> Il "tradimento" di Dylan - Festival di Newport - 25/7/65, in *maggiesfarm.eu*.

re solo dei demo da rielaborare in studio con tutto il gruppo, la E Street Band, ma durante le prove ci si accorge presto che la “elettrificazione” di quei brani nati solo con voce, chitarra acustica, armonica e massicce dosi di riverbero, semplicemente non funziona. Così, alla fine i demo diventeranno *il disco*<sup>28</sup>.

In *Nebraska*, che Springsteen ha una volta descritto come “la sottile linea tra la stabilità e quel momento in cui il tempo si ferma e tutto diventa oscuro, quando le cose che collegano te al tuo mondo – il tuo lavoro, la tua famiglia, i tuoi amici, la tua fede, l’amore e la grazia nel tuo cuore – ti tradiscono (*fail you*)”<sup>29</sup>, spicca *Johnny 99*, un “povero diavolo” vittima della disoccupazione e della crisi economica: avversità che creano un criminale in realtà non malvagio (ad essere veramente cattivo è il giudice John Brown, definito *mean*, “l’infame”), ma che per paura di perdere la casa dopo aver contratto debiti che “nessun uomo onesto potrebbe pagare”, si ubriaca e nei fumi dell’alcool uccide un commesso.

*Beh, alla fine del mese hanno chiuso la fabbrica di automobili a Mahwah/ Ralph è uscito per cercare lavoro, ma non è riuscito a trovarne uno/ È tornato a casa ubriaco fradicio dopo aver mescolato Tanqueray e vino/ Ha preso una pistola, ha sparato a un commesso notturno e ora lo chiamano Johnny 99/ [...] Beh, la città ha fornito un avvocato d’ufficio, ma il giudice era “Mean” John Brown/ È entrato in aula e ha fissato il povero Johnny/ Beh, le prove sono chiare, la sentenza sarà commisurata al reato/ Novantotto anni di prigione e poi saremo pari, Johnny 99/ [...] Beh, figliolo, hai qualcosa da dire/ prima che l’ufficiale giudiziario venga a portarti via per sempre? /Giudice, giudice, ho debiti che nessun uomo onesto potrebbe pagare/ La banca mi ha pignorato la casa e mi ha portato via la mia famiglia/ Non sto dicendo che questo faccia di me un uomo innocente/ Ma non è stato altro che questo a mettermi la pistola in mano/ Beh, Vostro Onore, credo che sarei meglio morto/ E se potete toglier-*

<sup>28</sup> Per una rappresentazione puntuale ed esaustiva dell’esperienza vissuta da Springsteen nella realizzazione di *Nebraska* v. W. ZANES, *Liberami dal nulla. Bruce Springsteen e Nebraska*, Jimenez, Roma 2024, dal quale nel 2025 è stato tratto il film biografico *Springsteen - Liberami dal nulla* (Springsteen: Deliver Me from Nowhere) di Scott Cooper.

<sup>29</sup> D. MARSH, *Two Hearts*, cit., 367-368.

re la vita a un uomo per i pensieri che ha in testa/ Allora perché non vi sedete su quella sedia e ci ripensate ancora una volta/ E lasciate che mi rasino i capelli e mi mettano sul patibolo<sup>30</sup>.

La provocazione di Ralph/Johnny è un perentorio atto di accusa verso il sistema economico, sociale e politico degli Stati Uniti: visto che il giudice non riesce a provare la minima pietà per lui, che abbia il coraggio di andare fino in fondo e lo condanni direttamente a morte!

Non sempre, però, chi si occupa di far rispettare la legge è così spietato: in *Highway Patrolman*, il poliziotto protagonista racconta la sua storia e quella di suo fratello Frankie, che “non è un buon soggetto”. Mentre Frankie viene chiamato sotto le armi nel 1965, e quindi con tutta probabilità finisce a combattere in Vietnam come il protagonista di *Born in the USA*, la voce narrante Joe Roberts resta a casa a badare alla fattoria, prendendo in moglie Maria, di cui anche Frankie era probabilmente innamorato. Quando torna, Frankie resta il tipo poco raccomandabile che era, anche se la sua rabbia ora potrebbe essere aumentata vedendo suo fratello che ha scampato la guerra e sposato alla donna che forse anche lui amava. Così, quando ancora una volta Frankie si mette nei guai, il fratello Joe è chiamato ad inseguirlo, ma a cinque miglia dal confine accosta e lascia fuggire il fratello in Canada, perché “un uomo che volta le spalle alla famiglia è un uomo che non vale niente”<sup>31</sup>.

Qui forse il messaggio è che, a differenza del giudice di *Johnny 99*, il poliziotto Joe Roberts, che pure rappresenta la legge, sa applicarla con la dovuta compassione, nella consapevolezza che i reati di cui si è macchiato il fratello non sono da ascrivere solo alla sua personale responsabilità. Come in *Johnny 99*, i colpevoli non sono semplicemente “cattivi”: c’è una causa sociale che concorre a far commettere i reati per cui Johnny e Frankie dovrebbero essere puniti<sup>32</sup>. La pietà di Joe è, peraltro, tipica virtù cattolica, abitualmente estranea alla tradizione

<sup>30</sup> B. SPRINGSTEEN, *Johnny 99*, in Nebraska, 1982.

<sup>31</sup> B. SPRINGSTEEN, *Highway Patrolman*, in Nebraska, 1982.

<sup>32</sup> Parlando delle figure di Nebraska, Dave Marsh osserva: “Quello che avevano in comune questi nuovi personaggi era una situazione senza speranza, senza un momento di respiro o sollievo, una situazione senza scampo. Non c’era niente di bello nella loro vita, e se mai qualcosa di buono c’era stato, si era guastato.”, D. MARSH, *Glory Days. Bruce Springsteen*, Milano 1988, 99.

protestante sulla quale l'amministrazione statunitense della giustizia è imperniata<sup>33</sup>: ne sanno qualcosa Atticus Finch, l'avvocato di *Il buio oltre la siepe* di Harper Lee vanamente impegnato in Alabama a difendere un nero dall'accusa di stupro davanti ad un tribunale di soli bianchi, o Hester Prynne, la presunta vedova protagonista del romanzo di Nathaniel Hawthorne condannata a portare su di sé la *lettera scarlatta* dell'adulterio dal perverso moralismo puritano imperante nella sua comunità.

Anche in *Born in the USA* (titletrack nell'album successivo a *Nebraska*, ma scritta nella stessa sessione casalinga del 1981-82) il protagonista è un povero sventurato che ha sofferto fin dalla nascita, uno che di sé dice: "*ho preso il primo calcio appena ho messo i piedi per terra*" e che, rimasto coinvolto in una rissa che gli ha macchiato la fedina penale (come il Frankie di *Highway Patrolman*) finisce in Vietnam con un fucile in mano a "*uccidere i musì gialli*". Tornato a casa, non trova più un posto nella società, non ha un lavoro stabile e finisce in galera, dove "*nel buio del penitenziario*", o più tardi "*nei bagliori della raffineria*" dove si ritrova a lavorare in mancanza di meglio, "*non ha un posto dove correre, nessun posto dove andare*"<sup>34</sup>. Essere nati per correre non serve più a niente, nell'America reaganiana: non c'è un posto dove andare se sei escluso dal benessere materiale della società, anche se la vita ti è stata rovinata dall'essere stato mandato a combattere una guerra non voluta, contro un nemico sconosciuto, in un posto ignoto, e peraltro persa ignominiosamente. C'è una sottile, amara ironia nel fatto che il pezzo sia ispirato alla storia vera di un veterano del Vietnam, Ron Kovic, tornato dal fronte paraplegico e autore del romanzo autobiografico "*Nato il 4 Luglio*"<sup>35</sup>, da cui nel 1989 Oliver Stone trarrà un omonimo film con Tom Cruise. Nel libro l'autore denuncia l'ipocrisia del governo e dell'opinione pubblica d'America, che dopo aver mandato allo sbaraglio centinaia di migliaia di giovani, al ritorno dalla

<sup>33</sup> Springsteen, di contro, riconoscerà il suo legame con la poetica della scrittrice cattolica Flannery O'Connor, lasciandosi ispirare dalla sua capacità di cogliere e rappresentare "una certa parte del carattere americano, ovvero la cattiveria (*meanness*) e il vuoto interiore [...] e il suo senso del peccato originale", cfr. A. D'AMORE, *Mia città di rovine. L'America di Bruce Springsteen*, cit., 117.

<sup>34</sup> B. SPRINGSTEEN, *Born in the USA*, in *Born in the USA*, 1984.

<sup>35</sup> R. KOVIC, *Nato il Quattro Luglio*, Milano 1990.



guerra li abbandonano alle loro ferite e ai loro traumi mai guariti. Il brano, costruito su due semplici accordi, è urlato dall'inizio alla fine, con un grido finale di rabbia e dolore: lo stesso dolore del pianto disperato in cui si spezza la confessione di John Rambo al termine del film omonimo di Ted Kotcheff del 1982, anch'esso feroce atto d'accusa contro la schizofrenia di una politica e di una società intrise di ipocrisia, che non vogliono vedere e riconoscere le conseguenze delle loro colpe.

Tornando a *Nebraska*, vero compendio del tema della colpa e della giustizia springsteeniane, in *State Trooper* non sappiamo nulla dell'Io narrante, ma lo sentiamo pregare affinché il poliziotto non lo fermi, perché non ha patente, non ha libretto, ma ha la coscienza pulita, anche se "*sa quello che ha fatto*". Il protagonista si rivolge al poliziotto, che forse ha un figlio e una moglie carina, mentre lui l'unica cosa che ha ottenuto è stato di "*annoiarsi tutta la vita*". Il ritornello è una reiterata giaculatoria, una preghiera... *please don't stop me*, quasi che il protagonista tema cosa potrebbe succedere se il poliziotto lo fermasse. Un altro *Johnny 99*? Nell'ultimo verso il protagonista mormora la sua ultima disperata preghiera: "*liberatemi da questo nulla*"<sup>36</sup>. La sognata Terra Promessa è lontana.

In *Atlantic City*, il protagonista è un altro soggetto sull'orlo della disperazione, che di fronte all'impossibilità di migliorare la propria esistenza vede due sole alternative: tentare la sorte giocandosi i pochi risparmi ad Atlantic City, la Las Vegas della costa Est statunitense, o darsi al crimine per guadagnare qualche soldo e provare a pagare almeno una parte dei propri debiti, e forse alla fine scoprirà di non avere nemmeno una vera scelta.

*Rifatti il trucco, aggiustati i capelli/ E raggiungimi stasera ad Atlantic City/ Beh, ho trovato un lavoro e ho messo da parte i miei soldi/ Ma ho dei debiti che nessun uomo onesto può pagare/ Così ho prelevato tutto quello che avevo dalla Central Trust/ E ho comprato due biglietti per l'autobus per la costa/ [...] /Ho cercato lavoro, ma è difficile trovarne uno/ Ci sono vincitori e perdenti, e io sono nella parte dei perdenti/*

<sup>36</sup> B. SPRINGSTEEN, *State Trooper*, in *Nebraska*, 1982.

*Beh, sono stanco di finire sempre tra i perdenti/ Ma ieri notte ho incontrato un tizio, e gli farò un piccolo favore*<sup>37</sup>.

Verrebbe da pensare che tutti i criminali delle canzoni di Springsteen siano in realtà vittime di colpe altrui, ma forse non è sempre così. Nella *titletrack* di *Nebraska* incontriamo la figura di un cattivo “vero”, che compie violenza apparentemente senza essere mosso da responsabilità “sociali”: la storia è ispirata da una vicenda realmente accaduta e dalla visione di un film uscito qualche anno prima, *La Rabbia Giovane* di Terrence Malick - *Badlands* in originale, da cui Bruce aveva già preso il titolo di un altro suo pezzo citato in precedenza. Nel 1958 a Lincoln, Nebraska, Charlie Starkweather un giovane di 19 anni, afflitto dalla monotona e cruda vita di provincia americana, dopo tanti anni di soprusi subiti per un suo difetto di deambulazione e dei problemi di linguaggio, si arma di fucile e, dopo aver ucciso il commesso di una stazione di servizio, si presenta a casa della giovane fidanzata Caril Ann Fugate, di soli 14 anni: lì, dopo avere assassinato la madre e il patrigno di lei, porta la ragazza con sé per le strade del Nebraska e del Wyoming, uccidendo nel percorso altre otto persone, senza particolari motivi. Il tutto nell’arco di poco più di una settimana<sup>38</sup>.

*L’ho vista in piedi sul prato davanti a casa sua/ Che faceva roteare il suo bastone/ Io e lei siamo andati a fare un giro, signore/ E dieci persone innocenti sono morte/ Dalla città di Lincoln, Nebraska/ Con un fucile calibro .410 segato sulle ginocchia/ Attraverso le terre desolate del Wyoming/ Ho ucciso tutto ciò che incontravo sul mio cammino/ Non posso dire che mi dispiace/ Per le cose che abbiamo fatto/ Almeno per un po’, signore/ Io e lei ci siamo divertiti/ Ora, la giuria ha emesso un verdetto di colpevolezza/ E il giudice mi ha condannato a morte [...] /Mi hanno dichiarato inadatto a vivere/ Hanno detto che la mia anima sarebbe stata gettata in quel grande vuoto/ Vogliono sapere perché ho fatto quello che ho fatto/ Beh, signore, immagino che ci sia solo cattiveria in questo mondo*<sup>39</sup>.

Manca il rimorso per il male compiuto, in questo caso, o quanto

<sup>37</sup> B. SPRINGSTEEN, *Atlantic City*, in *Nebraska*, 1982.

<sup>38</sup> Sulla vicenda di Starkweather v. H.N. MACLEAN, *Starkweather: The Untold Story of the Killing Spree that Changed America*, Berkeley 2023.

<sup>39</sup> B. SPRINGSTEEN, *Nebraska*, in *Nebraska*, 1982.

meno non se ne avverte la presenza, e non c'è richiesta di perdono o pietà. La frase finale del condannato prossimo all'esecuzione non è una confessione, ma al massimo la constatazione di un dato di fatto: nel mondo esiste anche il male. Resta la domanda inespressa, ma aleggiante sullo sfondo, e posta non dal protagonista della canzone ma dallo stesso Springsteen, che *si* e *ci* chiede di immaginare perché un uomo sia arrivato a tanto, e se sia giusto che la giustizia punisca i suoi crimini con altrettanta violenza.

Lo stesso tema torna in *Dead Man Walking*, altro pezzo dallo stesso stile scarno e cupo di *Nebraska*, su un condannato a morte in attesa dell'esecuzione, scritto per la colonna sonora del film omonimo del 1995 di Tim Robbins, con Sean Penn e Susan Sarandon. Qui il protagonista pronuncia frasi molto simili a quelle espresse da Starkweather: *Una volta avevo un lavoro, avevo una ragazza/ Tra i nostri sogni e le nostre azioni si trova questo mondo/ Nel profondo della foresta il loro sangue e le loro lacrime scorrevano su di me/ Tutto quello che riuscivo a sentire erano le droghe e il fucile/ E la mia paura cresce dentro di me/ [...] /Sorella, non chiederò perdono/ I miei peccati sono tutto ciò che ho*<sup>40</sup>.

Non c'è richiesta di perdono, non c'è speranza di redenzione: la morte attesa è la pena per il crimine commesso, ma anche la fine della sofferenza che il vivere comporta.

Nel sistema statunitense i poliziotti, come i giudici, sono spesso amministratori della giustizia, e anch'essi possono rendersi colpevoli di soprusi nei confronti di individui innocenti. È quanto accaduto nella vicenda che ha ispirato *41 Shots*<sup>41</sup>: l'assassinio del ventitreenne studente universitario guineiano Amadou Diallo, ucciso il 4 febbraio 1999 da 41 colpi pistola, di cui 19 andati a segno, sparati da tre poliziotti alla ricerca di un sospetto stupratore nel Bronx. Diallo, incensurato e disarmato, è colpito mentre mette mano al portafogli per mostrare il suo documento di identità. Il processo che segue porta ad un risarcimento della famiglia della vittima di 3 milioni di dollari e all'assoluzione dei poliziotti indagati per omicidio di secondo grado e comportamento

<sup>40</sup> B. SPRINGSTEEN, *Dead Man Walking*, in *Dead Man Walking* (Colonna Sonora), 1996.

<sup>41</sup> B. SPRINGSTEEN, *American Skin (41 Shots)*, prima versione dal vivo in *Live in New York City*, 2001, versione in studio in *High Hopes*, 2014.

pericoloso. Springsteen non prende direttamente di mira i poliziotti, ma solleva una vibrata accusa nei confronti di un sistema di pubblica sicurezza che non protegge sufficientemente la vita delle persone, specialmente quando sono coinvolti individui di colore: “È una pistola? È un coltello?/ È un portafoglio? È la tua vita?/ Non è un segreto [...] / Puoi essere ucciso solo perché vivi/ Nella tua pelle americana”<sup>42</sup>.

41 shots (titolo ufficiale: *American Skin*) viene male interpretata e considerata un attacco indiscriminato contro le forze di polizia, suscitando accuse di fomentare violenza nei confronti degli agenti. Un paradosso per uno come Springsteen, che due anni dopo in *The Rising* (2002) elogerà il coraggio degli agenti e dei vigili del fuoco deceduti nel tentativo di salvare le persone intrappolate nelle Torri Gemelle l’11 settembre 2001<sup>43</sup>. Springsteen interverrà sulla vicenda dichiarando: “Avevo semplicemente intenzione di continuare a scrivere delle cose di cui mi occupavo da molto tempo, ovvero chi siamo? Cosa significa essere americani? Cosa sta succedendo nel Paese in cui viviamo? Si trattava di domande che aleggiavano pesantemente nell’aria... Ed era semplicemente un’estensione di gran parte del mio lavoro precedente”, aggiungendo: “Penso che [la canzone] affrontasse in modo molto diretto il tema della razza, che è un argomento molto delicato in America”<sup>44</sup>.

In realtà, Springsteen aveva già dimostrato di sapere bene che, come per tutte le altre categorie, ci sono anche poliziotti buoni, quelli come Joe Roberts che lascia fuggire il fratello criminale, e poliziotti cattivi come quelli di cui parla il fantasma di Tom Joad (il mitologico protagonista di *Furore* di John Steinbeck) il quale, rivolgendosi alla madre, dice: *Mamma, ovunque un poliziotto stia picchiando un ragazzo/ Ovunque un bambino appena nato pianga per la fame/ Ovunque ci sia una battaglia contro il sangue e l’odio nell’aria/ Cercami, mamma, io sarò là./ Ovunque ci sia gente che combatte per un posto dove stare/ Per*

<sup>42</sup> B. SPRINGSTEEN, *American Skin* (41 Shots), cit.

<sup>43</sup> *The Rising* affronta la tragedia dell’11 settembre 2001 sotto molti punti di vista: una serie di brani in particolare (*The Rising*, *Into the Fire*, *You’re missing*, *Nothing Man*) rende onore a coloro che sacrificarono la loro vita nel tentativo di salvare i civili intrappolati nelle Torri Gemelle, cfr. B.L. YATES, *Healing a Nation: An Analysis of Bruce Springsteen’s The Rising*, in *Music Studies*, 1/2010, 32-49.

<sup>44</sup> Citato in K. BIGGER, *Fingerprints on your imagination – American Skin*, pt. 2, *singout.org*, 23.9.2013.

*un lavoro decente, per una mano amica/ Ovunque ci siano persone che lottano per essere libere/ Guardali negli occhi e vedrai me*<sup>45</sup>.

### 5. Conclusioni: No Justice, No Peace

Springsteen può permettersi di distinguere tra reati e responsabilità, perché nelle sue canzoni descrive i criminali senza glorificarli, idealizzarli o giudicarli<sup>46</sup>. Pur possedendo su questi ultimi una sua visione politica, Springsteen non si mostra particolarmente interessato alle teorie sul crimine e la punizione, alla contrapposizione tra azione individuale e determinismo sociale ed economico, o tra riabilitazione e punizione, ma vuole *raccontare* le sue storie di crimine e punizione. Le sue canzoni non sono mai invettive contro la realtà presente, fatta di divario crescente tra ricchi e poveri, inevitabilità del crimine per chi non dispone di alternative, ricorso sistematico alla detenzione di massa invece di interventi sociali finalizzati alla riduzione delle disuguaglianze e in questo modo anche di molte delle cause che spingono verso la criminalità<sup>47</sup>: le sue canzoni danno voce a chi concretamente è coinvolto in tutto questo. La “teoria” sui criminali di Springsteen è la capacità di riconoscere che in fondo non sono tanto così diversi da noi, e che, se non fosse per la grazia di Dio, ci troveremmo tutti nella loro stessa situazione<sup>48</sup>.

Bruce è consapevole che non è possibile imporre alle persone cosa pensare, ma si può provare a mostrare loro qualcosa dicendo “mettiti

<sup>45</sup> B. SPRINGSTEEN, *The Ghost of Tom Joad*, in *The Ghost of Tom Joad*, 1995.

<sup>46</sup> “Springsteen non riesce mai a giudicare i propri personaggi, nemmeno quelli che si macchiano delle colpe più gravi, né tanto meno a deriderli, in quanto, più che a Dio, egli si sente simile a loro”, A. D’AMORE, *Mia città di rovine. L’America di Bruce Springsteen*, cit. 120.

<sup>47</sup> Parlando dei suoi personaggi, Springsteen dice che “sono più dei disadattati (*misfits*) che dei fuorilegge (*outlaws*)”, N. STRAUSS, *Springsteen Looks Back but Keeps Walking On*, in *The New York Times*, 7.5.1995.

<sup>48</sup> A. SMITH, *The Dignity and Humanity of Bruce Springsteen’s Criminals*, in *Widener Law Journal* 14/2005, 787-835 (814).

nei panni di qualcun altro"<sup>49</sup>: le sue storie, le sue canzoni, sono il suo modo di invitare a vedere le cose con gli occhi di altri, anche di criminali, di meditare sugli effetti della buona e della cattiva sorte sull'esistenza di ciascuno, offrendo delle ragioni per farlo<sup>50</sup>. Parlando dei "tipi nervosi ed emarginati" che popolano *Nebraska* e del "cast di immigrati, vagabondi e veterani feriti" in *The Ghost of Tom Joad*, Springsteen dice: "Oggi sono solo persone diverse con un colore della pelle diverso. Ma c'è la stessa sensazione che le persone siano state abbandonate in qualche modo. Non sono ribelli. Sono ai margini e cercano di trovare la loro strada, e le forze che impediscono loro di farlo sono forze sociali o la loro stessa psicologia interna. Tutte queste cose si sovrappongono"<sup>51</sup>.

Tuttavia, qualunque cosa facciano, indipendentemente dalla gravità del reato, i criminali di Springsteen conservano la loro dignità. Che i loro crimini siano astuti o stupidi, accurati o avventati, deliberati o disperati, essi sono sempre molto più dei loro delitti. Si fanno valere, rendono conto delle loro azioni, si assumono la responsabilità di ciò che hanno fatto senza lamentarsi delle circostanze sfavorevoli, della "morte e distruzione personale" che hanno preceduto i loro misfatti, e accettano la propria colpa, come il protagonista di *Highway 29*, in fuga dopo una rapina in banca finita male: "*Mi sono detto che era tutta colpa sua/ Ma mentre guidavamo ho capito che era colpa mia/ Qualcosa che covava da molto tempo/ E qualcosa che ora era lì con me/ Sulla Highway 29*"<sup>52</sup>.

Sono criminali che non negano la loro colpevolezza<sup>53</sup>: indipendentemente da quanto sia insensato il crimine commesso ("*qualcuno ucci-*

<sup>49</sup> Così Springsteen citato in E. ALTERMAN, *It ain't seen to be glad you're alive*, cit., 251.

<sup>50</sup> Dalla prima versione di *Nebraska*, narrata in terza persona, Springsteen passerà presto alla narrazione in prima persona, sovrapponendo la propria voce a quella del pluriomicida Starkweather, cfr. A. D'AMORE, *Mia città di rovine*, cit., 123.

<sup>51</sup> N. DAWIDOFF, *The Pop Populist*, in *New York Times Magazine*, 26.1.1997, 27.

<sup>52</sup> B. SPRINGSTEEN, *Highway 29*, in *The Ghost of Tom Joad*, 1995.

<sup>53</sup> "Ora, non sto dicendo che questo mi renda un uomo innocente...", riconosce il protagonista di *Johnny 99*, ma anche l'Io narrante di *Atlantic City* ammette amaramente di aver accumulato "debiti che nessun uomo onesto riuscirebbe a pagare".

de... solo per uccidere”)<sup>54</sup>, essi mantengono comunque una loro umanità. Hanno una storia, che qualcuno voglia ascoltarla o meno: “*Nella parrocchia di St. James/ Sono nato e sono stato battezzato/ Ora ho la mia storia/ Signore, non c’è bisogno che lei mi ascolti...*”<sup>55</sup>. Nelle parole dei criminali di Springsteen non si avverte rabbia o odio sociale, ma piuttosto rassegnazione, consapevolezza della gravità dei delitti commessi, che ciò che è successo è successo, e non può essere cancellato: “*Vogliono sapere perché ho fatto quello che ho fatto/ Beh, signore, immagino che ci sia solo cattiveria in questo mondo*”<sup>56</sup>. Sono individui che coinvolgono l’ascoltatore, lo invitano per un momento a mettersi nei loro panni, e non chiedono mai pietà, anche quando la loro condizione potrebbe giustificarli nel farlo<sup>57</sup>: Johnny 99, prima di ubriacarsi e uccidere un uomo innocente, ricorda di “*aver cercato un lavoro/ ma di non esserne riuscito a trovarne uno*”<sup>58</sup>.

Il lavoro, causa di fatica e sofferenza, ma anche potenziale foriero di dignità finché se ne ha uno: quando si perde, il timore della miseria (“*la fame è una cosa potente*”, spiega al suo collega statunitense Bobby Ramirez, agente di frontiera nato in Messico e impegnato rimandare indietro gli immigrati che ogni notte cercano di superare illegalmente il confine meridionale degli Stati Uniti<sup>59</sup>) può indurre alla disperazione, mentre sull’altro lato della frontiera è appostata un’impoverita famiglia messicana disposta a tutto per lasciarsi alle spalle “*il dolore e la tristezza*” e trovare una vita migliore<sup>60</sup>. Parole quasi identiche a quelle del soldato impegnato in un’azione militare in prima linea, in una carriera scelta probabilmente più per bisogno di guadagnare che per convinzione: è infatti lui stesso a riconoscere: “*Ho Dio dalla mia parte/ E*

<sup>54</sup> B. SPRINGSTEEN, *The New Timer*, in *The Ghost of Tom Joad*, 1995.

<sup>55</sup> B. SPRINGSTEEN, *Dead Man Walking*, cit.

<sup>56</sup> B. SPRINGSTEEN, *Nebraska*, cit.

<sup>57</sup> Dei protagonisti di *Nebraska*, Leonardo Colombati scrive che si tratta di “eroi tragici. C’è una forza esterna – un antagonista – che li schiaccia [...], ma anche una forza interna che li porta all’autodistruzione”, L. COLOMBARI, *Bruce Springsteen. Come un killer sotto il sole*, *Testi scelti 1972-2017*, Milano 2017, 88.

<sup>58</sup> B. SPRINGSTEEN, *Johnny 99*, cit.

<sup>59</sup> B. SPRINGSTEEN, *The Line*, in *The Ghost of Tom Joad*, 1995.

<sup>60</sup> B. SPRINGSTEEN, *Across the Border*, in *The Ghost of Tom Joad*, 1995.

*sto solo cercando di sopravvivere/ E se quello che fai per sopravvivere/Uccidesse le cose che ami/ La paura è una cosa potente, baby*<sup>61</sup>.

Bruce ha raccontato di come ai tempi della realizzazione di *Nebraska* si interrogasse su cosa ne fosse stato dei valori fondamentali che, a suo giudizio, avevano ispirato la società americana che si riconosceva in *This Land is Your Land*, canzone manifesto di Woody Guthrie del 1940, espressione di una concezione unificante ed inclusiva della nazione americana, scoprendo con sgomento che probabilmente andavano scomparendo, lasciando spazio ad un nichilismo che “minaccia di sopraffarti e le leggi fondamentali su cui si fonda la società, leggi sociali o religiose che siano, perdono ogni significato”<sup>62</sup>. Se le cose stanno così, la colpa dei delitti commessi non può essere imputata soltanto al singolo: se si intende realmente riportare pace, accanto alla responsabilità individuale sul banco degli imputati va posta anche quella sociale, politica, economica<sup>63</sup>. Senza empatia verso il colpevole, non si possono comprendere appieno le ragioni dei suoi crimini, e non può farsi pienamente giustizia<sup>64</sup>.

### *Abstract*

*This article aims to identify those songs in Bruce Springsteen's vast body of work in which he offers his own interpretation of the theme of justice. Yet this is also a simplification, as we will attempt to highlight. Whilst it is true that some songs explicitly refer to passing judgement or the work of a judge, the theme of "justice" is also treated very broadly, evoking a variety of figures, actions and contexts in which "judgement" does not stop at the verdict of a magistrate. Instead, it often calls into question why the individual committed a crime,*

<sup>61</sup> B. SPRINGSTEEN, *Devils & Dust*, in *Devils & Dust*, 2005.

<sup>62</sup> D. MARSH, *Glory Days*, cit., 101.

<sup>63</sup> Anche quando le canzoni di Springsteen “denunciano l’avidità della classe dirigente e lo sfilacciarsi della rete protettiva sociale, sono pur sempre cariche di un armamentario di bandiere, lavoro, veterani, fede, casa e famiglia”, P.A. CARLIN, *Bruce*, New York 2012.

<sup>64</sup> “Le canzoni di Springsteen invocano comprensione e non giudizi, compassione e non accuse”, A. SMITH, *The Dignity and Humanity of Bruce Springsteen's Criminals*, cit., 835.



*broadening the perspective far beyond the sterile courtroom. This approach asks whether systemic factors lie behind crimes that are not the result of individual free will.*

*Keywords*

*Bruce Springsteen – Justice – Judgment – Crime – Accountability*



# L'ARMONIA DELLA GIUSTIZIA: MOZART E DA PONTE TRA MUSICA E DIRITTO

*Geo Magri\**

SOMMARIO: 1. Note introduttive. – 1.1 Mozart e Da Ponte nella Vienna di fine Settecento. – 2. *Le Nozze di Figaro*: il conflitto tra diritto e giustizia. – 2.1 Don Bartolo: il giurista grottesco nell'opera buffa. – 3. *Don Giovanni*: tra impunità e punizione simbolica. – 3.1 La dimensione morale e religiosa in *Don Giovanni*. – 4. *Così fan tutte*: giustizia dei sentimenti e relatività delle norme. – 4.1 Analisi delle dinamiche di genere in *Così fan tutte*. – 5. Confronto fra le tre opere: modelli di giustizia a confronto. – 6. Quali implicazioni per il giurista contemporaneo? – 7. Finale.

## 1. Note introduttive

Questo saggio nasce dal desiderio di rileggere la trilogia mozartiana composta da *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte* in modo unitario, utilizzando, come comun denominatore, l'idea della giustizia che emerge, in modo più o meno marcato, in tutte e tre le opere. Lungi dall'essere semplici raccolte di episodi comici o drammatici, queste opere costituiscono un laboratorio teatrale e morale in cui si sperimentano diverse grammatiche della responsabilità, della punizione, dell'equità e del risarcimento. Tutte e tre le opere, infatti, si concludono, in qualche modo con il trionfo della giustizia, la sconfitta degli inganni e il ristabilimento della pace all'interno della comunità.

Per meglio comprendere il senso della riflessione sulla giustizia nella trilogia è necessario restituire il contesto in cui Mozart e Da Ponte operarono. La Vienna della fine del Settecento era un crocevia di tensioni sociali e di dibattiti intellettuali: le idee illuminate permeavano la cultura politica, mentre riforme amministrative e giuridiche – in particolare quelle legate alla figura di Giuseppe II – modificavano

\* Professore associato di Diritto privato. Università degli Studi dell'Insubria.

l'orizzonte dei rapporti tra individuo e potere politico<sup>1</sup>. Mozart si dimostrò particolarmente sensibile ai valori illuministici e, come noto, aderì alla massoneria della quale condivideva gli ideali di libertà e fratellanza<sup>2</sup>.

In questo clima, il teatro d'opera diventa uno specchio sensibile e spesso critico della società: le opere buffe, pur mantenendo ingredienti comici, sollevano questioni morali e politiche che richiedono al pubblico una valutazione etica oltre che estetica. Mozart, con la sua capacità di dare a ogni personaggio una profondità psicologica e timbrica, e Da Ponte, maestro nel creare libretti sensibili agli snodi sociali, compongono insieme un *corpus* che riflette e problematizza il concetto di giustizia nei suoi molteplici aspetti.

Obiettivo primario del presente lavoro è dimostrare come la giustizia venga tematizzata in modi differenti ma coerenti tra loro nelle tre opere, evidenziandone le tensioni interne e l'efficacia comunicativa

<sup>1</sup> Cfr., tra i tanti, H.M. SCOTT, *Reform in the Habsburg Monarchy, 1740–90*, in H.M. SCOTT (a cura di) *Enlightened Absolutism. Problems in Focus Series*, London, 1990, 145 ss. e C. ALIPRANTIS, *The afterlife of Enlightened Absolutism: commemoration of Maria Theresa and Joseph II and the politics of liberal reform in nineteenth-century imperial Austria*, in *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, 2019, vol. 26, 305 ss.

<sup>2</sup> Si vedano, tra i molti studi in materia N. TILL, *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue, and Beauty in Mozart's Operas*, New York, 1995; K. THOMSON, *The Masonic thread in Mozart*, London, Lawrence & Wishart, 1977; A. MANFREDINI, *Mozart massone*, Torino, 1991; G. WAGNER, *Bruder Mozart: Freimaurerei im Wien des 18. Jahrhunderts*, Wien, 2003; L. BRAMANI, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, 2005; E. LAZZARI, *L'ideologia massonica nella vita e nella musica di Mozart*, Foggia, 2007. Anche la produzione musicale di Mozart è stata influenzata dalla massoneria. Oltre agli espliciti richiami ai rituali ed ideali massonici contenuti nella *Zauberflöte* (K 620), Mozart scrisse anche un ciclo di composizioni per accompagnare le cerimonie massoniche noti come *Freimaurermusik* (*Maurerische Trauermusik* K 477; *Zur Eröffnung der Freimaurerloge* K 483; *Zum Schluss der Freimaurerloge* K 484; *Die ihr des unmesslichen Weltalls Schöpfer* K 619; *Dir Seele des Weltalls* K 429; *Laut verkünde unsere Freude* K 623; *O heiliges Band* K 148; *Gesellenreise* K 468; *Die Maurerfreude* K 471; *Maurergesang* K 623a). Sul tema cfr. R. ANGERMÜLLER e G. FORNARI (a cura di), *Mozart: le arie da concerto, Mozart e la musica massonica dei suoi tempi - Mozart: die Konzertarien, Mozart und die Freimaurermusik seiner Zeit. Atti del convegno internazionale di studi, Rovereto, 26-27 settembre 1998 / Bericht des internationalen Kongresses, Rovereto, 26.-27. September 1998*, Bad Honnef, 2001.

tanto per il pubblico contemporaneo agli autori quanto per lo spettatore moderno. Il messaggio che Mozart e Da Ponte lasciano nelle tre opere, infatti, è in grado di parlare anche alla società del presente e a quella del futuro, perché si rivolge all'essere umano in quanto tale. Proprio questo è il segreto del grande successo che ancora godono le tre opere.

### 1.1. *Mozart e Da Ponte nella Vienna di fine Settecento*

Da Ponte, il cui vero nome era Emanuele Conegliano, nacque nel ghetto di Ceneda il 10 marzo 1749 da genitori ebrei e prese il nome dal vescovo locale, che non solo lo battezzò, ma provvide anche a finanziare i suoi studi. Studi che Da Ponte intraprese con impegno e profitto, soprattutto per quanto concerneva le materie letterarie<sup>3</sup>. Entrato in seminario a Ceneda continuò brillantemente la sua formazione a Portogruaro, dove ottenne anche la cattedra di retorica e fu ordinato prete<sup>4</sup>.

Si trasferì quindi a Venezia, città che dovette abbandonare a causa di una serie di *donnesche imprese*, inconciliabili con il suo *status* di religioso. Emigrò quindi a Treviso, dove riprese l'insegnamento, ma anche da Treviso fu cacciato. Ritornò a Venezia, dove però fu processato dall'Inquisizione e, in seguito alla sentenza di condanna, ne fu ordinato l'arresto. Per evitare la prigione si rifugiò a Gorizia, a Dresda e, finalmente, a Vienna, per poi, dopo altre peregrinazioni per l'Europa, terminare la sua vita a New York.

Nella capitale austriaca Da Ponte arrivò, come Mozart, nel 1781, lo stesso anno in cui Giuseppe II, emancipandosi dalla politica della madre Maria Teresa, emise il suo editto di tolleranza nei confronti degli

<sup>3</sup> D. HEARTZ, *Mozart and Da Ponte*, in *Musical Quarterly* (1995) 79 (4), 700 ss., 703.

<sup>4</sup> Sebbene molti, Mozart compreso, chiamassero Da Ponte con il titolo di abate, è ragionevole pensare che non sapessero che egli era stato effettivamente ordinato prete. Nel Settecento, infatti, il titolo di "abate" veniva usato anche con riferimento alle persone che avevano studiato per diventare prete, senza essere ordinati sacerdoti. Per quanto riguarda nello specifico Mozart, non si hanno prove che egli sapesse che Da Ponte era un ebreo convertito, né che fosse stato un sacerdote cfr. D. HEARTZ, *op. cit.*, 702.

ebrei. Il primo incontro documentato tra il compositore ed il librettista avvenne nella primavera del 1783<sup>5</sup>, in casa del barone von Wetzlar<sup>6</sup>.

A Vienna, Da Ponte divenne poeta dei teatri imperiali e fu assai apprezzato dall'imperatore Giuseppe II<sup>7</sup>. Alcuni ritengono che Da Ponte fosse particolarmente gradito a Giuseppe II anche per le sue origini ebraiche, che attestavano l'apertura religiosa della corte asburgica<sup>8</sup>. Tuttavia, non vi sono certezze che tali origini fossero effettivamente note all'imperatore e, nelle sue *Memorie*, Da Ponte non ne fa alcun cenno.

Come poeta di corte svolse le mansioni di librettista per i compositori che all'epoca riscuotevano maggiore successo: da Salieri a Winter e Martín y Soler. Sebbene all'epoca Mozart non fosse affermato e acclamato come i compositori sopra citati, è proprio grazie alla collaborazione con il salisburghese che il librettista Da Ponte ha conosciuto l'immortalità.

Sappiamo che, tra tutti i compositori coi quali si trovò a lavorare, Da Ponte apprezzò particolarmente Mozart (così lo chiamava nelle sue *Memorie*), perché era quello che più comprendeva l'importanza del testo del libretto<sup>9</sup>. Nelle *Memorie* egli si esprime in modo adulatorio quando parla del musicista salisburghese. Egli scrive che, in Vien-

<sup>5</sup> D. HEARTZ, *op. cit.*, 700.

<sup>6</sup> L. DA PONTE, *Memorie*, Milano, V ed., 1995, 104. Anche Wetzlar era ebreo ed è molto probabile che abbia aiutato Da Ponte ad inserirsi a Vienna, facendogli da garante e protettore, cfr. S. HODGES, *Mozart and Da Ponte. A Historic Partnership*, in *Opera Quarterly* (1991) 8 (3), 9.

<sup>7</sup> S. HODGES, *Lorenzo Da Ponte, La vita e i tempi del Librettista di Mozart*, Vittorio Veneto, 1992, 47 ss. e nuovamente 61.

<sup>8</sup> D. HEARTZ, *op. cit.*, 702.

<sup>9</sup> In una lettera del 13 ottobre 1781 (M. MURARA *Tutte le lettere di Mozart*, vol. II, Varese, 2011, 1216 e 1217), Mozart scriveva al padre «in un'opera la poesia deve essere assolutamente la figlia obbediente della musica. Perché piacciono ovunque le ridicole opere italiane? Malgrado i loro libretti così miserabili?... Perché vi domina la musica e si dimentica tutto il resto... la cosa migliore è quando si incontrano un buon compositore, che conosce il teatro ed è in grado egli stesso di fare delle proposte, e un poeta intelligente, una vera fenice». Da Ponte, nell'*Extract from the life*, pubblicato a New York nel 1819 (il passo è citato da S. HODGES, *op. ult. cit.*, 69), confermava, scrivendo che: «Mozart sapeva bene che il successo di un'opera dipende prima di tutto, dal poeta».

na, non vi erano che due compositori «i quali meritassero la mia stima. Martini, il compositore allora favorito di Giuseppe, e Volfango Mozart... il quale, sebbene dotato di talenti superiori forse a quelli d'alcun altro compositore del mondo passato, presente o futuro, non avea mai potuto, in grazia delle cabale de' suoi nemici, esercitare il divino suo genio in Vienna, e rimaneva sconosciuto ed oscuro, a guisa di gemma preziosa, che, sepolta nelle viscere della terra, nasconda il pregio brillante del suo splendore»<sup>10</sup>. In un passo dei *Rococo-Bilder*, Alfred Meissner riporta una confessione di Da Ponte fatta a Praga, nella quale il librettista diceva di dare a Salieri i suoi libretti, così come li dava a Mozart, ma era ben conscio che soltanto i libretti affidati a Mozart sarebbero rimasti immortali e a lui egli affidava le opere che gli erano più care<sup>11</sup>.

Anche Mozart, in una lettera indirizzata al padre, scrisse che avrebbe desiderato collaborare con Da Ponte. Il poeta, benché molto indaffarato<sup>12</sup>, aveva promesso a Mozart che un giorno avrebbe scritto un libretto per lui. Mozart commentava la promessa dicendo: «chissà se potrà – o vorrà – mantenere la sua parola! – Voi sapete bene che i signori Italiani sono molto amabili in faccia! – Basta, li conosciamo! – Se è d'accordo con Salieri, non riceverò nulla per tutta la mia vita – eppure vorrei tanto mostrarmi anche in un'opera italiana»<sup>13</sup>. Dalla lettera traspare – oltre ad un'ulteriore conferma della diffidenza per gli italiani, che spesso i Mozart, padre e figlio, dimostravano – anche la speranza che Da Ponte fosse disponibile ad una collaborazione e, in qualche modo, il riconoscimento delle sue qualità di librettista. Del resto, Mozart era ben consapevole che il successo di un'opera dipendesse anche dal valore del libretto<sup>14</sup>.

La stima reciproca fece sì che i due si incontrassero e cooperassero nella redazione delle tre opere (*Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così*

<sup>10</sup> L. DA PONTE, *op. loc. cit.*

<sup>11</sup> A. MEISSNER, *Rococo-Bilder: nach Aufzeichnungen meines Grossvaters*, Gumbinnen, 1871, 106 e s.

<sup>12</sup> Erano moltissime le richieste che giungevano al librettista, sia da parte dei compositori più illustri, sia da parte della nobiltà viennese, che cercava di perorare le cause dei compositori meno noti. S. HODGES, *op. ult. cit.*, 81 e D. HEARTZ, *op. loc. cit.*

<sup>13</sup> M. MURARA *op. cit.*, vol. II, 1316 e 1317.

<sup>14</sup> S. HODGES, *Mozart and Da Ponte, op. cit.*, 11.

*fan tutte*). Purtroppo, non abbiamo testimonianze di come i due lavorassero insieme<sup>15</sup>, quello che è sicuro, però, è che molte delle convinzioni di Mozart in fatto di libretti sono venute meno lavorando al fianco di Da Ponte.

In una lettera al padre Mozart diceva che un'opera italiana, più è comica, meglio è<sup>16</sup>, mentre in un'altra deprecava il ricorso alle rime nel testo dei libretti<sup>17</sup>. Nella trilogia di Da Ponte, però, si farà ampio ricorso alla rima e la comicità lascerà spazio alla psicologia dei personaggi. Un'analisi psicologica così approfondita resterà un *unicum* nella storia della musica ed è forse uno dei principali motivi del successo e dell'attualità della trilogia Mozart – Da Ponte<sup>18</sup>. Un noto musicologo inglese, attento studioso di Mozart, affermò che «Mozart's operas are organized so thoroughly on the basis of their libretti that it is a serious mistake...to underrate the wits of his literary collaborator, Da Ponte»<sup>19</sup>.

Nel Settecento era cosa rara trovare un librettista e un musicista che avessero così tanta cura del testo che scrivevano e dei personaggi che rappresentavano. Una nota opera di Salieri, dal titolo «*Prima la musica, poi le parole*»<sup>20</sup>, ruotava intorno all'idea che era il librettista a doversi adattare alla musica, non il compositore alle parole, tanto che il libretto poteva essere scritto anche quando la musica era già pron-

<sup>15</sup> Alcune riflessioni ed ipotesi sul loro modo di collaborare sono state fatte da D. HEARTZ, *op. cit.*, 704 ss. e, con riferimento alle sole *Nozze*, in J. BERNICK, *The Marriage of Figaro, Genesis of a Dramatic Masterpiece*, in *Opera Quarterly* (1983) 1 (2), 79.

<sup>16</sup> Lettera del 6 dicembre 1783, in M. MURARA *op. cit.*, vol. *ult. cit.*, 1333 ss.

<sup>17</sup> Lettera del 13 ottobre 1781, in M. MURARA *op. cit.*, vol. *ult. cit.*, 1215 e ss.

<sup>18</sup> Sul tema si veda D. GOLDIN, *Da Ponte librettista fra Goldoni e Casti*, in *Giornale storico della Letteratura italiana*, 1981, 396 ss. e EAD., *Mozart, Da Ponte e il linguaggio dell'opera buffa*, in M.T. MURARO (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, II, Firenze, 1981, 213 ss. S. HUGHES, *Famous Mozart Operas: An analytical guide for the opera-goer and armchair listener*, New York, 1972, 2 ed., 14 parla di una «musical personality» dei protagonisti delle opere mozartiane.

<sup>19</sup> Con questa citazione si apre il già ricordato saggio di Joan Bernick.

<sup>20</sup> L'opera fu rappresentata per la prima volta il 7 febbraio 1786 nell'*orangerie* del castello di Schönbrunn a Vienna. Giuseppe II voleva organizzare una sfida tra un'opera italiana ed un *Singspiel* tedesco. Salieri scrisse un'opera buffa, mentre il *Singspiel* era *Der Schauspieldirektor* di Wolfgang Amadeus Mozart. Entrambe le opere erano una sorta di parodia del mondo teatrale.



ta<sup>21</sup>. Di tale prassi abbiamo conferma anche in un celebre testo satirico di Benedetto Marcello, pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1720, e intitolato *Il teatro alla moda*, nel quale Marcello descrive le varie figure che lavorano in teatro, evidenziandone i difetti e presentandoci, in modo caricaturale, spacciandoli per librettista e compositore ideali, quelli che erano i librettisti e i compositori tipici della sua epoca, di poco precedente a quella in cui lavoravano Mozart e Da Ponte.

Un altro aspetto che rende la collaborazione tra Da Ponte e Mozart meritevole di considerazione è legato al superamento della rigida distinzione tra opera buffa e opera seria, che caratterizzava la produzione melodrammatica nel Settecento<sup>22</sup>. L'opera seria era considerata la forma più aulica. Chi si dedicava ad essa (si pensi, ad esempio, a Händel o a Metastasio) sceglieva temi classici, miti, dei e ambientazioni nell'antichità greca o romana. I sentimenti venivano stilizzati e rappresentati in forma convenzionale e l'opera tendeva a presentare al pubblico figure modello, mitiche e irraggiungibili. L'opera buffa, invece, era una sorta di commedia sociale, uno specchio della quotidianità, con protagonisti nei quali il pubblico si poteva identificare. Nelle opere di Mozart e Da Ponte, soprattutto nel *Don Giovanni*, l'opera buffa si eleva rispetto ai canoni tradizionali e si avvicina all'opera seria; i personaggi restano quelli tipici dell'opera buffa, ma la profondità dell'analisi psicologica ed emotiva, oltre alla drammaticità della trama, è spesso più vicina all'opera seria. A questo proposito vi è chi, come Hermann Abert, afferma che Mozart ha concepito un nuovo genere,

<sup>21</sup> La trama dell'opera di Salieri può essere così riassunta: un Maestro di Cappella discute, con il suo librettista, perché il loro signore (il conte Opizio) ha commissionato un'opera lirica, che deve essere composta in quattro giorni. Il Maestro rivela al poeta che intende riciclare la partitura di un vecchio lavoro sconosciuto, ma il poeta risponde che fare la musica prima delle parole "è l'istesso / che far l'abito, e poi / far l'uomo a cui s'adatti". Il Maestro lo deride sostenendo che è il musicista a fare il grosso del lavoro ed incita il poeta a scrivere il testo per un'aria, perché in breve sarebbe giunta Donna Eleonora, una virtuosa cantante. Oltre a Donna Eleonora, però, arriva anche Tonina, una cantante dell'opera buffa, che creerà scompiglio e confusione con le sue lamentele. Alla fine tutto si risolverà: le cantanti smetteranno di litigare e anche poeta e musicista troveranno un accordo.

<sup>22</sup> Sulla distinzione tra Opera buffa e seria si rimanda alla voce *Oper*, in F. Blume (a cura di), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 10, Basel, London, New York, 1962, 2 ss.

che supera la rigida divisione tra opera seria e buffa, dando vita ad un *unicum*: l'opera "genuinamente mozartiana"<sup>23</sup> e chi, invece, ritiene che Mozart e Da Ponte abbiano creato un genere nuovo: il dramma musicale<sup>24</sup>.

## 2. Le Nozze di Figaro: *il conflitto tra diritto e giustizia*

Le nozze di Figaro pone, al centro della vicenda, il conflitto tra la prerogativa signorile, tipica dell'*ancien régime*, e i diritti individuali che si andavano diffondendo con l'illuminismo. Il Conte Almaviva incarna una sovranità residua che pretende di regolare i rapporti privati: la sua insistenza sul privilegio feudale e la sua strumentalizzazione del diritto mostrano come le norme possano essere piegate a favore del potente. Nel tessuto narrativo, la legge formale appare dunque debole e permeabile: lo *ius primae noctis*, sebbene secondo la storiografia più recente non sia mai esistito, è esempio che rende in modo estremamente efficace l'idea di un diritto che corrisponde in realtà ad arbitrio; i personaggi ingenui o vessati richiamano lo spettatore alla necessità di una giustizia sostanziale, non soltanto formale.

Musicalmente, Mozart costruisce situazioni di insistenza drammatica che accompagnano l'oppressione: recitativi serrati, *ensemble* che sovrappongono prospettive e arie che rivelano intime verità, il tutto volto a smascherare l'ipocrisia sociale e il servilismo con il quale i deboli finiscono per opprimere chi è più debole di loro per compiacere il potente. L'apparato comico – travestimenti, scambi d'identità, fraintendimenti – funge da mezzo correttivo: non è mero sollazzo, ma strumento con cui il teatro ristabilisce una parvenza di equità e attraverso il quale si permette il trionfo della giustizia alla fine dell'opera.

Il momento risolutivo dell'opera, quando la Contessa e la comunità

<sup>23</sup> H. ABERT, *Mozart, La maturità*, Milano, 1995, 558. Le Nozze sono state definite «a work not only of music but of literature» (cfr. B. Brophy, *Mozart the Dramatist: The value of his operas to him, to his age and to us*, New York, 1988, 2 ed., 297). Più in generale le opere di Mozart sono state equiparate a quelle di Shakespeare per il teatro (cfr. D. CAIRNS, *Mozart and His Operas*, Berkeley, 2006, 13).

<sup>24</sup> W. MANN, *The Operas of Mozart*, Oxford, 1977, 408.

domestica impongono una presa di coscienza, non equivale a una riforma istituzionale: la restaurazione dell'ordine è, nel migliore dei casi, una ristrutturazione morale che accompagna il riconoscimento delle colpe e la riparazione relazionale. In questa prospettiva, la giustizia in Figaro è sostanziale: non si vuole la pena per il conte-tiranno, ma il risarcimento della dignità violata.

Spostando lo sguardo su un piano giuridico-critico, Figaro mette in scena il crepuscolo dell'*ancien Régime*. Il diritto che dovrebbe ordinare i rapporti sociali diventa strumento per perpetuare soprusi e disuguaglianze. Si possono leggere qui temi di grande rilievo moderno: la delegittimazione delle istituzioni quando mancano controlli effettivi; il ruolo del giudice quale garante dei diritti del cittadino di fronte all'autorità e l'autorità che esercita la propria influenza sul giudice affinché compiacca i suoi desiderata.

L'opera introduce un interrogativo che attraversa tutta la trilogia: quando la legge è insufficiente o quando il *summum ius* si trasforma in *summa iniuria*, può ristabilirsi la giustizia? Figaro sembra offrire una risposta positiva, suggerendo, però, che, se si vuole garantire il trionfo della giustizia, occorre un profondo processo di rinnovamento etico della comunità piuttosto che un cambiamento del quadro giuridico di riferimento.

### 2.1. *Don Bartolo: il giurista grottesco nell'opera buffa*

Nel panorama dell'opera buffa settecentesca, *Le nozze di Figaro* di Mozart e Da Ponte rappresenta un capolavoro di equilibrio tra comicità e critica sociale. Tra i personaggi che incarnano questa doppia funzione, Don Bartolo occupa un posto centrale: medico di Siviglia, ma soprattutto giurista vendicativo, egli è il portavoce di un diritto formale e arcaico, che si scontra con la vitalità e l'intelligenza dei personaggi popolari come Figaro e Susanna<sup>25</sup>.

Bartolo è il residuo di un mondo giuridico fondato sulla burocrazia, sulla vendetta personale e sull'uso strumentale della legge. La sua aria *La vendetta* è un esempio perfetto di *patter song*, dove la velocità

<sup>25</sup> Cfr. il mio *Tra diritto, giustizia e regole sociali. La trilogia Mozart–Da Ponte* in *ISLL Papers*, 8/2015, spec. 9 ss.

del canto e la ripetizione ossessiva delle parole trasformano la sua furia legalista in una parodia<sup>26</sup>. Bartolo è un personaggio che si avvicina al Pantalone della commedia dell'arte italiana: il vecchio avaro, pedante, ostinato, che cerca di ostacolare l'amore dei giovani con cavilli e contratti.

Il riferimento a Pantalone non è casuale. Nella commedia dell'arte, Pantalone è il mercante veneziano, simbolo del potere patriarcale e della logica mercantile. Bartolo ne eredita la postura, il linguaggio e la funzione narrativa: è l'ostacolo da superare, il rappresentante di un ordine che non comprende più il mondo che lo circonda. Tuttavia, Mozart e Da Ponte lo trasformano in una figura comica e quasi patetica, incapace di imporsi davvero. La sua vendetta si dissolve nel riconoscimento di Figaro come figlio, e il giurista si ritrova coinvolto in un lieto fine che supera il suo desiderio di rivalsa.

In questa prospettiva, Bartolo può essere accostato anche alla figura manzoniana di Azzecagarbugli, il leguleio dei *Promessi sposi*, emblema di un formalismo giuridico che si piega alle convenienze sociali e alle pressioni dei potenti. Come Azzecagarbugli, Bartolo incarna la caricatura del giurista che confonde giustizia e interesse, riducendo il diritto a un repertorio di cavilli e sotterfugi. Entrambi i personaggi, pur collocati in contesti diversi, condividono la funzione critica: smascherare l'inadeguatezza di un sapere giuridico incapace di cogliere la sostanza etica dei conflitti.

Dal punto di vista giuridico, Bartolo è una figura ambigua. Come osserva Frits Noske nel suo studio sulle tensioni sociali nell'opera<sup>27</sup>, *Le Nozze di Figaro* mette in scena il conflitto tra vecchie e nuove forme di potere, e Bartolo rappresenta il giurista dell'*ancien régime*, legato a una concezione del diritto come strumento di controllo e vendetta. La sua insistenza sul contratto matrimoniale con Marcellina, e il suo desiderio

<sup>26</sup> Questo il testo dell'aria: *La vendetta, oh, la vendetta! // È un piacer serbato ai saggi. // L'obliar l'onte e gli oltraggi // è bassezza, è ognor viltà. // Con l'astuzia...coll'arguzia... // col giudizio...col criterio... // si potrebbe...il fatto è serio...// ma credete si farà. // Se tutto il codice // dovessi volgere, // se tutto l'indice // dovessi leggere, // con un equivoco, // con un sinonimo // qualche garbuglio // si troverà. // Tutta Siviglia // conosce Bartolo: // il birbo Figaro // vostro sarà.*

<sup>27</sup> F. NOSKE, *Social Tensions in 'Le Nozze di Figaro'*, in *Music & Letters* Vol. 50, No. 1, 50th Anniversary, 1969, 45 ss.

di “vincere Figaro” in tribunale, mostrano una visione del diritto come meccanismo coercitivo, lontano dalla giustizia intesa come equità<sup>28</sup>.

In questo senso, Bartolo è anche una figura simbolica: il giurista che non evolve, che si aggrappa al formalismo e alla lettera della legge, incapace di cogliere il cambiamento sociale e affettivo che l'opera rappresenta. La sua comicità non è solo funzionale alla trama, ma è anche una critica implicita al potere giuridico che non sa rinnovarsi.

Infine, il suo ruolo si inserisce perfettamente nella trilogia Mozart–Da Ponte, dove il diritto, la morale e il potere sono costantemente messi in discussione. Se, come vedremo, in *Don Giovanni* la giustizia divina interviene per punire l'empio, e in *Così fan tutte* la legge dell'amore è sottoposta a esperimenti filosofici, in *Figaro* il diritto umano è ridicolizzato e superato dalla forza della comunità e dell'intelligenza collettiva.

### 3. Don Giovanni: tra impunità e punizione simbolica

Don Giovanni rappresenta il tema opposto: l'agire al di fuori della legge, la ribellione sistematica ad ogni vincolo morale. Il protagonista è figura di libertinaggio assoluto, capace di sfidare non solo le norme civili, ma anche l'ordine sacro.

La drammaturgia dell'opera costruisce la degenerazione morale episodio dopo episodio: la reiterazione del comportamento, la mercificazione delle relazioni e il rifiuto della responsabilità configurano un caso di impunità che la società umana non riesce a contenere. Eppure, l'opera non si risolve con la semplice celebrazione della vendetta: l'ingresso sovranaturale del Commendatore e la definitiva consegna di Don Giovanni all'oltre-mondo propongono una forma di giustizia che è di natura escatologica o simbolica. Qui l'ordine non è ristabilito da un tribunale terreno ma da una espiazione che ha carattere metafisico.

Musicalmente, Mozart intensifica l'impatto morale attraverso contrasti timbrici e un'orchestrazione che sottolinea il vuoto etico del protagonista. La “punizione” diventa quindi un dispositivo teatrale che

<sup>28</sup> *Ibidem*.

solleva domande sull'efficacia e la legittimità delle pene: è giusto che la soluzione arrivi dall'esterno, da una punizione che cancella la possibilità di redenzione umana? L'edizione praghese del *Don Giovanni* (1786) si concludeva con questo interrogativo rendendo l'opera più un dramma che una commedia, nella successiva edizione viennese (1787)<sup>29</sup>, invece, il quesito viene risolto nella chiusa finale, nella quale i protagonisti dell'opera ammoniscono lo spettatore avvertendolo che quello di *Don Giovanni* è *il fin di chi fa mal*

### 3.1. *La dimensione morale e religiosa in Don Giovanni*

Il dibattito attorno alla punizione di *Don Giovanni* apre questioni profonde sulla relazione tra diritto terreno e giustizia ultima. Quando il diritto umano fallisce nel prevenire il crimine o nel dissuadere dall'agire immorale, la richiesta di una catartica punizione trascendente diventa una necessità narrativa e simbolica. In questo senso, la condanna finale di *Don Giovanni* può essere letta come una forma di *giustizia poetica*, che ristabilisce un ordine etico nel mondo rappresentato.

Ma l'opera non si limita a punire, essa pone allo spettatore una domanda di fondo: *Don Giovanni* è vittima della giustizia divina o dell'irresistibile coerenza delle sue scelte? La sua figura si muove tra archetipi: da *Prometeo*, che sfida gli dèi con orgoglio titanico, a *Faust*, che paga il prezzo della sua hybris con la dannazione. In entrambi i casi, il protagonista è portatore di una tensione tragica tra libero arbitrio e destino, tra volontà individuale e ordine cosmico<sup>30</sup>.

L'ambiguità dell'opera è parte della sua forza: la condanna finale non chiude il discorso, ma lo apre. Lo spettatore è invitato a riflettere sui limiti della giustizia umana, sulla necessità (o meno) di un intervento divino, e sulla lunga tradizione culturale che lega responsabilità,

<sup>29</sup> Sulla differenza tra le due versioni cfr. I. WOODFIELD, *The Vienna Don Giovanni*, Woodbridge, 2010.

<sup>30</sup> Sul punto si veda, più approfonditamente, U. CURI, *Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Torino, 2018, secondo il quale, *Don Giovanni* non è solo un seduttore, ma una figura filosofica che nega la trascendenza e sfida la morte come mezzo di redenzione, incarnando un radicale immanentismo. In questo senso, egli si avvicina a *Prometeo* nella sua ribellione titanica, ma si evolve verso *Faust*, dove la punizione assume una valenza più spirituale e redentiva.

colpa e destino. In definitiva, Don Giovanni è punito perché ha sfidato Dio o perché ha rifiutato ogni forma di responsabilità? La risposta forse non è oggettiva, ma risiede nella coscienza di chi guarda.

#### 4. Così fan tutte: *giustizia dei sentimenti e relatività delle norme*

*Così fan tutte* affronta la giustizia in chiave più domestica e psicologica. La vicenda, costruita su inganni e prove di fedeltà, mette in scena una sorta di esperimento morale: i partner sono sottoposti a passaggi che mirano a rivelare la verità dei loro sentimenti e a mettere alla prova le regole della convivenza.

In questo caso, la giustizia non è istituzionale né divina: è fondamentalmente relazionale. La questione è se il comportamento infedele costituisca una colpa che merita riparazione e, se sì, in quale misura. Da un punto di vista normativo, l'opera problematizza la rigidità di standard morali eretti in modo aprioristico: il teatro mostra come il desiderio, la noia e le circostanze possano minare la tenuta delle norme sociali.

La soluzione drammaturgica tende verso una tonalità più conciliatoria: il riso amaro che chiude l'opera lascia il pubblico con il dubbio se la rielaborazione collettiva della morale non sia preferibile a punizioni esemplari; se la società, piuttosto che condannare, possa ricostruire legami attraverso il dialogo e il perdono.

##### 4.1. *Analisi delle dinamiche di genere in Così fan tutte*

Un elemento essenziale in *Così fan tutte* è l'articolazione delle relazioni di genere e l'impatto di questi rapporti sulla nozione di giustizia. L'operazione di travestimento dei due protagonisti maschili che intendono mettere alla prova la fedeltà delle rispettive fidanzate accentua stereotipi, ma allo stesso tempo li mette a nudo: la commedia usa il mascheramento come strumento di critica sociale.

Le donne non sono soltanto oggetti di prova: sono agenti che reagiscono, interpretano ruoli e mostrano capacità di resilienza. Tuttavia, l'intervento della finzione teatrale solleva una questione etica: è giusto sottoporre a esperimento esseri umani per "verificare" la loro autenti-

cià? Il dibattito rimane aperto e contribuisce alla modernità dell'opera, che non semplicemente ridicolizza i protagonisti ma li mette sotto processo morale per stimolare una riflessione sul valore della lealtà.

Come si è detto, in *Così fan tutte* (il cui sottotitolo è, non a caso, *La scuola degli amanti*) l'articolazione delle relazioni di genere e l'impatto di tali relazioni sulla nozione di giustizia giocano un ruolo centrale. L'esperimento ordito da Don Alfonso – filosofo-scettico che si pone come regista del sociale – ricorre al travestimento dei due protagonisti maschili non soltanto per enfatizzare stereotipi, ma per disvelarne la natura performativa: la commedia usa il mascheramento come strumento di critica, mostrando come identità, desiderio e fedeltà siano effetti di ruolo più che essenze stabili. In questo senso, l'opera mette in scena una vera e propria “pedagogia del dubbio”, in cui la prova non è rivolta solo alle donne, ma alla credibilità di ogni discorso “normativo” della costanza amorosa.

Le donne non sono soltanto oggetti di una verifica eteronoma; al contrario, si rivelano agenti dotate di capacità interpretativa e negoziabile. Fiordiligi e Dorabella attraversano una traiettoria emotiva e cognitiva che va dalla resistenza presuntamente “principiale” alla scoperta della contingenza del desiderio, con esiti divergenti ma parimenti eloquenti:

Fiordiligi è tratteggiata musicalmente e drammaturgicamente in tensione tra rigidità e vulnerabilità. Il virtuosismo di *Come scoglio* inscena la retorica dell'inaffidabilità, ma l'arioso *Per pietà, ben mio, perdona* ne espone la frattura interiore e l'etica della responsabilità. La scrittura vocale “alta” non garantisce un'etica superiore; esibisce piuttosto l'attrito tra regola etica e sentimento.

Dorabella, con la grazia ironica di *È amore un ladroncello*, incarna una disponibilità più rapida alla riconfigurazione del desiderio. La sua “leggerezza” non è semplice frivolezza: è la spia di una competenza situazionale che disinnesci la retorica maschile della fedeltà come possesso e la riconduca alla sua dimensione storica, contingente e relazionale.

Despina costituisce un contrappunto cruciale: come donna di classe subalterna e figura meta-teatrale, svela la tecnicità del genere come “mestiere” sociale. Le sue arie – *In uomini, in soldati, sperare fedeltà?* e *Una donna a quindici anni* – formulano una contro-pedagogia pragma-



tico-cinica che relativizza il mito della costanza maschile e smonta l'ontologia dei ruoli.

In tutti e tre i casi, la figura femminile appare complessa e stratificata: non mero bersaglio dell'esperimento, ma soggetto capace di rinegoziare i codici dell'interazione, di ridefinire il senso della promessa e di esporre, attraverso l'oscillazione del desiderio, l'instabilità dei dispositivi che normano la lealtà.

Come si diceva, il libretto solleva un problema propriamente etico: è legittimo sottoporre persone ignare a un esperimento affettivo per "verificarne" l'autenticità? La risposta dell'opera è elusiva e – proprio per questo – moderna. Se sul piano comico la beffa pare autorizzata dal codice di genere (la "prova" come rito iniziatico maschile), il personaggio di Don Alfonso esercita un potere manipolatorio e un ricatto emotivo. La giustizia che ne risulta non è punitiva né realmente riparativa: è una giustizia procedurale senza tribunale, in cui il pubblico funge da giuria implicita e la sentenza si dissolve nell'ultimo *ensemble*, che ristabilisce l'ordine formale senza risolvere il "danno morale".

L'ambiguità del finale – con il ritorno nominale alle coppie originarie e la sopravvivenza di legami incrociati a livello affettivo – segnala una concezione della giustizia come gestione della precarietà: ciò che viene "riparato" è il tessuto sociale e teatrale (l'opera deve poter chiudere), non la ferita etica della manipolazione. In tal senso, *Così fan tutte* sostituisce alla morale della colpa una politica della convivenza, più prossima a un realismo delle relazioni che a un moralismo delle essenze.

Il proverbiale "così fan tutte" è un enunciato apparentemente misogino che l'opera utilizza per smentirlo: l'esperimento che voleva universalizzare (le donne "tutte" uguali) produce differenze, dissensi, ripensamenti. L'universale si sbriciola nel particolare. Don Alfonso, sedicente filosofo, promuove un sapere empirico senza etica, che l'opera rende problematico, affidando al pubblico il compito di interrogare i limiti del conoscere quando l'oggetto è una persona.

### 5. *Confronto fra le tre opere: modelli di giustizia a confronto*

Riassumendo i nuclei precedenti, possiamo riconoscere tre modelli distinti ma tra loro dialoganti: *Figaro* propone una critica all'abuso del diritto e suggerisce la necessità di una giustizia correttiva che tuteli la dignità della persona. *Don Giovanni* mette in scena l'incapacità del diritto terreno di punire adeguatamente, aprendo alla soluzione simbolica di una giustizia escatologica. *Così fan tutte* interroga lo spettatore sulla giustizia morale nei rapporti privati, suggerendo soluzioni basate sulla comprensione e sulla rielaborazione collettiva piuttosto che sulla sanzione.

Questi tre modelli non sono tra loro incompatibili; al contrario, letti in parallelo, delineano una prospettiva articolata che intreccia diritto, morale e comunità. Il filo conduttore è la critica alla sovranità esclusiva della legge positiva: nelle tre opere, la giustizia si configura come fenomeno plurale, che richiede strumenti differenti a seconda del livello di intervento e che non coincide mai integralmente con il diritto umano. Quest'ultimo, lungi dall'essere garanzia di equità, appare spesso come il presidio dell'arbitrio e il sostegno del potere, rivelando la distanza tra norma formale e giustizia sostanziale.

### 6. *Quali implicazioni per il giurista contemporaneo?*

Per chi si occupa di diritto, la trilogia offre spunti non banali. Innanzitutto, sollecita una riflessione sulla legittimità delle norme: le leggi devono essere efficaci ma anche giuste nella loro ricezione sociale; l'aderenza formale non basta. In secondo luogo, insegna l'importanza della dimensione simbolica della punizione: la funzione riparativa, la pubblica riprovazione e la capacità di ristabilire relazioni. Questi sono temi che oggi vengono studiati da chi si occupa di neuroscienze e diritto o di giustizia riparativa<sup>31</sup>, ma che ai tempi di Mozart e Da Ponte non avevano, ovviamente, alcun rilievo.

Infine, le opere ricordano che le regole sono plasmate culturalmente: il legislatore non è neutrale rispetto ai costumi e ai valori e, pertan-

<sup>31</sup> Cfr. G. A. LODIGIANI, G. MANNOZZI, *La Giustizia riparativa*, Torino, 2025.

to, ogni operazione normativa dovrebbe tenere conto della sensibilità comunitaria e delle dinamiche che animano la convivenza sociale.

Naturalmente, la lettura qui proposta non è per ragioni di spazio esauriente né può considerarsi definitiva. Alcuni potrebbero obiettare che la trasposizione di categorie giuridiche moderne su testi settecenteschi rischi di comportare anacronismi. La critica ha un fondamento: bisogna evitare l'imposizione di categorie estranee. Per contro, la storia delle idee mostra come i temi della responsabilità, della punizione e della riparazione attraversino i secoli, mutando forma ma restando pervicacemente presenti. La proposta di lettura cerca dunque un equilibrio: usare gli occhiali del giurista per leggere e individuare aspetti della trilogia, senza però forzarne la coerenza storica.

## 7. *Finale*

La trilogia Mozart–Da Ponte rimane, a distanza di più di due secoli, un formidabile strumento di indagine sulla giustizia. *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*, pur diversissime per tono e struttura, convergono nel porre domande essenziali ed esistenziali: che cosa intendiamo per giustizia? Qual è il ruolo della legge, della coscienza e della comunità nel ristabilire l'equilibrio violato?

Nel presente saggio si è cercato di restituire una risposta articolata: la giustizia è plurale, incarnata nelle pratiche sociali, nelle forme simboliche e nelle procedure istituzionali. Prenderla sul serio significa ascoltare la voce dei testi, il linguaggio della musica e l'eco delle relazioni umane – e, soprattutto, essere disponibili a ripensare le regole quando queste non sono più in grado di proteggere la dignità degli individui.

Un approfondimento su perdono e punizione mostra come la trilogia ponga costantemente in tensione due poli etici: da un lato il desiderio di sanzionare per affermare il primato della norma, dall'altro la capacità di perdonare per ripristinare la forza delle relazioni.

Il perdono, inteso non come debolezza ma come componente strutturale della giustizia, emerge soprattutto laddove la punizione rischi di risultare eccessiva rispetto al torto commesso. Nel quadro delle opere mozartiane, la possibilità del perdono è spesso veicolata attra-

verso la musica stessa: frasi che si aprono, modulazioni che suggeriscono comprensione, accompagnamenti che pacificano. Questo equivale a dire che la giustizia – per essere davvero tale – deve contemplare spazi di clemenza che consentano la reintegrazione sociale senza delegittimare la sofferenza della vittima.

La figura del giudice o del giurista, quando compare, è spesso delegittimata o resa ridicola; tuttavia non si tratta di una critica alla giurisdizione in astratto, piuttosto di un monito rispetto al rischio che il potere giudicante diventi strumento di interessi particolari. In *Figaro*, le figure di autorità sono spesso indebolite, incapaci di leggere le dinamiche profonde dei conflitti; in *Don Giovanni*, l'assenza di un giudice umano che sappia rendere giustizia apre la strada alla punizione soprannaturale. Queste immagini suggeriscono la necessità di una giustizia consapevole che non si limiti ad applicare le norme, ma che le sappia interpretare garantendo che il *summum ius* non si trasformi in *summa iniuria*.

Il dispositivo teatrale della sanzione merita un'attenzione a sé: la scena non solo rappresenta la pena o la riparazione, ma la rende palpabile, visibile e condivisibile. Nel momento culminante di *Don Giovanni*, la presenza fisica della statua funebre del Commendatore crea un effetto di giudizio pubblico che travalica la sfera privata; nel *Figaro*, il finale è una sorta di processo morale, che si conclude non con un'assoluzione, ma con un perdono. La spettacolarità della pena, dunque, ha una funzione didattica: indirizza la reazione emotiva del pubblico e guida la formazione di un senso comune su cosa sia giusto o ingiusto.

La ricezione storica e contemporanea delle opere è un'altra dimensione interessante. In epoca settecentesca, il pubblico poteva essere più incline a vedere il teatro come rappresentazione sociale immediata; oggi, con una sensibilità diversa, molte scene risultano problematiche (per esempio per la percezione moderna dei rapporti di genere). Questa mutazione della ricezione non diminuisce il valore delle opere come dispositivi di riflessione sulla giustizia: al contrario, le rende strumenti utili per interrogarci su come i criteri di equità si sono modificati nel tempo e per stimolare un dialogo critico tra passato e presente.

Un ulteriore piano di indagine riguarda la responsabilità collettiva: spesso le opere attribuiscono la colpa non solo agli individui ma a una

rete di complicità e silenzi. Questo sposta l'attenzione dal singolo al sistema e rende la giustizia una questione di politica culturale oltre che normativa. Affrontare la responsabilità collettiva implica lavorare su memorie condivise, pratiche educative e istituzioni che promuovano la consapevolezza civile; la trilogia, mostrando come i sistemi sociali possano favorire o contenere ingiustizie, suggerisce qualche riflessione utile anche in questo senso.

### *Abstract*

*This paper examines Mozart's trilogy (The Marriage of Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte) through the lens of justice, highlighting tensions between formal law, substantive fairness, and social norms. Figaro critiques legal abuse and aristocratic privilege; Don Giovanni stages impunity and symbolic punishment; Così fan tutte questions relational justice and the fragility of moral codes. By adopting an interdisciplinary approach combining law, music, and philosophy, the study reveals how these operas address enduring ethical dilemmas beyond their historical context. The trilogy emerges as a cultural laboratory for rethinking the interplay between law, responsibility, and communal values.*

### *Keywords*

*Justice – Mozart – Da Ponte – Opera buffa – Law and Music*



# LA MUSICA NELLA TRADIZIONE GIURIDICA TEDESCA TRA IL XX E IL XXI SECOLO

Doriana Masucci\*

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. La dimensione performativa dell'attività giuridica. – 3. La musica come paradigma ideale del diritto. – 4. Gli aspetti politico-costituzionali del rapporto tra musica e diritto. – 5. Conclusione.

## 1. Introduzione

Il presente contributo analizza il ruolo che la musica ha avuto, a partire dal XX secolo, nello sviluppo della teoria e della prassi giuridica in Germania. In un contesto che negli ultimi decenni ha visto intensificarsi il confronto tra il diritto e le discipline umanistiche, lo studio della musica rappresenta per i giuristi tedeschi un modo per riflettere sull'azione interpretativa e sulle strutture logico-normative che il diritto vuole garantire. Ne deriva che i riferimenti musicali nei testi giuridici non sono soltanto ornamenti retorici, ma strumenti in grado di rimodellare la nostra visione del diritto in quanto fenomeno culturale, estetico e normativo. La norma, come un brano musicale, prende vita solo nell'“esecuzione” del giudice, il quale, al pari del musicista, dà forma e colore al testo normativo attraverso la propria sensibilità e il riferimento a un determinato contesto storico-culturale.

Questo interesse per la dimensione estetica e simbolica del diritto si inserisce in una più ampia tradizione di studi che, in Germania, trova le proprie radici nella corrente *Literatur und Recht*<sup>1</sup>. Nata fra la fine

\* Musicologa, titolare di incarico di ricerca. Università di Roma Tre.

<sup>1</sup> Per una panoramica sullo sviluppo di questo campo di ricerca si vedano tra gli altri W. HERMANN, *Recht, Staat und Politik im Bild der Dichtung*, in *Recht, Literatur und Kunst in der Neuen Juristischen Wochenschrift*, vol. 4, Berlin, 2003, 33-47; ID., *Literatur, Recht und Musik: Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005*, Berlin, 2007, in particolare 98-121; C. CONTER (Ed.), *Literatur und Recht im Vormärz*, Bielefeld (Deutschland), 2010; R. SEIDEL, B. ZEGOWITZ (Hgg.), *Literatur im*

del XIX e l'inizio del XX secolo, e affermatasi pienamente nel secondo dopoguerra, essa ha mostrato come il diritto possa essere compreso non solo come un sistema normativo, ma anche come un linguaggio narrativo e un dispositivo culturale. Il “conflitto” tra legge e giustizia era stato tematizzato da autori come Schiller<sup>2</sup>, Goethe<sup>3</sup>, Kleist<sup>4</sup> e Kafka<sup>5</sup>, prefigurando l'idea che l'ordinamento giuridico fosse parte integrante dell'immaginario letterario. Con la crisi del positivismo giuridico e l'emergere dell'ermeneutica e della teoria critica<sup>6</sup>, il campo *Literatur und Recht* ha assunto una dimensione interdisciplinare, evidenziando la natura retorica e performativa del linguaggio giuridico. Proprio da questa matrice si sviluppa, sul finire del XX secolo, la riflessione *Musik und Recht*<sup>7</sup>, che amplia l'indagine al rapporto tra diritto e musica, mostrando come il diritto – al pari della musica – sia un sistema simbolico e temporale che vive solo nell'atto dell'interpretazione.

In tale prospettiva, l'analisi di questo corpus di scritti tedeschi lascia emergere almeno tre tematiche principali: 1. la dimensione performativa dell'attività giuridica, anche nei suoi riflessi sui procedimenti di interpretazione del testo; 2. la musica come paradigma ideale del di-

*Umfeld der Frankfurter Paulskirche 1848*, Bielefeld (Deutschland), 2010; M.C. FOI, *Heine e la vecchia Germania. La questione tedesca fra poesia e diritto*, Trieste, 2015; P. BODO, *Recht und Literatur: Von Friedrich Schiller bis Martin Walser*, Monaco, 2015, 89-112; M. WAGNER-EGELHAAF, A. STEFAN, M. SCHNETTER, G. HEGER, *Rhetoriken zwischen Recht und Literatur. Interdisziplinäre und interkulturelle Zugänge*, Heidelberg, 2023.

<sup>2</sup> Cfr. F. SCHILLER, *Die Räuber*, Stuttgart, 1781.

<sup>3</sup> Cfr. J. W. VON GOETHE, *Faust*, Tübingen, 1808.

<sup>4</sup> Cfr. H. VON KLEIST, *Michael Kohlhaas*, Berlin, 1810.

<sup>5</sup> Cfr. F. KAFKA, *Der Prozess*, Berlin, 1925.

<sup>6</sup> Cfr. J. ISENSEE, *Hermeneutik. Studien über den Umgang der Jurisprudenz mit Normtexten im Vergleich zur biblischen Theologie und zur Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, 2023. Si veda anche, per la radice filosofica dell'interpretazione giuridica in ambito tedesco, F. SCHLEIERMACHER, *Hermeneutik und Kritik. Mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament*, Heinz Kimmerle, Suhrkamp Verlag (hrsg.), Frankfurt am Main, 2011 (1<sup>a</sup> ed. 1977).

<sup>7</sup> Cfr. U.R. HALTERN, *Musik (und Recht) heute*, in <https://www.rewi.hu-berlin.de/de/lf/oe/hfr/deutsch/1999-09.pdf>, 1999, e in particolare 1: «Die Musik jedoch leidet unter konsequenter Nichtbeachtung bei Juristen [...] Die Musikwissenschaft hätte das Zeug, die Nachbarwissenschaften, darunter auch die Rechtswissenschaft, zu befruchten».



ritto, in particolare attraverso i riferimenti al romanticismo musicale tedesco; 3. gli aspetti politico-costituzionali del rapporto tra musica e diritto, che chiamano in causa anche l'esperienza estetica e la legittimità normativa.

## 2. La dimensione performativa dell'attività giuridica

Nel contesto tedesco, la riscoperta della dimensione culturale del diritto ha rappresentato lo stimolo per l'analisi della sua natura performativa. L'attenzione si sposta così dal diritto inteso come "testo" al diritto inteso come "prassi": non soltanto un insieme di norme, ma un'attività di esecuzione, interpretazione e attualizzazione.

Questo tema incomincia a comparire assiduamente nella letteratura tedesca a partire dai primi decenni del XX secolo, con riferimento alla corrente *Literatur und Recht*<sup>8</sup> soprattutto per ciò che riguarda l'aspetto ermeneutico<sup>9</sup>. Tuttavia, le sue radici affondano in una tradi-

<sup>8</sup> Sul piano internazionale, il movimento tedesco *Literatur und Recht* si colloca nel solco del più ampio indirizzo statunitense *Law and Literature*, nato nel XX secolo con l'intento di esplorare le connessioni tra diritto, linguaggio e narrazione. Le radici di questo approccio interdisciplinare risalgono al realismo giuridico americano e agli scritti di Oliver Wendell Holmes, Benjamin Cardozo e James Boyd White, che hanno messo in evidenza la natura retorica e narrativa del diritto. In Germania, questa prospettiva si è sviluppata in dialogo con la tradizione ermeneutica e con gli studi di letteratura comparata, dando origine a un approccio che privilegia la lettura del testo giuridico come forma culturale. Cfr. tra gli altri: O.W. HOLMES Jr., *The Path of the Law*, in 10(8) *Harvard Law Review*, 457-478 (1897); B.N. CARDOZO, *Law and Literature*, in 14 *Yale Review*, 699-718 (1925); J.B. White, *The Legal Imagination*, Little, Boston, 1973; R. WEISBERG, *Poethics, and Other Strategies of Law and Literature*, New York, 1992; G. BINDER, R. WEISBERG, *Literary Criticisms of Law*, Princeton, 2000; M. C. NUSSBAUM, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Boston, 1995; H. WEBER (Ed.), *Literatur, Recht und Musik. Tagung im Nordkolleg Rendsburg*, Frankfurt am Main, 2005; C. FARALLI, *Diritto e Letteratura. Origini, teorie, sviluppi*, Torino, 2004; M.P. MITTICA, *Diritto e letteratura in Italia. Stato dell'arte e riflessioni sul metodo*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 2009 (giugno), 1, 273-299. Cfr. anche, della stessa, *Senso del sentire. Law and Humanities ed Estetica giuridica*, in *Rivista di filosofia del diritto*, 2019 (dicembre), 2, 441-456.

<sup>9</sup> Il rapporto tra diritto e letteratura in Germania, pur potendo contare in ogni caso su contributi isolati già nei primi decenni del XX secolo, si sviluppa appieno a par-

zione più antica, che già nella prima metà del Novecento aveva intuito le affinità fra l'interpretazione musicale e quella giuridica. Già nel 1947 l'avvocato Egon Hugo Seefehlner, nel suo scritto *Unsere Musik*, rifletteva sulle interazioni tra musica e diritto, mentre Friedrich Nowakowski formulava un parallelo divenuto celebre: «Die Rechtsidee verhalte sich zum geltenden Recht etwa so wie Musik zu Geräusch. Die Erklärung der positiven Rechtsbildung aus Machtkämpfen tue der geistigen Kraft des Rechts so wenig Abtrag wie die Erklärung der Töne aus dem Wellengesetz der Schönheit der Musik»<sup>10</sup>. Entrambi sottolineavano la tensione tra la forma normativa e la realtà empirica, in cui la musica, come il diritto, si configura come principio ordinatore del “caos”. Negli stessi anni, con l'affermazione «Es sei im Recht, was die Fuge in der Musik»<sup>11</sup>, Josef Weisbart paragonava la struttura del diritto a una fuga musicale, mentre Guido Kisch sottolineava l'importanza dell'ascolto della buona musica come esercizio di formazione etica e culturale del giurista, facendo propria l'affermazione secondo cui «der Mensch sich gewöhne, täglich in der Bibel oder im Homer zu lesen, oder Medaillen oder schöne Bilder zu schauen oder gute Musik zu

tire dal secondo dopoguerra, in relazione diretta con il movimento statunitense denominato *Law and Literature*. Cfr. in merito: M. WAGNER-EGELHAAF, S. ARNOLD, M. SCHNETTER, G. HEGER (Hgg.), *Rhetoriken zwischen Recht und Literatur. Interdisziplinäre und interkulturelle Zugänge*, 2023.

<sup>10</sup> «L'idea di legge si rapporta alla legge attuale più o meno come la musica si rapporta al rumore. La spiegazione della formazione positiva del diritto a partire dalle lotte di potere danneggia il potere spirituale del diritto tanto quanto la spiegazione dei suoni a partire dalla legge delle frequenze ostacola la bellezza della musica» (queste e le successive traduzioni delle citazioni tratte dagli originali tedeschi sono a cura mia). F. NOWAKOWSKI, *Zur Rechtslehre Josef Essers*, in 1950(7) *Juristische Rundschau*, 214-215 (1950). Nowakowski (Vienna, 1914-1987) è stato un accademico austriaco specializzato in diritto penale, nonché procuratore e docente universitario. Dal 1952 ha insegnato diritto penale e diritto processuale penale all'Università di Innsbruck. È riconosciuto come il principale ideologo della riforma del diritto penale promossa dal Ministro della Giustizia Christian Broda negli anni Sessanta. Si veda in merito: Deutschen Nationalbibliothek <https://d-nb.info/gnd/1236648056>.

<sup>11</sup> J. WEISBART, *Internationales Privatrecht und öffentliches Recht*, in 6(24) *JuristenZeitung*, 769-772 (1951).

hören»<sup>12</sup>. Queste osservazioni anticipano la successiva svolta ermeneutica, in cui la prassi giuridica viene sempre più intesa come esecuzione e interpretazione. Non mancano riferimenti all'interpretazione giuridica e all'interpretazione musicale, come avviene per esempio in un contributo di Georg Schwalm del 1977, secondo cui:

Das Thema erweckt auf den ersten Blick Verwunderung. Die Musik ist – jedenfalls nach den bisher weitaus überwiegenden Ansichten – eine Kunstgattung, die von Schubert besungene “Holde Kunst”, mit deren Werken sich Musikpraxis und Musikwissenschaft befassen. Hingegen geht es der Jurisprudenz um die gerechte Ordnung unseres Zusammenlebens, d. h. um die hierfür benötigten Rechtssätze und deren Anwendung. Diese Rechtswerke sind der Gegenstand der Rechtspraxis und Rechtswissenschaft. Gibt es zwischen diesem Lebensbereich des Normativen und jenem des Ästhetischen ernstlich diskutabile Berührungspunkte? Dafür spricht in der Tat, daß z. B. ein Pianist wie Edwin Fischer den Richter mit dem musikalischen Interpreten in einem Atem nennt. Auffallend ist ferner, daß der Italiener Emilio Betti in seiner umfangreichen Interpretationstheorie neben der philologischen, historischen, dramatischen sowie theologischen hintereinander die musikalische und die juristische Interpretation behandelt. Es muß also doch Gemeinsamkeiten geben, denen nachzuspüren sich lohnt»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> «Le persone prendano l'abitudine di leggere la Bibbia o Omero ogni giorno, o di guardare medaglie o belle immagini o di ascoltare buona musica». K. GUIDO, *Rechtsgeschichte und Medaillenkunde*, in 24(4) *Tijdschrift voor Rechtsgeschiedenis / Revue d'histoire du droit / The Legal History Review*, 449-456: 450 (1956).

<sup>13</sup> G. SCHWALM, *Gedanken über Gemeinsamkeiten zwischen der juristischen und der musikalischen Interpretation*, in Hans-Heinrich Jescheck – Hans Lüttger (Hgg.), *Festschrift für Eduard Dreher zum 70. Geburtstag*, Berlin-New York, 1977, 53-77: 53: «A prima vista, l'argomento sembra sorprendente. La musica è – almeno secondo l'opinione prevalente fino ad oggi – un genere artistico, la “fiera dell'arte” di cui parlava Schubert e di cui si occupano la pratica musicale e la musicologia. La giurisprudenza, invece, si occupa del giusto ordinamento della convivenza, cioè dei principi giuridici necessari a questo scopo e della loro applicazione. Questi organi di diritto sono la pratica giuridica e la giurisprudenza. Esistono punti di contatto seriamente discutibili tra questo ambito della vita normativa e quello dell'estetica? Il fatto che un pianista come Edwin Fischer, ad esempio, citi il giudice nello stesso modo dell'interprete musicale, depone a favore di questo? Colpisce anche il fatto che l'italiano Emilio Betti, nella sua ampia teoria dell'interpretazione, tratti l'interpre-

Si comincia così a concepire il diritto non più come un insieme di frasi statiche, bensì come una vera e propria *performance*, in cui il testo e l'interprete si plasmano reciprocamente. Sul piano ermeneutico, per influenza dei filosofi Dilthey<sup>14</sup> e Windelband<sup>15</sup>, si consolida l'idea che la norma giuridica sia suscettibile di un'interpretazione "viva", analoga a una *performance* artistica, nella quale l'esecuzione e l'ascolto "attivo" instaurano un rapporto diretto con il testo originario. In questa prospettiva si inserisce Hans Rechenberg, che mette in luce come musicisti e giuristi partano entrambi dal principio della fedeltà al testo – che sia la partitura o la norma – per costruire ogni forma di interpretazione, sottolineando come questo atteggiamento di *Werktreue* e *Gesetzestreue* costituisca il presupposto fondamentale di entrambi i mestieri. Rechenberg descrive il "circolo ermeneutico" applicato sia al brano musicale sia alla legge, evidenziando analogie tra fasi di analisi storica, contestualizzazione e sintesi interpretativa<sup>16</sup>. Interessante è l'osservazione di Chiner Maria Jesus Montoro, che evidenzia la necessità di un approccio interpretativo equilibrato, tanto in ambito giuridico quanto musicale:

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

tazione musicale e giuridica una dopo l'altra, accanto all'interpretazione filosofica, storica, drammatica e teologica. Ci devono essere quindi delle analogie che vale la pena di rintracciare».

<sup>14</sup> Si veda su questo: W. DILTHEY, *Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, Leipzig, 1922.

<sup>15</sup> Si veda su questo: W. WINDELBAND, *Ueber die Gewissheit der Erkenntnis: eine psychologisch-erkenntnistheoretische Studie*, Berlin, 1873.

<sup>16</sup> Cfr. H. RECHENBERG, *Der Jurist in der Musik: Oder ein Beispiel für ungleiche Wechselbeziehungen*, in 29 (11/12) *JuristenZeitung*, Tübingen, 394-395 (1974).

einem Referenzpunkt oder gleichsam zur Quelle entwickelt, so schreibt sich jede Komposition vermittle der Kanones des Interpreten gleichsam neu<sup>17</sup>.

La riflessione di Montoro suggerisce che la fissità del testo musicale sia meno assoluta di quanto si creda, sollevando interrogativi sull'effettiva possibilità di determinare un'esecuzione "corretta" in senso assoluto. Infine, Ulrich R. Haltern in *Musik (und Recht) heute*, evidenzia le analogie tra il compositore e il legislatore da un lato, e tra l'interprete musicale e il giudice dall'altro. La sua idea che la partitura musicale e il testo giuridico siano entrambi "istruzioni" per l'esecuzione e l'interpretazione è suggestiva, ma trascura la componente creativa dell'interprete musicale, che gode di una libertà espressiva spesso maggiore rispetto a un giudice nell'applicare la legge<sup>18</sup>. Egli sostiene in definitiva l'analoga necessità di un interprete sia per la musica, sia per il diritto:

[...] daß derjenige, der eine Partitur aufschlägt, weniger mit Ausdruck oder Schönheit, sondern zunächst einmal mit Anweisungen und Befehlen konfrontiert wird. "Adagio", "legato", "pizzicato", Tonhöhen, Tondauer, Stimmungen, Vibrato - vom allgemeinen Charakter bis ins kleinste Detail wird der Musiker angewiesen. Der Unterschied zum Gedicht oder Roman ist lediglich gradueller Art: auch dort wird der Leser angewiesen, etwa durch die Interpunktion. (Offensichtlich ist die Anleitung bei Bühnenstücken.) Das Lesen von Texten ist uns heute so selbstverständlich, daß uns diese Anweisungen kaum noch auffallen - dem Musiker, der im Lesen und Umsetzen musikalischer Anleitungen geübt ist und Partituren oder Stimmen wie Texte lesen

<sup>17</sup> «Nel diritto, come nella musica, bisogna interpretare senza eccessi di creatività; senza manipolare il significato, nel contesto della norma, esattamente nel tempo, e adattandosi all'epoca. Ma conoscendo l'epoca. Come si può conoscere il tempo esatto delle sinfonie? Qual è l'unità di base del tempo? La storia della metronomia è piena di errori, diceva Adorno. I ritardandi sono altrettanto perturbanti nel diritto quanto gli accelerandi. Ma come nel diritto ogni interpretazione si sviluppa in un punto di riferimento o, per così dire, in una fonte, così ogni composizione si riscrive, per così dire, attraverso i canoni dell'interprete». C.M.J. MONTORO (hg.), *Musik und Recht: Symposium aus Anlaß des 60. Geburtstages von Prof. Dr. Detlef Merten*, Berlin, 1998, 11.

<sup>18</sup> Cfr. U.R. HALTERN, *Musik (und Recht) heute*, <https://www.rewi.hu-berlin.de/de/lfoe/hfr/deutsch/1999-09.pdf>, 1999, 2.

kann, geht es ähnlich. Dies ändert aber nichts am grundsätzlich anweisenden, befehlenden Charakter des jeweiligen "Textes"<sup>19</sup>.

Nel suo aspetto performativo la comparazione tra musica e diritto permette di comprendere come il diritto sia un'arte del tempo e dell'interpretazione, che si rinnova ad ogni atto nel rispetto della tradizione ma anche del testo. Ed è proprio in questa prospettiva che la norma giuridica può essere letta come un testo che, come la partitura, acquista significato attraverso l'interprete. La tradizione giuridica tedesca, con la sua attenzione alla dimensione culturale dell'ermeneutica, ha così fornito uno dei laboratori più fecondi per comprendere il diritto come fenomeno estetico e comunicativo, in cui l'interpretazione è al tempo stesso atto di conoscenza e di creazione. Tale concezione prepara il terreno per una riflessione più ampia, nella quale la musica non è più soltanto un termine di paragone, ma diventa un vero e proprio modello ideale del diritto.

### 3. *La musica come paradigma ideale del diritto*

Nei primi decenni del XX secolo diversi autori tedeschi (Müller, Nowakowski, Weisbart, Kisch; poi Riezler) intravedono nella struttura musicale un modello per comprendere la forma, la coerenza e l'armonia dell'ordinamento giuridico. Tuttavia, già dal XIX secolo circolava in Germania l'idea che la musica fosse non solo una metafora della legge, ma un vero e proprio modello epistemologico per comprendere la struttura e la funzione del diritto.

<sup>19</sup> «[...] chi apre una partitura si trova di fronte meno all'espressione o alla bellezza, ma prima di tutto a istruzioni e comandi. "Adagio", "legato", "pizzicato", altezza, durata, stato d'animo, vibrato: il musicista viene istruito dal carattere generale fino al più piccolo dettaglio. La differenza rispetto a una poesia o a un romanzo è solo graduale: anche lì il lettore viene istruito, ad esempio, attraverso la punteggiatura. (Le istruzioni sono evidenti nelle opere teatrali.) Leggere i testi è così naturale per noi oggi che a malapena notiamo queste istruzioni: il musicista che ha praticato la lettura e l'esecuzione di istruzioni musicali e sa leggere partiture o parti come testi si trova in una situazione simile. Ma questo non cambia il carattere fondamentalmente istruttivo e autoritario del rispettivo "testo"». *Ibidem*.

Per il giurista e musicologo Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840) la musica è molto più di un semplice piacere: è la sorgente stessa del suo ideale di *Reinheit* e il modello a cui egli aspira anche nel lavoro di codificazione giuridica. Thibaut non separava la giurisprudenza dalla musica nemmeno nella sua vita quotidiana. La *Reinheit* della musica, per lui, rappresentava un conforto e una guida così essenziale da renderla inscindibile dal suo lavoro di giurista. In altre parole, potremmo dire che l'armonia che cercava in un coro o in un concerto lo ispirava ogni volta che tornava a studiare il diritto. La nuova proposta di Thibaut era questa: se in musica la bellezza sta nella semplicità e nell'assenza di abbellimenti superflui, allora anche un Codice civile dovrebbe essere concepito con lo stesso spirito, ossia "semplice, rigoroso e unitario". Non un'opera di genio solitario, ma il frutto del lavoro di una squadra di esperti, per restituire al diritto quell'"armonia" che solo un testo chiaro e ben ordinato può garantire. Thibaut trasformava la sua passione per la musica in una guida pratica: ciò che nell'arte sonora è "purezza", nel suo progetto giuridico si traduce in rigore, chiarezza e coerenza, perché un diritto davvero "puro" risuoni con la stessa perfezione di una grande sinfonia<sup>20</sup>.

Konrad Franz Roßhirt, nel 1839, stabiliva un parallelo fra la musica moderna e la nuova giurisprudenza, cogliendo in entrambe la ricerca di una forma che desse ordine all'esperienza sociale. Lo studioso riteneva che la musica e il diritto condividessero la stessa esigenza di creare armonia nel molteplice, di dare coerenza al disordine attraverso la forma, tanto da accomunare il nuovo modo di pensare il diritto al nuovo stile musicale della sua epoca: «In unsern Tagen ist die neuere Jurisprudenz gerade so bevorzugt, wie die neuere Musik [...]»<sup>21</sup>. Questa intuizione trova ulteriori sviluppi nel primo Novecento. I primi studi che si occupano di questo aspetto risalgono al 1914 e sono quelli

<sup>20</sup> Cfr. H. HATTENHAUER, *Anton Friedrich Justus Thibaut und die Reinheit der Jurisprudenz*, in 34 *Heidelberger Jahrbücher*, Berlin/Heidelberg, 20-36 (1990). Nello stesso volume si veda il contributo del musicologo MARTIN STAEHELIN dal titolo *Anton Friedrich Justus Thibaut und die Musikgeschichte*, 37-52.

<sup>21</sup> «Ai giorni nostri, la giurisprudenza moderna è apprezzata quanto la musica moderna». K. F. ROßHIRT, *Abhandlungen civilistischen und criminalistischen Inhalts*, in 3 *Juristische Zeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1839, 389.

di Georg Müller,<sup>22</sup> dedicati al diritto nelle opere musicali di Wagner, reinterpretate in un'ottica giuridica in riferimento, per esempio, alla concezione dello Stato come forma di vita artistica. Successivamente, nel 1936, il giurista Erwin Riezler inserisce nella sua recensione dell'opera di Philipp Heck *Die Interessenjurisprudenz und ihre neuen Gegner*<sup>23</sup> alcuni riferimenti a uno dei compositori romantici per eccellenza, Robert Schumann (che, come abbiamo detto, studiò anche giurisprudenza). Riezler sostiene che «Was Robert Schumann von der Musik sagt, das gilt auch von der Rechtswissenschaft, von der er sich zu seinem und unserem Heil wieder abgewendet hat: "Nur erst, wenn die Form ganz klar ist, wird der Geist klar werden"»<sup>24</sup>.

Questo rapporto spirituale e profondo tra musica e attività giuridica riprende in realtà l'antica intuizione della musica come paradigma ideale del diritto. L'idea di una matrice comune alle due discipline ha infatti radici lontane: pensiamo per esempio al *nomos* nell'antica Gre-

<sup>22</sup> Georg Müller (30.12.1868 Krauschütz–06.4.1945 Lipsia) studiò giurisprudenza e scienze politiche a Strasburgo e Berlino, entrando nel servizio pubblico nel 1890 come praticante avvocato. Nel 1895 ottenne la qualifica di perito giudiziario, lavorando in vari tribunali. Nel 1917 ricevette il titolo di Geheimer Justizrat, e nel 1922 fu nominato membro del Reichsgericht come Reichsgerichtsrat. Müller fece parte del primo Senato civile e si specializzò nel diritto d'autore, contribuendo in modo significativo allo sviluppo della giurisprudenza in questo ambito negli anni Venti e Trenta. Si veda in merito: B. MILLER, *Georg Müller*, traduzione a cura di C. Ferro, Roma, 1997 (in commercio 2018).

<sup>23</sup> Philipp Heck (22.7.1858 Sankt Petersburg–28.6.1943 Tübingen) è stato un giurista tedesco di spicco e uno dei maggiori esponenti della dottrina della "Giurisprudenza degli interessi". Nella storia del diritto europeo e nella filosofia giuridica, la "giurisprudenza degli interessi" rappresenta una corrente del positivismo giuridico emersa agli inizi del XX secolo, secondo cui le leggi scritte devono essere interpretate in modo da rispecchiare gli interessi che mirano a tutelare. Tra i principali esponenti della "giurisprudenza degli interessi" si annoverano Philipp Heck, Rudolf Müller-Erbach, Arthur F. Bentley e Roscoe Pound. Si veda in merito: M. VON BIEBERSTEIN, W. FREIHERR, *Heck, Philipp von*, in 8 *Neue Deutsche Biographie*, 176-177 (1969).

<sup>24</sup> «Ciò che Robert Schumann dice della musica vale anche per la legge: "Solo quando la forma è del tutto chiara, lo spirito sarà altrettanto chiaro"». E. RIEZLER, [Review of *Interessenjurisprudenz (Recht und Staat in Geschichte und Gegenwart, Heft 97)*, by Philipp Heck], in 28(64) *Kritische Vierteljahresschrift für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft (KritV)*, 220-225: 224-225 (1936). Su Erwin Riezler cfr. T. DUVE, sub voce *Riezler, Erwin*, in 21 *Neue Deutsche Biographie*, 616-617 (2003).



cia, termine con il quale si indicava contemporaneamente la legge e un determinato tipo di forma melodica<sup>25</sup>. Essa si è poi riflessa in vari modi nel corso della storia, incarnandosi nelle opere di diversi trattatisti che scrivevano le regole della composizione musicale ma che al contempo avevano una formazione giuridica, come per esempio Gottfried Weber (1799–1839) o Siegfried Dehn (1799–1858). Senza contare che anche diversi compositori avevano una doppia formazione musicale e giuridica, per esempio Robert Schumann e Igor Stravinsky, solo per citare alcuni dei nomi più noti.

#### 4. Gli aspetti politico-costituzionali del rapporto tra musica e diritto

L'analisi della ricezione della musica nella tradizione giuridica tedesca conduce, infine, a interrogarsi sugli aspetti politico-costituzionali che si intrecciano con il rapporto tra la dimensione musicale e quella giuridica. La musica, in questa prospettiva, si colloca come simbolo di continuità e di rinnovamento. In questa direzione il linguaggio musicale offre un modello per ripensare la convivenza civile e la legittimità normativa. La riflessione giuridica sulla musica assume connotati propriamente politici solo in un secondo momento, orientandosi verso un'interpretazione democratica del rapporto tra esperienza estetica e legittimità del diritto<sup>26</sup>. Figura chiave di questi studi è giurista Peter Häberle. Nel suo *Die Verfassung als Kulturwissenschaft* (1998)<sup>27</sup>, egli riprende e aggiorna questi temi, evidenziando la rilevanza della dimensione performativa e dialogica dell'interpretazione costituzionale. Nel suo contributo *Musik und »Recht« - auf dem Forum der Verfassungslehre als Kulturwissenschaft* Häberle invita il lettore a percepire la Costituzione non come un insieme di articoli inerti, bensì come un organismo culturale in costante movimento, capace di nutrirsi della forza

<sup>25</sup> Cfr. in merito: P.M. MITTICA, *Quando il mondo era mousiké*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 1 (giugno 2014), 2014, 117-208.

<sup>26</sup> Cfr. tra gli altri: K. LARENZ, C.W. CANARIS, *Methodenlehre der Rechtswissenschaft*, Springer Berlin Heidelberg, 1995.

<sup>27</sup> P. HÄBERLE, *Verfassungslehre als Kulturwissenschaft, Schriften zum öffentlichen Recht*, Bd. 436, Berlin, 1998.

evocativa e simbolica della musica, che agisce tanto da metafora quanto da strumento di suggestione emotiva e identitaria. La Costituzione è «nicht nur juristischer Text oder normatives „Regelwerk“, sondern auch Ausdruck eines kulturellen Entwicklungszustandes, Mittel der kulturellen Selbstdarstellung des Volkes, Spiegel seines kulturellen Erbes und Fundament seiner Hoffnungen»<sup>28</sup>. Essa va dunque “coltivata” per diventare realmente vivente «Verfassungstexte müssen buchstäblich zur Verfassung „kultiviert“ werden»<sup>29</sup>.

Häberle delinea un quadro teorico in cui la Costituzione diventa davvero “forma viva”, riprendendo Goethe attraverso Heller: «Verfassung sei “geprägte Form, die lebend sich entwickelt”»<sup>30</sup>. Propone inoltre un modello basato su sette punti di convergenza tra diritto e musica che lui stesso denomina «sieben Perspektiven»<sup>31</sup>: nella prima egli vede come la musica in tutte le sue forme possa influenzare molte attività e processi, sia dei singoli individui che delle loro forme di socializzazione (si pensi ad esempio alla canzone e all'inno nazionale); nella seconda egli riflette sul potere tendenzialmente immateriale e concreto della musica occidentale che tende ad avere oggi un significato universale (cosa diversa per la musica orientale come quella cinese, araba difficilmente comprensibile per un europeo); nella terza egli sostiene che le caratteristiche nazionali della musica (ad esempio quella andalusa) non escludono il potere della musica di attraversare i confini e diffondersi in tutto il mondo; nella quarta egli distingue la musica per il suo specifico riferimento temporale, essendo l'unica arte (insieme con la poesia) che si realizza solo e unicamente nel tempo; nella quinta sostiene la tesi che la musica non si concentra su un solo organo sensoriale (l'udito), ma anche su altri sensi come la vista (ad es. il balletto, l'opera, ecc.) e le funzioni corporee (per es. le Variazioni Goldberg di Bach dovevano “guarire” un committente insonne); nella sesta sostiene

<sup>28</sup> «Non solo testo giuridico o “insieme di norme” normative, ma anche espressione di uno stato di sviluppo culturale, mezzo di auto-rappresentazione culturale del popolo, specchio del suo patrimonio culturale e fondamento delle sue speranze». *Ivi*, 206.

<sup>29</sup> «I testi costituzionali devono essere letteralmente “coltivati” in una costituzione». *Ivi*, 207.

<sup>30</sup> «La Costituzione è una “forma plasmata che si sviluppa in modo vivo”». *Ibidem*.

<sup>31</sup> «sette prospettive». *Ivi*, 207.

che la musica è apparentemente meno soggetta al cambiamento rispetto, ad esempio, alla lingua, ma che in realtà anche la musica si accompagna ai mutamenti, come insegna la storia della musica oppure quella dell'interpretazione; nella settima Häberle si concentra infine sull'interpretazione come atto creativo, sostenendo che: «Jede Musik schafft, ja lebt von offenen Interpretationsspielräumen – ähnlich wie Werke der Dichtkunst»<sup>32</sup>. Come ogni partitura necessita di un interprete, così ogni testo costituzionale richiede un lettore attivo, un “pianista” del diritto – il giudice, il cittadino, il legislatore. Häberle cita quindi la «offene Gesellschaft der Verfassungsinterpreten», la “società aperta degli interpreti della Costituzione”, per sottolineare come la democrazia sia una forma di interpretazione condivisa. La Costituzione, come una sinfonia, vive solo se viene eseguita, rinnovata, sentita. Nelle sue parole: «Die Nationalhymne lebt jenseits der früher so umstrittenen Alternative, prima la musica poi le parole»<sup>33</sup> – perché nella Costituzione, musica e linguaggio, emozione e norma, convergono in una stessa forma simbolica di appartenenza.

Häberle nel suo testo, attraverso rimandi a Beethoven e Mozart, evidenzia come i compositori siano riusciti a rappresentare tensioni e ideali nella loro musica. Figure-chiave che emergono dal suo scritto sono i *Musikerjuristen*, ovvero tutte quelle personalità che avevano una doppia formazione, sia giuridica che musicale. Ed è proprio in esse che il legame tra queste due discipline diventa tangibile<sup>34</sup>, in una prospettiva politico-costituzionale del rapporto tra musica e diritto che dimostra come la musica possa fornire al diritto anche un modello per ripensare la convivenza democratica.

<sup>32</sup> «Ogni brano musicale crea, anzi vive di, un ampio margine di interpretazione, simile alle opere poetiche». *Ivi*, 213.

<sup>33</sup> «L'inno nazionale vive oltre la controversa alternativa “prima la musica poi le parole”». *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ivi*, 223.

## 5. Conclusion

Questo sintetico percorso attraverso la tradizione giuridica tedesca mostra come il rapporto tra musica e diritto trovi strade diverse ma tutte riconducibili a un medesimo principio fondativo: la presenza di una matrice unitaria che mette in relazione la teoria e la pratica dell'attività musicale e dell'attività giuridica a partire dai concetti di norma, di interpretazione e di armonia, quest'ultima intesa come metafora socio-politica di una possibile convivenza civile dei popoli e delle nazioni.

L'analogia tra musica e diritto, sviluppata a partire dal pensiero tedesco del Novecento, non si esaurisce dunque nella dimensione metaforica, ma rivela un'autentica affinità strutturale. La norma giuridica, come la partitura musicale, vive soltanto nell'atto interpretativo: è nella "performance" del giudice, del legislatore o del cittadino che essa acquista senso, si rinnova e diventa esperienza condivisa. In tal modo, il diritto si configura come un'arte del tempo e della relazione, in cui la fedeltà al testo si intreccia con la responsabilità dell'interprete e con la sensibilità storica del contesto. Ma se la legge può suonare come una sinfonia, dovremmo chiederci quale "melodia" comporre oggi per rispondere alle dissonanze presenti all'interno della nostra società.

### *Abstract*

*Music in the German Legal Tradition between the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries – This paper examines the role of music in the German legal tradition between the twentieth and twenty-first centuries, highlighting how it becomes an interpretative paradigm of law. From the Literatur und Recht movement to the Musik und Recht debate, music offers German jurists a model to understand the performative and symbolic dimensions of legal practice. Authors such as Seefehlner, Schwalm, Rechenberg, and Häberle reveal the structural affinity between score and norm: both come to life only through interpretation. Law thus emerges as an art of time and relation, where fidelity to the text intertwines with interpretative creativity.*

*Keywords*

*Music and Law – German Legal Tradition – Legal Interpretation and Performance – Law and Music Studies*



# E LA BANDA PASSÒ: INTERTESTUALITÀ E NORMATIVITÀ NELLE OPERE DI CHICO BUARQUE

*Guilherme Pratti\**

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 1.1. Obiettivo, contesto e premessa metodologica. – 2. L'inizio della dittatura (1964-1967) e la banda che se ne va. – 3. Gli anni di piombo. – 4. E la banda passò. – 5. L'artista oggi. – 6. Conclusioni.

## *1. Introduzione*

La dittatura militare brasiliana (1964-1985) si è caratterizzata per una progressiva limitazione dei diritti fondamentali e, in particolare, della libertà d'espressione. Durante questo periodo, la musica popolare brasiliana (d'ora in poi MPB) è diventata uno strumento attraverso il quale la popolazione ha protestato contro la repressione e la violazione di diritti e libertà individuali, nonostante le diverse forme di censura.

Questo clima ha stimolato l'emergere di interpretazioni socio-culturali delle ingiustizie politiche, rendendo la musica un veicolo fondamentale per dare voce al malcontento popolare e per alimentare la lotta per la democrazia nel corso di due decenni. Una caratteristica fondamentale dei testi delle canzoni di quest'epoca, è l'utilizzo di un linguaggio creativo, molto metaforico, capace di descrivere e criticare i pericoli allora esistenti, senza perdere, però, la qualità poetica e la capacità di offrire speranza al superamento dell'oppressione generale.

In questo contesto, Chico Buarque e altri artisti della sua generazione (come Caetano Veloso, Gilberto Gil, Belchior e tanti altri) si sono distinti per la loro sensibilità sociale e per il grande potere di osser-

\* Contrattista di ricerca in Filosofia del Diritto. Scuola Superiore Sant'Anna. Desidero esprimere la mia sincera gratitudine alla dott.ssa Maria Rosaria Corvino per l'attenta lettura delle prime bozze e per i preziosi suggerimenti.

vazione delle ingiustizie di quel quotidiano oppressivo. Le canzoni di Chico, in particolare, offrono un prezioso repertorio di informazioni per comprendere e dare forma alla normatività e alle conseguenze sociali prodotte dalla dittatura brasiliana. I suoi brani non offrono solamente una prospettiva di denuncia e riflessione sulle ingiustizie politiche dell'epoca, ma sono anche uno strumento indispensabile per gli studiosi della storia del diritto e del diritto comparato, poiché aiutano a ricomporre la 'fattualità'<sup>1</sup> del diritto vivente, svelando le dinamiche di oppressione normativa e resistenza sociale.

### 1.1. *Obiettivo, contesto e premessa metodologica*

L'obiettivo di questo articolo è presentare la possibilità di comprendere lo sviluppo del diritto attraverso la relazione tra diritto e letteratura (d'ora in poi 'D&L'), più precisamente a partire da quella vertente che ho chiamato «diritto *con* letteratura»<sup>2</sup>. Questa si distingue metodologicamente dai tre filoni principali del movimento D&L (diritto *come/nella/della* letteratura), poiché si basa sulla ri-significazione di ciò che si intende per 'diritto' e 'letteratura', nonché sul modo in cui entrambi vengono utilizzati e applicati nell'analisi giuridica. Questo perché mi riferisco al diritto come *diritto locale* e alla letteratura come *letteratura locale*, il che ci permette di pensare il rapporto tra D&L come tra 'diritto e letteratura locale'.

In sintesi, attraverso il rapporto D&L, è possibile comprendere lo sviluppo storico del diritto in una determinata società, in un determinato arco temporale, basandosi sulla letteratura prodotta all'epoca. Questo perché durante l'interregno tra periodi storici del diritto emergono testimonianze di ciò che il sistema socio-politico è stato.

Queste "registrazioni" avvengono in forme diverse, tramite brani musicali, libri, racconti, notizie e film, tutti supporti capaci di condur-

<sup>1</sup> P. GROSSI, *L'Europa del diritto*, Bari-Roma, 2011, 20.

<sup>2</sup> G. PRATTI, *Diritto con musica e letteratura: è possibile raccontare lo sviluppo del diritto?*, in *The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature*, 2015, 11, 1-38; G. PRATTI, R. MANUS, *O nascimento do Direito do Trabalho e a sua natureza transnacional: uma perspectiva do direito com (auxílio da) literatura*, in 1(2), *Revista Palavra Seca*, 48-66 (2021).



re al linguaggio e di conservare in esso la manifestazione dell'essere<sup>3</sup>. In questo modo, dal momento in cui siamo in grado di "ascoltarlo" (l'essere) non sembra irragionevole concludere che potremmo ascoltare il linguaggio e ciò che è stato detto quando si parlava<sup>4</sup> di un certo oggetto, come, per esempio, gli istituti giuridici di periodi storici successivi.

Il concetto di letteratura qui utilizzato comprende tutte le forme di "documentazione" sopra menzionate, con particolare attenzione ai testi musicali. Mi sembra che sia possibile, allora, osservare un determinato istituto giuridico, in un determinato periodo storico e indagare le condizioni per comprendere lo sviluppo del diritto locale nella "conservazione della manifestazione dell'essere". Del resto, la letteratura del passato arriva al presente con brevi resoconti del mondo giuridico dell'epoca in cui essi sono stati scritti. Per comprendere lo sviluppo del diritto, quindi, basta prendere questi resoconti e il diritto sul serio<sup>5</sup>.

Ad esempio: si consideri, in un primo momento, un determinato istituto giuridico (come il principio della libertà d'espressione) che è stato descritto dalla letteratura e che, successivamente, si è sviluppato in una direzione normativamente rintracciabile, verso una concezione più o meno ampia di attuazione di questo diritto. In questo modo, si potrebbe verificare la sua esistenza precedente; ciò che è stato detto su di esso nella letteratura e, infine, ciò che tale oggetto giuridico è diventato. In considerazione di ciò, sembra non solo opportuno ma anche possibile, attraverso questa "ricerca nel linguaggio", costruire una narrazione su ciò che l'oggetto osservato è diventato, passando attraverso ciò che è stato detto su di esso mentre era ancora ciò che non è più e, soprattutto, attraverso l'identificazione di un vettore di razionalità che si è registrato in questa trasformazione.

Per illustrare questa teorizzazione, questo articolo utilizzerà come

<sup>3</sup> M. HEIDEGGER, *Cartas sobre o Humanismo*, trad. Rubens Eduardo Frias, São Paulo, 2005, 9.

<sup>4</sup> A. CASTANHEIRA NEVES, *Metodologia jurídica: problemas fundamentais*, Coimbra, 1993, 89.

<sup>5</sup> M.P. MITTICA, *Cosa accade di là dall'oceano? Diritto e Letteratura in Europa*, in 1(1) *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, 32, 3-36 (2015).

esempio del potere della letteratura di registrare criticamente il diritto vigente e di ricreare la realtà sociopolitica di un periodo storico, ricostituendola<sup>6</sup>. A questo fine, si utilizzeranno alcuni brani del cantautore brasiliano Chico Buarque (d'ora in poi, 'Chico') per osservare le restrizioni al diritto alla libertà di espressione durante la dittatura militare brasiliana, tra il 1964 e il 1985. Tali brani, come si vedrà, ci permettono di evincere – ancor oggi – il contesto normativo e di dar forma alla fattualità dell'esperienza giuridica all'interno della quale sono stati scritti.

## 2. *L'inizio della dittatura (1964-1967) e la banda che se ne va*

Il 1° aprile 1964 i militari presero il potere in Brasile e stabilirono un regime autoritario che durò ventun anni. I primi quattro anni furono segnati da un progressivo irrigidimento del regime militare, caratterizzato dalla decretazione dello stato d'assedio, dalla sospensione della Costituzione del 1946 e dei diritti e delle garanzie fondamentali in essa contenuti, dalla proibizione delle organizzazioni studentesche e delle manifestazioni politiche di piazza. La sospensione delle elezioni, dei diritti politici e l'abolizione dei partiti politici divennero responsabilità di una giunta militare non soggetta a controllo giudiziario. "La democrazia presuppone libertà, ma non esclude la responsabilità né implica il permesso di contrastare la vocazione politica della Nazione", si leggeva in un decreto dell'ottobre 1965.

In questo contesto di riduzione dei diritti e delle libertà, tra settembre e ottobre 1966 si svolse il Festival della Musica Popolare Brasiliana, trasmesso dalla televisione (in un format paragonabile a quello di Sanremo, in Italia). Lì si presentarono giovani che avrebbero segnato una generazione e sarebbero diventati dei riferimenti nella cultura brasiliana. Tra questi, Chico Buarque, allora ventiduenne, vinse il Festival con la canzone "La banda" – poi resa famosa in Italia dall'interpretazione di Mina.

La canzone parla sottilmente dell'atmosfera di oppressione politica descrivendo una banda che suona per le strade di una città immagina-

<sup>6</sup> M.P. MITTICA, *Prima di tutto sono racconti: riflessioni a margine di un recente libro su Diritto e Letteratura*, in *Sociologia del Diritto*, 2003, 1, 186, 183-192.

ria e che, nella sua marcia, ha reso gli spettatori incantati e le strade decorate. Ciò che colpisce del testo è che il passaggio della banda rompe lo stato emotivo di sofferenza dei cittadini, riempiendoli di gioia la cui durata equivale al tempo della marcia della banda, perché dopo la sua fine tutto torna come prima:

Bighellonavo la vita  
Il mio amor mi chiamò  
Per veder passar la banda  
Che cantava cose d'amor  
La mia gente sofferente  
Ha detto addio al dolor  
Per veder passar la banda  
Che cantava cose d'amor  
[...]  
La marcia allegra si diffuse sul viale a lungo  
La luna piena che viveva nascosta apparve  
Tutta la mia città si addobbò  
Per veder la banda che passava cantando cose d'amor  
Ma che gran disappunto  
Ciò che era dolce finì  
Tutto tornò al suo posto  
Dopo che la banda passò  
E ognuno nel suo angolo  
In ogni angolo un dolore  
Dopo che la banda passò  
Cantando cose d'amor<sup>7</sup>.

La canzone dimostra quanto il sentimento quotidiano della città fosse

<sup>7</sup> «*Estava à toa na vida/O meu amor me chamou/Pra ver a banda passar/Cantando coisas de amor/A minha gente sofrida/Despediu-se da dor/Pra ver a banda passar/Cantando coisas de amor/[...]/A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu/A lua cheia que vivia escondida surgiu/Minha cidade toda se enfeitou/Pra ver a banda passar cantando coisas de amor/Mas para meu desencanto/O que era doce acabou/Tudo tomou seu lugar/Depois que a banda passou/E cada qual no seu canto/Em cada canto uma dor/Depois da banda passar/Cantando coisas de amor*». C. BUARQUE, *Sito personale*, [http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=abanda\\_66.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=abanda_66.htm).

il dolore, dal quale la «gente sofferente» si congeda temporaneamente vendendo passare la banda che cantava ‘cose d’amor’. Difatti, una volta allontanatasi, nella città adornata a festa durante la marcia, tutte le cose tornano al loro posto; incluso il disagio esistenziale dei suoi abitanti.

Non è una denuncia esplicita di una situazione particolare. Il messaggio trasmesso dal brano insiste proprio su quanto sia sufficiente la forza di una banda musicale (ovvero, un raduno di persone che occupano lo spazio pubblico) che, al ritmo tipico del Carnevale brasiliano, è capace di rallegrare la vita dei suoi abitanti e alleviarne il dolore esistenziale, vissuto ognuno nel proprio “angolo”.

È fondamentale sottolineare il doppio significato contenuto nei primi due versi dell’ultima strofa (*E cada qual no seu canto / E cada canto uma dor*), perché la parola “canto”, in portoghese, è sia il sostantivo maschile di “luogo”, un angolo fisico, sia l’atto di cantare. In altre parole: il doppio significato a cui si fa riferimento qui è sia il ritorno al *canto*, un angolo fisico, sia del canto come atto di parola. In entrambi i casi, il *canto* è una manifestazione di quel ‘dolore’<sup>8</sup>.

In questo periodo, alla fine del 1966, in Brasile non vi era ancora la censura preventiva, ma ci si stava già muovendo in quella direzione. Nel marzo 1967 entrò in vigore la nuova Costituzione, che concentrava i poteri nelle mani del capo dell’esecutivo, compresa la censura delle manifestazioni considerate sovversive. Entrarono in vigore anche due leggi che segnarono l’assedio alle libertà individuali e, più in particolare, alla libertà di espressione. In primo luogo, la cosiddetta “Legge sulla stampa”, volta a regolamentare la «libertà di espressione del pensiero e dell’informazione»<sup>9</sup>, menzionava la possibilità di censura e stabiliva reati commessi tramite manifestazioni considerate di contenuto politico.

<sup>8</sup> Giova precisare che nel 1969, durante il suo esilio in Italia, Chico Buarque pubblicò l’album «Chico Buarque de Hollanda na Itália» con la versione italiana della canzone. Gli adattamenti del testo, realizzati da lui stesso, mantengono il significato della canzone in portoghese, ma aggiungono le seguenti frasi: «In ogni cuore la speranza spuntò/ Quando la banda passò/ Cantando cose d’amor». In altre parole, il compositore attribuiva alla banda il potere di far germogliare la speranza nei cuori di coloro che, nel Brasile del 1966, avevano il privilegio di vedere una banda che cantava ‘cose d’amor’ su un viale.

<sup>9</sup> Legge n. 5.250 del 9 febbraio 1967, nota come “Legge sulla stampa”, [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l5250.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5250.htm).

In secondo luogo, entrò in vigore la Legge sulla Sicurezza Nazionale<sup>10</sup>, che cercava di prevenire gli «antagonismi interni ed esterni» causati dall'«uso della propaganda, della contropropaganda e delle azioni in campo politico, economico, psicosociale e militare», il cui scopo era quello di «influenzare o provocare le opinioni, le emozioni, gli atteggiamenti e il comportamento di gruppi stranieri, nemici, neutrali o amici, contro il raggiungimento degli obiettivi nazionali». La possibilità di censura era ancora solo successiva alla pubblicazione degli scritti, quindi, non c'era ancora una censura preventiva, sebbene le manifestazioni pubbliche fossero sempre più limitate. Diventava sempre più difficile veder passar 'la banda'.

Al Festival di MPB del 1967, Chico presentò la canzone "Roda-viva", che racconta l'interruzione dei progetti di vita, del movimento e della musica collettiva in strada (in portoghese, la *roda de samba*).

Ci sono giorni in cui ci si sente  
 Come chi se ne andò o morì  
 Ci siamo improvvisamente fermati  
 O forse il mondo è che cambiò  
 Vogliamo avere una voce attiva  
 Controllare il nostro destino  
 Ma ecco che arriva la 'roda viva'  
 E porta via il destino  
 [...]  
 Non posso fare una serenata  
 La roda di samba non c'è più  
 Prendiamo l'iniziativa  
 Chitarra in strada, cantando  
 Ma ecco che arriva la 'roda viva'  
 E porta via la chitarra<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Decreto-legge n 314 del 14 marzo 1967, noto come "Legge sulla sicurezza nazionale", <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>.

<sup>11</sup> «Tem dias que a gente se sente/Como quem partiu ou morreu/A gente estancou de repente/Ou foi o mundo então que cresceu/A gente quer ter voz ativa/No nosso destino mandar/Mas eis que chega a roda-viva/E carrega o destino pra lá/[...]/Não posso fazer

Nel testo si può notare che la “roda-viva” blocca il desiderio del cantante di controllare il proprio destino, impedisce le sue attività quotidiane. La “roda-viva” rappresenta quindi ciò che è più forte del soggetto, poiché è in grado di ostacolare tutti i suoi piani.

È interessante osservare la concatenazione tra i paragrafi, perché i primi quattro versi introducono il sentimento di desolazione, di anomia, che incombe sul soggetto, che, a sua volta, parla in prima persona plurale, esprimendo un numero indeterminato di persone che condivide questo sentimento. Il protagonista non ha quindi voce in capitolo e non può riunirsi con altri individui, a lui pari, in quella manifestazione collettiva e culturale che è la roda de samba, realizzata principalmente per strada o nelle piazze.

All'epoca, le elezioni presidenziali si svolgevano tramite voto indiretto del Congresso Nazionale, senza alcuna influenza da parte dei cittadini. Questa assenza di voce attiva è facilmente rintracciabile nella legislazione allora in vigore, la quale criminalizzava idee e ideali contrari al regime militare. È proprio a questa repressione (causata dalla Legge di Sicurezza Nazionale) che Chico accenna nell'ultima strofa.

È curioso notare che, nel precedente Festival di MPB del 1966, Chico aveva presentato una canzone che descriveva la felicità della gente nel guardare una banda passare in un viale ‘cantando cose d'amor’, mentre questa volta, nel 1967, il tema del brano presentato era la tristezza di chi non poteva uscire e cantare in quanto sprovvisti di voce attiva. Se in «A banda» il dolore era causato dall'assenza di canto nelle strade, ora l'angoscia è provocata dalla cosiddetta *roda-viva* che impedisce la formazione di una voce attiva, non permette al cantante di suonare la viola per strada e di prendere in mano il suo destino. Infine, il dolore provato, abilmente esposto nel testo, è sempre stato esposto nel titolo della canzone, poiché “roda-viva” è anagrammato come ‘a-viva-dor’ (il dolor vivo).

*serenata/A roda de samba acabou/A gente toma a iniciativa/Viola na rua, a cantar/Mas eis que chega a roda-viva/E carrega a viola pra lá». C. BUARQUE, Sito personale, cit.*

### 3. Gli anni di piombo

L'anno successivo, il 1968, portò con sé il colpo più duro inferto dalla dittatura militare alla cittadinanza, alle libertà e alla democrazia. Un decreto presidenziale – conosciuto come «atto istituzionale n°5»<sup>12</sup> autorizzava il Presidente della Repubblica a decretare la sospensione del Congresso Nazionale, a legiferare su qualsiasi materia a tutti i livelli della federazione, a sospendere i diritti politici di qualsiasi cittadino per un periodo di dieci anni, nonché a revocare i mandati elettivi a tutti i livelli, senza le limitazioni imposte dalla Costituzione del 1967, e a decretare lo stato d'assedio, la cui durata sarebbe stata definita da lui stesso. Il decreto sospendeva, inoltre, la garanzia costituzionale dell'*habeas corpus* nei casi di crimini politici e contro la sicurezza nazionale, ed escludeva dal controllo giudiziario gli atti compiuti sulla base normativa creatasi, oltre a stabilire le infrazioni disciplinari commesse da studenti e funzionari o dipendenti di istituti scolastici pubblici e privati.

Si stabiliva, allora, la censura preventiva di tutti i media, degli spettacoli pubblici, dei libri e della musica, nonché il controllo ideologico nelle università. Fu così creato il pattugliamento ideologico all'interno delle università, sia per i professori che per gli studenti. I movimenti sindacali e studenteschi sono stati criminalizzati e i partiti politici soppressi, mentre le manifestazioni causate da insoddisfazioni politiche e gli scioperi furono considerati come attentatori alla sicurezza nazionale.

A causa di questa svolta autoritaria, Chico – allora già un cantautore abbastanza famoso – si è auto esiliato in Italia tra la fine del 1968 e l'inizio del 1970. Al suo rientro in Brasile pubblicò la canzone «Apesar de você» (Nonostante te) e la sottopose al Dipartimento di Censura della Polizia Federale che, con grande sorpresa, approvò il testo e autorizzò la registrazione. Tuttavia, dopo che la canzone divenne un successo, fu censurata, vietata l'esecuzione pubblica e tutte le copie furono sequestrate, per poi essere nuovamente pubblicata nel 1978, durante il cosiddetto periodo di apertura democratica.

La canzone descriveva il clima pesante dell'epoca, in un atto di sfi-

<sup>12</sup> Atto Istituzionale n. 5, [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-05-68.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm).

da al regime. Allo stesso tempo, «Apesar de você» mandava un messaggio di speranza alla popolazione, affinché arrivassero giorni migliori. L'idea di giorni migliori è raffigurata come "l'indomani", che arrivò solo nel 1985, con la caduta della dittatura militare e l'elezione del primo presidente civile dal 1964.

Oggi sei tu che comandi  
 Detto, fatto.  
 Non c'è discussione, non c'è  
 La mia gente oggi cammina  
 parlando di lato  
 e guardando per terra, lo sai?!  
 Tu che hai inventato questo stato di cose  
 e hai inventato di inventare  
 tutta questa oscurità,  
 tu che hai inventato il peccato,  
 ti sei dimenticato di inventare  
 il perdono<sup>13</sup>.

Il quadro repressivo è descritto dall'"oscurità" in cui si trovava la popolazione («la mia gente»), che parlava di traverso e guardava per terra, a causa del costante pattugliamento ideologico e dei pericoli della violenza politica sistematicamente impiegata. Tutta questa oppressione si ritrova nella descrizione della mancanza di libertà di espressione causata dall'imposizione di regole sempre più restrittive da parte dei militari.

Questo è il significato dei primi tre versi della prima strofa, nei quali l'io lirico si rivolge all'intero regime militare. Il brano è chiaramente rivolto al governo brasiliano – e non alla figura del singolo generale chi ricopriva la presidenza della repubblica all'epoca. Pertanto, il "tu" al quale si riferisce l'autore non deve essere inteso come un sog-

<sup>13</sup> «Hoje você é quem manda/Falou, tá falado/Não tem discussão, não/A minha gente hoje anda/Falando de lado/E olhando pro chão, viu/Você que inventou esse estado/E inventou de inventar/Toda a escuridão/Você que inventou o pecado/Esqueceu-se de inventar/O perdão». C. BUARQUE, *Sito personale*, cit.



getto specifico, ma, bensì, come la “generalità” della catena di comando del regime dittatoriale dell’epoca.

Nella sua sfida ai potenti, l’io poetico non lancia una sfida o una minaccia, ma piuttosto la previsione che l’oscurità che era stata istituita non poteva durare per sempre e che, prima o poi, ma certamente domani, il popolo sarebbe stato nuovamente illuminato dalla luce della libertà.

Nonostante te  
Domani sarà  
Un altro giorno  
Ti chiedo  
Dove ti nasconderai  
Dall’enorme euforia  
Come potrai proibirlo  
Quando il gallo insisterà  
A cantare  
L’acqua nuova che esonda  
E noi che ci amiamo  
Senza sosta  
Quando arriverà il momento  
Questa mia sofferenza  
Te la farò pagare con gli interessi, lo giuro  
Tutto questo amore represso  
Questo grido trattenuto  
Questa samba nel buio<sup>14</sup>.

Poi, nella quarta strofa, il cantante ribadisce che il motivo della sofferenza – sua e della sua gente – è «Tutto questo amore represso/ Questo grido trattenuto/ Questa samba nel buio». “Questo grido contenuto”, non è solo quello della voce narrante, ma di tutta la gente a

<sup>14</sup> «*Apesar de você/Amanhã há de ser/Outro dia/Eu pergunto a você/Onde vai se esconder/Da enorme euforia/Como vai proibir/Quando o galo insistir/Em cantar/Água nova brotando/E a gente se amando/Sem parar/Quando chegar o momento/Esse meu sofrimento/Vou cobrar com juros, juro/Todo esse amor reprimido/Esse grito contido/Este samba no escuro*».

nome di cui sta parlando. Si espongono così due “generalità”: quella da cui si parla, cioè quella che subisce l’oppressione, e quella a cui si parla, ovvero, il lato che opprime e che nel brano è indicato come “tu”.

Nonostante te  
 Domani sarà  
 Un altro giorno  
 Lo vedrò ancora  
 Il giardino fiorire  
 Proprio come non volevi  
 Ti sarà amaro  
 Veder il giorno sorgere  
 Senza chiederti il permesso  
 E io morirò dalle risate  
 Perché quel giorno arriverà  
 Prima di quanto pensi  
 Nonostante te  
 Domani sarà  
 Un altro giorno  
 Dovrai vedere  
 Il risveglio del mattino  
 Che diffonderà poesia  
 Cosa dirai a te stesso  
 Vedendo il cielo schiarirsi  
 All’improvviso, impunemente  
 Come soffocherai  
 Il nostro coro che canta  
 Davanti a te<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> «*Apesar de você/Amanhã há de ser/Outro dia/Inda pago pra ver/O jardim florescer/Qual você não queria/Você vai se amargar/Vendo o dia raiar/Sem lhe pedir licença/E eu vou morrer de rir/Que esse dia há de vir/Antes do que você pensa/Apesar de você/Amanhã há de ser/Outro dia/Você vai ter que ver/A manhã renascer/E esbanjar poesia/Como vai se explicar/Vendo o céu clarear/De repente, impunemente/Como vai abafar/Nosso coro a cantar/Na sua frente*».

Dalle contrapposizioni esposte nelle strofe precedenti, si percepisce che l'avvenire di quel domani che verrà (la fioritura del giardino, il giorno che sorgerà senza chiedere permesso, il risveglio del mattino che spargerà poesia, il cielo che si schiarirà impunemente, il coro che canterà) non solo sono indesiderate dal destinatario della canzone, ma sono da lui duramente repressi. Tutte le conseguenze di questo futuro fanno riferimento alla luce (il giardino che fiorirà, il domani, il cielo limpido), il che rafforza l'idea di oscurità della seconda strofa. Le altre conseguenze (il riversare poesia e il coro che canterà) invece, confermano l'oppressione politica istituzionalizzata.

Nel 1971, nel suo album *Construção*, Chico Buarque pubblicò le canzoni «Cordão» e «Deus lhe pague», criticando apertamente la dittatura. Nella prima canzone, il compositore ribadisce la sua posizione politica contro la repressione della libertà di manifestazione del pensiero, dicendo «Nessuno mi tratterrà/ Nessuno chiuderà le porte del mio cuore/ Nessuno/ Nessuno mi sottometterà/ A chiudere la mia passione nel mio petto». Questa passione viene definita nella strofa successiva come il canto:

Io no  
Io non mi dispero  
Io non rinuncio  
Fuggire  
Nessuno  
Nessuno mi incatenerà  
Finché potrò cantare  
Finché potrò sorridere<sup>16</sup>

In questo primo album pubblicato dopo il suo rientro dall'Italia, il compositore si dice disposto a non tacere, a non chiudersi in se stesso e a non inibire la sua passione per il canto. In altre parole, tornando a quanto detto in «Roda-viva», il compositore mette in scena ancora una volta il suo desiderio di “voce attiva” e va pure oltre, poiché il cantante

<sup>16</sup> «Eu não/Eu não vou desesperar/Eu não vou renunciar/Fugir/Ninguém/Ninguém vai me acorrentar/Enquanto eu puder cantar/Enquanto eu puder sorrir.» C. BUARQUE, *Sito personale*, cit.

afferma che «la notte della solitudine» non lo farà soffrire, giacché coloro che si trovano nella sua stessa situazione si uniranno a lui per formare «l'immensa catena».

Nessuno mi vedrà soffrire  
 Nessuno mi sorprenderà  
 Nella notte della solitudine  
 Perché chi  
 non ha nulla da perdere  
 formerà con me l'immensa catena  
 E poi  
 Voglio vedere la burrasca  
 Voglio vedere il carnevale<sup>17</sup>.

Questa immensa catena, a sua volta, formerà la «burrasca», contro il silenzio, la repressione e il controllo assoluto. Ciò che implica l'autore è l'unione di coloro che si rifiutavano di vivere in tali circostanze per formare infine la tempesta, la sovversione necessaria per permettere al «carnevale» di scendere in strada cantando le proprie passioni.

In «Deus lhe pague» (Che Dio ti paghi), attraverso la risorsa retorica dell'ironia, il compositore sfida questa situazione di controllo estremo da parte della dittatura ringraziando per l'autorizzazione a svolgere attività banali e vitali, come respirare, mangiare, piangere e dormire.

Per questo pane da mangiare, per questo pavimento su cui dormire  
 Il certificato di nascita e la concessione di sorridere  
 Per avermi lasciato respirare, per avermi lasciato esistere  
 Dio ti paghi  
 [...]  
 Per un giorno ancora, un'agonia, da sopportare e guardare  
 Dal digrignare dei denti, dal ronzio della città  
 E dall'grido demente che ci aiuta a scappare  
 Dio ti paghi

<sup>17</sup> «Ninguém/Ninguém vai me ver sofrer/Ninguém vai me surpreender/Na noite da solidão/Pois quem/Tiver nada pra perder/Vai formar comigo o imenso cordão/E então/Quero ver o vendaval/Quero ver o carnaval/Sair».

[...]

E per la pace definitiva che ci redimerà finalmente  
Dio vi paghi<sup>18</sup>.

Per tutto questo (l'autorizzazione a sorridere, respirare ed esistere, così come la pace che viene dal silenzio), l'io poetico ringrazia ironicamente il destinatario del suo messaggio con la frase molto popolare in Brasile "che Dio ti paghi" il cui significato è "che Dio ti ricompensi". O ancora: "che Dio ti faccia pagare" per questa agonia.

Nel 1972, Chico incise la canzone «Quando o carnaval chegar» (Quando arriva il carnevale), riprendendo l'idea lanciata nel 1971 nella canzone «Cordão», secondo cui un enorme cordone di cantanti avrebbe provocato la "burrasca" necessaria per sovvertire l'ordine delle cose (la censura) e permettere il passaggio del "carnevale". "Carnevale" aveva il doppio significato sia di festa caratteristica del mese di febbraio in Brasile, sia di significato simbolico della libertà di cantare per strada senza il timore di rappresaglie.

In «Quando o carnaval chegar», in una sorta di dialogo con la propria opera, Chico Buarque parla di un personaggio che dimostra di avere la pazienza di fare ciò che è proibito quando arriva il carnevale.

Chi mi vede sempre fermo,  
Da lontano giura che non so come si balli il samba...  
Mi sto conservando per quando arriverà il carnevale  
Sto solo guardando, sapendo,  
Sento, ascolto e non riesco a parlare...  
Mi sto conservando per quando arriverà il carnevale  
[...]  
Vedo sorgere il mattino,  
Che ci invita a cantare...  
Mi sto risparmiando per quando arriverà il carnevale.  
Ho tanta gioia, repressa,  
Soffocata, vorrei gridare...  
Mi sto risparmiando per quando arriverà il carnevale<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> C. BUARQUE, *Sito personale*, cit.

I brani di Chico, sin dal 1966, accennano al desiderio represso di parlare, gridare e alla gioia contenuta o repressa – e giova precisare che questi accenni sono presenti anche nelle opere di altri cantautori del periodo. Si noti, inoltre, il riferimento a un nuovo giorno che deve ancora sorgere e che porterà il carnevale, per cantare e gridare tutta la gioia rimandata o, come riferito in «Apesar de você», un grido trattenuto e il samba nel buio.

Ancora più esplicitamente contro la censura, nella canzone «Cálice» (1973), Chico Buarque e Gilberto Gil utilizzano la cacofonia per descrivere l'impossibilità della libera espressione del pensiero. Nel testo vi è un chiaro riferimento al passo del Vangelo di Luca (22, 39-44) in cui Gesù prega "Padre, allontana da me questo calice", pochi istanti prima di essere arrestato.

Padre, allontana da me questo calice  
Padre, allontana da me questo calice  
Padre, allontana da me questo calice  
Di vino rosso sangue.

Il suono della parola "calice" è lo stesso dell'imperativo del verbo "tacere" (cale-se in portoghese). La supplica del cantante, rivolta alla figura paterna, ha quindi come oggetto l'assenza della possibilità di esprimersi liberamente.

A causa del testo e del messaggio in esso contenuto, «Cálice» fu censurata nel 1973 e solo nel novembre del 1978 fu inclusa nell'album «Chico Buarque», un mese dopo la revoca del decreto istituzionale no 5 – stesso album in cui è stato inserito il brano «Apesar de você», anch'essa precedentemente censurata.

Chico, consapevole che la censura vigilava sulle sue canzoni, pubblicò l'album «Sinal Fechado» (una traduzione adeguata in italiano è

<sup>19</sup> «*Quem me vê sempre parado/Distante garante que eu não sei sambar/Tô me guardando pra quando o carnaval chegar/Eu tô só vendo, sabendo/Sentindo, escutando e não posso falar/Tô me guardando pra quando o carnaval chegar/[...]Eu vejo a barra do dia surgindo/Pedindo pra gente cantar/Tô me guardando pra quando o carnaval chegar/Eu tenho tanta alegria, adiada/Abafada, quem dera gritar/Tô me guardando pra quando o carnaval chegar.*» C. BUARQUE, *Sito personale*, cit.

‘semaforo rosso’) nel 1974, interpretando brani di altri compositori. L’unica canzone da lui scritta si intitola «Acorda Amor» (Svegliati, amore) e inviata al Dipartimento di Censura sotto lo pseudonimo di «Julinho da Adelaide», ragion per la quale fu accettata senza problemi. È importante sottolineare la coerenza tra il titolo dell’album e il fatto che l’unica canzone scritta da Chico sia stata presentata come scritta da un altro autore. Ordunque, il semaforo era in effetti ‘rosso’ per lui.

In «Acorda Amor» il narratore si sveglia disperato dopo un incubo in cui la polizia veniva a prenderlo «in una macchina molto rumorosa» e cerca di svegliare la sua amata per descriverle ciò che stava accadendo. Tuttavia, si rende conto che la polizia stava davvero salendo le scale del suo palazzo per arrestarlo e, disperato, pronuncia un discorso d’addio alla sua amata.

Se ci metto qualche mese  
A volte è bene che tu soffra  
Ma se non dovessi tornare dopo un anno  
Mettiti il vestito della domenica  
E dimenticati di me<sup>20</sup>.

La causa della disperazione del soggetto poetico è la paura di essere arrestato e non tornare più a casa, come successo con tanti prigionieri politici di quel periodo. Va evidenziato che, essendo la domenica il giorno riservato alla messa in chiesa, “il vestito della domenica” significa, in questo caso e contesto, gli abiti da funerale, dato il timore della voce narrante di sparire.

Nel 1975, nel periodo della censura preventiva, Chico pubblicò l’album «Meus caros amigos» (Cari amici miei), contenente la canzone «Meu caro amigo» (Mio caro amico), la quale era indirizzata al drammaturgo brasiliano Augusto Boal, in esilio dal 1970 e all’epoca residente in Portogallo.

Si tratta di una lettera scritta, musicata e registrata su un nastro che, tramite un «corriere», venne inviata a casa di Boal, a Lisbona. In

<sup>20</sup> «Se eu demorar uns meses/Convém, às vezes, você sofrer/Mas depois de um ano eu não vindo/Ponha a roupa de domingo/E pode me esquecer.» C. BUARQUE, *Sito personale*, cit.

essa, Chico si scusa per non essere andato a visitare l'amico e gli racconta la quotidianità (il calcio, la samba, la pioggia, il sole) e le difficoltà della situazione politica del paese in quel momento:

Mio caro amico, ti prego di perdonarmi  
 Se non ti vengo a trovare  
 Ma siccome ora è apparso un corriere  
 Ti invio notizie su questa cassetta  
 In questa terra si gioca a calcio  
 C'è molto samba, *choro* e rock'n'roll.  
 Alcuni giorni piove, in altri c'è il sole  
 Ma quello che voglio dirti è che qui le cose vanno male.

Si noti il doppio significato della parola “choro”, che rappresenta sia il genere di musica popolare brasiliana (meglio conosciuto come “chorinho”), ma è anche sinonimo di “pianto”. Chico racconta in dettaglio all'amico com'era la sua vita quotidiana:

Faccio le piroette per guadagnarmi da vivere  
 E si continua farle per capriccio, solo per dispetto  
 E si continua a fumare perché, senza una sigaretta,  
 Nessuno tiene botta  
 [...]  
 Mio caro amico, avrei voluto scriverti  
 Ma la posta è rischiosa  
 Se mi permettono, provo a inviarti  
 Notizie fresche su queste cassette<sup>21</sup>.

Questi versi sono denunce alla censura. ‘Piroette’ per guadagnarsi da vivere è proprio ciò che il compositore brasiliano faceva dal 1966 (anno di «A banda»), dimostrando una creatività tale, da riuscire a sfuggire – anche se solo in un primo momento – alle maglie del Dipar-

<sup>21</sup> «É pirueta pra cavar o ganha-pão/Que a gente vai cavando só de birra, só de sarro/E a gente vai fumando que, também, sem um cigarro/Ninguém segura esse rojão/[...] Meu caro amigo, eu bem queria lhe escrever/Mas o correio andou arisco/Se me permitem, vou tentar lhe remeter/Notícias frescas nesse disco.» C. BUARQUE, *Sito personale*, cit.



timento di Censura. Esempi di queste piroette sono le ironie, i sarcasmi e i giochi di parole utilizzati nelle sue canzoni come forma di protesta, così come prendendosi gioco della presunta pericolosità della posta, di cui il regime non rispettava la segretezza.

#### 4. *E la banda passò*

Nel 1981, senza censura e con l'indebolimento del regime militare, Chico pubblicò la canzone «Alô, liberdade». Il brano è un saluto al ritorno della libertà e della gioia, dopo un lungo periodo di assenza, celebrato con una banda che sarebbe uscita a suonare per le strade.

Oggi la banda uscirà  
Ciao, libertà  
alzati, lavati la faccia  
Mettiti in piedi  
E allora, libertà  
Ti riscaldo il tuo caffè  
Buongiorno, gioia  
Compagna mia  
Vai a cantare  
In dolce armonia  
Per tirarti su il morale<sup>22</sup>.

Va ricordato che già nel 1966 Chico Buarque aveva scritto la canzone “A banda”, senza specificare dove, né che tipo di musica avrebbe suonato. Queste informazioni, tuttavia, verranno rese esplicite solo nel 1984, con la canzone «Vai passar», scritta da Chico Buarque e Francis Hime.

I primi mesi del 1984 furono segnati da manifestazioni che chiedevano il ritorno delle elezioni dirette per il presidente, che infusero nella popolazione la speranza di vedere la fine del regime militare in vigore già da due decenni. La canzone, scritta nello stesso periodo, inizia annunciando che una samba popolare sta per attraversare il viale.

<sup>22</sup> C. BUARQUE, *Sito personale*, cit.

Passerà  
Su questo viale un samba  
Popolare  
Ogni ciottolo  
della vecchia città  
Questa sera  
Tremerà  
Ricordando  
Che qui passarono  
Dei samba immortali  
Che sanguinarono qui dai nostri piedi  
Che qui ballarono il samba  
i nostri antenati<sup>23</sup>.

Nel 1966, in «A banda», Chico dava l'idea che la banda stesse "passando" e in «Alô, liberdade», già nel 1981, che sarebbe passata di nuovo. Tuttavia, nel 1984, con le protesta per la democrazia, Chico non solo afferma che ora la banda "passerà", ma fornisce anche il contesto in cui lo farà, menzionando persino le conseguenze sopportate dalla popolazione negli anni della repressione, definite come una «pagina infelice della nostra storia», oltre a dichiarare quale sarà il contenuto della canzone.

In un tempo  
infelice pagina della nostra  
storia  
Passaggio sbiadito nella  
Memoria  
delle nostre nuove  
generazioni  
[...]  
I figli della patria  
Vagavano ciechi per il continente  
Portavano pietre come penitenti  
Erigendo strane cattedrali

<sup>23</sup> C. BUARQUE, *Sito personale*, cit.

E un giorno, finalmente  
Han avuto diritto a una gioia fugace  
Ad una frenetica epidemia  
Che si chiamava carnevale

Il carnevale è ancora una volta usato come indicatore delle libertà perdute: espressione del pensiero, assemblea pacifica, occupazione dello spazio pubblico, ecc. Questa idea è ripresa nella strofa successiva, quando la voce narrante afferma, con una certa sorpresa, ciò che sta per accadere:

Dio mio, vieni a vedere  
Vieni a vedere da vicino una  
città che canta  
L'evoluzione della libertà  
Fino al sorgere del giorno

Libertà, giorno, sole, domani, carnevale, samba e la “banda che passa”. Queste sono le metafore utilizzate da Chico durante i ventun anni di dittatura militare in Brasile. Infine, la banda passò e, nel gennaio 1985, per la prima volta dal 1964 fu eletto un presidente civile con voto indiretto dal Congresso Nazionale. Si chiudeva così quella «pagina infelice» della storia brasiliana, che sarebbe stata ufficialmente “voltata” con la promulgazione della Costituzione della Repubblica il 5 ottobre 1988.

### *5. L'artista oggi*

Durante la sua lunga carriera, Chico Buarque si è dimostrato un artista con diverse sfaccettature, scrivendo centinaia di canzoni, opere teatrali e libri, diventando così parte del pantheon dei grandi artisti brasiliani. Le sue opere mantengono uno sguardo critico sulle realtà politico-economiche e giuridico-sociali del Brasile, così come lui mantiene tuttora la sua nota capacità creativa di compiere piroette linguistiche, ironiche ed eleganti, e il suo disprezzo per l'autoritarismo.

L'artista è stato oggetto di continue critiche e di diffusione di in-

formazioni false da parte dell'estrema destra brasiliana nell'ultima decade, oltre a essere uno dei principali bersagli dell'ex presidente Jair Bolsonaro, oggi condannato per aver tentato colpo di Stato. Durante il suo governo fortemente autoritario (2019-2022), l'ex presidente si è rifiutato di firmare il documento di accettazione del Premio Camões, un prestigioso riconoscimento assegnato agli scrittori di lingua portoghese – conferito dalla fondazione portoghese Camões a Chico Buarque per il contributo della sua vasta opera alla lingua portoghese e alla cultura brasiliana.

Nel settembre 2022, un mese prima delle elezioni presidenziali che hanno portato alla carica l'attuale presidente Luiz Inácio Lula da Silva, Chico ha pubblicato la canzone «Que tal um samba?» (Facciamo un samba?), come invito ad andare avanti a testa alta e a «scacciare il brutto tempo» causato dall'«ignoranza e dalla follia».

Un samba

Che ne dici, facciamo un samba?

[...]

Un samba per rallegrare la giornata, per azzerare il gioco

Cuore infuocato e testa fredda

Un samba con classe, con calma

[...]

Di nuovo con la schiena dritta, che ne dici?

Rimetterci in piedi, andare alla lotta

Mantenere la rotta e il ritmo

Scacciare l'ignoranza, che ne dici?

Smantellare la forza bruta

Allora, che ne dici di ballare un samba?

[...]

Dopo tante sconfitte

Dopo tanta follia<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> «Um samba/Que tal um samba? [...] Um samba pra alegrar o dia, pra zerar o jogo/Coração pegando fogo e cabeça fria/ Um samba com categoria, com calma [...] De novo com a coluna ereta, que tal?/Juntar os cacos, ir à luta/Manter o rumo e a cadência/Desconjurar a ignorância, que tal?/Desmantelar a força bruta/Então, que tal puxar

Nel primo anno del suo mandato, il presidente Lula si recò in Portogallo per la cerimonia di consegna del premio Camões assegnato a Chico. Nel suo discorso, l'artista ringraziò l'ex presidente per aver ritardato la consegna del premio, attribuendogli «la rara delicatezza di non sporcare il diploma del mio premio, lasciando lo spazio in bianco per la firma del presidente Lula»<sup>25</sup>.

## 6. Conclusione

Questo articolo è stato strutturato metodologicamente secondo l'approccio del 'diritto con letteratura', del movimento D&L, e ha utilizzato canzoni prodotte da Chico Buarque durante il periodo della dittatura militare brasiliana per contestualizzare la normatività prodotta tra il 1964 e il 1985. Si è, quindi, evidenziato come l'autoritarismo normativo della dittatura sia stato interpretato e descritto nelle opere di Chico, creando una sorta di processo dialettico tra la normatività autoritaria e l'intertestualità interna all'opera di Chico.

Il risultato di questa tipologia di ricerca, che mette a confronto la letteratura e il diritto locali prodotti nello stesso periodo, si è rivelato un terreno fertile per portare alla luce la 'fattualità del diritto', attraverso la ricostruzione della realtà sociale in cui essa era inserita; strumenti indispensabili per gli studiosi della storia del diritto e del diritto comparato.

## Abstract

*And the band passed by: intertextuality and normativity in the works of Chico Buarque – The song 'La Banda,' by Brazilian singer-songwriter Chico Buarque*

*um samba? [...] Depois de tanta derrota/Depois de tanta demência.» C. BUARQUE, Sítio pessoal, cit.*

<sup>25</sup> J. PORFIRIO, *Chico Buarque recebeu o Prémio Camões e agradeceu a Bolsonaro a "fineza" de não "sujar" com a sua assinatura*, in *Observador*, 24-4-2023, <https://observador.pt/2023/04/24/chico-buarque-recebeu-o-premio-camoes-e-agradeceu-a-bolsonaro-a-fineza-de-nao-o-sujar-com-a-sua-assinatura/>.

*de Hollanda and popularized in Italy by Mina in 1967, offers a powerful key to interpret both Chico's artistic work and the Brazilian legal framework under military dictatorship (1964-1985). In particular, the intertextuality of Chico Buarque's songs from that era helps in studying the Brazilian legal history while shedding light on how normative backlash and attacks on individual freedoms were socially perceived at the time. Methodologically, the chapter draws from the Law & Literature movement, in particular from the 'law with music' strand, as well as from the law in context approach, and investigates the relationship between the significant normative changes imposed by the Brazilian military dictatorship and Chico's songs, highlighting how such changes were interpreted and described by him. Moreover, the analysis reconstructs the so-called 'years of lead' (a term reflecting the severe repression during this period) and illustrates the emergence of a unique syntax in Chico's work, whose roots were already present in 'La Banda.'*

#### *Keywords*

*Law with literature – Law in context – Brazilian military dictatorship – Freedom of expression – Chico Buarque*

«SAPER LEGGERE IL LIBRO DEL MONDO».  
POTERE E GIUSTIZIA NELLA POETICA  
DI FABRIZIO DE ANDRÉ

Alice Stevanato\*

SOMMARIO: 1. Il diritto costituzionale nei “vicoli” della poetica dell’autore genovese. – 2. Il potere nel “pensiero politico” di De André e il paradigma delle democrazie illiberali, da *Smisurata preghiera* a *Sogno numero due*: il caso di Polonia e Ungheria. – 3. L’«urgenza di potere» dell’impiegato (*Il ballo mascherato* e *Sogno numero due*). – 4. *Segue*: ... e del giudice (*Un giudice* e *Il Gorilla*). – 5. I giudici e la giustizia nei testi di Fabrizio De André e spunti conclusivi.

1. *Il diritto costituzionale nei “vicoli” della poetica dell’autore genovese*

Con uno sguardo consapevole e lucido sulla realtà e sulla vita, nel corso della sua esistenza, interrotta troppo presto, Fabrizio De André ha saputo «leggere il libro del mondo, con parole cangianti e nessuna scrittura»<sup>1</sup> – per utilizzare i versi di uno dei suoi testi più intimi e maturi – con il vantaggio, proprio dei poeti, scrittori e cantautori, di poter disporre della libertà nell’uso delle parole. Il giurista, che non ha questo stesso privilegio, può raccogliere le numerose suggestioni rispetto a quello spazio musicale – la cui complessità e contraddizione culturale, politica e sociale è stata abitata così bene dalla poetica del cantautore genovese – per provare a svolgere qualche considerazione giuridica sui temi trattati nelle sue canzoni. Il merito di De André diventa così la fortuna del giurista<sup>2</sup>, anche costituzionalista, che ha quindi l’oppor-

\* Contrattista di ricerca in diritto costituzionale e pubblico. Università degli Studi di Bergamo.

<sup>1</sup> F. DE ANDRÉ, *Khorakhanè (a forza di essere vento)*, brano tratto dall’album *Anime salve* (1996) e scritto insieme a Ivano Fossati.

<sup>2</sup> La poetica di De André è stata indagata dalla scienza giuridica in molte occasioni e sotto diverse prospettive. A tal riguardo, per un inquadramento di carattere tematico, si veda il lavoro monografico, di taglio divulgativo, di R. CARUSO, *Alla stazione suc-*

tunità di confrontarsi con importanti argomenti e sfide attuali del nostro tempo; infatti, oltre al potere, alla giustizia e alla funzione del giudicare – che saranno oggetto delle pagine che seguono – Egli affronta altre questioni di rilievo costituzionalistico, mostrando l'abilità di cogliere la molteplicità del reale, senza ridurlo né appiattirlo, astrattamente, in categorie predefinite.

Nel corso della sua carriera artistica, l'autore ha raccontato le vicende di donne e uomini esclusi e lasciati ai margini, potendo in questo modo riflettere sul tema della discriminazione, sul principio personalistico e sul valore della persona umana (art. 2 Cost.), nonché sul principio di uguaglianza, soprattutto sostanziale (art. 3, comma 2, Cost.).

Nel brano *Khorakhanè (a forza di essere vento)*, per esempio, De André racconta la storia di un popolo rom musulmano, proveniente dai Balcani, appunto i Khorakhanè, “i lettori del Corano”, esclusi dalla storia ufficiale e costretti a vivere in condizioni di nomadismo, povertà ed emarginazione, fino allo sterminio nei campi nazisti; il popolo rom è paragonato al vento, sempre in movimento, privo di una terra stabile, ma capace di resistere. Così facendo, il brano diventa un atto di memoria collettiva e di solidarietà verso una comunità dimenticata, ma non solo: il testo ripercorre molti profili del diritto internazionale, europeo e costituzionale, quali lo *status* di apolidia e, più in generale, la condizione giuridica dello straniero e il diritto di asilo costituzionale

*cessiva. La giustizia ascoltando De André*, Milano, 2023, ma anche, *ex multis*, G. LOSSAPPIO, *Faber iustitia ne pereat mundus. La giustizia penale secondo De André*, in *Sistema penale*, 11, 2023, 1-17, M. PATARNELLO, *Non ci sono poteri buoni: Fabrizio De André e il potere giudiziario*, in *Questione Giustizia*, 12 luglio 2025 e G. FLORA, “Della tutela dei diritti e della difesa degli ultimi” (nell'opera di Fabrizio De André), in *Discrimen*, 8 luglio 2019. I testi di Fabrizio De André hanno ispirato altre riflessioni, riguardanti svariati argomenti, come, per esempio, G. COCCO, *In direzione ostinata e contraria: spunti in tema di diritto alla salute ed immigrazione*, in R. BALDUZZI (a cura di), *Sistemi costituzionali, diritto alla salute e organizzazione sanitaria. Spunti e materiali per l'analisi comparata*, Bologna, 2009, 85-108, M. RUOTOLO, *In direzione ostinata e contraria. 9 interventi*, Napoli, 2025 e R. IBRIDO, “In direzione ostinata e contraria”. *La risposta della Corte costituzionale alla dottrina della sindacabilità dei regolamenti parlamentari*, in *Rivista AIC*, 3, 2014, 1-18.



(art. 10, commi 2 e 3, Cost.), argomenti sui quali non ci si soffermerà, peraltro, in questo contributo.

In *Princesa*<sup>3</sup>, De André narra la storia vera di Fernanda Farias de Albuquerque, una donna trans, cresciuta in un ambiente povero e violento nelle periferie brasiliane, fra umiliazioni e persecuzioni. Per affermare la propria identità, la donna si è allontanata dal Brasile, ma, anche in Italia, è stata costretta a vivere tra prostituzione e carcere. Il brano si rivela un manifesto forte e orgoglioso di un percorso di emancipazione dall'emarginazione e dal degrado economico e sociale, di affermazione di sé, della propria identità e dignità, figurativamente rappresentato dal passaggio in cui si canta «[c]he Fernandinho mi è morto in grembo/ Fernanda è una bambola di seta/ sono le braci di un'unica stella/ che squilla di luce e di nome Princesa» e da un definitivo riscatto, che culmina con l'ultima parola del testo, «viver».

Invero, il tema della prostituzione e dell'emancipazione femminile era stato già affrontato, trent'anni prima, almeno in *Via del Campo*<sup>4</sup>, ove si narrano le vicende umane che si sviluppano nei pressi di una conosciuta strada del centro storico di Genova abitata anche da prostitute e persone emarginate, e in *Bocca di rosa*<sup>5</sup>, senza dubbio uno dei testi più rappresentativi del poeta, con il quale lo stesso si avvicina, in qualche modo, al "terreno" della giustizia<sup>6</sup>, collocandosi sul "confine" fra morale e legge; in quelle pagine – che raccontano la storia di una donna libera e di un'esistenza vissuta senza ipocrisie – l'autore critica il moralismo e difende il valore sacro della libertà rispetto ai pregiudizi della società.

Dopo aver collocato sinteticamente, in questo paragrafo introduttivo, la poetica del cantautore genovese nel quadro del diritto costituzionale italiano, queste brevi note intendono sviluppare tre distinti e interdipendenti profili di indagine, a partire dallo studio di alcuni brani di Fabrizio De André.

Anzitutto, nel paragrafo 2, si prenderà in esame, in una prospettiva

<sup>3</sup> F. DE ANDRÉ, *Princesa*, brano tratto dall'album *Anime salve* (1996), scritto insieme a Ivano Fossati.

<sup>4</sup> F. DE ANDRÉ, *Via del Campo*, singolo confluito nell'album *Volume I* (1967).

<sup>5</sup> F. DE ANDRÉ, *Bocca di rosa*, singolo confluito nell'album *Volume I* (1967).

<sup>6</sup> Così secondo la ricostruzione di R. CARUSO, *Alla stazione successiva*, cit., 292.

dinamica, il potere politico, nella definizione giuridico-costituzionale dei suoi confini<sup>7</sup> rispetto, soprattutto, al potere giudiziario; assecondando, in qualche misura, i timori del cantautore genovese, tale analisi sarà condotta attraverso una riflessione che – come il negativo di una vecchia fotografia – coinvolgerà soprattutto le possibili degenerazioni dell'esercizio del potere, come è il caso delle democrazie illiberali.

Successivamente, nei paragrafi 3 e 4, verrà indagata l'ipotesi di una rivendicazione del potere da parte dell'individuo, quale istinto di dominio e di prevaricazione, che può realizzarsi tanto nel rovesciamento dell'ordine costituito (*Il ballo mascherato* e, ancora, *Sogno numero due*), quanto in un uso distorto della funzione del giudicare (*Un giudice* e *Il Gorilla*).

Infine, nel paragrafo 5, dopo aver orientato definitivamente lo sguardo verso la figura del giudice-persona, la parte conclusiva di questo contributo intende tratteggiare l'idealtipo di giudice (e quindi di giustizia) delineato da Fabrizio De André, nel quale lo *ius dicere* si realizza non come esercizio di un potere, ma come espressione di una funzione e di una responsabilità sociale.

## 2. Il potere nel “pensiero politico” di De André e il paradigma delle democrazie illiberali, da *Smisurata preghiera* a *Sogno numero due*: il caso di Polonia e Ungheria

In merito all'organizzazione costituzionale dello Stato e al rapporto fra i rispettivi poteri, in *Smisurata preghiera*<sup>8</sup> – testo conclusivo dell'ultimo album di De André, *Anime salve*, uscito nel 1996 e considerato il suo testamento spirituale<sup>9</sup> – il grande cantautore genovese riflette sul significato del principio maggioritario nei sistemi democratici e sul pericolo di mettere “in ostaggio” le minoranze e i loro diritti.

<sup>7</sup> M. LUCIANI, *Ogni cosa al suo posto. Restaurare l'ordine costituzionale dei poteri*, Milano, 2023, 66.

<sup>8</sup> F. DE ANDRÉ, *Smisurata preghiera*, brano tratto dall'album *Anime salve* (1996), scritto insieme a Ivano Fossati e liberamente ispirato all'antologia poetica di Alvaro Mutis, *Summa di Maqroll. Il gabbaiere*.

<sup>9</sup> R. CARUSO, *Alla stazione successiva*, cit., 265.

L'autore denuncia il potere della maggioranza, che «alta sui naufragi/ dai belvedere delle torri» è lontana dalla vita delle persone, incapace di rispondere ai loro bisogni e di tutelarne i relativi diritti individuali, in quanto «china e distante sugli elementi del disastro/ dalle cose che accadono al di sopra delle parole», «[c]ome una malattia/ come una sfortuna/ come un'anestesia/ come un'abitudine». In questo senso, De André, sempre dalla parte degli «ultimi», auspica un riequilibrio fra le forze in campo e una giustizia sociale più equa, che ritiene, amaramente, «[c]ome una svista/ come una distrazione», ma anche, in senso prescrittivo, come «un dovere» dello Stato. Rispetto all'idea del limite quale condizione legittimante l'esercizio del potere, torna alla mente quanto ricordava Massimo Luciani in un contributo ormai risalente, nel quale il futuro giudice costituzionale osservava come «il costituzionalismo definisce, una volta per tutte, la propria volontà di scienza della *fondazione del potere legittimo*, ma, una volta che è entrato nel suo dominio, il potere non può più sfuggire al costituzionalismo, che si struttura – conseguentemente – anche come scienza della *limitazione del potere*»<sup>10</sup>.

L'«urgenza di potere»<sup>11</sup>, che De André attribuisce inizialmente all'impiegato nel brano *Sogno numero due*, come si vedrà più avanti nel paragrafo 3, si trasmette, nella seconda parte del testo, «come una malattia»<sup>12</sup>, ovvero un «virus»<sup>13</sup> contagioso, all'ordinamento statuale, spingendolo verso scenari di «regressione costituzionale»<sup>14</sup>. Nello specifico, il passaggio «[a]scolta,/ una volta un giudice come me/ giudicò chi gli aveva dettato la legge:/ prima cambiarono il giudice/ e subito dopo/ la legge» evoca il concetto di democrazie illiberali, ovvero, se-

<sup>10</sup> M. LUCIANI, *Costituzionalismo irenico e costituzionalismo polemico*, in *Giurisprudenza costituzionale*, 4, 2006, 1650, corsivi aggiunti.

<sup>11</sup> F. DE ANDRÉ, *Sogno numero due*, brano contenuto nell'album *Storia di un impiegato* (1971).

<sup>12</sup> Per riprendere ancora l'espressione del cantautore in *Smisurata preghiera*.

<sup>13</sup> L'espressione evocativa, riferita al fenomeno delle democrazie illiberali, è di F. ZAKARIA, *The Rise of Illiberal Democracy*, in *Foreign Affairs*, vol. 76, 1997, 42, di cui si viene a parlare nel testo.

<sup>14</sup> L'espressione è ripresa dallo stesso titolo di C. BASSU, *Libertà fondamentali e regressione costituzionale. Perché i diritti non sono conquiste irreversibili*, Bologna, 2025.

condo la conosciuta definizione di Fareed Zakaria coniata nel 1997, quei «[d]emocratically elected regimes, often ones that have been reelected or reaffirmed through referenda»<sup>15</sup> e che «are routinely ignoring constitutional limits on their power and depriving their citizens of basic rights and freedoms»<sup>16</sup>; nelle democrazie illiberali il rapporto fra i due “fuochi” del costituzionalismo risulta profondamente sbilanciato, anche in modo marcato: il principio maggioritario viene eccessivamente enfatizzato, mentre la tutela dei diritti delle minoranze risulta del tutto ridimensionata.

In Europa, il paradigma delle democrazie illiberali è solitamente imputato alla Polonia<sup>17</sup> e all’Ungheria<sup>18</sup>, Stati membri dell’Unione europea dal 2004 e considerati negli anni Novanta paesi “apripista” per l’importazione degli standard europei<sup>19</sup>, necessari per la transizione costituzionale<sup>20</sup>, la cui resistenza dopo i fatti del 1989 è stata rievocata anche da De André in *Khorakhanè (a forza di essere vento)*<sup>21</sup>. Per quan-

<sup>15</sup> F. ZAKARIA, *The Rise of Illiberal Democracy*, cit., 22.

<sup>16</sup> *Ibidem*. In generale, sulle democrazie illiberali e sulle democrazie, anche al di fuori del contesto europeo, si veda la recente ricostruzione di C. BASSU, *Libertà fondamentali e regressione costituzionale*, cit., 21-33.

<sup>17</sup> F. SAWICKI, *La Polonia dinanzi alla Corte di Giustizia dell’Unione europea. La via giudiziaria come possibile soluzione alle minacce per lo stato di diritto*, in *Osservatorio costituzionale AIC*, 3, 2019, 11-30, ID., *Gli interrogativi circa la degenerazione in una ‘democrazia illiberale’*, in *Nomos*, 1, 2016, 1-17.

<sup>18</sup> Oltre che rivendicato politicamente. Basti pensare al discorso di Orban, tenutoosi a luglio 2015 presso l’Università rumena di Băile Tușnad, il quale ha precisato il proposito politico di costituire una democrazia illiberale in Ungheria, affermando «il nuovo Stato che noi stiamo edificando in Ungheria è uno Stato illiberale, uno Stato non liberale, il quale non respinge i principi fondamentali del liberalismo come la libertà e i pochi altri che potrei elencare, ma non fa di questa ideologia l’elemento centrale dell’organizzazione statale», a cui fa cenno, tra gli altri, anche A. D’ATENA, *Democrazia illiberale e democrazia diretta nell’era digitale*, in *Rivista AIC*, 2019, 584.

<sup>19</sup> Il riferimento è di A. DI GREGORIO, *Il costituzionalismo “malato” in Ungheria e Polonia*, in A. DI GREGORIO (a cura di), *Trattato di diritto pubblico comparato. I sistemi costituzionali dei paesi dell’Europa centro-orientale, baltica e balcanica*, Padova, 2019, 36.

<sup>20</sup> Ne dà conto G. DELLEDONNE, *Ungheria e Polonia: punte avanzate del dibattito sulle democrazie illiberali all’interno dell’Unione Europea*, in *DPCE online*, 3, 2020, 4000.

<sup>21</sup> F. DE ANDRÉ, *Khorakhanè (a forza di essere vento)*, cit. «I figli cadevano dal calendario/ Jugoslavia, Polonia, Ungheria/ I soldati prendevano tutti/ E tutti buttavano

to costituiscano sistemi costituzionali differenti, anche da un punto di vista strutturale – per estensione, densità di popolazione, identità culturale e religiosa, ma anche per la forma di governo adottata – essi sono paesi che si prestano ad essere comunque analizzati congiuntamente, almeno ai fini del ragionamento che si sta conducendo, in quanto mostrano elementi sintomatici di degenerazione illiberale dei rispettivi ordinamenti costituzionali, a partire dalle vittorie elettorali del partito Diritto e Giustizia (Prawo i Sprawiedliwość – PiS) in Polonia del 2015 e del partito Fidesz in Ungheria nel 2010.

In tale contesto e nella prospettiva di indagine presa in esame, tra i possibili sviluppi<sup>22</sup> che tali ordinamenti costituzionali possono concretamente realizzare rilevano senz'altro due questioni fondamentali: da una parte, il tentativo della maggioranza parlamentare di “catturare” le Corti costituzionali<sup>23</sup> e, dall'altra, l'esautoramento delle funzioni della magistratura e la sottoposizione del potere giudiziario a quello politico, quali manifestazioni evidenti dello squilibrio fra i poteri dello Stato. Invero, il passaggio del cantautore genovese appena evocato («una volta un giudice come me/ giudicò chi gli aveva dettato la legge») potrebbe alludere sia all'indipendenza della magistratura – principio che, rispetto all'ordinamento italiano, è sancito nell'art. 104 Cost. – sia a quella di una Corte costituzionale, se con il termine “giudice”

via/ E poi Mirka a San Giorgio di maggio/ Tra le fiamme dei fiori, a ridere e a bere/ E un sollievo di lacrime a invadere gli occhi/ E dagli occhi cadere».

<sup>22</sup> Il concetto di democrazia illiberale, così come i relativi sviluppi concreti, sono stati oggetto di diversi studi scientifici; ai fini di questo contributo, basti un rimando a M.A. ORLANDI, *La «democrazia illiberale». Ungheria e Polonia a confronto*, in *Diritto pubblico, comparato ed europeo*, 2, 2019, 167-216, A. D'ATENA, *Democrazia illiberale e democrazia diretta nell'era digitale*, cit., G. DELLEDONNE, *Ungheria e Polonia*, cit., G. GRASSO, *Démocratie (libérale) contre démocratie non libérale: le cas des partis politiques européens et du respect des valeurs sur lesquelles se fonde l'Union européenne*, in *Constitutions*, 2018, 479-492, G. MILANI, *Parlamento e parlamentarismo nella democrazia illiberale: l'esperienza ungherese*, in *DPCE online*, 4, 2019, 2917-2934 e R. BALDUZZI, *Politica e magistratura. Lezioni ad uso degli studenti del corso di Diritto pubblico comparato*, Milano, 2021, 125-137.

<sup>23</sup> L'espressione è ripresa, proprio con riguardo a Polonia e Ungheria, da G. DELLEDONNE, “Cattura” delle corti costituzionali e designazione dei loro componenti: un quadro comparato, in *ENACTING policy paper Series*, 1, 2022, 1-16.

s'intende, come pare plausibile, il giudice comune o, in alternativa, l'organo di giustizia costituzionale.

A partire dalle elezioni del 2015, che hanno definitivamente consacrato il PiS, assicurandogli la maggioranza assoluta in Parlamento, la Polonia è stata attraversata da una profonda trasformazione della composizione del Tribunale costituzionale (TC), accompagnata dall'introduzione di nuove regole relative al suo funzionamento. Tali modifiche, rese possibili anche dall'approvazione di alcune leggi organiche che hanno ridotto le competenze del Tribunale costituzionale, irrigidito le procedure interne e aumentato le maggioranze richieste per deliberare<sup>24</sup>, hanno determinato un pervasivo condizionamento da parte della maggioranza parlamentare<sup>25</sup>, che ha finanche imposto al TC tre giudici eletti in modo irregolare<sup>26</sup>. Inoltre, a minare l'indipendenza dell'organo costituzionale si pone anche la facoltà del Presidente della Repubblica, non prevista dal testo costituzionale, di poter nominare il Presidente *ad interim* dell'organo senza nemmeno consultare i membri del Tribunale costituzionale<sup>27</sup>.

In Ungheria, la vittoria elettorale del 2010 della coalizione sovranista composta dall'Unione civica ungherese (Fidesz) e dal Partito popolare cristiano e democratico (KDNP), favorita dalla diffusa insoddisfazione nei confronti della gestione della crisi economica e finanziaria del 2008 da parte del governo socialista, ha garantito alla coalizione la maggioranza qualificata dei due terzi dei seggi, poi sostanzialmente riconfermata nelle successive tornate elettorali del 2014, 2018 e 2022. In questo contesto politico, nel 2011 è stata approvata rapidamente una nuova Costituzione (denominata Legge fondamentale)<sup>28</sup> e, negli anni a seguire, sono entrate in vigore numerosissime leggi organiche (le c.d.

<sup>24</sup> Per un approfondimento di questo passaggio si veda M.A. ORLANDI, *La «democrazia illiberale»*, cit., 178-188.

<sup>25</sup> Ne danno conto anche R. BALDUZZI, *Politica e magistratura*, cit., 135 e M.A. ORLANDI, *La «democrazia illiberale»*, cit., 185.

<sup>26</sup> A tal riguardo si è espressa la Corte di Giustizia dell'UE nella causa *Commissione c. Repubblica di Polonia* (C-448/23) con la sentenza del 18 dicembre 2025.

<sup>27</sup> M.A. ORLANDI, *La «democrazia illiberale»*, cit., 186.

<sup>28</sup> Secondo G. DELLEDONNE, *Ungheria e Polonia*, cit., 4006, la Costituzione ungherese del 2011 «si trasforma in uno strumento di legittimazione del potere autoritario».

«leggi cardinali», approvate con la maggioranza dei due terzi dei votanti) aventi ad oggetto, oltre all'esercizio dei diritti, anche l'organizzazione strutturale e funzionale degli organi costituzionali<sup>29</sup>. Nello specifico, tutti i membri della Corte costituzionale (la cui composizione è di sola elezione parlamentare) sono ora di diretta designazione del partito di maggioranza, la durata del mandato è stata modificata da nove a dodici anni e il loro numero è stato ampliato da undici a quindici; inoltre, il Presidente della Corte costituzionale, precedentemente eletto per tre anni dal *plenum*, dal 2011 viene designato dallo stesso Parlamento per l'intera durata del suo mandato<sup>30</sup>. Sempre con riferimento alla deriva illiberale del sistema ungherese, deve annotarsi la rimodulazione delle vie di accesso alla Corte costituzionale (attraverso anche l'eliminazione dell'*actio popularis*) nonché, soprattutto, il divieto rivolto alla Corte costituzionale di richiamare la propria giurisprudenza anteriore alla nuova Legge fondamentale, pregiudicando in questo modo sia l'indipendenza dell'organo nella costruzione del parametro di giudizio sia gli standard minimi nella tutela dei diritti<sup>31</sup>.

Come è stato annotato in dottrina, «imbrigliati gli organi di giustizia costituzionali, è stato agevole per i Governi a guida Fidesz e PiS assoggettare al controllo politico anche la magistratura»<sup>32</sup>. A tal riguardo deve notarsi che le normative approvate in Polonia<sup>33</sup> e in Ungheria<sup>34</sup> sul pensionamento anticipato dei giudici e la relativa autorizzazione *politica* – del Ministero della giustizia o del Presidente della

<sup>29</sup> Come ricostruisce in modo efficace M.A. ORLANDI, *La «democrazia illiberale»*, cit., 176-177, il Governo Orban ha progressivamente ridimensionato le funzioni e il ruolo stesso del Parlamento, pur potendo contare su un'amplissima maggioranza in sede parlamentare (per es. attraverso l'abolizione della seconda lettura per l'approvazione delle leggi).

<sup>30</sup> Ne danno conto, fra i tanti, G. DELLEDONNE, «Cattura» delle corti costituzionali e designazione dei loro componenti, cit., 7 e G. MILANI, *Parlamento e parlamentarismo nella democrazia illiberale*, cit., 2921-2922.

<sup>31</sup> M.A. ORLANDI, *La «democrazia illiberale»*, cit., 181-182.

<sup>32</sup> M.A. ORLANDI, *La «democrazia illiberale»*, cit., 188.

<sup>33</sup> CGUE, *Commissione c. Repubblica di Polonia* (C-618/18 e C-192/18). Per tutti si veda, M. FERRARA, *Commissione europea contro Polonia, atto secondo. La Corte di giustizia ancora a difesa dell'indipendenza dei magistrati polacchi e della Rule of Law*, in *DPCE online*, 1, 2020, 899-906.

<sup>34</sup> CGUE, *Commissione c. Ungheria*, C-286/12.

Repubblica – per l’eventuale proroga di esercizio della funzione giurisdizionale, sono state censurate dalla Corte di Giustizia dell’UE, la quale è intervenuta anche, più in generale, a salvaguardia del primato del diritto dell’Unione europea e dell’identità dei valori europei (art. 2 TUE), a tutela dell’indipendenza della magistratura – altresì censurando le normative riguardanti i rispettivi organi di autogoverno – e della terzietà del giudice rispetto alle parti processuali.

Le vicende solo sommariamente descritte in questo paragrafo dimostrano il significato suggerito dal cantautore genovese, di un potere politico che prima cambia il giudice e poi la legge, compresa quella che detta le regole sulla costituzione e sull’indipendenza di quel giudice. Il possibile epilogo di un tale sistema illiberale trova un richiamo anche nel brano *La domenica delle salme* – invero concepito in un contesto politico diverso da quello descritto nelle pagine che precedono – nella parte in cui De André canta «La domenica delle salme/ Nessuno si fece male/ Tutti a seguire il feretro/ Del defunto ideale./ La domenica delle salme/ Fu una domenica come tante/ Il giorno dopo c’erano i segni/ Di una pace terrificante»<sup>35</sup>.

### 3. *L’«urgenza di potere» dell’impiegato* (Il ballo mascherato e Sogno numero due)

Alla luce di quanto appena ricostruito e muovendo da una prospettiva almeno apparentemente lontana da quella anarchica comunemente attribuita al cantautore, il pensiero politico di De André può considerarsi non così distante dall’idea secondo cui il costituzionalismo fonda una dottrina politico-giuridica ineliminabile<sup>36</sup>, necessaria anche per sintetizzare le spinte riformatrici contemporanee che incidono sui poteri dello Stato e che destabilizzano gli equilibri costituzionali. Questa contaminazione ideologica sembra affiorare molto bene nei passaggi in cui il poeta genovese affronta il tema della degenera-

<sup>35</sup> F. DE ANDRÉ, *La domenica delle salme*, brano tratto dall’album *Nuvole* (1990).

<sup>36</sup> In questo senso, si veda, per tutti, G. GRASSO, *Il costituzionalismo della crisi. Uno studio sui limiti del potere e sulla sua legittimazione al tempo della globalizzazione*, Napoli, 2012, 2.



zione dell'esercizio del potere da parte del singolo, arrivando a sostenere che anche la de-costruzione del potere ha dei limiti, i quali costituiscono, essi stessi, il fondamento del potere legittimo, quello che, con ogni probabilità, De André definirebbe un "potere buono"<sup>37</sup>.

Se la presente riflessione si sposta dall'analisi dell'esercizio del potere dello Stato a quello dell'individuo, *Smisurata preghiera* arriva a collocarsi in ideale continuità con un brano onirico, scritto oltre vent'anni prima e contenuto nell'album *Storia di un impiegato*, ossia *Sogno numero due*<sup>38</sup>, testo già evocato nel paragrafo 2, in cui l'autore ha l'occasione – resa possibile anche dalla natura surreale e allegorica della vicenda narrata – di affrontare con ampia autonomia espressiva alcune delle questioni politiche che considera di maggiore rilievo. Inoltre, nella struttura delle presenti considerazioni, la canzone costituisce, in qualche modo, il "ponte", che consente di approdare definitivamente sulla "sponda" del tema della giustizia. Nel testo di De André, l'impiegato, ovvero «il bombarolo»<sup>39</sup>, intrattiene un dialogo immaginario con il magistrato che lo dovrà giudicare per l'attentato che ha commesso nei confronti delle «celebrità» e di «soci vitalizi del potere», rappresentanti dell'*élite* e dei valori borghesi, di cui si narra nel brano precedente, *Al ballo mascherato*<sup>40</sup>. A tal riguardo, può sorprendere il rovesciamento ideologico e processuale che caratterizza le conclusioni a cui approda il cantautore: l'impiegato non è accusato per aver realizzato l'attentato, ma per aver voluto imporre, con le proprie azioni violente, un nuovo ordine di poteri altrettanto coercitivo e arbitrario, un "potere cattivo" appunto. In questo senso, muovendosi nel perimetro

<sup>37</sup> Il rimando terminologico è ripreso, ovviamente, da F. DE ANDRÉ, *Nella mia ora di libertà*, brano contenuto nell'album *Storia di un impiegato* (1973): «Certo bisogna farne di strada/ Da una ginnastica d'obbedienza/ Fino ad un gesto molto più umano/ Che ti dia il senso della violenza/ Però bisogna farne altrettanta/ Per diventare così coglioni/ Da non riuscire più a capire/ Che non ci sono poteri buoni/ Da non riuscire più a capir/ Che non ci sono poteri buoni».

<sup>38</sup> F. DE ANDRÉ, *Sogno numero due*, brano contenuto nell'album *Storia di un impiegato* (1973), scritto insieme a Roberto Danè.

<sup>39</sup> F. DE ANDRÉ, *Il bombarolo*, brano contenuto nell'album *Storia di un impiegato* (1973).

<sup>40</sup> F. DE ANDRÉ, *Al ballo mascherato*, brano contenuto nell'album *Storia di un impiegato* (1973).

esterno del costituzionalismo, le azioni del protagonista non sembrerebbero essere orientate da istanze di autentica giustizia, ma da una tensione, forse inconscia e non del tutto razionale, di prevaricazione e di dominio, che si compie in modo assai evocativo nel passaggio che interamente si riporta: «e se tu la credevi vendetta/ il fosforo di guardia/ segnalava la tua urgenza di potere/ mentre ti emozionavi nel ruolo più eccitante/ della legge/ quello che non protegge/ la parte del boia [...] eppure anche tu hai giudicato./ Hai assolto e hai condannato/ al di sopra di me/ ma al di sopra di me/ per quello che hai fatto/ per come lo hai rinnovato/ il potere ti è grato».

#### 4. *Segue: ... e del giudice* (Un giudice e Il Gorilla)

La deriva individualistica dell'impiegato ha riguardato, con differenti sviluppi, anche i protagonisti dei brani *Un giudice*<sup>41</sup> e *Il Gorilla*<sup>42</sup>.

Procedendo con ordine, il giudice dell'omonimo brano è un uomo affetto da nanismo, deriso fin dalla nascita per la sua bassa statura, come riporta il passo «ve lo rivelan gli occhi/ e le battute della gente,/ o la curiosità/ d'una ragazza irriverente/ che vi avvicina solo/ per un suo dubbio impertinente:/ vuole scoprir se è vero/ quanto si dice intorno ai nani,/ che siano i più forniti/ della virtù meno apparente,/ fra tutte le virtù/ la più indecente». Il giudice-nano, vittima «della maldicenza [che] insiste», ma anche del proprio livore e dell'incapacità di accettare il suo difetto fisico<sup>43</sup>, perché «è triste trovarsi adulti/ senza

<sup>41</sup> F. DE ANDRÉ, *Un giudice*, brano contenuto nell'album *Non al denaro, non all'amore né al cielo* (1971), raccolta discografica composta da dieci testi ispirati all'Antologia di *Spoon River* di Edgar Lee Masters. Nello specifico, il brano *Un giudice* è liberamente ispirato a E. LEE MASTERS, *Il giudice Selah Lively* (Judge Selah Lively, 1915, trad. di Fernanda Pivano), in *Antologia di Spoon River*, Torino, 1993, 191.

<sup>42</sup> F. DE ANDRÉ, *Il Gorilla*, brano contenuto nell'album *Volume III* (1968), traduzione del testo di G. BRASSENS, *Le Gorille*, in *Chansons pas pour toutes le oreilles* (1967).

<sup>43</sup> Secondo R. CARUSO, *Alla stazione successiva*, cit., 185 «[i]l nano della canzone è giudicato da De André per non essersi misurato con il suo difetto, con la sua debolezza, con la sua fragilità. Proprio questa incapacità di contatto con se stesso lo porta ad essere un giudice cattivo».

essere cresciuti», dopo «notti insonni/ al lume del rancore» diventa prima avvocato («procuratore» canta De André) e poi magistrato, arrivando così ad «imboccar la strada» della «cattedra d'un tribunale». Infatti, solo la posizione del giudice gli consente di poter consumare pienamente la sua vendetta per le umiliazioni subite, nel senso che il miglioramento delle proprie condizioni di vita, sociali ed economiche, conseguenti l'esercizio della professione di avvocato, non è forse per lui sufficiente. In questo senso, allora, l'attività del giudicare, lungi dal realizzare una funzione e una responsabilità sociale, rappresenta, invece, lo strumento attraverso il quale poter essere «giudice finalmente,/ arbitro in terra del bene e del male», incidere sulla vita dei suoi dilettanti e, in questo modo, ribaltare i rapporti di forza che in passato lo avevano posto in una condizione di inferiorità, come recita il passaggio «[e] allora la mia statura/ non dispensò più buonumore/ a chi alla sbarra in piedi/ mi diceva "Vostro Onore",/ e di affidarli al boia/ fu un piacere del tutto mio».

Rispetto agli altri giudici evocati dal cantautore genovese, alcuni dei quali richiamati in questo contributo, il giudice-nano è l'unico a muoversi al di fuori del perimetro del Titolo IV della Costituzione italiana. Anzitutto, il protagonista è soggetto solo alla propria, imperitura, pulsione vendicativa e non, invece, alla legge, come prescrive l'art. 101, comma 2, Cost.; ne consegue che egli non può essere qualificato nemmeno indipendente, in quanto la soggezione del magistrato solo alla legge costituisce la misura della relativa indipendenza funzionale esterna<sup>44</sup>. Invero, allontanandosi dal rispetto del principio di legalità e, quindi, dal procedimento interpretativo che consente di applicare la norma astratta al caso concreto, l'operare del magistrato-nano costituisce l'esercizio di un arbitrio e non, invece, di un'attività giurisdizionale<sup>45</sup>.

Un analogo ragionamento può essere svolto sia rispetto all'obbligo di imparzialità e di terzietà (art. 111, comma 2, Cost.), sia a quello di

<sup>44</sup> Per tutti, N. ZANON, L. PANZERI, *Art. 101*, in R. BIFULCO, A. CELOTTO, M. OLIVETTI (a cura di), *Commentario alla Costituzione*, vol. III, Milano, 2006, 1961-1965.

<sup>45</sup> Il ragionamento è di C. SCHMITT, *Der Hüter der Versassung* (1931), trad. it. *Il custode della Costituzione*, a cura di A. Caracciolo, Milano, 1981, 37.

motivazione dei provvedimenti giurisdizionali (art. 111, comma 6, Cost.). Nel primo caso, il giudice-nano si rivela ovviamente incapace di decidere la controversia senza parteggiare per una delle parti<sup>46</sup>; con riguardo al secondo profilo, invece, viene meno la funzione della motivazione in prospettiva extraprocessuale, intesa quale strumento con il quale il giudice, spiegando le ragioni delle scelte discrezionali<sup>47</sup>, «fonda la propria legittimazione democratica, dando conto della propria soggezione alla legge»<sup>48</sup>, nonché il mezzo con cui i consociati possono svolgere un controllo democratico diffuso sull'attività giurisdizionale<sup>49</sup>.

Il brano *Il Gorilla*, ossia la traduzione in italiano della canzone *Le Gorille* del cantautore francese George Brassens, narra in chiave grottesca e ironica la fuga di un gorilla da un circo e il successivo approccio sessuale dell'animale ai danni di un magistrato presente sulla scena, il quale, confidando nella propria posizione e nel prestigio dell'autorità che rappresenta («si attardano solo una vecchietta/ e un giovane giudice con la toga»), è sicuro che la scimmia non si avventerà su di lui: «“Che mi si prenda per una scimmia”/ pensava il giudice col fiato corto/ “non è possibile questo è sicuro”./ Il seguito prova che aveva torto».

Pur non potendolo definire un “giudice cattivo” o un “non giudice” come è, invece, il giudice-nano – rispetto a quanto accennato *supra* – il magistrato de *Il Gorilla* è comunque un “cattivo giudice”<sup>50</sup>, in quanto, compiaciuto di se stesso e del proprio potere, prova «un amore per la legge che ignora la realtà»<sup>51</sup>. In senso allegorico, questa condizione si manifesta nella mancata considerazione degli elementi ogget-

<sup>46</sup> Un approfondimento dei concetti di neutralità e di imparzialità, anche intesi congiuntamente, è svolto in N. ZANON, F. BIONDI, *Il sistema costituzionale della magistratura*, Bologna, 2014, 168-173.

<sup>47</sup> F. BIONDI, *Art. 101*, in S. BARTOLE, R. Bin (a cura di), *Commentario breve alla Costituzione*, Padova, 2008, 915.

<sup>48</sup> N. ZANON, L. PANZERI, *Art. 101*, cit., 2120.

<sup>49</sup> M. GIALUZ, *Art. 111*, in S. BARTOLE, R. Bin (a cura di), *Commentario breve alla Costituzione*, cit., 1000.

<sup>50</sup> La dicotomia giudice cattivo-cattivo giudice, attribuita, rispettivamente, al giudice-nano e al giudice de *Il Gorilla*, è di G. LOSAPPIO, *Faber iustitia ne pereat mundus*, cit., 17.

<sup>51</sup> R. CARUSO, *Alla stazione successiva*, cit., 303.

tivi riguardanti il caso concreto raccontato nel brano, oltre che nella perseveranza cieca nelle proprie convinzioni ideologiche, che, come accade nel testo analizzato, si rivelano del tutto inesatte. Nella medesima direzione, in dottrina si è annotato che «lo scriteriato ardore sessuale dello scimmione è il contrappasso dell'incapacità del giudice di giudicare, della fiducia malriposta in una valutazione superficiale e tracotante, [...] evocazione di un potere debordante che esercita gli sconfinamenti nei confronti dei disgraziati perennemente in condizioni di minorata difesa»<sup>52</sup>. Ugualmente, il riferimento alla «sentenza un po' originale», a seguito della quale il magistrato ha «fatto tagliare il collo» al condannato, lascia intendere che il protagonista de *Il Gorilla*, pur rispettando, almeno formalmente, l'obbligo di soggezione del giudice soltanto alla legge, nonché quelli di terzietà e imparzialità e di motivazione, finisca comunque per rendere un *cattivo* servizio alla giustizia; egli, infatti, decide e motiva il caso erroneamente – in modo originale, appunto – pronunciando una sentenza ingiusta, idonea, quindi, a determinare una possibile responsabilità disciplinare.

##### 5. I giudici e la giustizia nei testi di Fabrizio De André e spunti conclusivi

I paragrafi precedenti hanno esaminato il rapporto che intercorre fra potere e giustizia in una duplice prospettiva. In primo luogo, è stata presa in esame la dimensione istituzionale, ovvero quella inerente la separazione dei poteri dello Stato e, quindi, i principi di autonomia e indipendenza dell'ordine giudiziario; secondariamente, lo studio ha riguardato il profilo individuale, ossia quello che indaga, nello specifico, il giudice-persona e i parametri che informano l'esercizio dell'attività giurisdizionale (principio di soggezione del giudice solo alla legge, di indipendenza, di terzietà e di imparzialità).

Incrociando i due piani di indagine, che arrivano ad inverarsi reciprocamente l'uno nell'altro, emerge l'idea, che è propria anche di Fabrizio De André, secondo cui il potere giurisdizionale dovrebbe svolgere primariamente una funzione contro-maggioritaria, di tutela dei diritti dei singoli e delle minoranze. In base a quanto emerso

<sup>52</sup> G. LOSAPPIO, *Faber iustitia ne pereat mundus*, cit., 17.

dall'analisi, tale funzione potrebbe realizzarsi compiutamente solo da parte di un giudice che operi all'interno del perimetro tracciato dal testo costituzionale e, sul punto, un aspetto di notevole importanza riguarda l'attività interpretativa della legge e lo spazio di discrezionalità nel quale il giudice può muoversi al fine di restare comunque fedele alla Costituzione, ovvero senza trascendere i confini posti dall'art. 101, comma 2, Cost.

Oltre ai principi e alle garanzie procedurali contenuti nel Titolo IV della Costituzione, nei testi del cantautore genovese emergono molti altri temi legati alla giustizia, in particolare quella penale. Anzitutto, De André condanna duramente la pena di morte (art. 27, comma 3, Cost.) e la teoria assoluta della funzione retributiva della pena. Al tal riguardo, in aggiunta ai brani *Sogno numero due*<sup>53</sup>, *Un giudice*<sup>54</sup> e *il Go-rilla*<sup>55</sup>, deve annotarsi anche *Geordie*<sup>56</sup>, una ballata tradizionale inglese tradotta da Fabrizio De André, che racconta la tragica esperienza di un giovane uomo, incensurato, condannato a morte per impiccagione con «una corda d'oro» perché «rubò sei cervi nel parco del re/ vendendoli per denaro», violando un divieto di cacciare nelle foreste appartenenti al sovrano, «replenished with all manner of beasts of chase of venary», ricordato anche nei *Commentaries on the laws of England* di William Blackstone<sup>57</sup>. Invero, in questa canzone vengono trattati e sintetizzati diversi *topoi* cari all'autore genovese; intanto, come anticipato, oltre alla centralità della pena di morte, rileva anche il tema della durezza della giustizia, che si ricollega all'argomento dell'immanenza

<sup>53</sup> «E se tu la credevi vendetta/ il fosforo di guardia/ segnalava la tua urgenza di potere/ mentre ti emozionavi nel ruolo più eccitante/ della legge/ quello che non protegge/ la parte del boia».

<sup>54</sup> «E allora la mia statura/ non dispensò più buonumore/ a chi alla sbarra in piedi/ mi diceva "Vostro Onore"/ e di affidarli al boia/ fu un piacere del tutto mio».

<sup>55</sup> «Dirò soltanto che sul più bello/ dello spiacevole e cupo dramma/ piangeva il giudice come un vitello,/ negli intervalli gridava "Mamma"/ Gridava "Mamma" come quel tale/ cui il giorno prima come ad un pollo/ con una sentenza un po' originale/ aveva fatto tagliare il collo».

<sup>56</sup> F. DE ANDRÉ, *Geordie*, brano contenuto nell'album *Nuvole barocche* (1969).

<sup>57</sup> W. BLACKSTONE, *Commentaries on the Laws of England*, First Edition, Oxford, I, 1765-1769, 279, dove è la citazione, reperibile anche su: [https://avalon.law.yale.edu/subject\\_menus/blackstone.asp](https://avalon.law.yale.edu/subject_menus/blackstone.asp).

dello spazio che esiste fra «la giustizia amministrata e la realtà»<sup>58</sup>, ovvero fra il potere politico e la collettività («la legge non può cambiare» anche se il “popolo” piange per Geordie), *scarto* che si manifesta anche nella progressiva contrazione del principio di offensività; nel caso di specie, infatti, oltre all’evidente violazione del principio di proporzionalità della pena insita nella stessa condanna a morte, non sembra ravvisarsi neppure un effettivo bene giuridico, leso o posto in pericolo, come emerge dal passaggio aggiunto dallo stesso autore nella versione originale del brano («Né il cuore degli inglesi né lo scettro del re / Geordie potran salvare/ anche se piangeranno con te/ la legge non può cambiare»).

Un altro *topos* nella poetica di De André è costituito dalla finalità rieducativa a cui deve tendere, in senso prescrittivo, l’esecuzione della pena (art. 27, comma 3, Cost.), in virtù della funzione di prevenzione speciale del condannato, la cui importanza emerge molto bene nello sviluppo finale del brano *Un medico*<sup>59</sup>. Il testo rievoca la vicenda processuale di un dottore, reo di truffa per aver venduto finti elisir di giovinezza, che si conclude con una considerazione amara e rassegnata rispetto al destino del condannato in carcere, ben rievocato nel passaggio: «E un giudice, un giudice con la faccia da uomo/ mi spedì a sfogliare i tramonti in prigione/ inutile al mondo ed alle mie dita/ bollato per sempre truffatore imbrogliatore/ dottor professor truffatore imbrogliatore».

Tenendo insieme tutte le considerazioni svolte nelle pagine che precedono, l’idealtipo delineato dal cantautore genovese sembra essere un giudice soggetto solo alla legge, terzo e imparziale ma anche capace di abitare lo spazio fra la norma astratta e la realtà della vita delle persone. Prendendo in prestito le parole di Piero Calamandrei si potrebbe quindi dire che il giudice di Fabrizio De André è un giudice con l’anima, una persona cioè «che sappi[a] portare con vigile impegno umano il grande peso di questa immane responsabilità che è il render

<sup>58</sup> R. CARUSO, *Alla stazione successiva*, cit., 299.

<sup>59</sup> F. DE ANDRÉ, *Un medico*, brano contenuto nell’album *Non al denaro, non all’amore, né al cielo* (1971).

giustizia»<sup>60</sup>, in quanto «ridurre la funzione del giudice a un puro sillogizzare vuol dire impoverirla, inaridirla, disseccarla. La giustizia è qualcosa di meglio: è creazione che sgorga da una coscienza viva, sensibile, vigilante, umana»<sup>61</sup>.

### *Abstract*

*This essay, situated within the interdisciplinary framework of Law in Music, aims to retrace some of the numerous references to constitutional law present in the works of Fabrizio De André. First, it examines the relationship between political and judicial power, as well as the potential abuses of the former in illiberal democracies. Subsequently, attention is directed to the individual claim to power as an innate instinct of domination and prevarication, manifested both in attempts to overthrow the constitutional order and in the distorted exercise of judicial functions. Finally, the study seeks to reconstruct the model of judge emerging from the songwriter's poetics, for whom the exercise of ius dicere should aim at realizing the social function of justice.*

### *Keywords*

*Political power – Judges – Justice – Illiberal Democracy – Interdisciplinarity*

<sup>60</sup> P. CALAMANDREI, *Processo e democrazia*, Padova, 1954, ristampa anastatica di E. BINDI, T. GROPPI, G. MILANI, A. PISANESCHI (a cura di), *Processo e democrazia. Le conferenze messicane di Piero Calamandrei*, Pisa, 2019, 66. Nella poetica del cantautore genovese la complessità della funzione del giudicare emerge molto bene anche in F. DE ANDRÉ, *Nella mia ora di libertà*, cit.: «Non mi aspettavo un vostro errore/ uomini e donne di tribunale/ se fossi stato al vostro posto/ ma al vostro posto non ci so stare».

<sup>61</sup> P. CALAMANDREI, *Processo e democrazia*, cit., 63.



I TOPOI DEL COSTITUZIONALISMO NELLA MUSICA RAP.  
UN'ANALISI COMPARATA DI *LAW AND MUSIC*  
DA EMINEM A MASSIMO PERICOLO

*Sergio Sulmicelli\**

SOMMARIO: 1. La musica rap e il costituzionalismo: perché e come? – 2. Una genealogia giuridica del rap italiano come espressione di costituzionalismo polemico. – 2.1. Fase 1: rap e critica al potere legislativo (1990-inizi 2000). – 2.2. Fase 2: critica al potere esecutivo e alla figura del Presidente del Consiglio (inizi 2000-2011). – 2.3. Fase 3: il potere dei mercati e la tecnocrazia economica (2011-2015). – 2.4. Fase 4: interludio trap: l'era dell'apolitica e la rimozione del discorso sul potere (2016-2019). – 2.5. Fase 5: critica al potere giudiziario e al sistema penale (2019-oggi). – 3. Rap italiano e statunitense: un'indagine comparata intorno a tre *topoi* del costituzionalismo. – 3.1. Eguaglianza: promesse costituzionali e realtà sociali a confronto. – 3.2. Libertà personale: l'*habeas corpus* tra abuso sistematico e marginalità sociale. – 3.3. Libertà di espressione: tra censura privata e diritto penale. – 4. Considerazioni conclusive.

Io che in vita mia allo Stato il voto mio non gliel'ho dato mai

NOYZ NARCOS, *Zoo de Roma* (2010)

Non è che se non voti le elezioni non le fanno

MARRACASH, *In faccia* (2011)

1. *La musica rap e il costituzionalismo: perché e come?*

Può la musica rap farsi interprete di principi costituzionali? A prima vista, l'accostamento tra rap e costituzionalismo potrebbe sembrare azzardato. Eppure, dalle liriche di Eminem a quelle di Massimo

\* "Colin Phegan" *Lecturer*. Università di Sydney.

Pericolo è facile mostrare come il rap sia – per sua stessa natura – espressione artistica in grado di far emergere il mutamento dei principi fondamentali dello Stato di diritto. Nella sua formulazione più immediata, è questa la domanda di ricerca alla base di questo studio: in che modo la musica rap, attraverso le sue liriche, riflette e (re)interpreta i principi del costituzionalismo contemporaneo?

Per rispondere a tale quesito, si propone una specifica ipotesi di lavoro: il rap costituisce una forma di articolazione critica e popolare dei *topoi* del costituzionalismo, in particolare dell'eguaglianza, della libertà personale e della libertà di espressione, configurandosi come una sorta di “costituzionalismo dal basso”<sup>1</sup>. In altri termini, i testi rap possono essere letti come espressioni *dal basso* di ciò che le costituzioni proclamano *dall'alto*: l'aspirazione a una società più giusta ed eguale, il bisogno di tutela contro gli abusi del potere sulla libertà personale, la rivendicazione del diritto di parola, nonché finanche lo stesso atteggiarsi delle relazioni tra poteri.

Mi sembra, come si tenterà di dimostrare, che il rap proprio per la sua capacità narrativa di mettere in relazione diritti, garanzie e potere possa rappresentare una chiave di lettura alla critica che Luciani avanza a quel «“costituzionalismo irenico” che si limita a celebrare i trionfi dei diritti fondamentali grazie alla giurisdizione», a favore di un “costituzionalismo polemico” che invece «si misuri con il potere»<sup>2</sup>. Il rap è per sua stessa vocazione misura – extragiuridica – del potere.

Lo studio di questa relazione è poi innovativo per diverse ragioni.

<sup>1</sup> Faccio mia questa espressione, adoperata dalla dottrina in particolare nel contesto delle riflessioni che hanno investito l'idea di *global law* e *global constitutionalism*. G. AZZARITI, (Ri)globalizzazione attraverso i diritti, in *Nomos. L'attualità del diritto*, 3, 2023, 5 «Le costituzioni democratiche possono aspirare ad imporsi come leggi supreme solo se camminano sulle gambe dei popoli. Solo un popolo consapevole dei propri diritti e determinato a riscattare la propria condizione sociale, può riuscire ad assoggettare i “sovrani”, può riuscire a prevalere sulla politica e sull'economia». Per una classica elaborazione del *popular constitutionalism*, che sposta il baricentro del discorso costituzionale dal giudice al “popolo”, v. L. KRAMER, *The People Themselves. Popular Constitutionalism and Judicial Review*, Oxford, 2004; nonché M. TUSHNET, *Taking the Constitution Away from the Courts*, Princeton, 1999.

<sup>2</sup> M. LUCIANI, *Costituzionalismo irenico e costituzionalismo polemico*, in *Giurisprudenza Costituzionale*, IV, 2006, 1668: «È davanti a *pólemos*, non ad *eiréne*, che il costituzionalismo deve vincere le proprie sfide».

Il rap, nato come voce delle strade emarginate, si è affermato negli ultimi decenni su scala globale come veicolo culturale e politico di straordinaria efficacia<sup>3</sup>. Come osserva Michael Eric Dyson, l'hip hop ha globalizzato una concezione dell'identità nera<sup>4</sup> che ha avuto un impatto politico, indipendentemente dal suo intento originario, diffondendo ovunque un immaginario di riscatto e denuncia. Studiosi come Tricia Rose sottolineano la capacità di questo genere musicale di fungere da formidabile piattaforma di coscienza collettiva, «una forza poetica per un movimento sociale» in grado di mobilitare energie di cambiamento<sup>5</sup>. Il rap, infatti, non si limita a intrattenere: traduce esperienze sociali e ingiustizie in un linguaggio condiviso, rende riconoscibili problemi collettivi e rafforza il senso di appartenenza a una comunità che “capisce” e si riconosce<sup>6</sup>.

D'altra parte, anche come espressione artistica, la musica rap continua a dimostrare la necessaria abilità per creare testi che siano insieme significativi e strutturalmente complessi, e che, sul piano tematico, sappiano offrire una pluralità di sguardi su economia, etica e moralità, politica, religione, e infine diritto<sup>7</sup>.

Dal punto di vista metodologico, l'analisi qui proposta adotta un approccio duplice.

Da un lato, si svolgerà una ricostruzione diacronica interna al rap italiano, delineandone una sorta di genealogia “costituzionale” attraverso cinque fasi storiche. Ciascuna fase corrisponde a un diverso contesto sociopolitico nel quale i rapper italiani hanno individuato e affrontato

<sup>3</sup> Ricostruiscono la circolazione globale dell'hip hop e la sua localizzazione in contesti nazionali differenti M. FORMAN, M.A. NEAL (eds.), *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, 2004.

<sup>4</sup> Per una messa a fuoco del rapporto tra hip hop, etnia e politica nella cultura statunitense, v. M.E. DYSON, *Know What I Mean? Reflections on Hip Hop*, New York, 2007, spec. cap. 2.

<sup>5</sup> Sulla lettura dell'hip hop come “forza poetica” di movimenti sociali e come dispositivo di resistenza culturale, il riferimento resta ancora T. ROSE, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown (CT), 1994.

<sup>6</sup> L.M. BONNETTE, *Black Political Attitudes and Political Rap Music*, in *Ethnic Studies Review*, 35(1), 2012, 157 ss. G.D. POUGH, *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere*, Boston, 2004.

<sup>7</sup> A.D. PATE, *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*, Lanham, 2010, XV.

specifici “nemici costituzionali”: dal potere legislativo a quello esecutivo, dall’ordine economico europeo fino all’autorità giudiziaria.

Dall’altro lato, si condurrà una comparazione tra il rap statunitense e quello italiano contemporaneo, ponendo a confronto le rispettive liriche attorno a tre *topoi* fondamentali del costituzionalismo liberale: eguaglianza, libertà personale (intesa anche come tutela *habeas corpus* contro arbitri e abusi) e libertà di espressione.

Questa doppia prospettiva permetterà di mettere in luce sia la specificità del percorso italiano, sia il dialogo (talvolta inconsapevole) che lega il rap italiano alle radici afroamericane da cui il genere trae origine.

In primo luogo, si utilizzeranno gli strumenti dell’analisi testuale, esaminando con attenzione i testi rap (*lyrics*) selezionati<sup>8</sup>, al fine di individuarvi riferimenti, metafore e narrative riconducibili ai principi giuridici considerati. In secondo luogo, si metteranno in relazione con testi diversi, quello statunitense e italiano, per evidenziare come analoghe tensioni costituzionali emergano in ambienti socioculturali differenti e come il rap fotografi l’approccio giuridico risolutivo di queste tensioni<sup>9</sup>. L’approccio sarà bidirezionale: da una parte, le categorie del

<sup>8</sup> La scelta dei brani analizzati è basata su un campionamento mirato per ipotesi (*purposeful sampling*) funzionale alla verifica delle tesi del contributo. In particolare, sono stati inclusi testi che contengono indicatori linguistici espliciti dei *topoi* analizzati; la selezione è stata bilanciata per copertura diacronica e per snodi politico-istituzionali; a parità di *topos*, si è privilegiata la presenza di ricorrenze intertestuali e di una circolazione pubblica rilevante (impatto nella scena, citazioni, controversie, ricezione mediatica); quando possibile, i brani sono stati scelti in modo da offrire variazione interna (sottogeneri, aree territoriali, posizionamenti discorsivi). Resta fermo che ogni operazione di costruzione del *corpus* implica margini di discrezionalità: per trasparenza, nondimeno, non nego che, entro i vincoli metodologici indicati, la selezione tradisca anche una personale familiarità con alcuni esponenti delle scene considerate. Se da un lato la selezione dei testi è frutto di un’analisi condotta con modalità consone alla scientificità del lavoro e pertanto finalizzate alla verifica delle ipotesi di partenza di ricerca, dall’altro ho ampiamente fallito nel tentativo di nascondere la mia predilezione per alcuni esponenti delle due scene rap analizzate. Sulla legittimità di assumere testi artistici e narrativi come luoghi di emersione del diritto (“law and literature”), v. il classico J.B. WHITE, *The Legal Imagination*, Boston, 1973. I testi dei brani citati sono tutti consultabili sul sito [www.genius.com](http://www.genius.com).

<sup>9</sup> Sulla comparazione giuridica come operazione intrinsecamente legata ai contesti culturali, v. M. GRAZIADEI, *The Functionalist Heritage*, in P. LEGRAND, R. MUNDAY (a cura di), *Comparative Legal Studies: Traditions and Transitions*, Cambridge, 2003, 100

diritto verranno impiegate come lente interpretativa per leggere il rap – ad esempio, valutando come un determinato brano articoli in forma musicale il problema della discriminazione; dall'altra parte, saranno le canzoni rap a fungere da specchio critico attraverso cui rileggere il diritto, sollevando interrogativi su quanto i principi costituzionali trovino riscontro nella realtà vissuta e narrata dagli artisti.

In sintesi, questa idea di rap come costituzionalismo dal basso appare esprimersi in tre direzioni:

1) Rap come “commentario popolare” (interpretazione): le *lyrics* operano come una forma di ermeneutica non specialistica: traducono nel linguaggio del rap diritti e principi costituzionali, li re-interpretano alla luce dell'esperienza sociale e ne mettono in evidenza le contraddizioni. In questa dimensione, il rap contribuisce a costruire senso comune costituzionale;

2) Rap come “sismografo” (diagnosi): il rap registra fratture e tensioni della Costituzione materiale: segnala dove le garanzie formali si rivelano selettive, dove operano dispositivi di esclusione (penale, polizia, carcere, mercato), dove emergono “nemici” costituzionali. Qui il valore è soprattutto conoscitivo: le liriche funzionano come indicatori delle zone di attrito tra promesse normative e pratiche istituzionali;

3) Rap come “mobilitazione” (trasformazione): il rap può contribuire a rendere collettivamente disponibili immagini che favoriscono rivendicazioni, solidarietà e azione pubblica. Non si assume che il rap sia di per sé politico, piuttosto, si evidenzia un potenziale trasformativo: la capacità di attivare identificazioni, rendere visibili ingiustizie, legittimare istanze di riconoscimento e talvolta orientare conflitti anche sul terreno dei diritti.

Un breve *disclaimer* che è necessario palesare fin d'ora: questo studio, per le sue dichiarate finalità, non rappresenta in alcun modo un tentativo di formulare giudizi morali o estetici sul rap, di assolvere o

ss., ove si mostra come l'approccio funzionalista non possa prescindere dalla considerazione dei contesti storici e sociali in cui le soluzioni giuridiche si sviluppano. Cfr. inoltre M. GRAZIADEI, A. SOMMA (a cura di), *Esperienze giuridiche in dialogo. Il ruolo della comparazione*, Roma, 2024, spec. l'introduzione, che insiste sul carattere dialogico e “situato” della comparazione e sul nesso tra diritto comparato e trasformazioni delle culture giuridiche nazionali.

condannare questa forma artistica, né di distinguere un “rap buono” da un “rap cattivo” in base ai contenuti espressi sottoponendoli al vaglio di principi costituzionali (primariamente quello di non discriminazione). Al contrario, si riconosce la funzione provocatoria e iperbolica del linguaggio rap che spesso ricorre a espressioni estreme, immagini forti e iperboli proprio per denunciare con efficacia le storture sociali. Parte del fascino e della forza di questa musica risiede nell'esagerazione e nella sfida ai tabù: ciò che alcuni critici liquidano come apologia di illegalità o violenza è in realtà una strategia espressiva artisticamente deliberata.

Consapevole di ciò, nel corso dell'analisi considereremo i contenuti lirici del rap come dati culturali e fenomeni comunicativi. L'obiettivo è comprendere il rap come fenomeno sociale che narra il diritto costituzionale, cogliendo nelle sue iperboli e provocazioni il senso profondo di un costituzionalismo critico<sup>10</sup>.

Faccio pertanto mie, in questa introduzione, le parole di Alexis Pate nel già citato volume *In the Heart of the Beat: the Poetry of Rap*:

*Let us simply accept that there is and always will be some form of beef and controversy swirling around rap and hip-hop and while these controversies and argument are slightly beyond my interest, they - in fact - validate my curiosity about rap.*

## 2. Una genealogia giuridica del rap italiano come espressione di costituzionalismo polemico

In questa sezione l'ipotesi di studio di questa ricerca viene verificata sulla base del progressivo mutamento nella rappresentazione del potere (dei poteri e delle loro relazioni) nei testi del rap italiano. Si tenterà brevemente di dimostrare come questa evoluzione segua e talvolta

<sup>10</sup> A. APOSTOLI, *Per un costituzionalismo critico e per dei costituzionalisti critici*, in *Diritto e politico. Per un costituzionalismo critico*, Napoli, 2025; G. AZZARITI, *Per un costituzionalismo critico*, Ivi, 2025.

anticipi le trasformazioni del diritto nella comunità politica<sup>11</sup>, «in una dimensione più profonda di quella legata alla semplice vigenza formale della legge dello Stato»<sup>12</sup>, cioè della Costituzione materiale<sup>13</sup>. In tal senso il lavoro identifica cinque fasi di evoluzione del rap italiano e del suo racconto sui poteri<sup>14</sup>.

### 2.1. Fase 1: Rap e critica al potere legislativo (1990-inizi 2000)

All'inizio degli anni Novanta il rap italiano si afferma nel clima di Tangentopoli e di sfiducia verso le istituzioni. La scena è ancora underground ma già fortemente politicizzata: le posse<sup>15</sup> usano il rap come voce dei centri sociali e delle periferie. Il bersaglio privilegiato è il potere che fa le leggi: il Parlamento è percepito come luogo di potere in cui si producono norme ingiuste. Emblematico è il brano Rap lamento (2003) di Frankie hi-nrg mc, il cui titolo anagramma “Parlamento” e mette in scena un'assemblea di rappresentanti ossessionati da carriera e immunità e restituisce l'immagine di un legislatore autoreferenziale, che usa il diritto come schermo retorico più che come garanzia. La fi-

<sup>11</sup> A. WATSON, *Roman Law and Comparative Law*, Athens (GA), 1991, 97: «Law is power. Law is politics. Law is politics in the sense that persons who have the political power determine which persons or bodies create the law, how the validity of the law is assessed, and how the legal order is to operate».

<sup>12</sup> M. FIORAVANTI, *Le dottrine della Costituzione in senso materiale*, in *Historia Constitucional*, 12, 2011, 21.

<sup>13</sup> Sul concetto di “Costituzione in senso materiale” come insieme delle forze reali del potere, v. C. MORTATI, *La Costituzione in senso materiale*, Milano, 1940 (rist. varie).

<sup>14</sup> Questa genealogia è costruita in chiave dichiaratamente giuridico-costituzionale: le cinque fasi individuate mirano a mettere in relazione l'evoluzione del rap italiano con le trasformazioni percepite nei rapporti tra i poteri e non intendono dunque proporsi come una ricostruzione complessiva delle “generazioni” del rap italiano in senso musicologico. Il fatto che le scansioni temporali qui adottate coincidano in larga misura con quelle elaborate dalla critica musicale è piuttosto il segno di una comune percezione di cesure storico-culturali. Per una storia interna del rap italiano, condotta con strumenti propri della discografia e dei cultural studies, v. almeno P. ZUKAR, *Rap. Una storia italiana*, Milano, 2014.

<sup>15</sup> Gruppi musicali caratterizzati da temi sociali e politici e che si ispirano al rap americano. Si veda il volume di V. MATTIOLI, *Novanta. Una controstoria culturale*, Torino, 2025.

gura dell'“immunità” (richiamo immediato alle discussioni su art. 68 Cost. e sulla percezione pubblica dei privilegi parlamentari) diventa qui un simbolo sonoro della frattura tra legalità formale e giustizia sostanziale<sup>16</sup>. In questa prima fase il rap italiano costruisce così un'immagine del Parlamento come teatro dell'ingiustizia di cui il rap si fa portavoce. In controluce, tali rappresentazioni musicali intercettano la riflessione coeva sulla crisi del Parlamento dopo Tangentopoli, sul crollo del sistema dei partiti di massa e sulla conseguente crisi della rappresentanza politica<sup>17</sup>.

## 2.2. Fase 2: Critica al potere esecutivo e alla figura del Presidente del Consiglio (inizi 2000-2011)

Con gli anni Duemila il fuoco del rap politico si sposta dal Parlamento al Governo. Nell'era del berlusconismo, segnata da una concentrazione inedita di potere mediatico e politico nella figura del Presidente del Consiglio, il capo del governo diventa il nuovo bersaglio simbolico: nelle liriche appare come personaggio caricaturale o minaccioso, emblema di un esecutivo personalizzato. L'ingresso del rap nel mainstream coincide con questa trasformazione: artisti di primo piano come Fabri Fibra, Marracash, Noyz Narcos e la scena napoletana legata ai Co'Sang fanno del “premier” un punto di riferimento polemico, anche quando non nominato espressamente.

Un esempio è Rap in vena (2004) di Fabri Fibra, dove il rapper dichiara: «Votavo Berlusconi prima della *par condicio*», inserendo la figura del leader politico dentro un autoritratto generazionale che mescola cinismo, opportunismo e disincanto. Qualche anno dopo, a cavallo tra il primo e il secondo decennio, Legalize the Premier di Caparezza (2011) costruisce una vera e propria maschera satirica del capo

<sup>16</sup> G. ZAGREBELSKY, *La riforma dell'autorizzazione a procedere*, in *Corr. Giur.*, 1994, 282 ss.; N. ZANON, *Parlamentare (status di)*, in *Dig. disc. pubbl.*, Torino, 1995, 626 ss.

<sup>17</sup> M. LUCIANI, *Il paradigma della rappresentanza di fronte alla crisi del rappresentato*, in AA. VV., *Percorsi e vicende attuali della rappresentanza e della responsabilità politica*, Milano, 2001, 109 ss. Si veda anche E. CHELI, *La riforma mancata*, Bologna, 2000 e C. DE FIORES, *Questione democratica e rappresentanza politica nel crocevia degli anni Novanta*, in *Democrazia e diritto*, 3, 2021, 194 ss.



di governo: «Ed io amo fare il premier, mi gasa come Perrier (...) / Divenuto adolescente la prima intuizione / ogni capo deve avere un capo d'imputazione». In quel ritratto di "presidente in erba" che «se rompe la legge cambia la legge», il premier viene rappresentato come soggetto in grado di piegare le regole alla propria permanenza al potere. Anche in brani come Didinò (Marracash, 2011) la figura del Presidente del Consiglio è usata come scorciatoia culturale per indicare un potere esuberante, invasivo, capace di occupare l'immaginario collettivo; così anche Guè in *Il ragazzo d'oro* (2011). Similmente, Noyz Narcos in *Zoo de Roma* (2010) prende di mira il Presidente del Consiglio e anche l'esecutivo con riferimento all'invasione statunitense dell'Iraq del 2003 per il supporto logistico prestato dall'Italia («vuoi il segreto del governo in guerra per il petrolio?»») (tema affrontato anche da Marracash nella canzone *In faccia* (2011) con la barra «non è per la democrazia che bombardiamo la Libia»).

Questo spostamento della critica dal legislativo all'esecutivo riflette una trasformazione reale degli equilibri istituzionali. In quegli anni si registra infatti un ricorso sistematico alla decretazione d'urgenza, all'uso del voto di fiducia su maxi-emendamenti e a leggi di conversione omnibus: prassi che concentrano l'iniziativa normativa nelle mani del Governo e comprimono di fatto la funzione deliberativa delle Camere.

In questo contesto, la scena rap traduce in chiave espressiva ciò che la dottrina registra con categorie tecnico-giuridiche: la progressiva marginalizzazione del Parlamento e la centralità del capo del governo nella Costituzione in senso materiale. L'invettiva non si rivolge più genericamente ai "palazzi", ma al Governo e al suo *primus inter pares* che incarna il potere esecutivo e la sua pretesa di guidare – e talora dominare – il processo di produzione normativa<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Sul tema: G. AZZARITI, *Diritto o barbarie. Il costituzionalismo moderno al bivio*, Roma-Bari, 2021, 58 ss; M. CARTABIA, *Introduzione. Il Governo "signore delle fonti"?*, in M. CARTABIA, E. LAMARQUE, P. TANZARELLA, (a cura di), *Gli atti normativi del Governo tra Corte costituzionale e giudici*, Torino, 2011, IX ss.

### 2.3. Fase 3: Il potere dei mercati e la tecnocrazia economica (2011–2015)

All'indomani della crisi finanziaria del 2008 e, in modo ancora più evidente, con il governo “tecnico” Monti (2011), il rap italiano sposta di nuovo il fuoco della propria critica. Il bersaglio non è più il potere politico, ma un potere più evanescente: quello economico-finanziario, percepito come vero centro decisionale. Nei testi entra un lessico nuovo – “spread”, “rating”, “banche”, “BCE”, “debito”. In Status (2015), Marracash descrive un Paese “declassato” fino a giocare sul downgrade del merito di credito: «Ora l'Italia è BBB [...] ci hanno tolto la A». Caparezza, in Non me lo posso permettere (2014), trasforma il ritornello in sintesi della crisi dei ceti medi – «anni Dieci, parola d'ordine: “non me lo posso permettere”». In entrambi i casi, il potere non ha un volto preciso: sono i mercati, le agenzie di rating, le banche e le istituzioni europee a determinare spazi di vita e margini di scelta, mentre nei brani di Ghemon, Salmo e altri coevi affiora spesso un tono di rassegnazione: il potere economico è globale, impersonale, “intangibile” e dunque difficilmente contestabile.

Questa rappresentazione musicale dialoga strettamente con la riflessione costituzionalistica maturata negli stessi anni sull'indipendenza delle banche centrali<sup>19</sup>, sul deficit democratico dell'Unione europea, o sulle agenzie di rating<sup>20</sup>. Anche l'indipendenza delle banche centrali non è più descritta come semplice garanzia tecnica di stabilità dei prezzi, ma come una specifica configurazione del potere pubblico, che pone problemi di legittimazione democratica e di accountability. Più in generale, una parte della letteratura sul costituzionalismo europeo ha qualificato la stagione dell'austerità come una fase “post-politica”, nella quale decisioni presentate come neutre e tecniche incorporano in realtà scelte normative di fondo, sottratte al conflitto politico ordinario. Letti in questa prospettiva, i brani di questa terza fase genealogica danno voce alla stessa percezione che la dottrina registra

<sup>19</sup> L. TESTA, *Responsabilità democratica della BCE e Internal Review dei suoi atti*, in *Diritto pubblico comparato ed europeo*, 20, 2018, 1141-1158.

<sup>20</sup> G. GRASSO, *Rating dei debiti sovrani e diritto costituzionale*, in *Quaderni costituzionali*, 35, 2015, 87-112.

con linguaggio tecnico: l'emergere di un nuovo livello di potere economico-istituzionale, sovranazionale e tecnocratico, scarsamente controllabile dal circuito rappresentativo<sup>21</sup>.

2.4. *Fase 4: Interludio trap: l'era dell'apolitica e la rimozione del discorso sul potere (2016–2019)*

Come spesso accade dopo una stagione di forte impegno e conflitto, segue una fase di disillusione. Con la popolarità esplosiva della trap intorno alla metà degli anni 2010, il rap italiano conosce una cesura netta sul piano tematico: il potere, in ogni sua forma, scompare quasi completamente dai testi. La trap *made in Italy* degli esordi (rappresentata da artisti come Dark Polo Gang, Sfera Ebbasta, Dreggold, Capo Plaza e molti altri) non è antipolitica bensì dichiaratamente apolitica: non veicola alcuna visione collettiva del mondo, né esplicite critiche alle istituzioni. I brani di questo periodo sono incentrati sull'ego individuale, sul successo personale ostentato e su immagini aspirazionali edonistiche, mentre tacciono completamente i temi dell'ingiustizia sociale o della ribellione collettiva. Questa autoreferenzialità materialista della trap può essere interpretata come lo specchio di un'epoca di neoliberalismo individualista: la rivendicazione identitaria o consumistica prende il posto di qualunque coscienza politica. Di fatto, il genere di rottura che era nato per alzare la voce contro ingiustizie e discriminazioni si è trasformato – una volta assunto al vertice delle classifiche – in un prodotto apparentemente scevro di messaggi impegnati. In realtà, appare agli occhi (e alle orecchie) di chi scrive che la musica trap – in quanto a temi – non coincida con un assoluto disinteresse al rapporto tra persona e poteri, quanto alla rimozione della dimensione collettiva del discorso sul potere a favore di un approccio randyano («la più pic-

<sup>21</sup> E. MOSTACCI, *La sindrome di Francoforte: crisi del debito, costituzione finanziaria europea e torsioni del costituzionalismo democratico*, in *Politica del diritto*, 4, 2013, 481-558; ID., *Alla maniera di Asghar Farhadi. Le operazioni straordinarie della BCE nelle dinamiche della separazione dei poteri*, in *Diritto pubblico comparato ed europeo*, 2015, 221-246. Anche: O. CHESSA, *La costituzione della moneta. Concorrenza, indipendenza della banca centrale, pareggio di bilancio*, Napoli, 2016; A. SOMMA, *La dittatura dello Spread*, Roma, 2014; G. PRETEROSSO, *Ciò che resta della democrazia*, Roma-Bari, 2015.

cola minoranza al mondo è l'individuo»). Questa parentesi segna un punto di interruzione dell'impegno politico (polemico) nel rap italiano, evidenziando come la dimensione di protesta collettiva del genere sia stata temporaneamente sacrificata in nome della dimensione personale. La trap, insomma, fotografa una generazione nella fase dell'iper-individualismo neoliberale, in cui la protesta collettiva cede il posto alla ricerca di uno status personale e l'unica "rivendicazione" è quella identitaria.

Amir Issa, rapper e scrittore, ha ben sintetizzato questo concetto nelle parole del suo intervento al festival di DeriveApprodi nel maggio 2024:

*Quello che accomuna i rapper di seconda generazione in Italia, in Francia o Inghilterra così come quelli che qui chiamano i maranza è il sentirsi nel mirino, nemici della società, e rispondono con la provocazione. Quando lo stato non ti riconosce, l'unica risposta possibile è questa. Anche se firmano un contratto con una major da un milione di euro, l'attitudine non cambia: la rabbia resta. [Anche] il rivendicare che sei riuscito a ottenere degli oggetti materiali che prima non avevi, anche questo è un atto politico. Stanno dicendo: perché io dovrei salvare la società? Io voglio avere le cose che non ho mai avuto. È una rivendicazione di potere da parte dei maranza. Si esprime in un linguaggio differente dal passato, va compresa con un'altra lente di ingrandimento<sup>22</sup>.*

## 2.5. Fase 5: Critica al potere giudiziario e al sistema penale (2019-oggi)

Negli ultimissimi anni una nuova ondata di rapper ha riportato al centro dei testi la critica sociale e politica, spostando però il fuoco su un nuovo bersaglio: il potere giudiziario e il sistema penale. Artisti come Massimo Pericolo e Baby Gang attingono spesso a esperienze dirette di arresto, misure cautelari e detenzione per denunciare quella che percepiscono come una giustizia selettiva e classista. Il carcere diventa un tema ossessivo e strutturale: non solo luogo di sofferenza ma-

<sup>22</sup> Il discorso appare richiamato anche nel volume H. BOUTELDJA, *Maranza di tutto il mondo, unitevi! Per un'alleanza dei barbari nelle periferie*, Bologna, 2024.

teriale, ma dispositivo di esclusione permanente per chi proviene dalle periferie. Emblematico è Massimo Pericolo: in 7 miliardi (2019) restituisce l'idea di un sistema penale indifferente al destino dei singoli; in Scialla Semper (2019) descrive in modo quasi documentaristico l'ingresso in carcere, la vita «senza acqua calda e senza la TV» e «l'estate più fredda della mia vita». Baby Gang, giovane rapper di origine nordafricana, in brani come Cella 1 (2019) e Kriminal (2025) porta in primo piano il nesso tra marginalità sociale, stigma etnico e percorso giudiziario, intrecciando lessico di strada e linguaggio tecnico: “cautelare”, “domiciliari”, “PM”, “tribunale”, “appello” entrano a pieno titolo nel vocabolario del rap. L'effetto complessivo è quello di una cronaca giudiziaria che mette in discussione la neutralità del sistema: la giustizia è rappresentata come veloce e implacabile con i ragazzi di strada, più indulgente con i figli delle classi agiate. Queste narrazioni trovano eco nelle analisi critiche di giuristi e sociologi che, da anni, descrivono la giustizia penale italiana come strutturalmente selettiva. Il carcere appare così, tanto nei testi quanto nella letteratura critica, come il luogo di concentramento delle fragilità sociali: l'elevata presenza di detenuti stranieri, l'uso sproporzionato della custodia cautelare e la difficoltà di accesso a misure alternative confermano uno squilibrio sistemico. I rapper traducono tutto ciò in immagini immediate: celle sovraffollate, agenti e giudici raffigurati come figure persecutorie, condanne vissute come destini segnati. Rispetto alle fasi precedenti, la protesta non si dirige più contro “le leggi ingiuste” in astratto, ma contro la concreta applicazione diseguale del diritto penale. Il principio di eguaglianza dell'art. 3 Cost. e quello di rieducazione della pena ex art. 27, comma 3, appaiono radicalmente traditi: la pena non è occasione di reinserimento, ma stigma permanente che accompagna chi esce dal circuito carcerario. In questo senso, il nuovo rap giudiziario italiano dialoga – pur in contesto diverso – con la tradizione del *gangsta rap* statunitense, che aveva raccontato polizia e sistema carcerario come strumenti di controllo razzializzato; ma lo fa calandosi nella specificità italiana, dove la linea di frattura passa soprattutto per classe sociale, territorio e status migratorio.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> M. RUOTOLO, *Dignità e carcere*, Napoli, 2014.

La genealogia qui proposta consente di leggere il rap italiano come una sorta di “mappa mobile” dei poteri: dal Parlamento al Governo, dai mercati alla parentesi apatica della trap, fino al riemergere della magistratura come nuovi centri di imputazione del potere. Ogni stagione musicale corrisponde a un diverso assetto della Costituzione in senso materiale, e i rapper ne registrano gli spostamenti con il loro vocabolario peculiare. Cambiano i bersagli e cambiano i codici, ma resta una costante: il rap, a fasi alterne, continua a funzionare come sismografo del diritto e del potere, una voce eccentrica che segnala le crepe della democrazia costituzionale.

### *3. Rap italiano e statunitense: un'indagine comparata intorno a tre topoi del costituzionalismo*

Se fin qui il rap italiano ci è servito a tracciare una genealogia “interna” dei poteri, il passo successivo è allargare lo sguardo e metterlo a confronto con la tradizione da cui l'hip hop nasce: quella statunitense<sup>24</sup> e dalla quale, come nei più classici processi di comparazione, è possibile notare più o meno riusciti processi di *transplant*.

Il lavoro assume una prospettiva comparata, trattando il rap come chiave di lettura delle analogie e delle differenze tra le culture giuridiche italiana e statunitense. Le liriche non sono considerate solo prodotti culturali, ma come veri e propri commentari costituzionali popolari nei quali emergono valori, aspettative e critiche rivolte al diritto vigente. È in questo senso che il rap permette di cogliere quelli che la comparazione chiamerebbe criptotipi giuridici<sup>25</sup>: elementi impliciti, sedimentati nell'immaginario collettivo, che informano la percezione dei diritti e dei poteri. Dal punto di vista

<sup>24</sup> Per una ricostruzione classica delle radici afroamericane dell'hip hop e della sua nascita nel Bronx come discorso politico, v. T. ROSE, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown (CT), 1994, spec. cap. 1.

<sup>25</sup> Il termine “criptotipo” è mutuato dalla teoria dei *legal formants* elaborata da Rodolfo Sacco, che indica con questa espressione le componenti implicite, non immediatamente visibili, di un sistema giuridico. Cfr. R. SACCO, *Legal Formants: A Dynamic Approach to Comparative Law*, in *American Journal of Comparative Law*, 39, 1991, 1 ss.

metodologico, la ricerca combina due piani. Da un lato, un'analisi sincronica mette a confronto brani italiani e statunitensi che si cimentano con gli stessi temi costituzionali verificando come ciascuna scena li reinterpreti a partire dalla propria tradizione giuridica. Dall'altro, sullo sfondo resta un'analisi diacronica, che guarda all'evoluzione interna dei riferimenti al diritto nelle due storie del rap, dagli anni Ottanta a oggi. In questa sede, l'attenzione si concentra soprattutto sul primo livello: una fotografia comparata dello "stato dell'arte" del costituzionalismo rappato tenendo però presenti le traiettorie storiche che hanno condotto a questo presente.

Per rendere operativo il confronto tra rap italiano e statunitense, la ricerca individua tre temi-cardine del costituzionalismo contemporaneo – e, al tempo stesso, nuclei ricorrenti nell'immaginario hip-hop – sui quali concentrare l'analisi comparata. I *topoi* prescelti sono: eguaglianza, libertà personale (soprattutto in termini di garanzie di *habeas corpus* e di tutela contro gli arbitri detentivi) e libertà di espressione. Per ciascun *topos* vengono utilizzati tre indicatori: l'approccio tematico, ossia il modo in cui il tema viene declinato nelle liriche; i riferimenti ai formanti giurisprudenziale, legislativo e dottrinale che emergono in forma esplicita o implicita; gli artisti e i brani rappresentativi, che fungono da casi-studio paradigmatici nella rispettiva tradizione. L'obiettivo non è e non può mai essere l'eshaustività del repertorio, ma la costruzione di una mappa comparata che permetta di vedere come gli stessi principi costituzionali vengano problematizzati.

### 3.1. *Eguaglianza: promesse costituzionali e realtà sociali a confronto*

Nel rap l'eguaglianza è un tema costante, ma la sua declinazione cambia radicalmente tra Stati Uniti e Italia, riflettendo fratture storiche e priorità sociali differenti. Nella tradizione afroamericana l'eguaglianza è innanzitutto questione di giustizia razziale: le liriche insistono sull'idea che l'uguaglianza formale proclamata dal XIV Emendamento – e in particolare dalla Equal Protection Clause – resti largamente incompiuta. La retorica "colorblind", che promette una legge uguale per tutti indipendentemente dalla razza, viene smascherata come schermo

ideologico dietro cui continuano a operare profilazione razziale, segregazione economica e violenza istituzionale<sup>26</sup>.

In questa prospettiva, molti brani rap possono essere letti come una traduzione popolare della critica mossa in dottrina all'approccio puramente anticlassificatorio<sup>27</sup>: se l'eguaglianza è ridotta al mero divieto di trattare in modo diverso soggetti "simili", essa rischia di diventare – per usare l'espressione di Peter Westen – un'"idea vuota", incapace di incidere sulle strutture materiali di dominio<sup>28</sup>. Le rime di Tupac in *Changes* (1998) («Cops give a damn about a n\*?») mettono in scena proprio l'ambivalenza di un diritto che proclama la parità, ma tollera pratiche poliziesche letali nei confronti dei neri. Allo stesso modo Kendrick Lamar, in *Alright* (2015), lega la promessa di *we gon' be alright* alla constatazione che «we hate po-po» e che la presenza della polizia nei quartieri neri è percepita come minaccia esistenziale, non come garanzia di protezione.

Su questo sfondo, le letture critiche dell'eguaglianza sviluppate dalla Critical Race Theory – da Derrick Bell a Kimberlé Crenshaw – trovano nel rap una potente cassa di risonanza<sup>29</sup>. L'idea, tipica di tale corrente, secondo cui un diritto "cieco al colore" non è neutrale ma contribuisce a stabilizzare la subordinazione razziale, viene tradotta in narrazione musicale: i testi raccontano case di brutalità poliziesca, incarcerazione di massa e discriminazione strutturale come esiti perfettamente compatibili con una Equal Protection interpretata in chiave formalistica. Emblematico, in questo senso, è Reagan (2012) di Killer

<sup>26</sup> O. FISS, *Groups and the Equal Protection Clause*, in *Philosophy & Public Affairs*, 5(2), 1976, 107 ss.; A. KULL, *The Color-Blind Constitution*, Cambridge (MA), 1992, spec. capp. 3-4.

<sup>27</sup> C.A. MACKINNON, *Substantive Equality: A Perspective*, in *Minnesota Law Review*, 96(1), 2011, 2 ss.

<sup>28</sup> P. WESTEN, *The Empty Idea of Equality*, in *Harvard Law Review*, 95(3), 1982, 537 ss., spec. 547, dove l'autore sostiene che «equality is an empty vessel with no substantive moral content on its own», se non nella misura in cui rinvia al godimento di altri diritti.

<sup>29</sup> Per una sintesi classica della Critical Race Theory, v. K. CRENSHAW et al. (a cura di), *Critical Race Theory. The Key Writings That Formed the Movement*, New York, 1995; D. BELL, *Faces at the Bottom of the Well. The Permanence of Racism*, New York, 1992, spec. cap. 1, sulla "permanenza" del razzismo al di là delle proclamazioni di uguaglianza formale.



Mike, che legge la “war on drugs” come una guerra ai giovani neri mascherata da politica egualitaria, e denuncia il modo in cui il linguaggio della legge (“war”, “terror”, “crime”) legittima pratiche selettive di repressione<sup>30</sup>

Nei brani rap italiani, la prospettiva è diversa. L’eguaglianza è tematizzata meno sul piano etnico-razziale e più come questione di giustizia sociale interna: classismo, divari Nord/Sud (sul tema soprattutto si ascolti la nuova scuola pugliese (Kid Yugi e Rraridaltacco), la scuola siciliana (da L’Elfo a Shaka Muni) o anche campana (Geolier su tutti), frattura tra centri e periferie (ampiamente i primi due album di Marracash, gli esordi di Mondo Marcio, più di recente Massimo Pericolo, Ernia e Tedua), discriminazioni nei confronti dei figli delle migrazioni (Ghali e Baby Gang, da ultimo Artie5). Qui l’oggetto polemico non è tanto il mantenimento di una subordinazione etnica per il tramite stesso del principio d’eguaglianza, quanto il mancato mantenimento della promessa di eguaglianza sostanziale inscritta nell’art. 3, comma 2, Cost. La formula costituzionale – che impegna la Repubblica a «rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale» che limitano di fatto l’uguaglianza – aleggia come sfondo implicito di molte liriche<sup>31</sup>.

Proprio questa distanza tra proclamazione e realtà è colta con lucidità da Massimo Pericolo nella sua strofa in *Appartengo* (Il sangue) di Marracash (2019), quando afferma: «Se anche la legge è uguale per tutti nessuno è uguale». La formula formalistica della “legge uguale per tutti” viene così ribaltata: i rapper la percepiscono come rituale che ignora la diseguaglianza delle condizioni di partenza. La legge interviene su un tessuto sociale già fortemente gerarchizzato e finisce per cristallizzare, anziché correggere, i rapporti di forza.

<sup>30</sup> Sul legame tra “war on drugs” e discriminazione razziale, cui allude anche Reagan di Killer Mike, v. M. ALEXANDER, *The New Jim Crow. Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*, New York, 2010, spec. p. 59 ss., dove la guerra alla droga è descritta come dispositivo di controllo delle comunità nere sotto la retorica dell’eguaglianza davanti alla legge.

<sup>31</sup> A. D’ALOIA, *Eguaglianza sostanziale e diritto diseguale. Contributo allo studio delle azioni positive nella prospettiva costituzionale*, Padova, 2002; A. GIORGIS, Art. 3, 2° co., Cost., in R. BIFULCO, A. CELOTTO, M. OLIVETTI (a cura di), *Commentario alla Costituzione*, Torino, 2006.

Questa sensibilità rap intercetta una linea ben nota della cultura costituzionale italiana che ha letto l'eguaglianza non solo come divieto di discriminazione, ma come principio strutturale di trasformazione dell'ordine sociale. Le liriche rap, con il loro insistere su periferie abbandonate, scuole fatiscenti, precarietà lavorativa, razzismi più o meno espliciti, possono allora essere lette come barometro della mancata attuazione di questa missione promozionale.

Se negli Stati Uniti il rap smaschera i limiti di un paradigma anti-classificatorio "vuoto", in Italia esso denuncia il fallimento del progetto di eguaglianza sostanziale: lo Stato non riesce a rimuovere gli ostacoli che relegano intere porzioni di popolazione ai margini del godimento dei diritti.

Anche la scelta degli artisti e dei brani conferma questa lettura comparata. Sul versante italiano, figure come Frankie hi-nrg MC, 99 Posse e Assalti Frontali nei primi anni Novanta hanno inaugurato una poetica esplicitamente orientata alla denuncia di classismo e ipocrisie sociali; Caparezza ha messo in scena il punto di vista dell'"alieno" in *Vengo dalla luna* (2003) per smontare stereotipi razzisti; Marracash e Massimo Pericolo hanno aggiornato questa tradizione, unendovi l'analisi delle diseguaglianze di classe e delle nuove marginalità urbane; artisti come Ghali e Baby Gang hanno introdotto nel mainstream la questione della piena appartenenza degli italiani di origine migrante, spostando il focus sul tema della cittadinanza.

Negli Stati Uniti, dagli anni Ottanta in poi, Public Enemy con *Fight the Power*, N.W.A con *Fuck tha Police*, 2Pac con *Changes*, fino a Kendrick Lamar con *Alright* hanno costruito una vera e propria "teologia negativa" dell'eguaglianza americana: un catalogo di rotture tra testo costituzionale e vita quotidiana delle comunità nere. Accanto al tema razziale, il rap ha poi declinato l'eguaglianza anche sul terreno di genere, basti ricordare *U.N.I.T.Y.* di Queen Latifah (1994). Resta però il dato di fondo: al di qua e al di là dell'Atlantico, il rap mette sotto processo non tanto l'idea di eguaglianza in sé, quanto le modalità concrete con cui le rispettive tradizioni costituzionali l'hanno tradotta – o mancato di tradurla – in realtà.

### 3.2. Libertà personale: l'habeas corpus tra abuso sistemico e marginalità sociale

Il secondo *topos* esaminato è quello della libertà personale, con particolare attenzione alle garanzie contro le detenzioni arbitrarie, gli abusi della forza pubblica e la funzione del carcere. Anche su questo terreno rap statunitense e rap italiano costruiscono narrazioni differenti, che riflettono tradizioni costituzionali e fratture sociali non sovrapponibili.

Nel rap statunitense, la libertà personale è quasi sempre raccontata in chiave apertamente conflittuale: la comunità afroamericana viene rappresentata in un rapporto strutturalmente antagonista con polizia, tribunali e sistema carcerario. In *Sound of da Police* (KRS-One, 1993) il celebre parallelismo fra “officer” e “overseer” richiama direttamente il passato schiavista, suggerendo una continuità tra il sorvegliante delle piantagioni e l'agente di polizia contemporaneo. In *Fuck tha Police* degli N.W.A (1988) la barra “They have the authority to kill a minority” condensa l'idea di un potere letale e selettivo.

Negli anni successivi questa linea si stratifica. In *Trapped* (2Pac, 1991) domina la sensazione di essere “intrappolati” in un circuito polizia-carcere che inizia nella giovinezza e si autoalimenta; *The Bigger Picture* di Lil Baby (2020) lega esplicitamente le proteste di Black Lives Matter agli omicidi di afroamericani disarmati, riportando le piazze dentro il linguaggio del rap. In *99 Problems* (Jay-Z, 2003) il fermo stradale diventa scena paradigmatica: al poliziotto che tenta una perquisizione, l'MC oppone “I know my rights”, alludendo al Quarto Emendamento e mostrando al tempo stesso consapevolezza giuridica e sfiducia nella sua effettività. In tutte queste narrazioni, l'*habeas corpus* e il *due process* esistono come orizzonte testuale, ma sono percepiti come privilegi applicati in modo selettivo: la popolazione afroamericana restano “trapped” in una *mass incarceration* che la dottrina statunitense ha ormai descritto come nuova forma di segregazione<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Per una lettura complessiva del nesso tra hip hop e giustizia penale negli Stati Uniti, v. T. ROSE, *op. cit.*, 1994, spec. capp. 4-5; J. KUBRIN, *Gangstas, thugs, and hustlas: Identity and the code of the street in rap music*, in *Social Problems*, 52(3), 2005, 360 ss., che analizza in particolare la rappresentazione di polizia e sistema di giustizia

Il quadro italiano appare diverso.

Nei testi rap la libertà personale è raccontata in modo più autobiografico e situato: più che con riferimenti all'articolo 13, la giustizia penale appare come frammento di biografie collocate in contesti sociali marginalizzati, più che come mezzo di un disegno sistematico di oppressione razziale. In Scialla Semper (2019) Massimo Pericolo offre una rappresentazione minuziosa della vita in un istituto penitenziario lombardo. Il carcere è descritto come luogo di sospensione della biografia, nel quale la sofferenza quotidiana non è compensata da alcun progetto di cambiamento.

La prospettiva della “nuova generazione” emerge in modo ancora più brutale in Cella 2 di Baby Gang: «Ero in cella chiuso da solo, solo con tutti loro / Guardavo quel soffitto col fumo di una Marlboro», fino alle immagini dei gesti autolesivi («Perché c'è stato Yuri, si è tagliato la vena») e alla constatazione disincantata: «Senza parlare tanto, senza parlare troppo / Se non sei un bastardo là, fra', non duri troppo». Qui il carcere è un microcosmo chiuso, regolato da rapporti di forza interni, in cui la sopravvivenza sembra richiedere l'adesione a codici violenti e la promessa di reinserimento è del tutto assente.

Nel complesso, il rap statunitense presenta la privazione della libertà come espressione di un ordine razziale ingiusto, nel quadro di quella che alcuni autori hanno definito una *carceral democracy*<sup>33</sup>; il rap italiano insiste piuttosto sul carattere classista dell'azione penale e sull'inefficacia rieducativa del carcere, con un progressivo emergere anche della dimensione etnico-razziale nelle voci dei rapper di seconda generazione.

Sul piano normativo, queste differenze corrispondono a diversi modi di pensare la pena e le garanzie. In Italia, la cultura giuridica ha costruito attorno all'art. 27, comma 3, Cost. la “costituzionalizzazione”

nelle liriche; J. CHANG, *Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*, New York, 2005, spec. cap. 15, sulla politicizzazione del rap tardo-anni Ottanta e primi Novanta.

<sup>33</sup> S.M. BENSON, *Democracy and unfreedom: revisiting Tocqueville and Beaumont in America*, in *Political Theory*, 45(4), 2017, 466-494; per una sintesi recente sulle implicazioni costituzionali del “complesso carcerario-industriale”, cfr. M. GOTTSCHALK, *Caught: The Prison State and the Lockdown of American Politics*, Princeton, 2015.

del finalismo rieducativo della pena<sup>34</sup>. Una parte consistente della dottrina penalistica e costituzionale ha però sottolineato il divario strutturale tra questo modello e la realtà penitenziaria: sovraffollamento, scarsità di lavoro e formazione, uso non estensivo delle misure alternative rendono spesso puramente programmatica la tensione rieducativa<sup>35</sup>. Il rap italiano intercetta esattamente questa frattura. Quando Massimo Pericolo racconta di essere stato “in prigione da piccolo” e, in Scialla Semper, definisce quell’estate “più fredda della mia vita”, mette in scena un’istituzione che congela la vita senza offrirle strumenti di trasformazione. In Cella 2, Baby Gang descrive un universo di attesa, violenza e autolesionismo in cui l’uscita dal carcere non equivale a un vero reinserimento, ma sembra preludere alla recidiva. Sono testi che non citano l’articolo 27, ma che ne interrogano implicitamente la credibilità: fino a che punto un carcere così può dirsi compatibile con una pena che “deve tendere alla rieducazione”?

Negli Stati Uniti, il quadro costituzionale implicito è diverso. Il riferimento dei testi rap è esplicitamente legato al Bill of Rights: Quarto Emendamento (protezione da perquisizioni e sequestri irragionevoli), Quinto e Quattordicesimo Emendamento (garanzia del *due process*) e Sesto Emendamento (diritto a un equo processo). Il linguaggio dei *Miranda warnings*<sup>36</sup> di matrice giurisprudenziale (“You have the right to remain silent...”) ricorre nei brani. Su questo sfondo, la dottrina costituzionale e criminologica ha discusso a lungo la questione della *mass incarceration*: Michelle Alexander ha descritto il sistema penale americano come un “New Jim Crow”, un meccanismo di controllo razzializzato che, pur muovendosi entro un diritto formalmente *colorblind*, produce una nuova forma di segregazione sociale. James Forman Jr. ha criticato e al tempo stesso affinato questa tesi, mostrando come la punizione di massa sia il risultato di scelte politiche stratificate nel tempo;

<sup>34</sup> A. PUGIOTTO, *Il volto costituzionale della pena (e i suoi sfregi)*, in *Rivista AIC*, 2, 2014, 1-18.

<sup>35</sup> *Ibid.*, si veda anche M. RUOTOLO, *Riflettendo sul senso della pena e sui diritti dei detenuti*, in *Ragion Pratica*, 2, 2014, 455-470. P. BUTLER, *Much Respect: Toward a Hip-Hop Theory of Punishment*, in *Stanford Law Review*, 56(3), 2004, 983 ss.

<sup>36</sup> *Miranda v. Arizona*, 384 US 436 (1966). D. ZECCA, *La capitis deminutio dei Miranda rights: la diffidenza nei criteri processuali di origine giurisprudenziale e il dibattito sulle regole di profilassi costituzionale*, in *DPCE Online*, 53(3), 2022.

Loïc Wacquant ha parlato di “deadly symbiosis” tra ghetto e prigioniero, indicando nel carcere l’ultima incarnazione delle istituzioni peculiari che storicamente hanno regolato la posizione dei neri nella società americana<sup>37</sup>. Il rap statunitense traduce questa riflessione teorica in narrazione popolare.

In sintesi, nel contesto italiano il nodo teorico è la credibilità della funzione rieducativa proclamata dall’art. 27 Cost. alla luce di un sistema penitenziario in cronica difficoltà; nel contesto statunitense, la questione centrale è la compatibilità tra *mass incarceration* e promessa costituzionale di *due process* ed *equal protection*. In entrambe le tradizioni i rapper si appropriano del linguaggio dei diritti, ma lo fanno per mostrarne la distanza dall’esperienza vissuta: le garanzie di libertà personale, lungi dall’essere un dato acquisito, appaiono nelle liriche come terreno di conflitto aperto fra soggetti marginalizzati e apparati del potere punitivo.

### 3.3. Libertà di espressione: tra censura privata e diritto penale

Nel rap la libertà di espressione non è solo sfondo implicito, ma oggetto esplicito di narrazione e conflitto. Anche in questo caso, tuttavia, le traiettorie statunitense e italiana divergono, riflettendo le rispettive tradizioni costituzionali.

Nel rap statunitense la *free speech* è rappresentata come diritto fondativo e, insieme, costantemente minacciato<sup>38</sup>. Ice-T apre *Freedom of Speech* (1989) con il verso provocatorio «Freedom of speech, that’s some motherfuckin’ bullshit», rovesciando il mantra costituzionale per

<sup>37</sup> Sulla lettura della *mass incarceration* come nuova forma di segregazione razziale, v. M. ALEXANDER, *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*, New York, 2010, passim; per un affinamento critico della tesi, G. FORMAN Jr., *Racial Critiques of Mass Incarceration: Beyond the New Jim Crow*, in *New York University Law Review*, 87, 2012, 21 ss.; sul nesso strutturale tra ghetto e prigioniero, cfr. L. WACQUANT, *Deadly Symbiosis: When Ghetto and Prison Meet and Mesh*, in *Punishment & Society*, 3(1), 2001, 95 ss.

<sup>38</sup> La musica rap è stata il focus di lavori scientifici in tema di prova penale: A. DENNIS, *Poetic (in) justice-rap music lyrics as art, life, and criminal evidence*, in *Columbia Journal of Law & the Arts*, 31, 2007, 1-42; R. ARAIBI, “Every Rhyme I Write”: *Rap Music as Evidence in Criminal Trials*, in *Arizona Law Review*, 62, 2020, 805-838.

denunciare una promessa svuotata da pressioni politiche e morali sui contenuti scomodi<sup>39</sup>. La vicenda giudiziaria dei 2 Live Crew – condannati in primo grado per oscenità per *As Nasty as They Wanna Be* e poi “riabilitati” in appello in nome del Primo Emendamento – è divenuta un caso emblematico: il rap è il genere che più di altri deve, di volta in volta, difendere il proprio statuto di espressione artistica protetta<sup>40</sup>. Con il tempo, il fuoco della critica si sposta dal solo potere pubblico a forme di controllo “privatizzato”: etichette, televisioni, sponsor, piattaforme. Eminem, in *Without Me* (2002), si descrive ironicamente come «the worst thing since Elvis Presley», suggerendo che la società maggioritaria tollera il rap più provocatorio finché resta funzionale all’industria culturale. Lupe Fiasco, in *Words I Never Said* (2011), attacca il circuito mediatico che riduce il dibattito politico a intrattenimento, denunciando una libertà di parola formalmente ampia ma svuotata da un ecosistema comunicativo che privilegia spettacolo e conformismo.

Nel contesto italiano la libertà di espressione è tematizzata soprattutto in relazione ai suoi estesi limiti impliciti. Il riferimento costante è l’art. 21 Cost., che riconosce il diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero, ma ammette limiti testuali (il “buon costume”) e limiti esterni legati alla tutela dell’onore, della reputazione, della sicurezza e dell’ordine pubblico<sup>41</sup>. I rapper si percepiscono come voce “scomoda” in una società descritta come incline alla censura di matrice penalistica.

<sup>39</sup> Su Freedom of Speech di Ice-T e sul ruolo del Parents Music Resource Center (PMRC) nelle campagne censorie contro il rap alla fine degli anni Ottanta, v. E. NUZUM, *Parental Advisory: Music Censorship in America*, New York, 2001, spec. capp. 5–7, che ricostruiscono la retorica “protect the children” e l’uso dei *warning labels* come strumenti di controllo.

<sup>40</sup> La vicenda giudiziaria dei 2 Live Crew è relativa ai casi: *Skywalker Records, Inc. v. Navarro*, 739 F. Supp. 578 (S.D. Fla. 1990) e *Luke Records, Inc. v. Navarro*, 960 F.2d 134 (11th Cir. 1992). Per una lettura critica del caso B. O’GALLAGHER, D.P. GAERTNER, *2 Live Crew and Judge Gonzalez Too-2 Live Crew and the Miller Obscenity Test*, in *Journal of Legislation*, 18, 1992, 105, ss.

<sup>41</sup> P. BARILE, *Libertà di manifestazione del pensiero*, in *Enciclopedia del diritto*, vol. XXIV, Milano, 1975.

Una parte rilevante della dottrina – anche in chiave critica – ha mostrato come questi limiti debbano essere interpretati restrittivamente per evitare che il diritto penale svolga una funzione eccessivamente conformativa sul discorso pubblico, con rischi di sovra-criminalizzazione delle forme espressive minoritarie<sup>42</sup>.

Il rap intercetta esattamente questa tensione: Assalti Frontali, in Il rap della Costituzione, trasformano il catalogo dei diritti fondamentali in lezione musicale, insistendo sul fatto che molti articoli – incluso l'art. 21 – risultano «traditi e calpestati» e devono essere riappropriati dal basso. Altri artisti tematizzano il confine, incerto, tra critica politica e responsabilità penale, sottolineando il rischio che la provocazione rap sia letta dai giudici in chiave meramente letterale, senza riconoscere il carattere iperbolico o metaforico<sup>43</sup>. Collettivi più radicali hanno testato concretamente i confini tra critica legittima e rischio di incriminazione, in particolare quando le liriche evocano temi sensibili (terrorismo, lotta armata, simboli proibiti)<sup>44</sup>. In questi casi, il conflitto non riguarda solo la possibilità di “dire tutto”, ma la definizione stessa di ciò che deve essere qualificato come discorso politico e di ciò che può essere considerato istigazione penalmente rilevante.

Nel sistema statunitense, il Primo Emendamento sancisce una protezione molto ampia della libertà di parola, in particolare per l'espressione politica e per il *public discourse*. La teoria di Robert Post ha mostrato come il cuore del Primo Emendamento risieda proprio nella tutela del discorso pubblico, anche quando assume forme “oltraggiose”, perché in quel terreno si forma l'autogoverno democratico.

<sup>42</sup> *Ex multis*, si veda la ricostruzione di C. CARUSO, *La libertà di espressione in azione*, Bologna, 2014.

<sup>43</sup> Articolo 31, Fotti la censura (1993); Gel & Metal Carter feat. Inoki e Noyz Narcos, Censura («Hai predicato la libertà di opinione / Ma quando ti scontri con noi rinneghi il tuo nome») (2006); Noyz Narcos, Verano Zombie (2007); Marracash, SPORT + muscoli e Cosplayer (2021), Fabri Fibra, Alla fine di tutto questo (2009); Sacre Scuole, Chiamati in causa (in tribunale) (1999); Fedez & tha Supreme, No Game Freestyle (2021); 99 Posse, Odio / Rappresaglia (1993).

<sup>44</sup> Si veda il caso del gruppo La gang - P38: M. DE VIDI, *We have been mistaken for terrorists: Italy's most controversial rap group fight persecution*, The Guardian, 1 febbraio 2023, disponibile su <https://www.theguardian.com/music/2023/feb/01/italy-most-controversial-rap-group-p38-la-gang> (ultimo accesso: 20.12.2025).



co<sup>45</sup>. Cass Sunstein, da un'altra prospettiva, ha evidenziato come un'impostazione puramente "neutralistica" del *free speech* rischi di favorire chi dispone già di maggiore potere comunicativo, proponendo una lettura della libertà di espressione orientata alla democrazia deliberativa più che al semplice "mercato delle idee"<sup>46</sup>. Il rap si colloca esattamente in questo crocevia: nasce come discorso politico di gruppi sottorappresentati e, oggi, è anche grande industria culturale. Banned in the U.S.A. (1990) dei 2 Live Crew è esemplare: trasforma un contenzioso sull'oscenità in manifesto del Primo Emendamento, denunciando il tentativo di escludere il rap dallo spazio del *public discourse* legittimo.

La contraddizione emerge con forza nel fenomeno del rap on trial: in numerosi procedimenti penali statunitensi le liriche rap sono state utilizzate come prova dell'intento o della pericolosità dell'imputato. Una letteratura crescente critica questa prassi come incompatibile con il Primo Emendamento, poiché tratta un genere culturale specifico come indizio di colpevolezza anziché come espressione artistica protetta. Il paradosso è evidente: il rap americano celebra il Primo Emendamento, ma si trova al centro di pratiche giudiziarie che rischiano di svuotarne la sostanza.

In entrambe le tradizioni, il rap funziona dunque come stress-test della libertà di espressione. Negli Stati Uniti, spinge il Primo Emendamento al limite, costringendo dottrina e giudici a decidere se la protezione del *public discourse* includa anche narrazioni iper-violente, sessuali o apertamente ostili. In Italia, mette alla prova la capacità dell'art. 21 Cost. di reggere il conflitto simbolico in una società attraversata da nuove sensibilità (hate speech, tutela delle minoranze, "correttezza" del linguaggio) senza trasformare il diritto penale in strumento di normalizzazione del dissenso.

<sup>45</sup> R.C. POST, *Racist speech, democracy, and the First Amendment*, in *William & Mary Law Review*, 32, 1991, 267-328.

<sup>46</sup> C.R. SUNSTEIN, *Democracy and the Problem of Free Speech*, New York, 1993.

#### 4. Considerazioni conclusive

Il confronto tra rap statunitense e rap italiano conferma l'ipotesi di partenza: lungi dall'essere un mero sfondo sonoro, il rap si configura come una forma di "narrazione costituzionale dal basso", capace di restituire in chiave critica i nodi irrisolti delle rispettive tradizioni giuridiche. Attraverso i tre topoi analizzati – eguaglianza, libertà personale e libertà di espressione – emergono differenze strutturali che illuminano, per contrasto, i tratti caratteristici dei due costituzionalismi.

Sul terreno dell'eguaglianza, il rap statunitense tematizza il fallimento dell'uguaglianza formale codificata nel XIV Emendamento: la Equal Protection appare come formula che proclama la neutralità del diritto mentre tollera, e talora legittima, la persistenza di una gerarchia razziale. Il rap italiano, specularmente, riflette l'impianto dell'art. 3 Cost., mettendo al centro il divario tra uguaglianza formale e uguaglianza sostanziale. Le liriche insistono sulle diseguaglianze socioeconomiche e territoriali, sulla distanza fra il compito costituzionale di "rimuovere gli ostacoli" e la condizione concreta delle periferie, delle classi subalterne e delle seconde generazioni: la promessa promozionale dell'eguaglianza viene così rappresentata come sistematicamente inadempita.

Per quanto riguarda la libertà personale, il rap statunitense denuncia una violazione strutturale dell'*habeas corpus* e del *due process*, inscritta nella storia lunga della schiavitù, della segregazione e della *mass incarceration*: la prigione è narrata come dispositivo di controllo razzializzato, erede delle istituzioni che hanno storicamente definito la posizione dei neri nella società americana. Il rap italiano, invece, racconta la carcerazione in chiave prevalentemente soggettiva e socioeconomica: è il ragazzo di provincia, il giovane di quartiere, il migrante di seconda generazione a sperimentare una selettività classista del sistema penale e la crisi del modello rieducativo consacrato dall'art. 27 Cost. Nella "quarta generazione" emergono con maggiore nettezza anche le dimensioni etnico-razziali, ma il fuoco resta sulla distanza tra finalismo rieducativo proclamato e realtà di un'istituzione vissuta come pura sospensione biografica.

Quanto alla libertà di espressione, il rap statunitense si pone simultaneamente come alleato e come vittima del Primo Emendamento: in-

voca la protezione della free speech come marchio identitario, ma ne mostra le ambiguità alla prova dei fatti, tra campagne censorie, moral panic e fenomeno del rap on trial, in cui le liriche diventano prova contro gli imputati. Il rap italiano si confronta con un art. 21 Cost. strutturalmente inscritto in una logica di bilanciamento e costellato di limiti esterni: nelle rime affiora l'idea di una libertà espressiva "condizionata", costantemente esposta a repressione giudiziaria e delegittimazione sociale delle voci marginali.

Il rap non si limita a "riflettere" le tradizioni giuridiche, ma ne mette a nudo le fratture. Il diritto non appare mai come un sistema neutro di regole, bensì come campo di tensione tra promesse costituzionali e realtà sociali: tra uguaglianza proclamata e disuguaglianza vissuta, tra libertà personale garantita e pratiche selettive di punizione, tra libertà di espressione enunciata e forme più o meno esplicite di silenziamento. In questo senso, le liriche rap funzionano come una sorta di contro-canto del costituzionalismo: un commentario popolare alla Costituzione che, con il linguaggio dell'iperbole e della narrazione biografica, interroga criticamente la capacità delle Costituzioni di mantenere le proprie promesse.

### *Abstract*

*This article explores the relationship between rap music and constitutionalism through a comparative law and music analysis of Italian and American rap lyrics. It argues that rap functions as a form of "constitutionalism from below": a popular, critical articulation of fundamental constitutional principles. The study adopts a twofold approach. First, it traces a legal genealogy of Italian rap across five phases, each targeting a different locus of power, from the legislature to the executive, economic technocracy, the apolitical trap interlude, and finally the judiciary and criminal system, mirroring shifts in Italy's material constitution. Second, it conducts a comparative analysis of Italian and American lyrics around three constitutional topoi: equality, personal liberty, and freedom of expression. The comparison shows how analogous constitutional tensions are refracted through distinct legal traditions: American rap exposes the failures of formal "colorblind" equality and denounces racialized mass incarceration, while Italian rap interrogates the unfulfilled promise of substantive equality and the crisis of*

*the rehabilitative ideal of punishment. The article concludes that rap lyrics operate as a popular constitutional commentary that critically interrogates the capacity of constitutions to keep their promises.*

*Keywords*

*Constitutionalism – Law and music – Rap – Comparative constitutional Law – Equality – Personal liberty – Freedom of expression*

## PARTE II



## NOTE SPARSE SULLE NOTE

*Lucio Pegoraro\**

SOMMARIO: 1. Prologo. – 2. “Law in music”. – 3. Premessa ai singoli contributi. – 4. I singoli interventi e le relazioni musica/diritto. – 4.1. La musica precede, accompagna/certifica, o consolida il diritto? – 4.2. Diritto e Resistenza/e. – 4.3. Nazionalismo, musica, circolazione. – 4.4. Discriminazione ed emarginazione. – 5. Profili da approfondire, non evidenziati dagli interventi (e assenti o molto a margine anche in altre sessioni parallele). – 5.1. Il metodo. – 5.2. Trapianti. – 5.3. Il conflitto tra individualismo e comunitarismo. – 5.4. La musica religiosa. – 5.5. Intrecci tra musica/diritto e tra formanti/crittotipi. – 6. Profili ulteriori. – 6.1. Lessico, cultura e inni nazionali. – 6.2. Rapporto tra geografia, musica e diritto. – 6.3. Musica, parole, e tradurre la musica. – 7. Una lettura prospettica: musica, diritto, ricerca.

L'uomo che non ha alcuna musica nel cuore,  
che non si sente commuovere dall'armonia di dolci suoni,  
è nato per il tradimento, per gli inganni, per le rapine.  
I motivi del suo animo sono foschi come la notte: i suoi appetiti neri come l'erebo.  
Non vi fidate di un siffatto uomo. Ascoltate la musica

W. SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, 1596-1598

### 1. *Prologo*

Con gli anni e l'esperienza, sempre più trovo eticamente doveroso rompere le regole: dunque, siccome non sono uno stenografo, non desidero – salvo doverosi cenni – fare riassunti, o sintesi dei vari interventi. Gli abstract e questa stessa pubblicazione assolvono meglio a questo compito.

\* Professore della “Cátedra de Derecho Comparado” Professore Lucio Pegoraro, Universidad de Salamanca” e Profesor afiliado nell'Universidad de Nuevo León.

Musicisti, militari e politici e giuristi concordano che le regole ogni tanto vanno rotte: Frank Zappa scrive: «Progress is not possible without deviation from the norm» (come ricordano Bagni e Nicolini in esergo del loro libro *Giustizia costituzionale comparata*); David Crosby (*Triad*, 1968) «So, you see what we can do / is to try something new» è un mio esergo in *Studi in memoria di R. Sacco*, ma va citato anche Douglas McArthur (comandante supremo delle forze armate S.-W. Pacific Area): «Se vuoi essere ricordato, devi rompere qualche regola».

Già qui viene fuori un curioso e fondamentale parallelismo tra musica e diritto: la rottura delle regole. (Ne tratta nella sessione che commento M. Giulia Acierno, *Pašukanis e la Sinfonia delle Sirene: diritto e avanguardie musicali nella Rivoluzione d'ottobre* e sta sullo sfondo di altri contributi, ma appena percepito, come Riccardo Arietti, *The Will of the People! Ovvero, del right to resist nel diritto costituzionale comparato: suggestioni a partire dalla discografia dei Muse*. Peccato che non ci sia una relazione introduttiva con un approfondimento di teoria generale a collegare arte/musica/cultura/diritto sotto questo profilo).

La prima regola che rompo è dunque quella tra il galateo (la forma), che imporrebbe educati elogi, e la sostanza. Come più estesamente dirò nell'ultimo §, infatti, il compito di trarre teoria generale e comparazione (il *jus in artem redigere*, direbbe Cicerone) dalle decine di interventi, ciascuno di pochi minuti (il *convulsum ac dissipatum*), è lasciato per lo più all'ascoltatore (o al lettore). Certamente, non per responsabilità di chi è chiamato a produrre in poche pagine e pochi minuti *flash* più che pensieri, ma per il generale appiattimento della cultura (anche giuridica) sulle istanze "usa e getta" delle attuali voghe prevalenti.

## 2. "Law in music"

La sessione che devo commentare – *law in music* – è eterogenea, né è molto chiaro come i contributi siano stati aggregati (o disaggregati) rispetto ad altri in altre sessioni, che seguono gli stessi schemi e a volte trattano lo stesso argomento.



Andava affrontato ad es. il tema “Law”. Quale “law”? Quella della tradizione, o quella del diritto posto (e imposto?) Con che rapporti tra le due concezioni? Contaminazioni, ribellione, cos’è la legalità, e poi i rapporti tra i formanti, la loro circolazione, ecc. Non limitando lo studio a un segmento, ma facendo le connessioni. Queste affiorano qui e là, ma la tempistica e le modalità di ingaggio obbligano a toccare solo temi circoscritti. È la cultura degli SMS e delle *chat*. Se ne occupa peraltro Arietti, con alcune considerazioni generali, anche se costrette a confrontarsi col contesto limitato (uno specifico gruppo musicale). Come in altre sessioni, lo schema di collegamento quasi sempre è un particolare cantante o autore o compositore, in relazione a un particolare profilo del diritto, e/o a un particolare genere musicale. È la via più facile: l’opera tale parla di giustizia, o di nazionalità, e anche il diritto lo fa; il cantante talaltro canta la libertà, e anche il diritto lo fa; si canta in musica il dramma dei migranti, e se ne parla a livello giuridico, ecc.

### 3. *Premessa ai singoli contributi*

Il diritto comparato è la scienza del plurale, positivista (di positivismo scientifico, non legistico/statalistico, e comunque è *anti-giusnaturalista*, per richiamare la dicotomia di Bobbio), e *realista* (ma non è solo ciò che dicono i giudici – vedi Ross, Olivecrona, Pound, Cardozo, Guastini, ecc. –, ma anche quello che si impone per via della norma di riconoscimento – Hart – anche in altri modi). È la scienza delle connessioni/dissociazioni tra formanti e crittotipi, tra diritto e cultura. È la scienza della circolazione e delle imposizioni fatte a scapito degli allineamenti tra cultura e diritto (fra tanti: Graziadei).

Su questo bisognerebbe forse insistere: studiare – come nell’ultimo numero della *Revista General de Derecho Público Comparado* – i rapporti tra montagna e diritto (con Piciocchi, Ziccardi, Louvin, Garay e altri), significa aprire la conoscenza su cose diverse dalla forma, come pure fanno numerosi studi su *fashion & law* (Pozzo, Costanzo), su cibo e diritto (Lanni, Zambrano, Toniatti). Altro numero monografico della RGDPC (n. 39/2026) è stato dedicato a fotografie e diritto (il verismo, le foto di guerra, Gerda Taro, l’estetica e l’epistemologia, Oliviero To-

scani e il connubio tra commercio e valori, propaganda, forme di Stato e fotografia, i soggetti esclusi, ecc.). Con un po' di *humor*, potremmo parlare anche di ciclismo e diritto: il campione olimpico Filippo Ganna va ben oltre i tristi esteti del formalismo giuridico legistico, e dice «se guardaste il ciclismo attraverso gli occhi e non lo *smartphone*, potreste cogliere le gocce di sudore e magari qualche lacrima» – evocando così la “compassione” di cui ci parla S. Bagni e l'invito della senatrice Segre ai giovani: «per capire la memoria, studiate la storia, la geografia, e lasciate stare un po' lo *smartphone*»; però il regolamento di gara dedica alla definizione di “fuga” non so quante pagine tecnico-giuridiche, con relative sanzioni per le scorrettezze: che frattura tra realtà e diritto! Il diritto s'è isolato dalla società, è pura forma, e questi studi evidenziano problemi grandi che toccano famiglie, forme di Stato, diritti e libertà e doveri e tradizioni ecc.: l'anima della comparazione. Basterebbe mettere insieme le cose e non accatastarle come monadi isolate.

#### 4. I singoli interventi e le relazioni musica/diritto

Gli interventi intersecano aspetti cruciali della società contemporanea. In particolare, la discriminazione e l'emarginazione: Linda Brancaleone, Andrea Gatti, Andrea Molfetta, Davide Ragone ed Enrico Campelli battono tutti lo stesso chiodo.

Se ci fosse una sintesi, l'interrogativo da porre sarebbe se epoche e luoghi e stili generi diversi (opera, musica popolare, rap, musical, ecc.) producano tutti e sempre lo stesso insieme di valori condivisi dal consorzio umano, o se viceversa non siano il prodotto contingente di bisogni che emergono ciclicamente nel tempo e nello spazio. Il che parrebbe testimoniato dall'intervento di Raffaele Prettato, che segnala l'affioramento di istanze comunitarie – il nazionalismo irlandese – nell'alveo di una società che al contempo rivendicava (e rivendica) soluzioni anche giuridiche per situazioni che trascendono i trattamenti formalmente eguali e il rispetto del mantra dei diritti umani.

Ovviamente, oltre che per storia e letteratura (con moltissimi studi), geografia (es. M. Nicolini su *Legal Geography: Comparative Law and the Production of Space*), ecc., ciò vale anche per la musica.

Gli interventi sollecitano alcune questioni di collegamenti tra musica e diritto, di metodo e di sostanza. Comincio da quelli suggeriti nella sessione in commento. Passerò poi a ciò che manca per un inquadramento complessivo e infine a poche parole conclusive sulle connessioni.

#### 4.1. *La musica precede, accompagna/certifica o consolida il diritto?*

M. Giulia Acierno, nell'accostare Avraamov a Pašukanis, evoca il seguente interrogativo: la musica precede, accompagna/certifica o consolida il diritto?

Il diritto comparato potrebbe rispondere, analizzando il tempo e lo spazio, ma la soluzione non sarà mai univoca.

Restando in terra russa, penso anche, allargando il campo, al ruolo di Rimsky Korsakov, la cui reazionaria famiglia è evocata tante volte da Trozskij nella sua impareggiabile *Storia della Rivoluzione russa*; penso alle relazioni culturali tra diritto russo *ante, apud* e *post* Rivoluzione, e Illuminismo, dottrine politiche, diritto francese. E non a caso Giulia ricorda che Marsigliese e Internazionale accompagnarono la lotta, anche nella sinfonia citata. (Evoco pure il film *Reds*, dedicato a quei "giorni che sconvolsero il mondo", dove si cantano le due canzoni.) Ancora: i collegamenti tra impressionismo musicale russo e francese (Musorsky e Ravel/Debussy, per es.), e le corrispondenti *liaisons* con la cultura giuridica francese. Terreno ci sarebbe per collegare queste cose. Non spettava però al singolo contributo, ma piuttosto a una ampia relazione introduttiva!

#### 4.2. *Diritto e Resistenza/e*

Pure Riccardo Arietti, che si sofferma sul diritto di resistenza, prendendo uno spunto (alquanto scontato) dalla musica di una *band*, sollecita a sua volta, anche se muovendo da una esperienza più circoscritta e con obiettivi più terreni, interrogativi relativi alle fratture tra i formanti. Volando più in alto, potremmo collegare le avanguardie, da Šostakovič a Varese fino a Frank Zappa, al costituzionalismo controegemonico; e il ruolo certificativo del diritto alle reazioni della musica

ufficiale nei confronti di quella “di avanguardia”. (Lo stesso vale per le arti figurative).

C'è però una riflessione ben più inquietante da fare: a quasi nessuno interessa un bel nulla della musica della Resistenza, o meglio delle Resistenze, né in chiave storica (la Resistenza per antonomasia, quella dei popoli martirizzati dall'«estrema abiezione morale del fascismo»: testualmente così, un grande liberale quale fu Scarpelli), né delle Resistenze dei vari tempi e luoghi. Quante cose potrebbero invece raccontarci le canzoni dei partigiani di tanti paesi, l'anelito di libertà e di giustizia (quasi sempre insieme) che le animava, e che ha fondato il costituzionalismo europeo del dopoguerra. E quante cose potrebbero raccontarci le traduzioni di “Bella ciao!”, che tranne che in una triste versione giapponese assurge a cantico di rivolta contro i soprusi (ma che nella versione ucraina, per ovvie e – dico – condivisibili ragioni, assume connotazioni meramente nazionaliste). Oppure il conflitto tra musica e “politica/diritto” che si disvela nel cantare *Fischia il vento* (le Brigate garibaldine) e non “Bella ciao”, che arriverà più tardi, esplosa alla fin fine solo con la divulgazione datale da una grande *band* combattente come i Modena City Ramblers e un *serial* televisivo (*La casa de papel*). Per non dire della sua più antica versione “femminista” – quella delle mondine – che ho segnalato alle ragazze che l'8 marzo 2020 marciavano per il giorno della donna a Oaxaca, giusto un giorno prima che partisse l'ultimo volo per l'Europa, causa pandemia.

La Resistenza – le Resistenze – sono confinate in sporadici anche se apprezzabili cammei, circoscritti a poche esperienze e diluiti in diverse sessioni.

#### 4.3. *Nazionalismo, musica, circolazione*

Raffaele Prettato, parlando del nazionalismo in musica, tratta delle canzoni irlandesi. In altre sessioni si evocano l'opera o altri generi musicali che appoggiano rivendicazioni identitarie. La musica celtica e gaelica mi rimanda invece al tema della sua circolazione: il “nazionalismo” è una componente che si rivela nei testi citati, nelle parole ma non nella musica (v. § 6.3.) Ben più curioso sarebbe sapere come le navi dei mercanti hanno disseminato questo genere musicale per tutto il Mediterraneo, fino a giungere a Dakar. *Dublin to Dakar* è il titolo di

un bel CD della meritoria Putumayo Records, che in catalogo ne ha moltissimi proprio sulla circolazione della musica. (In questo caso, il tragitto va dall'Irlanda alla Cornovaglia a Bretagna e Normandia, per passare all'Italia, la costa Est del *mare nostrum*, attraversa il Maghreb e si inoltra in Africa). Le case discografiche sono molto più avanti dei giuristi. Domanda alla quale sarebbe bello avere una risposta: le istituzioni del diritto commerciale hanno pure esse seguito queste navi, esportando, ibridando, importando istituti? (I "mori", oltre che in Spagna e Sud d'Italia, c'erano pure a Venezia e alla corte d'Inghilterra!).

Quando Alessandro Somma mi ha chiesto, tempo fa, di presentare la musica latinoamericana al festival di *Internazionale*, subito abbiamo concordato che per capirla (e insieme alla musica altre cose, come il diritto), occorreva andare alle origini (*Afro-latino* è un altro titolo di Putumayo, accompagnato da molti CD analoghi). Il percorso – intitolato *Road to freedom* – è stato dall'Africa, specie Sudafrica (M. Makeba), Congo (R. Lembo, Manu Dibango, ben noto a Cuba, dove ha suonato coi Buena Vista Social Club) e Senegal (es. Orchestra Baobab), e attraverso il mercato degli schiavi di Capo Verde l'approdo sia nel Caribe, sia nel Sud (Brasile), da dove le navi negriere tornano unendo alla musica di Capo Verde (insieme alla radice coloniale: il fado, e Cesaria Evora) il ritmo del Caribe e la *saudade* del Brasile. Il miscuglio ci regala la musica più bella e varia del mondo (Tito Paris, Teofilo Chantre, Boy ge Mendes, Simentera, Cesaria Evora e cento altri).

#### 4.4. *Discriminazione ed emarginazione*

Ben quattro contributi, come ho detto, trattano la discriminazione e l'emarginazione: Linda Brancaloneone immigrazione cosmopolitismo e integrazione in alcune recenti canzoni italiane; Andrea Gatti multiculturalismo e integrazione nell'opera lirica; Andrea Molfetta, il fenomeno discriminatorio nel *musical* di Broadway; Davide Ragone ed Enrico Campelli le discriminazioni nel rap afroamericano.

Fatto aggio per le stesse considerazioni fatte nel § precedente, è il tema cruciale oggi, di fronte alla feroce disuguaglianza tra Nord e Sud del mondo, all'intolleranza verso chi tenta di sfuggirvi, alle politiche di deportazioni che, raffinate negli anni del nazismo (ma con la complici-

tà dei fascisti di Italia e della Francia di Vichy, oltre che di altri paesi), trovano oggi seguito con le deportazioni disumane dei migranti verso l'Est (Albania o, nella proposta di Trump per i palestinesi, Giordania) o il Sud (basta ricordare per gli USA El Salvador, dove i *lager* funzionano a meraviglia, o per il Regno Unito alcune vecchie colonie), e d'altro canto negando a quanti restano i conclamati diritti cosiddetti umani, o almeno una parte di essi, cui i giuristi continuano ad affidarsi, con un'orgia di libri, convegni, corsi, master (U. Rescigno), perché rappresentano la foglia di fico con cui coprire le vergogne della discriminazione sostanziale e occultare il conflitto di classe (non più operaio/padrone ma Nord/Sud).

*5. Profili da approfondire, non evidenziati dagli interventi (e assenti o molto a margine anche in altre sessioni parallele)*

Cento SMS però non fanno un libro, come cento casi non fanno il *common law*, se la *ratio decidendi* non assurge a principio ordinatore attraverso la stratificazione e la sistemazione, senza dimenticare che i primi precedenti si ancorano prevalentemente all'adesione a costumi e tradizioni anteriori, e dunque poggiano sul buon senso che regge le comunità. Gli interventi apportano preziose conoscenze aggiuntive, ma l'accumulamento dei mattoni non significa costruire una casa. Per quella, occorrerebbe un ingegnere o un architetto. Nel nostro caso, studi che mettano malta tra i singoli "mattoni". In una prospettiva scientifica ampia e di insieme, tali studi dovrebbero affrontare vari profili. Oltre a quelli già evocati, ne passo in rassegna alcuni altri (rinunciando per ragioni di spazio a ulteriori digressioni, ad es. sull'opera).

*5.1. Il metodo*

Una riflessione approfondita sul metodo: cosa accomuna il metodo nella musica e nel diritto? Dialogano tra loro, o c'è un abisso? La rigidità formale del pentagramma fa rima con la forma quale modo di strutturare il diritto in Occidente, ma è aliena dalla musica del Sud del

mondo e dell'Oriente, come pure dal loro diritto. (Su ciò si sofferma P. Viola).

Viceversa, è insistente l'attenzione per il rapporto tra autore e interprete, con un evidente parallelismo con il binomio legislatore/giudice; come pure è forte l'attenzione sul rapporto tra direttore e musicisti, pregna pur essa di potenziali escursioni analogiche. D'altronde, qui si viaggia sul velluto: queste analogie venivano evocate sin dai tempi di Betti, anzi da ben prima.

## 5.2. *Trapianti*

Ai trapianti e alla circolazione già ho accennato nel § 4.3. La musica afro esporta in Occidente modi diversi (non però quella orientale, salvo alcune contaminazioni circolate forse attraverso l'Islam, e le suggestioni di Lennon, della musica *New Age*, di alcune altre correnti, o mode). Quando il diritto invece impone l'inversione del senso di marcia, dall'Occidente al Sud del mondo (Stato di diritto, *rule of law*, diritti umani, dignità ecc.), enfatizza una frattura eclatante tra diritto e società e cultura. La circolazione andrebbe affrontata dal punto di vista della bi-direzionalità e della frattura tra formanti e/o crittotipi.

## 5.3. *Il conflitto tra individualismo e comunitarismo*

Latitano gli approfondimenti sul conflitto tra individualismo e comunitarismo. Eppure, la materia è ricca e promettente.

Ad es., la musica di rivolta statunitense del dopoguerra, che ha accompagnato gli anni dai '60 in poi, è impregnata del libertarismo individualista che fa da sfondo alle dottrine portate dai *Pilgrim Fathers* e che si riflettono in quel costituzionalismo (dopo Baez e Dylan, i Doors, Grateful Dead, CSN&Y, Jefferson Airplane, Zappa, ecc., e sull'altra costa le *band* del Greenwich Village, Velvet Underground e Lou Reed, ecc.). E la Costituzione resta tenacemente ancorata alla stessa visione espressa dalla musica. In Europa, viceversa, la "socialdemocratizzazione" del costituzionalismo si accompagna a una musica attenta al sociale, espressa dai cantautori francesi, italiani, spagnoli ecc., come pure dai testi e dalle note di molti autori e *band* pop e rock (es. Sabina in Spagna, o in Italia, dopo Guccini e tanti altri, i Modena City Ramblers,

ma sono solo pochi nomi fra tantissimi), e persino da una certa sindacalizzazione e impegno politico di molte orchestre e direttori e musicisti (Abbado, Muti, Pollini).

La globalizzazione e l'attonita adesione della dottrina costituzionalista all'unica chiave di lettura che ne giustifica e maschera la prepotente e inegalitaria pervasività – i diritti – affiora a livello musicale anche nel diffuso disimpegno nei tempi recenti per i temi sociali, a vantaggio delle rivendicazioni individualiste, pure tradotte in termini di diritti, se non l'abbandono delle tematiche sia individuali sia sociali, a vantaggio dei sentimenti (che sempre stanno comunque alla base della musica di tutti i tempi e luoghi).

L'intreccio tra individualismo e comunitarismo si coglie comunque anche altrove. Mi viene in mente la colonna sonora de *Il giorno più lungo* (dal libro di Cornelius Ryan, sul *D-Day*), nel quale all'*opening* con le prime note della Quinta sinfonia di Beethoven (il destino che bussa alla porta) segue la coinvolgente marcia trionfale che rappresenta il *leit-motiv* del film, e il sacrificio del singolo vale i valori immensi rappresentati dallo sbarco, che superano le tragedie personali. Di nuovo, comunità e individuo, che nella guerra scompaiono e vede cancellati i diritti personali.

#### 5.4. *La musica religiosa*

La musica religiosa è pure totalmente assente, anche se ha marcato la storia dell'umanità, e tutt'ora, in qualche modo, interseca e impreгна la musica del Sud del mondo, dove il diritto non è separato – come in Occidente – dalle categorie filosofico/religiose. Come può uno studio di diritto comparato ignorare questo intimo rapporto tra religione e musica (e il diritto e la politica che li accompagnano)? Ricordo che un giurista e musicista – Luca Piccini – ha chiuso il mio terzo “laboratorio” degli studenti su “musica e diritto” con un bellissimo intervento sulla musica della (re)conquista dei *Reyes Católicos* nel Sud della mia Spagna: alla musica allegra, multiculturale, vivace, delle tre culture islamica, ebraica, cattolica (Sevilla si definisce ancora oggi la città delle tre culture), i Re cattolici sostituiscono la musica cupa e ombrosa del monoculturalismo imposto dall'Inquisizione (che trova però espressioni eccelse nel non coevo canto gregoriano). Ancora una volta, sotto-



lineo la frattura (di sensibilità) culturale tra giuristi e musicisti: agli editori di musica, diversamente che ai giuristi occidentali, questo aspetto non sfugge, come attesta una bella raccolta intitolata “Peccatori e santi”, dedicata all’amore sacro e al sentimento popolare nella musica medioevale italiana e spagnola.

### 5.5. *Intrecci tra musica/diritto e tra formanti/crittotipi*

Altro tema – che in parte affiora in molti interventi, anche se non viene inquadrato in una teoria generale del diritto comparato – riguarda gli intrecci tra musica (in particolare l’opera), la letteratura e il diritto, o in termini generali, di nuovo, tra formanti e crittotipi.

J.K. Jerome (in *Pensieri oziosi di un ozioso*) ci evoca l’aneddoto di un cantante di opera destinato a fare la parte del “buono” che, non trovando la parrucca, si presentò in scena coi suoi capelli corvini, venendo immediatamente individuato dal pubblico come il fellone – ovviamente sempre scuro –, e subissato di scherni, lazzi e vituperi, nonostante la sua parte fosse “positiva” negli intenti del musicista e del librettista. I biondi sono buoni, i neri no. Collego l’aneddoto alle deportazioni di migranti in Albania, che sono solo per i neri, non per chi entra illegalmente dalle frontiere orientali, ma è biondo e con gli occhi azzurri. Il diritto se ne accorge? Mai ho sentito nessuno, tra i giuristi, ma pure nella stampa e nella politica, sottolineare questo profilo ferocemente razziale della legislazione così come opera concretamente. Jerome e i musicisti lo avvertono, come pure Shakespeare, che collega la letteratura alla musica e a un diritto cui non risparmia in molti casi i suoi strali; i giuristi e neppure noi comparatisti per lo più no.

### 6. *Profili ulteriori*

Altre cose sparse, in una ricostruzione complessiva dei rapporti tra musica e diritto, potrebbero generare ulteriori spunti di riflessione.

### 6.1. Lessico, cultura e inni nazionali

A proposito degli inni nazionali, alcuni interventi (in altre sessioni) si sono meritoriamente occupati della loro “inattualizzazione”. I miei ricordi delle scuole elementari e medie mi restituiscono una cartografia del mondo disegnata soprattutto di rosa, celeste, azzurro cupo, che pitturavano le conquiste coloniali dei vari paesi. I nomi degli Stati e delle capitali che ricordo a memoria sono quelli della colonia. Con i processi di liberazione della seconda metà del 1900, tutto è cambiato. I nomi sono nuovi, e ci si perde. Ma non cambiano in genere gli inni. Perché? Cosa ha la musica di diverso, di evocativo, di simbolico, rispetto al nome di un paese o di una capitale? Non lo so, ma vorrei che qualcuno se ne occupasse. Solo un intervento approfondisce meritoriamente questo tema (Locchi), anche se Benedetti e Maspero (in altra sessione) lo toccano, uno in termini ricostruttivi generali, l’altro in termini empirici, collegati solo all’Occidente.

È di poco tempo fa la notizia che il presidente degli Stati Uniti Trump vuole restituire al monte più alto del paese (6.190 m.), che Barack Obama aveva rinominato “Denali”, o “montagna grande” nella lingua dei nativi atabascanos koyukon, il nome di “monte McKinley”, in onore del presidente che a cavallo dei due ultimi secoli passati patrocinò forse più di ogni altro dazi, protezionismo e chiusura. Ha poi proposto anche di cambiare il nome del Golfo del Messico. Altri preferisce ignobilmente denominare gli esseri umani in cerca di un futuro “carico eccedente”. Chi vuole deportare i popoli, in primo luogo, toglie l’identità alle persone e ai luoghi.

E la musica? Al fine di includere nel testo la millenaria storia degli aborigeni, dal 2021 è stata adottata una modifica del primo verso dell’inno nazionale australiano: da «Australians all let us rejoice, for we are *young* and free» a «Australians all let us rejoice, for we are *one* and free». Eltsin abolisce il meraviglioso inno russo, ma Putin, più scaltro, lo ripristina solo cambiando le parole. In Italia si sollevano polemiche per la modifica che il coro dei bambini fa, in occasione dell’Expo di Milano, alle ultime parole dell’inno italiano: «siam pronti alla vita» (e non «alla morte»: che bello!, dico io.) In cambio, nessuno si lamenta (per fortuna!) se le giocatrici della nazionale di calcio femminile cambiano le parole dello stesso inno e cantano «siam pronte alla morte»

invece di «siam pronti». Ovvio: il conflitto e il linguaggio di genere sono ormai assorbiti da tempo, mentre quello generazionale (i “diritti delle generazioni future”) resta ancora confinato in un limbo, tanto che ben poche Costituzioni ne accennano o tanto meno lo recepiscono. In America latina, l'indole guerriera, spesso bellicosa e tronfia degli inni nazionali(sti) si riflette persino negli inni delle Università, tutte marcette militari piene di ritmi e valori retorici ereditati dal colonialismo come pure dalle rivendicazioni indipendentiste. Ma salvo ritocchi, gli inni permangono, e in Spagna non si riesce a mettere in parole la marcia reale, a scapito dei bandi ufficiali aperti da vari Governi.

## 6.2. Rapporto tra geografia, musica e diritto

Il rapporto tra geografia, musica e diritto è un altro grande assente nelle curiosità dei partecipanti. (Ne ho fatto un cenno *supra*, § 4.)

L'altitudine si tira dietro un carico di isolamento e se si vuole di tristezza nella musica. Se ne era accorto anche un comico come P. Villaggio, che sottolineava come persino “La Valsugana” cominciava con ottimismo “la mamma la sta bene”, ma poi immediatamente le strofe annunciavano che “il papà è ammalato e il mio ben partì soldato”. Trasferendoci nelle Ande, “El condor pasa” – resa famosa da Simon & Garfunkel – infesta in tutti i luoghi turistici del Perú la pace dei visitatori, togliendo loro la gioia di vivere, e facendo da contraltare alla coinvolgente *musica negra* di Eva Ayllon – quanto evoca la musica haitiana! – o alla serenità e ironia delle canzoni di Chabuca Granda. Il *son Caribe* è tutto diverso: il mare si tira dietro apertura, orizzonti, allegria. E anche il suo diritto è diverso. Lì nasce il diritto internazionale, che guarda all'umanità intera, mentre il diritto delle montagne è il diritto delle tradizioni locali, il diritto ctonio per eccellenza, e ogni valle ha le sue “regole” (come si definisce il diritto delle comunità del bellunese, del Trentino e del Süd Tirol: v. Ziccardi nel già citato monografico di *RGDPC*). Le isole hanno ciascuna la loro musica, come hanno – non sempre – anche il loro diritto. Sono, appunto, “isolate”. Ma è curioso che c'è qualcosa nella musica che le unisce – si veda *Islands*, sempre di Putumayo Records – come c'è nell'organizzazione istituzionale e nella disciplina dei rapporti internazionali.

Nella (sola) tradizione italiana, la musica di montagna si identifica spesso, anche se non sempre, con la musica degli Alpini. Montagna e guerra si fondono (come pure una bella dose di tristezza e malinconia), e anche i valori che stanno alla base. Valori tradizionali, ma pure ripulsa e persino sovversione. In un film (un film serio e non brutto, sulla grande guerra, ma con un titolo brutto, "Porca vacca"), Renato Pozzetto canta la struggente e bellissima e sovversiva *Addio padre e madre addio*, e l'ufficiale correttamente si allontana dal provvisorio palcoscenico di trincea, ma lascia fare. Conflitti tra regole e tra valori.

### 6.3. *Musica, parole, e tradurre la musica*

Buona parte degli interventi parla di parole, per trovare i nessi col diritto. Facile. Ben pochi parlano di musica. Ma la musica non è fatta di parole, anche se spesso si accompagna alle parole. Lo schema mentale è lo stesso di chi crede che le parole della legge tedesca, uguali a quelle della legge etiopica che la importa, significhino la stessa cosa, ma non guarda cosa c'è sotto. Una cosa è come circolano la forma (il pentagramma), la melodia, i suoni, il ritmo (per usare parole a-tecniche), altra è fermarsi ai testi ("letteratura e diritto", non "musica e diritto").

Un ultimo profilo sottratto all'attenzione è quello dello scisma tra trama musicale e testi che la riempiono. Da profano, ho sempre avvertito quella che mi pare essere spesso una scissione tra l'altezza artistica della musica di un'opera e la banalità del libretto. Non a caso i compositori sono conosciuti, i librettisti molto meno. Sovente, nel mondo musicale, si percepisce questo divario tra musica bella e parole brutte, o al contrario, a volte, tra parole belle e musica brutta. (Il rap ne è un esempio.) Ci si può aggiungere l'interprete. I cantautori spesso sono bravi poeti e musicisti, ma pessimi o mediocri cantanti (e a volte lo ammettono!). Allo stesso modo, le buone intenzioni dei legislatori devono accompagnarsi a un buon libretto (il *drafting* legislativo), se no l'interprete fa ciò che vuole.

Un'altra faccia dello stesso problema è quello traduttologico, che di nuovo fa affiorare il problema dei formanti. Non si tratta solo di come capire ritmi e cadenze alieni (di nuovo il pentagramma, v. *supra*, § 5.1), dove non ci siano parole nella musica; ma, quando ci sono parole (ad es. nelle canzoni popolari, oppure nell'opera, e in parte nella

musica classica – come, per parlare di cose note, il quarto movimento della Nona sinfonia di Beethoven, su testo di Schiller, o anche, meno conosciuta, la sua *Fantasia* corale in do minore), di come si concilino musica e parole. L'universalizzazione trova ostacoli ulteriori. L'impatto dei linguaggi non è mai lo stesso. Un esempio alquanto banale è la conosciutissima *My way* lanciata al di là dell'Atlantico da Frank Sinatra, la cui musica era il meraviglioso brano *Comme d'habitude*, scritto da Jacques Revaux su musica di G. Thibaut e Cl. François, ma il cui testo, totalmente differente, mai avrebbe fatto presa nell'America anglosassone.

### 7. Una lettura prospettica: musica, diritto, ricerca

Molti contributi si soffermano su segmenti dei rapporti tra diritto e musica. Ciascuno è utile e tutti dimostrano grandi capacità. Una lettura complessiva offre però una visione che trascende gli encomiabili apporti individuali dei singoli scritti. Nel suo insieme, ci offre la misura degli interessi (e della cultura giuridica) prevalente. (Così come la letteratura giuridica, oltre che la legislazione e la giurisprudenza sul Covid, ci insegnano che ai giuristi interessano solo le competenze e i diritti individuali, per nulla – la miseria di 20 su 2.200 libri o articoli da me analizzati per gli *Scritti in onore di G.F. Ferrari* – la solidarietà, la comunità, i doveri, la “compassione”; e nella politica solo un parlamentare su 168 ricorda nei dibattiti sulla pandemia doveri e solidarietà, tutti gli altri solo le competenze e soprattutto i diritti: A. Marangelli.)

Prevalgono interessi circoscritti. Sono solo sporadici i collegamenti col mondo, la storia, il tempo e lo spazio, le varie arti e scienze, i vari diritti e le varie musiche, gli incroci tra le musiche e i diritti, i *transfert*, le imposizioni, le reazioni ... ogni tanto accade, ma poche volte. Ciò collega la musica all'Università e al suo ruolo di appoggio alla segmentazione e all'individualismo veteroliberal ottocentesco, ormai tornato in voga con l'avallo dell'accademia. Non interessa più la sinfonia, interessano le singole note.

Nel film *Amadeus*, Salieri (nella pellicola vituperato forse troppo) e Mozart si scontrano, e l'Imperatore non gradisce la “prima” del *Zauberflöte*, se ben ricordo, accusando Mozart di aver messo “troppe no-

te". Al che Mozart reagisce, rompendo l'etichetta, chiedendo a Sua Maestà quali note doveva togliere. La morale è che un'opera, una composizione, non è fatta di singole note, ma dal loro insieme. Altro caso che ricordo riguarda Schubert e la sua meravigliosa *Incompiuta*. Così viene chiamata perché non rispetta il modello: non è sinfonia se ha solo due tempi. Il nome lo certifica, deve essere conforme al modello (come nel caso del buono e del fellone nell'aneddoto di Jerome, sopra citato, o del rinoceronte scoperto in Asia da Marco Polo, non conforme al modello "unicorno", come ci ricorda U. Eco in *Kant e l'ornitorinco*).

La musica però attesta una capacità assai superiore rispetto al diritto di accettare il progresso e la ricerca di nuove mete. Le "avanguardie" si susseguono, e anche se impiegano anni e decenni per affermarsi, cambiano i contenuti. Il suo vantaggio è che usa categorie duttili, *fuzzy*, impalpabili, emotive, intercambiabili, sfumate, aderenti alla realtà.

Il diritto no: assorto nel culto del formalismo, che riassume nell'identificazione tra forma e giustizia, nell'individualismo estremizzato in nome della persona/individuo, anche nelle sue manifestazioni periferiche si inchina ai doveri della forma. Quello che importa è che tutti possano partecipare, e per evitare soprusi occorre "formalizzare". Non conta dunque, anche in un concorso, o persino in un convegno, ciò che uno dice di nuovo, ma che adempia alle condizioni formali (numero di pagine, abstract o articolo valutato da un doppio cieco, classe di rivista accertata, riconoscimento ufficiale, assenza di incompatibilità, mediane, algoritmi, ecc.). Bisogna mettere il numero di note prescritto dalle regole.

Le conseguenze pratiche sono sotto gli occhi di tutti: i poveri giovani giuristi e comparatisti appassionati del loro mestiere, cui credono con entusiasmo, sono obbligati a scrivere – qualsiasi cosa! – per rispettare le vergognose regole formali, senza il tempo di apprendere e di metabolizzare, per poter aggiungere al sapere una piccola idea nuova. Scrivono frettolosamente le loro cose, obbligati da noi, e sono bravissimi, ma li abbiamo privati della possibilità di inquadrare, di valutare con calma, di ascoltare e di *pensare*.

Tanti anni fa l'ambasciatore USA in Italia John Volpe, con famiglia di origine veneta, a chi gli chiedeva cosa gli avesse insegnato la nonna

veneziana per accompagnare la sua scelta di entrare un domani in diplomazia, rispose: «questa frase: prima de parlare, tasi».

Cineca – l’agenzia spagnola – o Anvur o Asn sono buoni esempi di questo atteggiamento (come lo sono ahimè anche altre iniziative, convegni e sedicenti “scuole”, dove una volta si andava per imparare, sulla base di un programma ben articolato e complessivo, le quali invece di offrire la possibilità di apprendere propongono oggi, per lo più, solo casuali occasioni di esibirsi), il che mi dà qualche rimpianto per aver dedicato una vita alla scienza giuridica; col senno di poi, avrei fatto meglio a dedicarla alla musica.

### *Abstract*

*The paper introduces the conference session “Law in Music” and briefly comments on the contributions presented by the participants. It also develops some general methodological reflections, addressing themes such as law and the Resistance, nationalism, music, circulation and transplants, discrimination and marginalisation, the conflict between individualism and communitarianism, lexicon, translations, culture, national anthems, and the relationship between geography, music and law. Furthermore, the contribution highlights the need to situate the individual papers presented at the conference within broader contexts, so as to offer comprehensive perspectives.*

### *Keywords*

*Law – Music – Culture – Relationship*





# PAŠUKANIS E LA SINFONIA DELLE SIRENE: DIRITTO E AVANGUARDIE MUSICALI

*Maria Giulia Arciero\**

SOMMARIO: 1. *Ouverture*: La Sinfonia di Sirene. – 2. Preludio: Diritto e musica nella *Novaja Ekonomičeskaja Politika* (NEP). – 3. Contrappunto: feticismo della merce, del diritto e della musica. – 4. Fuga: macchine amministrative e sonore. – 5. Intermezzo: Pašukanis oltre l'U.R.S.S. – 6. Coda: Attualità e ricezione critica. – 7. Finale: Pašukanis, oggi.

## 1. *Ouverture: La Sinfonia di Sirene*

Il 7 novembre 1922, in occasione del quinto anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, la città di Baku ospitò una delle più significative sperimentazioni sonore dell'avanguardia sovietica: la «Sinfonija gu-dkov» (Sinfonia di sirene) di Arsenij Michajlovič Avraamov. L'opera impiegava un vasto apparato logistico e acustico composto da sirene navali, batterie di artiglieria, reggimenti di fanteria, idrovolanti, locomotive a vapore, fischietti industriali e le eponime sirene delle fabbriche cittadine<sup>1</sup>. A questi suoni si accompagnava l'esecuzione corale di

\* Dottoranda in diritto privato comparato. Università di Roma La Sapienza.

<sup>1</sup> La «Sinfonia di Sirene» di Baku è la prima esecuzione di Sinfonia di Sirene realizzata da Avraamov, seguita da quella di Mosca del 1923. Negli anni precedenti aveva progettato spettacoli analoghi per le città di Pietrogrado, Nižnij Novgorod e Rostov. La traccia musicale utilizzata come riferimento per il presente contributo è la ricostruzione della Sinfonia registrata nel 2003 da Leopoldo Amigo e Miguel Molina Alarcón. I compositori si sono basati sulla partitura scritta da Avraamov in forma di comandi militari e pubblicata su tre quotidiani locali il giorno anteriore all'evento, cfr. M. MOLINA ALARCÓN, *Baku: Symphony of sirens: sound experiments in the Russian avant garde original documents and reconstructions of 72 key works of music, poetry and agitprop from the Russian avantgardes (1908-1942)*, Londra, 2008, 19-21. Per approfondire criticamente l'effettiva riuscita dell'evento, si rinvia a D. SCHWARTZ, *Between Sound and Silence: The Failure of the "Symphony of Sirens" in Baku (1922) and Moscow (1923)*, in 79 (1) *Slavic Review*, 51-75 (2020). L'A. si sofferma sulle incongruenze tra la partitura apparsa sui quotidiani di Baku e quella successivamente

inni rivoluzionari, come «La Marsigliese», «L'Internazionale» e la marcia «Varšavjanka», dando vita a un'opera di rievocazione collettiva dell'assalto al Palazzo d'Inverno.

Progettato come «*Gesamtkunstwerk*»<sup>2</sup> proletario, capace di fondere avanguardia artistica e politica in uno spazio-tempo unitario, lo spettacolo declinava più istanze delle avanguardie culturali dell'epoca: l'elevazione del rumore a materiale musicale, l'integrazione degli spettatori nell'azione, la valorizzazione produttivistica degli strumenti di lavoro, la fusione tra spazio urbano e musica<sup>3</sup>. Ma la Sinfonia rappresentava ben più di una semplice sperimentazione artistica: essa esprimeva il rovesciamento che nei primi anni Venti investì ogni aspetto del vivere.

Un analogo fermento attraversava anche il campo giuridico, animato da un intenso dibattito sulle forme da attribuire al nascente Stato socialista e su come dare attuazione ai principi della dottrina marxista-leninista. È proprio in questo clima di elaborazione teorica che si colloca un'opera coeva alla Sinfonia ma di tutt'altro genere: la «Obščaja teorija prava i marksizm» (La teoria generale del diritto e il marxismo), pubblicata per la prima volta nel 1924 da Evgenij Bronislavovič Pašukanis.

L'analisi che segue proverà a mettere in relazione linguaggi apparentemente distanti, quello della musica e quello del diritto, esplorando le consonanze e le dissonanze tra i due autori sovietici: Avraamov, compositore d'avanguardia e originale interprete della critica al temperamento equabile, e Pašukanis, teorico del «diritto come forma dello scambio merci»<sup>4</sup> e principale esponente della critica marxista al diritto borghese. Il dialogo tra i due protagonisti sarà incalzato ponendo in-

pubblicata in un articolo del 1923 per la rivista «Gorn» del movimento Proletkul't. Per una descrizione dettagliata degli aspetti urbanistici, geografici e logistici si rinvia a D.D.B. WENDEL, *The 1922 'Symphony of Sirens' in Baku, Azerbaijan*, in 17 (4) *Journal of Urban Design*, 549-572 (2012).

<sup>2</sup> D.D.B. WENDEL, *The 1922 'Symphony of Sirens' in Baku, Azerbaijan*, cit., 563.

<sup>3</sup> Per una panoramica sulle diverse anime dell'avanguardia russa si rimanda ad A. SMIRNOV, *Sound in Z. Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*, Londra, 2013 e M. MOLINA ALARCÓN, op. cit., 10-16.

<sup>4</sup> U. CERRONI, *Introduzione*, in U. CERRONI (cur), *Stučka-Pašukanis-Vyšinskij-Strogovič. Teorie sovietiche del diritto*, Milano, 1964, vi.

terrogativi su snodi teorici comuni a entrambi, come la capacità emancipatoria della tecnica e il rapporto tra classe e identità etnica.

## 2. *Preludio: Diritto e musica nella Novaja Ekonomičeskaja Politika (NEP)*

La scelta di Baku come palcoscenico per l'opera di Avraamov non fu casuale. Lo snodo transcaucasico, da poco transitato sotto il controllo militare sovietico e attraversato da forti tensioni politiche ed etniche, fu teatro del Congresso dei Popoli dell'Oriente, un primo tentativo di connettere la rivoluzione bolscevica alle lotte anticoloniali dell'Asia<sup>5</sup>. I giacimenti petroliferi della penisola di Abšeron erano inoltre indispensabili per alimentare le reti infrastrutturali e per realizzare l'elettrificazione del Paese, obiettivo fondamentale del piano GOEL-RO<sup>6</sup>. Una volta sconfitte le potenze occidentali che avevano sostenuto l'Armata Bianca, per la Russia sovietica si rendeva indispensabile uscire dall'isolamento internazionale, ricostruire ed espandere la base produttiva.

La provvisoria ripresa delle relazioni diplomatiche e commerciali con l'Occidente ebbe inizio con la stipula del Trattato di Rapallo, alla cui redazione contribuì lo stesso Pašukanis<sup>7</sup>, mentre l'ammodernamento del Paese – sul piano industriale, agricolo e infrastrutturale – divenne il target primario della Nuova Politica Economica<sup>8</sup>. La

<sup>5</sup> G. BOFFA, *Storia dell'Unione Sovietica (1917-1927)*, Milano, 1990.

<sup>6</sup> Sull'importanza strategica delle riserve petrolifere di Abšeron e delle reti infrastrutturali si rinvia a S. BRINEGAR, *The Oil Deal: Nariman Narimanov and the Sovietization of Azerbaijan*, in 76 (2) *Slavic Review*, 372-376 (2017). Sulle politiche di elettrificazione durante la NEP si veda, ad esempio, J. COOPERSMITH, *The Electrification of Russia, 1880-1926*, Ithaca-Londra, 1992, in part. 207-209 sull'Azerbaijan.

<sup>7</sup> Si rimanda ad A. LUKINA, *Legal Form in the Soviet Dictatorship: Evgeny Pashukanis and His Interlocutors* in C. CERCEL, G.G. FUSCO E P. TACIK (eds), *Legal Form: Pashukanis and the Marxist Critique of the Law*, New York, 2025, 37 e relativi riferimenti bibliografici.

<sup>8</sup> La NEP, introdotta per correggere gli effetti del comunismo di guerra, rappresentò un compromesso tra proprietà statale, pianificazione economica e piccola proprietà privata, così É. BALIBAR, *Hegel, Marx, Pashukanis and the idea of abstract*

stagione di riforme che ne seguì consentiva una limitata iniziativa economica alle imprese di piccola dimensione o prive d'importanza strategica<sup>9</sup>. Invece, sul piano del rinnovamento del diritto civile, nessuna concessione veniva fatta al modello patriarcale di famiglia del periodo zarista. Le codificazioni del 1921-1922 confermavano l'impostazione femminista del Codice della Famiglia del 1918 che aveva riscritto la disciplina del matrimonio (eliminando le disparità tra i coniugi e introducendo una rigida separazione dei beni), della filiazione (eliminando le differenze tra figli legittimi e naturali) e semplificato la procedura di divorzio consensuale<sup>10</sup>.

Nonostante la grave crisi economica alcune risorse venivano destinate alla costruzione dell'infrastruttura culturale del Paese. Tra le istituzioni più rilevanti per lo sviluppo delle arti e della ricerca in campo sonoro si annovera l'Istituto Statale di Scienza Musicale (GIMN), nel cui apparato militava lo stesso Avraamov<sup>11</sup>. Non diversamente da Pašukanis, che rivestì diversi incarichi istituzionali, il compositore fu anche Commissario di una sezione del *Narkompros* (Commissariato del Popolo per l'Istruzione)<sup>12</sup>.

Un'ulteriore esperienza significativa per la ricerca musicologica di Avraamov fu legata al *Proletkul't* di Aleksandr Aleksandrovič Bogdanov, una rete di laboratori artistici territorialmente diffusa che promuoveva il processo educativo-creativo nella cultura operaia, nonché la circolazione collettivistica delle nuove forme di espressione artistica. Proprio i fischi delle sirene di fabbrica, resi in versi dal poeta proletkultista Aleksej Kapitonovič Gastev, furono la fonte ispiratrice della Sinfonia<sup>13</sup>.

*right as a bourgeois form*, in C. FRANCIS E D. GOTTLIEB (eds), *Institution: Critical Histories of Law*, Kingston, 2023, 77.

<sup>9</sup> Sulla decretazione del 1921 in materia di denazionalizzazione e affitto delle aziende statali ai privati si rinvia all'approfondita analisi di R. SCHLESINGER, *La teoria del diritto nell'Unione Sovietica*, Torino, 1952, 117-118.

<sup>10</sup> *Ivi*, in part. 78, 82-84.

<sup>11</sup> A. SMIRNOV, *op. cit.*, 82-83.

<sup>12</sup> *Ivi*, 31.

<sup>13</sup> Sul Proletkul't e l'opera di Gastev v. G. CARPI, *Storia della letteratura russa. II. Dalla Rivoluzione d'ottobre a oggi*, Roma, 2016, 43-48. Per una disamina completa della dialettica tra le diverse anime dell'associazionismo musicale durante gli anni

### 3. Contrappunto: feticismo della merce, del diritto e della musica

La questione centrale affrontata da Pašukanis nella sua Teoria generale<sup>14</sup> è se il diritto sia solo un fenomeno ideologico oppure rifletta una relazione sociale oggettiva<sup>15</sup>. Adottando una metodologia che rispecchia quella utilizzata da Marx per indagare le categorie di base dell'economia politica<sup>16</sup>, Pašukanis giunge a considerare il fenomeno giuridico una forma storicamente determinata mediante la quale i rapporti sociali, intesi come rapporti di scambio, vengono disciplinati nelle società capitaliste. La forma giuridica non viene considerata una pura astrazione che abita «nelle teste e nelle teorie dei giuristi-scienziati»<sup>17</sup>, ma un'astrazione fondata nei rapporti proprietari esistenti nella realtà storica. Il presupposto logico e ontologico della forma giuridica, che trova «la più alta realizzazione [ne]l tribunale e [ne]l processo»<sup>18</sup>, viene quindi situato nei rapporti di scambio tra possessori di merci. Questi rapporti, per realizzarsi, necessitano infatti di «un terzo

Venti v. A. GIUST, *La tempesta prima della quiete: il dibattito musicale nei periodici sovietici degli anni Venti* in G. ALONGE, A. MALVANO e A. PETRINI, *L'Ottobre delle arti*, Torino, 2019, 118-135.

<sup>14</sup> Confrontando la definizione fornita da Bobbio con il risultato cui giunge Pašukanis, Nivarra sottolinea che, a dispetto del titolo, l'opera del giurista non costituisce una teoria generale del diritto, così L. NIVARRA, *La grande illusione: come nacque e come morì il marxismo giuridico in Italia*, Torino, 2015, 1.

<sup>15</sup> B. E. HARCOURT, *Evgeny Pašukanis & Yakov Staroselsky: On Soviet Legal Thought and Ideology*, in *The Journal of the 13/13 Seminars at the CCCCT*, 06-06-2024, <https://the1313.law.columbia.edu/2024/06/06/bernardeharcourt-evgeny-pashukanis-yakov-staroselsky-on-soviet-legal-thought-andideology/>.

<sup>16</sup> L'importanza sistematica del metodo adottato da Pašukanis viene evidenziato, tra gli altri, da U. CERRONI, *Il pensiero giuridico sovietico*, Roma, 1969, 62-64. Per l'A., il giurista sovietico «anziché ricucire insieme le citazioni di Marx o di Engels relative al diritto, [...] cerca di ricavare indicazioni di metodo dal procedimento con cui Marx prende a considerare la materia scientifica dell'economia politica», *Ivi*, 64. Così facendo, Pašukanis si distingue tanto dai positivisti neokantiani, quanto dai giuristi marxisti che offrivano una lettura del fenomeno giuridico essenzialmente sociologica o psicologica.

<sup>17</sup> E.B. PAŠUKANIS, *Obščaja teorija prava i marksizm*, Moskva, 1927, trad. it. *La teoria generale del diritto e il marxismo*, Bari, 1975, 56-57.

<sup>18</sup> *Ivi*, 57.

elemento che incarna in sé la garanzia reciproca che i possessori di merci si assicurano a vicenda nella loro qualità di proprietari»<sup>19</sup>.

Prendendo le mosse dall'«atomo della teoria giuridica»<sup>20</sup>, il soggetto giuridico, Pašukanis ricostruisce sistematicamente il nesso organico fra categorie giuridiche ed economiche<sup>21</sup>. Secondo il giurista, il diritto «non è semplicemente quel che *ab extrinseco* rende possibile l'appropriazione, ma è la stessa appropriazione in veste giuridica»<sup>22</sup>. Mentre nei modi di produzione precapitalistici l'appropriazione del surplus presupponeva la mediazione di una regola giuridica distinta dall'operazione economica, nel capitalismo l'appropriazione avviene volontariamente mediante il contratto<sup>23</sup>. Tale processo serve anche a spiegare la trasformazione dell'istituto della proprietà. Quest'ultima, una volta emancipatasi dai vincoli feudali e da ogni fondamento organico-naturalistico basato sull'appropriazione lavorativa, si trasforma in pura libertà di valorizzazione astratta, in «libertà di trasformare il capitale da una sua certa forma ad un'altra, di trasferirlo [...] per percepire il massimo profitto non lavorativo»<sup>24</sup>.

L'intuizione fondamentale alla base della Teoria generale risiede, dunque, nell'identificazione di «un nesso interno indissolubile»<sup>25</sup> tra la forma giuridica e la forma merce, che consente di comprendere il diritto non come mera ideologia o strumento di dominio coercitivo di classe, bensì come relazione sociale specifica, storicamente determinata e necessaria al processo di accumulazione. Forma merce e forma giuridica sono infatti accomunate da un processo di astrazione che segue una medesima logica, quella intrinseca ai rapporti di produzione, consistente nella trasformazione di elementi concreti e qualitativamente distinti in unità astratte, commensurabili attraverso rapporti di equivalenza formale, quindi scambiabili.

Mentre nella forma merce il valore d'uso è sostituito dal valore di scambio, misurato dal lavoro astratto socialmente necessario per unità

<sup>19</sup> *Ivi*, 159.

<sup>20</sup> *Ivi*, 121.

<sup>21</sup> U. CERRONI, *Il pensiero giuridico sovietico*, cit., 66.

<sup>22</sup> L. NIVARRA, *op. cit.*, 7.

<sup>23</sup> *Ivi*, 8.

<sup>24</sup> E.B. PAŠUKANIS, *op. cit.*, 138.

<sup>25</sup> *Ivi*, 56.

di tempo, nella forma giuridica l'individuo «in carne ed ossa»<sup>26</sup> è sostituito dal soggetto giuridico, astratto portatore di diritti, libero di autodeterminarsi e formalmente eguale<sup>27</sup>. In questo modo «il feticismo della merce viene a completarsi con il feticismo giuridico»<sup>28</sup>.

Il concetto marxiano di equivalente astratto risuona nella ricerca musicologica e nell'esperienza compositiva di Avraamov. Sotto il profilo teorico la critica del compositore era indirizzata al temperamento equabile, bersaglio prediletto delle avanguardie Novecentesche non solo in Russia. Il sistema temperato, si basa anch'esso sulla suddivisione in equivalenti astratti, più precisamente nella partizione dell'ottava in dodici semitoni di uguale ampiezza. La scelta delle proporzioni era contestata per aver ristretto le potenzialità espressive del linguaggio musicale sin dalla fine del XVII secolo, quando s'impose come standard occidentale<sup>29</sup>. Da lì in poi, il temperamento equabile aveva condizionato l'accordatura degli strumenti musicali e favorito l'ottimizzazione della loro produzione in serie<sup>30</sup>.

Avraamov, anticipando alcuni elementi della tesi sulla «regressione dell'ascolto» di Adorno<sup>31</sup>, riteneva che la suddivisione dell'ottava fosse

<sup>26</sup> I. D. BALBUS, *Commodity form and legal form: An essay on the "relative autonomy" of the law*, in 11 (3) *Law & Society Review*, 577 (1977).

<sup>27</sup> E.B. PAŠUKANIS, *op. cit.*, 124-125. Sul punto, v. in particolare I.D. BALBUS, *Commodity form and legal form: An essay on the "relative autonomy" of the law*, cit., 571-588; R. KINSEY, *Marxism and the law: Preliminary analyses*, in 5 (2) *British Journal of Law and Society*, 202-227 (1978); L.L. FULLER, *Pašukanis and Vyshinsky: A study in the development of Marxian legal theory*, in 47 *Michigan Law Review*, 1157-1166 (1949).

<sup>28</sup> E. B. PAŠUKANIS, *op. cit.*, 129.

<sup>29</sup> Per la letteratura italiana si rinvia a L. CONTI, *Ultracromatiche sensazioni: il microtonalismo in Europa (1840-1940)*, Lucca, 2008, 3-12 e L. ROGNONI, *Fenomenologia della musica radicale e altri scritti*, Milano, 1974, 41 ss. Per quella estera, si veda L. ADER, *Introduction to Microtonal Music*, in L. STEFANIJA E R. STANEVIČIŪTĖ (eds), *Microtonal Music in Central and Eastern Europe. Historical Outlines and Current Practices*, Ljubljana, 2020, 11-44.

<sup>30</sup> L. CONTI, *op. cit.*, 3.

<sup>31</sup> T. W. ADORNO, *On the Fetish Characters in Music and the Regression of Listening*, in J.M. BERNSTEIN (ed), *The Culture Industry: Selected Essays On Mass Culture*, London, 1991, 29-60 (orig. T. W. ADORNO, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in 7 (3) *Zeitschrift für Sozialforschung*, 321-356 (1938)). Sia Adorno che Avraamov ritengono che un certo uso degli stilemi propri

tanto arbitraria quanto dannosa<sup>32</sup>. La varietà compositiva risultava strutturalmente limitata, tanto che Avraamov lamentava l'impossibilità di riprodurre musicalmente le sfumature sonore presenti nelle melodie popolari della Grande Russia<sup>33</sup>. I registri del folklore restavano quindi in traducibili, relegati a periferia culturale quanto geografica dell'occidente.

Un'ulteriore linea di critica al temperamento equabile riguardava gli effetti dannosi che una simile standardizzazione stava provocando sul senso dell'udito, distorcendo e alterando la capacità di ascolto del pubblico. A tali considerazioni seguì la formale richiesta, indirizzata dal compositore al Commissario del Narkompros, di confiscare e distruggere tutti i pianoforti, il «vessillo»<sup>34</sup> del temperamento equabile.

Nella Sinfonia di Avraamov i classici strumenti da camera sono quindi sostituiti da mezzi bellici, finalmente liberati dal destino mortifero cui la guerra li condanna, da macchinari e segnali sonori di fabbrica, liberati anch'essi dalla subordinazione al ciclo di accumulazione capitalistica e, infine, dalle voci di lavoratori e cittadini che intonano i canti della Rivoluzione. Quest'ultima, se intesa marxianamente come progressiva evoluzione verso il Comunismo, colora di ulteriore simbolismo il passaggio corale da «La Marsigliese», mutuata dalla Francia giacobina, a «L'Internazionale», tracciando un nesso tra il presente e il

della musica popolare regredisca in una parodia dell'originale o in un adattamento pensato per il consumo da parte del pubblico urbano. Le divergenze tra i due autori sono comunque numerose, soprattutto in tema di rapporto tra riproducibilità tecnica e musica. Sul punto v. *infra*, par. 6.

<sup>32</sup> Simili considerazioni erano espresse dai futuristi italiani, v. L. RUSSOLO, *Conquista totale dell'enanarmonismo mediante gl'intonarumori futuristi*, in *Lacerba*, 1, 1913.

<sup>33</sup> A.M. AVRAAMOV, *U istokov velikoj problemy*, in *Iskusstvo narodov SSSR* (1927), <https://www.etheroneph.com/audiosophy/a-m-avraamov-u-istokov-velikoj-problemy.html?highlight=WyJhbnJhYW1vdiJd>.

<sup>34</sup> L. CONTI, *op. cit.*, 13. Su Avraamov si rimanda, in part., a ID, *op. cit.*, 97-99. E. PETRUSHANSKAYA-AVERBAKH, *La musica della Rivoluzione in Russia*, in I. MARCHESANI (cur.), *I volti della Rivoluzione d'ottobre*, Bologna, 2022, 138, pone invece l'accento sul simbolismo dello strumento osservando che «Il pianoforte [...] incarnava ai suoi occhi lo spirito borghese ed era – così come lo si denominava in russo, *rojal'* (dal francese, "*royale*") – il "re" degli strumenti, simbolo di una bellezza che, in epoca rivoluzionaria, era diventata superflua».



suo antecedente storico, tra prefigurazione dell'uguaglianza materiale ed eredità di quella formale.

#### 4. *Fuga: macchine amministrative e sonore*

Ma cosa significa eguaglianza materiale per la dottrina marxista? Nonostante questa locuzione non sia parte del vocabolario marx-engelsiano, il nucleo concettuale corrispondente potrebbe essere sintetizzato nel motto «ognuno secondo le sue capacità; a ognuno secondo i suoi bisogni!»<sup>35</sup>, che secondo Marx sarebbe stato impresso sulle bandiere della prima società comunista al termine di un processo storico di emancipazione dal capitalismo e di conseguente superamento dell'«angusto orizzonte del diritto borghese»<sup>36</sup>.

Scrivendo nel contesto della NEP, Pašukanis è consapevole che le condizioni per la transizione al comunismo non si sono ancora realizzate. Osservava, ad esempio, che le imprese statali conservavano il metodo di mercato nei loro reciproci rapporti di scambio, interfacciandosi come soggetti portatori di interessi distinti, mentre i lavoratori continuavano ad essere remunerati individualmente in base al tempo di lavoro. L'esperienza operativa della fase post-rivoluzionaria, in cui la giuridificazione persisteva, fa sì che Pašukanis escluda la possibilità di abolire il diritto da un giorno all'altro, non diversamente dall'interpretazione marx-engelsiana della transizione al comunismo per tappe, che partendo dalla conquista del potere da parte della classe operaia, passa per la dittatura del proletariato e per il progressivo deperimento dello Stato e del diritto<sup>37</sup>.

Per comprendere il percorso logico che sorregge la teoria pašukaniana del deperimento del diritto dobbiamo partire da due coordinate fondamentali dettate dal giurista. In primo luogo, l'unico diritto esistente e storicamente esistito è quello borghese: dalla ricostruzione ge-

<sup>35</sup> K. MARX, *Critica del programma di Gotha* (1874) in R. GUASTINI, *Marxismo e teorie del diritto: antologia di scritti giuridici*, Bologna, 1980, 67-68.

<sup>36</sup> *Ivi*, 67.

<sup>37</sup> D. ZOLO, *La teoria comunista dell'estinzione dello Stato*, Bari, 1974, in part. 16-20 e 32-36.

neologica delle categorie fondamentali del diritto privato (soggetto, proprietà, contratto), offerta da Pašukanis nella sua Teoria, emerge che il diritto delle società precapitaliste può essere considerato tale solo per quegli elementi integranti una forma embrionale del diritto capitalista. In secondo luogo, proprio perché il diritto è borghese o non è, diviene impossibile considerarlo una forma neutrale e astorica, un contenitore vuoto colmabile a piacere dalle forze politiche. Per tale ragione Pašukanis contesta sia i giuristi borghesi, come Duguit, che rintracciavano nella funzione sociale della proprietà un elemento progressivo piuttosto che una conferma della persistente facoltà del proprietario di disporne, sia i giuristi marxisti suoi contemporanei, che ritenevano necessario forgiare nuove categorie giuridiche tipicamente proletarie<sup>38</sup>.

A questo punto, ferma l'inutilità di interrogarsi sul contenuto e sulle forme del diritto proletario, trattandosi di una *contradictio in adiecto*, Pašukanis prefigura il processo che conduce all'estinzione del diritto e che passa, ineludibilmente, dalla soppressione degli elementi strutturali dell'economia mercantil-capitalista: l'abolizione della proprietà privata, l'eliminazione dello scambio mercantile e la sostituzione del mercato con un'economia pianificata. Quest'ultima richiede la connessione diretta tra le unità produttive, non mediata dallo scambio mercantile, e la regolamentazione tecnica, in forma di piani di produzione e distribuzione, non mediata dal fenomeno giuridico. Tuttavia, è solo la definitiva scomparsa della contrapposizione d'interessi a rendere possibile la sostituzione della normatività giuridica con le regole organizzative di carattere tecnico-amministrativo, trasformando il «governo degli uomini [in] amministrazione delle cose»<sup>39</sup>. Conseguenza di tutto questo è che, in tale stadio di sviluppo, non vi sarà posto per il giurista, sostituito dalle professionalità in grado di riempire di contenuto le vere e proprie regole tecniche di amministrazione (es. ingegneri, medici)<sup>40</sup>.

A differenza di Pašukanis, Avraamov riteneva indispensabile costruire tecniche e strumenti musicali proletari. Egli stesso progettava

<sup>38</sup> E.B. PAŠUKANIS, *op. cit.*, 109-110, nt.12. Sul p.to v. anche A. NEGRI, *Rereading Pašukanis: Discussion Notes*, in 5 (2) *Stasis*, 8-49 (2017).

<sup>39</sup> D. ZOLO, *op. cit.*, 36.

<sup>40</sup> E. B. PAŠUKANIS, *op. cit.*, 93.

strumenti innovativi per eseguire le sue opere e per riprodurre in modo più fedele le sonorità del folklore. Tra gli esempi più significativi di strumenti da lui realizzati vi è il *Magistral'*, un macchinario sonoro formato da cinquanta fischietti a vapore, progettato per far risuonare nella Sinfonia il motivo dell'Internazionale<sup>41</sup>. Inoltre, gli studi in materia di ultracromatismo e di sistema a 48 semitoni, intervalli più piccoli e più rispettosi della scala naturale, confermano il grande attivismo di Avraamov nel campo della ricerca di nuove sonorità<sup>42</sup>. È anche grazie allo studio dei microintervalli, poi proseguito da altri importanti compositori sovietici dell'epoca, che negli anni Cinquanta l'ingegnere sonoro Evgenij Murzin realizzò uno dei primi sintetizzatori<sup>43</sup>.

Avraamov riponeva un'estrema fiducia nelle potenzialità della tecnologia e nello sviluppo delle forze produttive per incrementare la diffusione della musica ed eliminare il divario tra la musica 'alta' e 'bassa'<sup>44</sup>. Intravedeva un enorme potenziale nell'invenzione di strumenti come il Theremin e, più in generale, nella capacità trasformativa degli strumenti elettronici. Dall'implementazione delle nuove tecnologie nell'ambito sonoro risiedeva, secondo Avraamov, la possibilità di emancipare la musica dai vincoli del sistema temperato europeo, aprendola a nuove intonazioni, timbri e gestualità che permettono tanto un dialogo con le tradizioni musicali orientali, quanto una fusione inedita con l'espressività del linguaggio parlato<sup>45</sup>. Le possibilità dischiuse dall'evoluzione tecnologica avrebbero favorito una maggiore libertà timbrica e intonativa, mentre la riproducibilità e duplicabilità dell'opera musicale senza perdita qualitativa rappresentava per

<sup>41</sup> A. SMIRNOV, *op. cit.*, 148.

<sup>42</sup> L. ADER, *op. cit.*, 29. Si rinvia anche a L. CONTI, *op. cit.*, 98.

<sup>43</sup> F. RICHTER HERF, R. MAEDEL E H. HESSE, *Microtones*, in LEON STEFANIJA E RŪTA STANEVIČIŪTĖ (eds), *op. cit.*, 309.

<sup>44</sup> Il compositore si esprimeva nei seguenti termini: «La tecnologizzazione del processo produttivo per quel che concerne la diffusione dell'arte dovrà portare al superamento del dislivello [...] fra le "vette" delle conquiste artistiche e la "vallata" in cui si trova l'utente di massa dell'arte musicale» (A. AVRAAMOV, *Grjaduščaja muzykal'naja nauka i novaja era istorii muzyki*, in 6 *Muzykal'nyj sovremennik*, 84-85 (1916), cit. e trad. it. in E. PETRUSHANSKAYA-AVERBAKH, *op. cit.*, 137).

<sup>45</sup> A. AVRAAMOV, *Vozroždenie muzyki. Termenvoks in Rabis*, 8 (1927) disponibile sia in lingua originale che tradotto in A. SMIRNOV, *op. cit.*, 42-44.

Avraamov la condizione indispensabile per una reale democratizzazione della produzione e della fruizione artistica<sup>46</sup>.

### 5. *Intermezzo: Pašukanis oltre l'U.R.S.S.*

Entro i confini dell'Unione Sovietica la scuola pašukaniana passò in meno di un decennio dall'egemonia alla perdita di legittimazione politica e scientifica. Nel gennaio 1937 il giurista fu denunciato sulla Pravda come «nemico del popolo» e poi liquidato, subendo la stessa sorte toccata a intellettuali, dirigenti di partito e comuni cittadini durante le Grandi purghe<sup>47</sup>. Il nuovo regime perseguiva la fortificazione dell'apparato statale e individuava nella congiuntura internazionale di «accerchiamento capitalistico» una «condizione sospensiva» all'obiettivo di atrofizzazione dell'ordine giuridico<sup>48</sup>.

Le sorti personali di Pašukanis non ostacolarono, anzi favorirono, l'interesse per la sua Teoria al di fuori dell'U.R.S.S., tanto che fu tradotta in diverse lingue sin dagli anni Venti. La rimozione della barriera linguistica ne consentì la diffusione nei Paesi capitalistici, dove cominciò ad essere identificata come la più compiuta elaborazione della scienza giuridica marxista. L'attenzione verso il pensiero del giurista sovietico si consolida sul finire degli anni Sessanta, in un contesto politico segnato dalle contestazioni studentesche, dal rafforzamento dei movimenti anticoloniali e dai primi segnali del mutamento degli equilibri tra Nord e Sud globale.

Nel 1970 la Teoria viene tradotta in francese e negli anni seguenti Michel Miaille, uno dei più significativi esponenti del movimento *Critique du Droit*, si fa promotore dell'istanza di rifondare l'epistemologia giuridica proprio a partire dallo studio dei classici del marxismo, riconoscendo nel testo di Pašukanis il materiale teorico più promettente<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> *Ivi*, 44.

<sup>47</sup> J.N. HAZARD, *Pashukanis is No Traitor*, in 51 (2) *The American Journal of International Law*, 385 (1957) Sul punto si veda anche J.A. HENCHY, *The Communist Theory of Law*, in 46 (184) *Studies: An Irish Quarterly Review*, 416-417 (1957).

<sup>48</sup> D. ZOLO, *op. cit.*, 41.

<sup>49</sup> R. DE M. MENNA BARRETO, *Crítica do direito: perspectivas contemporâneas*, in 78 (171) *Estudios de Derecho* 36, 42-43 (2021).

L'incontro con la *scientia iuris* italiana fu invece mediato dal contesto politico dell'epoca, caratterizzato dall'ascesa del P.C.I., dal dibattito sulla transizione al socialismo<sup>50</sup>, nonché dall'avversione di Bobbio per «le dottrine giuridiche estremistiche di Pašukanis e compagni»<sup>51</sup>. Negli anni Sessanta e Settanta, nonostante l'apertura al rinnovamento della cultura giuridica nazionale, l'opera di Pašukanis lasciò un'impronta circoscritta poiché la prospettiva dell'estinzione dello Stato e del diritto appariva incompatibile con un progetto volto a trasformare democraticamente le istituzioni e a valorizzare la Costituzione<sup>52</sup>.

L'esperienza di «uso alternativo del diritto», sviluppatasi a partire dal Convegno di Catania del 1972, pur ricorrendo al filtro dell'ideologia marxiana per demistificare la separazione ideologica tra diritto e politica<sup>53</sup>, si mosse in una direzione speculare a quella delineata da Pašukanis, individuando nella non-neutralità un passpartout per piegare il diritto ad una nuova prassi emancipatoria delle classi subalterne<sup>54</sup>. Dunque, rompendo l'inerenza del contenuto alla forma, l'uso alternativo proponeva non già il superamento del diritto mediante depuramento, bensì la visibilizzazione dei conflitti alla radice degli istituti codicistici, l'approfondimento dei settori speciali del diritto dell'economia e la valorizzazione del ruolo della magistratura<sup>55</sup>.

Lo strumentalismo è pure la chiave per comprendere la risposta immunitaria innescata dal 'reagente' pašukaniano sulla cultura giuridica statunitense, già profondamente mutata dall'impatto del realismo giuridico. Sempre negli anni Settanta, una costola della *Law and Society*, una branca della ricerca giuridico-sociologica, si scisse e diede avvio

<sup>50</sup> L. NIVARRA, *op. cit.*, ix.

<sup>51</sup> N. BOBBIO, *Politica e cultura*, Torino, 1955, 155 (cit. in C. DI MASCIO, *Pašukanis e la critica marxista del diritto borghese*, Firenze, 2013, 11).

<sup>52</sup> L. NIVARRA, *op. cit.*, 57 ss.

<sup>53</sup> C. CAMARDI, *L'uso alternativo del diritto fra teoria e prassi*, in *Jus Civile*, 5, 970, 973-975 (2023).

<sup>54</sup> L. NIVARRA, *op. cit.*, 64, parla di vero e proprio fraintendimento. L'A. sottolinea che «la non neutralità del diritto è l'esatto contrario della sua agibilità sul piano interpretativo posto che, marxianamente (e pašukanisianamente) parlando, il diritto è [...] integralmente plasmato, della logica profonda dei rapporti capitalistici di produzione. Un uso alternativo del diritto [...] ne presuppone la neutralità», *ibidem*.

<sup>55</sup> C. CAMARDI, *L'uso alternativo del diritto fra teoria e prassi*, cit., 973-977.

al movimento accademico dei Critical Legal Studies (CLS)<sup>56</sup>. Tra le principali sollecitazioni che alimentarono le riflessioni dei Crits sull'ideologia del diritto nell'occidente capitalista vi fu, soprattutto nella fase iniziale, la teoria del diritto come forma dello scambio merci di Pašukanis<sup>57</sup>. Tuttavia, a causa della sua coerenza deterministica, fu subito associata ad un discorso giuridico viziato dalla «falsa necessità» che caratterizzava anche il normativismo e il neoformalismo d'area liberale<sup>58</sup>. I Crits preferirono valorizzare «la funzione “costitutiva” del diritto»<sup>59</sup> e dedicarsi all'elaborazione di una *deviationist doctrine*<sup>60</sup>: partendo dall'eredità del giusrealismo – dalla convinzione ormai consolidata che il diritto non è un sistema coerente di regole e principi, ma un insieme di materiali contraddittori e manipolabili – mirarono a sfruttare i conflitti verticali (tra diversi livelli di regole, principi e concezioni sociali) e orizzontali (tra principi e controprincipi) per trasformare l'interpretazione in una pratica critica radicalmente democratica e in uno strumento di trasformazione istituzionale<sup>61</sup>.

Il viaggio della Teoria generale non si è però arrestato lungo i confini dei Paesi a capitalismo avanzato. La *Crítica Jurídica* latinoamericana, pur costellata da specificità legate ai contesti politici e culturali delle singole nazioni e alle diverse storie coloniali, nacque nel solco del pensiero giuridico marxista, di cui Pašukanis ha rappresentato una dorsale

<sup>56</sup> G. MARINI, *Critical Legal Studies vs. uso alternativo del diritto: ovvero lo strano destino americano di Marx*, in G. AZZARITI, A. DI MARTINO E A. SOMMA (cur), *L'uso alternativo del diritto. Un confronto di prospettive critiche*, Napoli, 2024, 178.

<sup>57</sup> DU. KENNEDY, *The Globalisation of Critical Discourses on Law: Thoughts on David Trubek's Contribution*, in G. De BÚRCA, C. KILPATRICK E J. SCOTT (eds), *Critical Legal Perspectives on Global Governance: Liber Amicorum David M Trubek*, Oxford-Portland, 2014, 7.

<sup>58</sup> R. M. UNGER, *False necessity: anti-necessitarian social theory in the service of radical democracy: from Politics, a work in constructive social theory*. Vol. I, London-New York, 2004. Sul p.to v. anche D. M. TUBREK, *Complexity and Contradiction in the Legal Order: Balbus and the Challenge of Critical Social Thought about Law*, in 11 (3) *Law & Society Review*, 529-569 (1977).

<sup>59</sup> G. MARINI, *Critical Legal Studies vs. uso alternativo del diritto: ovvero lo strano destino americano di Marx*, cit., 194-196 ss.

<sup>60</sup> R. M. UNGER, *The Critical Legal Studies Movement*, Cambridge, 1986, 15-22.

<sup>61</sup> *Ivi*, 88-90.

rilevante<sup>62</sup>. Se il centro d'irradiazione può forse collocarsi in Messico, dove alla fine degli anni Settanta Óscar Correas contribuì alla diffusione e allo sviluppo critico della Teoria generale<sup>63</sup>, una ricezione particolarmente attenta alla critica pašukaniana si è manifestata in Brasile, dove dall'incontro con la prassi dell'Assessoria jurídica popular è stato elaborato, in tempi più recenti, il concetto di uso insorgente del diritto, quale ricorso agli strumenti giuridici in senso unicamente tattico e inscritto nell'orizzonte strategico della sua estinzione<sup>64</sup>.

## 6. Coda: Attualità e ricezione critica

La panoramica tracciata nel paragrafo precedente testimonia la circolazione della teoria del diritto come forma dello scambio mercantile al di là dell'Unione Sovietica e l'influenza da essa esercitata, soprattutto a partire dagli anni Settanta, su una pluralità di culture giuridiche intenzionate a demistificare l'ideologia nascosta nella dogmatica e a mettere in discussione il modello di sviluppo capitalistico. Tuttavia, la ricezione del pensiero di Pašukanis non è stata passiva, né tantomeno esente da contestazioni all'interno degli stessi circuiti accademici che pure hanno contribuito a diffonderlo.

Tralasciando le critiche che esulano dall'oggetto del presente studio e riprendendo le fila del rapporto tra dottrina sovietica e avanguardia musicale, si vuole richiamare l'attenzione su due tensioni teoriche che accomunano il giurista al compositore. La prima riguarda la postura nei confronti della tecnica, la seconda il rapporto tra universalismo e identitarismo.

Riguardo al primo profilo, Pašukanis è stato accusato di compiere

<sup>62</sup> R. PRESTES PAZELLO, *Direito Insurgente: Fundamentações Marxistas desde a América Latina*, in 9 (3) *Rev. Direito e Práx.*, 1555-1597 (2018).

<sup>63</sup> V. F. ROMERO ESCALANTE, *Towards a Periodization of Oscar Correas' Critical Legal Theory*, in 15 (2) *Mex. law rev [online]*, 23, 29 (2023).

<sup>64</sup> R. PRESTES PAZELLO, *Direito Insurgente: Fundamentações Marxistas desde a América Latina*, cit., 1589-1592. Per *direito insurgente* s'intende l'uso tattico dagli strumenti offerti dal diritto in un contesto storico-sociale non rivoluzionario. Tale configurazione vuole offrire, da una prospettiva decoloniale e ancorata ai movimenti popolari, un punto di mediazione con la critica marxiana alla forma giuridica.

una torsione argomentativa nel contrapporre forma giuridica, dominante nella società borghese, e forma tecnica, prevalente nella futura società comunista. Questa interpretazione, riletta alla luce della concreta esperienza sovietica di socialismo reale, è considerata un'epifania della sclerotizzazione dall'apparato sovietico di là da venire. Nella Teoria la transizione al comunismo non verrebbe concepita come risultato dell'azione della classe operaia stessa, ma come insieme di cambiamenti implementati per via tecnocratica a beneficio di una forza lavoro inerte<sup>65</sup>.

Questo aspetto viene messo in luce nell'articolazione della transizione dalla forma giuridica alla forma tecnica, intesa come processo che comporta un rafforzamento della gestione tecnico-amministrativa. In questa prospettiva, Pašukanis non considera e non valorizzare il ruolo dei consigli operai e, più in generale, della partecipazione diretta dei lavoratori agli organi gestori<sup>66</sup>. Il giurista resta quindi silente sulla questione fondamentale del ruolo dei soviet nella determinazione degli obiettivi politici a monte dell'implementazione mediante regole tecniche, rendendoli dunque estranei al processo di deperimento del diritto e presupponendo che tale fase sia del tutto spolticizzata e già immunizzata dal conflitto.

Una critica parallela e dello stesso segno può essere mossa al 'soluzionismo tecnologico' di Avraamov. È stato evidenziato che la reificazione musicale e la sua occidentalizzazione siano state accelerate proprio dallo sviluppo tecnologico: infatti, mediante i circuiti dei moderni sintetizzatori, il suono elettronico è stato «riassorbito nelle tre dimensioni tradizionali della musica occidentale»<sup>67</sup>. La reificazione tecnica ha fatto sì che le potenzialità intrinseche alle nuove strumentazioni per-

<sup>65</sup> Cfr. P. BINNS, *Law and Marxism*, 4 (1) *Capital & Class*, 110-111 (1980).

<sup>66</sup> *Ibidem*. Radicalmente diversa è la lettura data all'opera di Pašukanis da altri giuristi americani. La recensione di Binns ebbe l'effetto di innescare un nuovo dibattito sull'autore sovietico durante gli anni Ottanta, v. R. WARRINGTON, *Standing Pashukanis on his Head*, in 4 (3) *Capital & Class*, 102-106.

<sup>67</sup> A.L. MAZZOLA, *Una tragedia musicale Musica e filosofia nel Doctor Faustus di Thomas Mann*, Tesi di Dottorato, Scuola Normale Superiore, Pisa, a.a. 2018-2019, 16, nt. 27.



dessero la propria carica radicale, tornando al servizio dei canoni compositivi tradizionali<sup>68</sup>.

Un altro ordine di critiche involge il c.d. «riduzionismo di classe» o, in termini più generali, il rapporto tra universalismo e identità. A Pašukanis è stato imputato di non aver adeguatamente considerato, nella costruzione della propria Teoria, una serie di eventi storici che ne mettono in discussione la tenuta esplicativa. In particolare, la sua impostazione non risulterebbe idonea a spiegare le discriminazioni razziali istituzionalizzate nei sistemi giuridici dei paesi capitalistici<sup>69</sup>. Tra gli esempi portati dagli studiosi contemporanei si annoverano, da un lato, fenomeni anteriori all'esperienza del giurista, come la fase di regressione dei diritti delle donne statunitensi in materia di accesso alle professioni dopo la Guerra d'Indipendenza<sup>70</sup>. Dall'altro, eventi successivi, tra cui il perdurare del regime di *apartheid* in Sudafrica, dove la legislazione razziale si mantenne inalterata nonostante lo sviluppo dell'economia capitalista<sup>71</sup>. Analoga criticità emergerebbe dal confronto con l'esperienza statunitense, dove la progressiva rimozione delle discriminazioni razziali istituzionali non può essere attribuita all'espansione delle relazioni mercantili senza considerare il ruolo dei movimenti per i diritti civili.

La critica mossa ad Avraamov si collega al processo di colonizzazione e razzializzazione che aveva trasformato radicalmente la città di Baku a partire dalla fine dell'Ottocento, nel momento in cui il petrolio azero acquista importanza per l'industria occidentale e fa dell'Azerbaijan il primo caso di espropriazione coloniale di risorse energetiche<sup>72</sup>. La città teatro della Sinfonia si presentava stratificata lungo linee etniche che riproducevano la divisione del lavoro: mentre russi e ar-

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> N. E. ANDERSON E D. F. GREENBERG, *From Substance to Form: The Legal Theories of Pašukanis and Edelman*, No. 7, 69-84 (Spring - Summer, 1983).

<sup>70</sup> *Ivi*, 73.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> D.D.B. WENDEL, *op. cit.*, 556. Sul punto v. anche D. SCHWARTZ, *op. cit.*, 59, che mette in risalto il dato della produzione petrolifera di Baku prima della Rivoluzione: questa era già molto florida ma accresceva unicamente la ricchezza destinata a spostarsi altrove per via della proprietà straniera della quasi totalità delle compagnie petrolifere.

meni occupavano posizioni anche nell'amministrazione e nel commercio, gli azerbaigiani musulmani di origine iraniana costituivano la maggioranza degli occupati nel settore petrolifero, spesso nei ruoli meno qualificati<sup>73</sup>.

La Sinfonia è stata quindi interpretata come un innesto forzato sulla geografia e sulle infrastrutture urbane di una città che aveva subito una repentina industrializzazione e proletarizzazione, senza aver vissuto una fase rivoluzionaria propria<sup>74</sup>. Secondo questa linea di critica, pur tentando di superare la disegualianza spaziale sedimentatasi in anni di divisioni etniche, la Sinfonia avrebbe finito per riprodurla sotto altra forma<sup>75</sup>.

In risposta alle critiche mosse a Pašukanis, ma estendibile a quelle da ultimo rivolte al compositore, è stato mobilitato il concetto di «*stretched marxism*»<sup>76</sup>, originariamente elaborato da Fanon. Attraverso di esso si riconosce che per spiegare i processi di colonizzazione e razzializzazione, e comprendere le ragioni strutturali per cui l'eguaglianza formale si afferma selettivamente, è necessario estendere l'analisi alla dimensione etnico-razziale. Quest'ultima, seguendo la logica pašukaniana, costituirebbe la forma specifica di astrazione delle relazioni sociali, mediante la quale si articolano lo sfruttamento imperialistico e i processi di accumulazione su scala globale<sup>77</sup>. È stato infatti osservato, in riferimento alla mutazione dall'istituto della proprietà in Inghilterra, che la logica di spossessamento e cancellazione dei rapporti d'uso e di possesso, accompagnata dalla criminalizzazione dei contadini durante il periodo delle *enclosures*, è stata replicata nei confronti dei popoli originari, costituendone la giustificazione ideologica<sup>78</sup>.

<sup>73</sup> D.D.B. WENDEL, *op. cit.*, 558; D. SCHWARTZ, *op. cit.*, 59.

<sup>74</sup> D. SCHWARTZ, *op. cit.*, 59.

<sup>75</sup> *Ivi*, 59-60.

<sup>76</sup> Cfr. R. KNOX, *Valuing race? Stretched marxism and the logic of imperialism*, in 4 (1) *London Review of International Law*, 81, 103-110 (2016).

<sup>77</sup> Cfr. R. KNOX, *International Law, race and Marxism: an outline of a commodity-form approach*, in 15 (4) *Rev. Direito e Práx.*, 1, 5-11 (2024).

<sup>78</sup> B. BHANDAR, *Colonial Lives of Property: Law, Land, and Racial Regimes of Ownership*, Durham, 2018, 100. L'A. sottolinea che, al tempo stesso, la colonia ha rappresentato un terreno di affinamento delle tecniche giuridiche che resero possibile la transizione verso le moderne forme di proprietà fondiaria.

I limiti evidenziati dal secondo ordine di contestazioni alla Teoria di Pašukanis possono fungere da chiave interpretativa per una proposta di aggiornamento del materialismo giuridico volta ad abbandonare il riduzionismo di classe<sup>79</sup>. In questa prospettiva, è stato osservato che oltre alla classe occorre considerare anche altre differenze gerarchicamente strutturate (razza, genere, nazionalità, orientamento sessuale), in modo da includere i rapporti di forza che le configurano in una posizione di subalternità tra le ulteriori relazioni sociali costitutive dei rapporti capitalistici<sup>80</sup>. Classe, razza e genere, tanto isolatamente quanto nelle loro intersezioni e interazioni reciproche, consentirebbero in ultima analisi di cogliere la contraddizione tra l'omogeneizzazione delle identità mediante astrazione nel soggetto di diritto e la contestuale persistenza di disuguaglianze e discriminazioni<sup>81</sup>.

### 7. *Finale: Pašukanis, oggi*

Il dialogo tra il marxismo giuridico di Pašukanis e l'avanguardia musicale di Avraamov, sviluppato nel contesto della transizione al socialismo reale, ha messo in luce consonanze e dissonanze significative. Entrambi riconoscono nella forma, tanto giuridica quanto musicale, un dispositivo che naturalizza gerarchie sociali e sonore. Tuttavia, mentre Pašukanis ritiene che il diritto possa essere superato solo con la soppressione delle relazioni mercantili, Avraamov tenta di inscrivere le sonorità del folklore attraverso nuovi strumenti e tecniche microtonali.

Riflettendo sulle divergenze alla luce delle trasformazioni successive, come l'introduzione dei sintetizzatori e la nascita dei movimenti di critica del diritto, è emerso che l'approccio riconducibile ad Avraamov, volto a imprimere un contenuto emancipatorio reinterpretando e ricostruendo le forme esistenti, sia divenuto prevalente. La scuola pašukaniana è stata nel frattempo combinata alle teorie sul capi-

<sup>79</sup> S. BUCKEL, *Subjectivation and Cohesion: Towards the Reconstruction of a Materialist Theory of Law*, Boston, 2020, in part. 70 e 154-156.

<sup>80</sup> *Ivi*, 156.

<sup>81</sup> *Ivi*, 34. Cfr. C. WILÉN, *Why Pašukanis was right: Abstraction and form in The General Theory of Law and Marxism*, in 49(1) *Capital & Class*, 3, 20 (2025).

talismo razziale e sullo sviluppo ineguale, oltre che rafforzata da approcci anti-riduzionisti e anti-essenzialisti. Oggi, la «Teoria generale del diritto e il marxismo» continua a fornire una grammatica concettuale non-eurocentrica, che consente di leggere criticamente le strutture fondamentali del diritto e di sviluppare un dialogo tra diverse culture giuridiche.

### *Abstract*

*On the fifth anniversary of the October Revolution, the city of Baku hosted Arseny Avraamov's Symphony of Sirens, a complex sonic experiment that transformed the urban space into a single musical instrument, coordinating naval sirens, locomotives, artillery, and revolutionary choirs through a collective performance. Starting from this emblematic episode of the Soviet avant-garde, the paper relates Avraamov's work to Evgeny Pashukanis' General Theory of Law and Marxism, analyzing the structural analogies between musical and legal language in their shared critique of bourgeois forms of aesthetic and legal production.*

### *Keywords*

*Law&music – Pashukanis – Legal Marxism – Critical Legal Theory – Avant-garde*

THE WILL OF THE PEOPLE! OVVERO, DEL RIGHT TO RESIST  
NEL DIRITTO COSTITUZIONALE COMPARATO:  
SUGGERZIONI A PARTIRE DALLA DISCOGRAFIA DEI MUSE

Riccardo Arietti\*

SOMMARIO: 1. Espressioni artistiche, prodotti musicali, narrazione sociale: una premessa. – 2. Il collegamento “organico” tra canzone e resistenza. Brevi rudimenti. – 3. Tra incubi e distopie *alt-rock*. I Muse e il canto “atipico” della (futura) resistenza. – 4. Il *right to resist* nel discorso giuspubblicistico: cenni comparati. – 5. Considerazioni finali.

E soprattutto non creda che io parta da qualche sorta di superstiziosa concezione del passato, che lo Stato sia fatto per noi invece che noi per lo Stato, come è in verità. Intendo dire soltanto che il nocciolo del rapporto tra le singole cellule e l'organismo dello Stato sta nella fame di sicurezza. Se un giorno notassimo [...] che la minestra di piselli è diventata meno densa, il sapone inutilizzabile, le nostre case crollanti, [...] protesteremmo? No. Sappiamo che il benessere non è un valore in sé, i nostri sacrifici servono un fine più alto.

K. BOYE, *Kallockaina*, 2023

1. *Espressioni artistiche, prodotti musicali, narrazione sociale: una premessa*

La musica è ormai pacificamente iscritta nello spettro delle cosiddette *Law and Humanities*<sup>1</sup>, giacché le sue potenzialità espressive di altrettante tematiche giuridiche affascinano enormemente l'osserva-

\* Dottore di ricerca in Scienze Giuridiche. Università degli Studi di Perugia.

<sup>1</sup> Tematica, questa, nota e approfondita da tempo in dottrina, ma irrobustita e arricchita di stimoli sempre crescenti col passare del tempo. Per un affaccio a trattazioni monografiche recenti, v. S. STERN, M. DEL MAR, B. MEYLER (a cura di), *The Oxford Handbook of Law and Humanities*, Oxford, 2019; H. PORS DAM, *The Transforming Power of Cultural Rights: A Promising Law and Humanities Approach*, Cambridge, 2019.

tore<sup>2</sup> e, più specificamente, il comparatista, condividendone astrattamente alcuni elementi “sovversivi”<sup>3</sup>. Se, a ben vedere, questa particolare arte «has provided and can continue to provide significant metaphors for law»<sup>4</sup>, un esame più attento dei rapporti che intercorrono tra discipline apparentemente distanti svela almeno tre tangibili e distinti punti di contatto: dapprima, appare evidente come musica e diritto siano collegati da una speculare attività esegetica<sup>5</sup> che mette in relazione molteplici figure, tra fase creativa, interpretativa e di fruizione passiva di una canzone ovvero, ad esempio, di una decisione giurisprudenziale. In secondo luogo, l’implementazione pragmatica del diritto rassomiglia da vicino alla necessità della materiale *performance* richiesta all’artista. Infine, si tratta, in entrambi i casi, di avere un impatto “concreto” e “proattivo” verso il pubblico<sup>6</sup>. In questo modo, quanto anticipato pare caricarsi di significati peculiari ogniquale volta s’intreccia a quelle prospettive di resistenza, di cui le comunità sono inequivocabilmente depositarie, intese come diritto dei cittadini a difendersi – mediante l’uso diretto della violenza – da uno Stato che sovverte i propri valori fondanti, in assenza di altri strumenti<sup>7</sup>.

A partire dalla detta dimensione di protesta<sup>8</sup>, il presente contributo tenterà, dunque, di affrontare i temi classici del rifiuto della legge in-

<sup>2</sup> Cfr. J.P. FISHMAN, *Music as matter of law*, in *Harvard Law Review*, 2018, Vol. 131, n. 7, 1861-1923.

<sup>3</sup> G.P. FLETCHER, *Comparative Law as a Subversive Discipline*, in *American Journal of Comparative Law*, 1998, Vol. 46, n. 4, 683-700.

<sup>4</sup> C. WEISBROD, *Fusion Folk: A Comment on Law and Music*, in *Cardozo Law Review*, 1999, Vol. 20, nn. 5-6, 1439.

<sup>5</sup> E che travalica la mera meccanica riproduttiva di quanto racchiuso in un formato testuale, stante che «like other performing arts, legal performance is more than the interpretation of a text by a performer: it involves a triangle of reciprocal influences between the creators of texts, the performers of texts, and the audiences affected by those performances». J.M. BALKIN, S. LEVINSON, *Interpreting Law and Music: Performance Notes on the Banjo Serenader and the Lying Crowd of Jews*, in *Cardozo Law Review*, 1999, Vol. 20, nn. 5-6, 1519.

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, 1530-1531.

<sup>7</sup> Un accenno in H. KOCH, *Right of Resistance – A European Democratic Notion*, in *Scandinavian Studies in Law*, 2007, Vol. 52, 178.

<sup>8</sup> M. CLOONAN, *‘I Fought the Law’: Popular Music and British Obscenity Law*, in *Popular Music*, 1995, Vol. 14, n. 3, 349-363.

giusta, nonché del diritto a resistere contro un ordine costituito gravemente lesivo dei diritti fondamentali, sulla scorta di alcuni prodotti estratti dalla discografia dei Muse. In un primo momento, si ricercheranno i cardini naturali del *right to resist*, inteso come idea per la quale «the people, as a collective body, are by nature superior to the constitutional order and thus are entitled to change it»<sup>9</sup>, e i suoi nessi con la musica (*infra*, par. 2), per poi muovere alla forma con cui questi temi promanano da alcuni testi della band britannica in epigrafe (par. 3). Di qui, si cercheranno simmetrie e divergenze nello stato dell'arte del diritto pubblico, latamente inteso: dalla presenza di clausole sovranazionali, fino agli strumenti di tutela regionali e ai singoli testi costituzionali che hanno previsto espressamente la facoltà di resistere al governo ingiusto (par. 4). Da ultimo, s'ipotizzerà una sintesi che metta in relazioni le due anime della trattazione, aprendo alla possibile individuazione di canoni ondivaghi in grado di mutare a seconda della altrettanto mutevole sensibilità dei tempi<sup>10</sup> (par. 5).

## 2. Il collegamento “organico” tra canzone e resistenza. Brevi rudimenti

Quanto alla peculiare relazione che intercorre tra espressioni musicali e riverberi “sociali” contenuti nelle medesime, sembra opportuno precisare, in una sede propedeutica, come «the idea that there is a relationship between music and the state is ancient»<sup>11</sup>. Tale apporto, all'un tempo arcaico e assai vivido e attuale, permette di descrivere senza troppi patemi la fenomenologia in parola come un vettore, un *medium* in grado di riflettere, in toni fortemente radicali, condizioni giuridiche e politiche ‘imposte’ contro le quali mobilitarsi e mobilitare: in sintesi, un vero e proprio strumento di *empowerment* nelle mani

<sup>9</sup> L. CROUT, *The Consent of the Governed: Resistance as Constituent Power*, in *Washington University Law Review*, 2024, Vol. 101, n. 4, 1313.

<sup>10</sup> Secondo J.M. BALKIN, S. LEVINSON, *Interpreting Law and Music*, cit., 1548, «just as each generation sees different things in canonical works of art, and performs them differently in accordance with that vision, so too each generation has its own Constitution and its own standards of constitutional performances».

<sup>11</sup> C. WEISBROD, *Fusion Folk: A Comment on Law and Music*, cit., 1457.

delle masse, capace di ispirarne e condensarne lo spirito conflittuale<sup>12</sup>. Anzi, è unanime il riconoscimento di determinati generi, forse più di altri, quali mezzi per la promozione di una critica finalizzata a rimarcare la grande distanza che intercorre tra l'ortodossia del diritto e la realtà affrontata quotidianamente<sup>13</sup>.

In questo senso, l'onnipresenza della canzone, talvolta nemmeno bisognosa di essere corredata da un accompagnamento strumentale<sup>14</sup>, riflette in modo potente e immaginifico il contesto culturale dalla quale origina, elevandosi a messaggio universale «that provides avenues for artists and listeners to explore and critique a [...] variety of social problems, including state crime and oppression»<sup>15</sup>.

Ciò premesso, è gioco forza agevole collegare un siffatto anelito al macrotema, ben presente nell'intera produzione dei Muse, della resistenza contro il potere "ingiusto", come reazione in chiave demolitoria del medesimo. Di là delle riflessioni svolte *infra*, alle fondamenta del *right to resist* giace, in effetti, la massima per la quale «the people of a nation-state are not obligated to suffer tyrannical rule»<sup>16</sup>, bensì rimanga sempre titolare di un diritto qualificato al rifiuto della sovranità che vada a sconvolgere il plesso dei diritti umani di ciascun individuo. A

<sup>12</sup> Si pensi, per riportare alcuni esempi, ai contributi di M.S. HAMM, *Hammer of the Gods Revisited: Neo-Nazi Skinheads, Domestic Terrorism, and the Rise of the New Protest Music*, in J. FERRELL, C.R. SANDERS (a cura di), *Cultural Criminology*, Boston, 1995; L. FINLEY, *The Lyrics of Rage Against the Machine: A Study in Radical Criminology*, in *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 2002, Vol. 9, n. 3, 150-166; S.L. MUZZATTI, *Criminalising Marginality and Resistance: Marilyn Manson, Columbine and Cultural Criminology*, in J. FERRELL, K. HAYWARD, W. MORRISON, M. PRESDEE (a cura di), *Cultural Criminology Unleashed*, Londra, 2004; D. KAUZLARICH, *Music as resistance to state crime and violence*, in E. STANLEY, J. MCCULLOH (a cura di), *State Crime and Resistance*, Londra, 2011.

<sup>13</sup> Al riguardo, v. R. SYKES, K. TRANTER, *Law and Popular Music*, in D. NEWMAN, R. SANDBERG (a cura di), *Law and Humanities*, Londra, 2024, 150.

<sup>14</sup> *Ivi*, 154. Cfr., inoltre, A.B. LONG, *(Insert Song Lyrics Here): The Uses and Misuses of Popular Music Lyrics in Legal Writing*, in *Washington and Lee Law Review*, 2007, Vol. 64, n. 2, 2007, 531-582.

<sup>15</sup> D. KAUZLARICH, C.M. AWSUMB, *Confronting state oppression. The role of music*, in W.S. DEKESEREDY, M. DRAGIEWICZ (a cura di), *Routledge Handbook of Critical Criminology*, Londra, 2011, 465.

<sup>16</sup> L. CROUT, *The Consent of the Governed*, cit., 1338.



livello strettamente categoriale, la casistica per cui la popolazione sia titolata di suddetta prerogativa è radicata dagli albori delle concezioni giuridiche moderne. Volendo cercare una diretta correlazione con quanto testé indagato, anche il diritto di resistenza, al pari della musica, assume qualità squisitamente “performative”, sfuggendo a una dimensione meramente astratta la quale, sulla carta, ne prescriverebbe in modalità più o meno rarefatte l’ambito di operatività: il tutto, chiaramente, senza sconfinare in una ingiustificata e sproporzionata aggressione rivolta alle leve dello Stato<sup>17</sup>.

Così, il concetto in gioco è penetrato nel prisma della giuspubblicistica italiana sia in una dimensione grandangolare, pure implicita, rappresentata dalla stessa Costituzione, sia «come [...] autotutela che si realizza mediante la prosecuzione dell’esercizio del diritto [...] leso», adempiendo a quella specifica «funzione di garanzia dei diritti soggettivi» che si risolve in autentica «causa di giustificazione ed esclusione dell’illecito» e in tal modo «ampliando in misura notevolissima l’efficacia diretta dei diritti costituzionali», delineandosi quale ipotesi di salvaguardia soggettiva<sup>18</sup>.

Ancora, sul piano definitorio si rende necessaria una breve, e ultronea, precisazione. A fronte di una domanda attorno alla possibilità di rifiutare l’applicazione di una legge ingiusta<sup>19</sup>, il diritto di resistenza va tenuto, in effetti, ben separato dalla disobbedienza civile, da intendersi come tipologia di protesta (del tutto non violenta!) rivolta al condizionamento concreto di alcune politiche pubbliche, giacché il primo non rigetta lo scontro, ma si nutre del medesimo, tanto nelle sue manifestazioni più estreme, quanto in quelle maggiormente conserva-

<sup>17</sup> Nella lettura di R.J.C. YOUNG, *The Right to Resist*, in A. OBOE, S. BASSI (a cura di), *Experiences of Freedom in Postcolonial Literatures and Cultures*, Londra/New York, 2011, 46, «de facto, a nation’s right to resist has always been acknowledged as a form of natural law» proprio perché «military resistance is the right of national sovereignty» senza, al contempo, ignorare come «resistance within a state, on the other hand, is governed by strictly defined limits: even when human rights have been violated, in practice armed resistance to power is regarded as illegitimate».

<sup>18</sup> In merito v. A. BURATTI, *Dal Diritto di Resistenza al metodo democratico*, Milano, 2006, 238.

<sup>19</sup> Cfr. J.M. BALKIN, S. LEVINSON, *Interpreting Law and Music*, cit., 1553 e ss.

tive e di autodeterminazione<sup>20</sup>. *Contra*, la semplice disobbedienza non è quasi mai giustificata dagli ordinamenti interni, similmente a quanto accade nelle circostanze di aperta rivoluzione, ove sfuma qualunque rispetto dei vincoli della proporzionalità, nel suo essere estrinsecazione traumatica e integralmente sostitutiva dello *status quo ante*, non già di un ritorno alla normalità<sup>21</sup>.

In calce, va altresì ricordato come queste viscerali pulsioni, per natura condizionabili e influenzabili da agenti esterni, possano sovente finire nella rete manipolatoria di movimenti a trazione illiberale, che negli ultimi lustri hanno dimostrato una grande capacità di mobilitazione delle masse – a partire dall’artificiosa difesa della sovranità popolare<sup>22</sup>.

### 3. Tra incubi e distopie alt-rock. I Muse e il canto “atipico” della (futura) resistenza

Con un’attività ultratrentennale alle spalle, i Muse rappresentano uno dei più influenti gruppi *alt-rock* del panorama musicale odierno. Il

<sup>20</sup> Vedi T. GINSBURG, D. LANSBERG-RODRIGUEZ, M. VERSTEEG, *When to Overthrow Your Government: The Right to Resist in the World's Constitutions*, in *UCLA Law Review*, 2013, Vol. 60, n. 5, 1192-1193. Sui fenomeni di resistenza culturale agli apporti normativi v. anche S.E. MERRY, *Resistance and the Cultural Power of Law*, in *Law & Society Review*, 1995, Vol. 29, n. 1, 11-26; A.V. ALFIERI, *Resistance Songs: Mobilizing the Law and Politics of Community*, in *Texas Law Review*, 2015, Vol. 93, n. 6, 1459-1498.

<sup>21</sup> Difatti, nella lettura della Corte costituzionale tedesca, è prescritto che la resistenza, nel configurarsi come esercizio “legittimo” di istanze singole e collettive, «debba avere uno scopo conservativo dell’ordine esistente; che la natura ingiusta della legge contestata sia palese (*offenkundig*) e che il ricorso alla condotta resiliente appaia come l’unico, vero mezzo a disposizione per il superamento della condizione di illegalità, stante le reali prospettive di insuccesso del ricorso ai mezzi giurisdizionali sanciti dall’ordinamento giuridico statale». Così V. BALDINI, *La disobbedienza civile come forma (illegittima?) di resistenza contro la legge ingiusta... La condotta individuale di opposizione tra imperativo etico ed (auto)tutela costituzionale*, in *Dirittifondamentali.it*, 2019/1, 12.

<sup>22</sup> Gli esempi sono numerosi. Una efficace sintesi in P. BLOKKER, *Constitutional Resistance in Populist Times*, in *Federal Law Review*, 2020, Vol. 48, n. 4, 516 e ss.

terzetto del Devon – composto da Matthew Bellamy (chitarra, voce), Chris Wolstenholme (basso, cori) e Dominic Howard (batteria, percussioni) – si è reso riconoscibile negli anni per suoni graffianti e originali, nonché per il grandissimo impatto delle *performance* dal vivo. La loro impronta, tuttavia, si è mossa ben al di là delle aggressività sonore, contribuendo sul piano delle liriche all'esame di tematiche che, almeno in parte, sono diventate dei motivi ricorrenti.

Tra tutte queste, spiccano la lotta e la ribellione contro un potere costituito abusivo delle prerogative soggettive e di gruppo, spesso calate in un futuro prossimo altamente distopico, ma non solo. Di certo, i primi prodotti discografici della band insistono sulle medesime prospettive in modo, tuttavia, embrionale: è il caso di brani quali *Citizen Erased* (*Origin of Symmetry*, 2001)<sup>23</sup>, che riflette sul processo di cancellazione delle individualità all'interno di un universo fantascientifico, e *Apocalypse Please* (tratto da *Absolution*, 2003)<sup>24</sup>, in cui l'umanità affronta l'autodistruzione collettiva sulla scia di un olocausto globale indotto dalla perversa commistione tra potere politico e fanatismo religioso. Le schegge 'concrete' di rivolta affiorano con il quarto album in studio, *Black Holes and Revelations* (2006). Tra i vari pezzi, e pure calato ancora nel contesto di una ballata epica e a tratti favolistica, spicca *Knights of Cydonia*, che si chiude con un esplicito appello ai cittadini:

“*You and I must fight for our rights*  
*You and I must fight to survive*”<sup>25</sup>.

Così, per la prima volta, vengono messi in comunicazione tre capisaldi della resistenza contro il potere: si passa attraverso uno scontro traumatico (*to fight*), preordinato alla rivendicazione di diritti conculcati (*our rights*), il cui ricupero costituisce, essenzialmente, un meccanismo di sopravvivenza (*to survive*) dell'intera società.

Segue, poco tempo dopo, una svolta diretta alla produzione di immagini più pragmatiche, rappresentata da *The Resistance* (2009). Come può facilmente evincersi dallo stesso titolo prescelto per la quin-

<sup>23</sup> MUSE, *Citizen Erased*, in <https://genius.com/Muse-citizen-erased-lyrics>.

<sup>24</sup> MUSE, *Apocalypse Please*, in <https://genius.com/Muse-apocalypse-please-lyrics>.

<sup>25</sup> MUSE, *Knights of Cydonia*, in <https://genius.com/Muse-knights-of-cydonia-lyrics>.

ta fatica del gruppo, il problematico rapporto tra governo ingiusto e formazioni sociali, al pari del diritto di opposizione collettiva e finanche di sollevazione per correggere una realtà fatta di prevaricazioni e ripetute violazioni dei più basilari *human rights*, dominano l'intera produzione in parola. Quanto premesso appare evidente in *Uprising*, dove, da una parte, si teorizza la cementazione della società civile in una comune battaglia:

*“Rise up and take the power back  
It's time the fat cats had a heart attack  
You know that their time's coming to an end  
We have to unify and watch our flag ascend”.*

Affiora, in questo modo, la collettivizzazione dei fenomeni di resistenza e il principio di restituzione del potere nelle mani della popolazione che, d'altro canto, figura come unica strada per la vittoria finale:

*“They will not force us  
They will stop degrading us  
They will not control us  
And we will be victorious”<sup>26</sup>.*

Contro quale mondo combattono, dunque, i rivoltosi di *Uprising*? A uno sguardo d'insieme, gli elementi scandagliati appaiono sufficienti a delineare una sorta di proto-totalitarismo, che usa direttamente la forza e la sorveglianza pubblica sul privato in modalità brutalizzanti e, certamente, incostituzionali. Qualche dettaglio in più giunge da un'ulteriore traccia, *Resistance*, liberamente ispirata a 1984<sup>27</sup>, che ha il merito di precisare i contorni di una pervasività pseudo-orwelliana:

*“Is our secret safe tonight?  
And are we out of sight?  
Or will our world come tumbling down?  
Will they find our hiding place?”*

<sup>26</sup> MUSE, *Uprising*, in <https://genius.com/Muse-uprising-lyrics>.

<sup>27</sup> G. ORWELL, 1984, Milano, 2021.

*Is this our last embrace?  
Or will the walls start caving in?*<sup>28</sup>.

Tali inquietudini divengono, col passare degli anni, incredibilmente presenti, rispondendo alle pressanti criticità affrontate nell'evolversi del nostro quotidiano. Dalla pervasività dei mezzi d'informazione e della rivoluzione digitale, fino alle inquietanti vette raggiunte da strumenti quali intelligenze artificiali e sistemi militari di *targeting*, *Drones* (2015) è un affresco museale sui rischi degli eccessi dell'informatizzazione di ciascun aspetto delle vite umane. La reazione, ora, assume una veste neo-luddista, adombrando il conflitto tra uomo e macchina: una corsa contro il tempo, prima che la seconda assurga a meccanismo dirimente, nelle mani dei vertici dello Stato, per sgretolare ogni libertà. Questo senso di asfissiante dominazione è centrale in *Reapers* che, veicolando un attacco diretto *in primis* contro l'imperialismo statunitense, mette l'ascoltatore in guardia dagli strumenti del cd. *remote control*, i quali, per altro verso possono fungere da detonatore per la radicalizzazione e la polarizzazione antisistema:

*"You rule with lies and deceit  
And the world is on your side  
'Cause you've got the CIA, babe  
But all you've done is brutalise".*

*"You kill by remote control  
And the world is on your side  
You've got reapers and hawks, babe  
Now I am radicalized"*<sup>29</sup>.

Non è, infatti, casuale che i toni si facciano ben più cupi rispetto al passato. In *Revolt*, se permane la spinta a liberarsi dalle catene di questa "nuova" oppressione (*You've got strength/you've got soul/You can make this world what you want/You can revolt*), il messaggio complessivo che fuoriesce figura come piuttosto amaro:

<sup>28</sup> MUSE, *Resistance*, in <https://genius.com/Muse-resistance-lyrics>.

<sup>29</sup> MUSE, *Reapers*, in <https://genius.com/Muse-reapers-lyrics>.

*“How did we get in so much trouble?  
Getting out just seems impossible  
Oppression is persisting  
I can’t fight this brain conditioning  
Our freedom’s just a loan  
Run by machines and drones  
They’ve got us locked into their sights  
Soon, they’ll control what’s left inside”*<sup>30</sup>.

Con l’ultimo lavoro, *Will of the People* (2022), il trio di Teignmouth procede a un’interessante auto-rilettura della materia fin qui esposta. Attraverso il brillante adeguamento delle precedenti posizioni al corrente flusso di dilagante populismo, il quasi omonimo brano di lancio *The Will of the People* rovescia il concetto di *right to resist*, in quella che risulta una simmetrica parodia di *Uprising*. La ribellione è, ora, quella sospinta dai futuri manovratori di un autoritarismo *in fieri*, che si premurano di sedurre la folla

*“Let’s push the emperors into the ocean  
Don’t need a goon to flirt with devotion  
With every hour, our number increases  
We’ll smash your institutions to pieces”*

Guidandola, poi, verso una falsa istanza rivoluzionaria, dietro al pericolo della perdita (da tempo inverte da gli stessi promotori) di diritti e prerogative personali:

*“We need a transformation  
One we all can see  
We need a revolution  
So long as we stay free”.*

Non è che il simulacro di una genuina ribellione, la quale cela, in verità, l’obiettivo di sovvertire un ordine pienamente democratico e incardinato sui binari del costituzionalismo liberale, e che non si farà

<sup>30</sup> MUSE, *Revolt*, in <https://genius.com/Muse-revolt-lyrics>.

scrupolo di eliminare, in un momento successivo, quelle stesse “braccia” che hanno permesso l’assalto allo Stato:

*“Welcome to the desecration, baby  
We’ll build you right up and we’ll tear you down  
Welcome to the celebration, baby  
The judges are jailed and the future is ours”*<sup>31</sup>.

#### 4. *Il right to resist nel discorso giuspubblicistico: cenni comparati*

A dispetto di quanto ci si potrebbe attendere da un approccio semplicistico a un tema tanto complesso, è bene sottolineare, anzitutto, come «the right to resistance is not generally acknowledged in constitutional documents»<sup>32</sup>. Nondimeno, l’innata possibilità per l’individuo di reagire, resistere e combattere un ordine costituito in palese esercizio abusivo delle proprie competenze è conosciuta da tempi risalenti. Idealmente, un tracciato profondo a carattere “filosofico” si ritrova nella drammatica tensione tra foro interno e regola positiva ben conosciuta nel mondo greco classico, e magistralmente rappresentata nell’*Antigone*; sul piano concreto, una primissima veste giuridica emerge nella Germania basso-medievale, nella forma di strumento di bilanciamento tra gli interessi delle varie classi sociali e quelli del signore feudale, anche se non mancano esempi anteriori<sup>33</sup>. Certo, intendendosi una resistenza “dal basso”, rivolta in direzione ascendente dalla comunità avverso il potere, in modo da non lasciare finestre aperte alla possibilità di conflitti intestini ai gruppi stessi<sup>34</sup>. Con prospettive accostabili, anche il pensiero liberale recente si è lungamente interro-

<sup>31</sup> MUSE, *The Will of the People*, in <https://genius.com/Muse-will-of-the-people-lyrics>.

<sup>32</sup> G.D. BLUNT, *Is There a Human Right to Resistance?*, in *Human Rights Quarterly*, 2017, Vol. 39, n. 4, 871.

<sup>33</sup> Sullo “*jus resistendi*” in seno alla *Magna Charta* v. H. KOCH, *Right of Resistance*, cit., 171.

<sup>34</sup> D. BIFULCO, *Metamorphoses of the Right of Resistance in Constitutionalism: From Tyranny to the Reaction Against Global Injustice*, in *Forum di Quaderni Costituzionali*, 2016, 12.

gato sul medesimo tema, individuando nel distacco dell'azione di governo dal sentimento popolare comune una formidabile giustificazione sulla quale impennare una resistenza legittima<sup>35</sup>: perciò, configurando il *right to resist* come esercizio del potere costituzionale che risiede nelle mani dei cittadini, «constitutionmakers within the civil law tradition [...] may find it easier to reject the traditional conceptualization of this right and give it a new meaning»<sup>36</sup>.

E così, se da un lato la conformazione del diritto alla resistenza sfugge a una compiuta riconduzione a forme di tipo astratto e assoluto, dall'altro i suoi tratti squisitamente pragmatici risiedono alle fondamenta dello stesso liberal-costituzionalismo<sup>37</sup>. Da mantenere distinta, s'è detto, dalla disobbedienza civile, la facoltà di resistenza implica un necessario atto traumatico (ma non per questo sornito di proporzionalità) rivolto alla restaurazione di un ordine costituito pregresso: per questa ragione, «incorporating a right to resist assumes that the people can overcome the staggering mobilization and collective action challenges required for such constitutional enforcement»<sup>38</sup>. La dottrina della lecita opposizione sulla base del diritto naturale in capo al popolo si traduce presto da teoria a pratica costituente. Non sorprende, a questo punto, come sia alcune delle primigenie Carte dei futuri stati americani, sia lo stesso Secondo Emendamento della Costituzione de-

<sup>35</sup> Qualche lume sulle posizioni di Dworkin e Rawls in L. CROUT, *The Consent of the Governed*, cit., 1330-1331.

<sup>36</sup> T. GINSBURG, D. LANSBERG-RODRIGUEZ, M. VERSTEEG, *When to Overthrow Your Government*, cit., 1236.

<sup>37</sup> Si pensi a come «[...] the American War of Independence initiated the history of modern violent revolution against colonial rule». Sul punto R.J.C. YOUNG, *The Right to Resist*, in A. OBOE, S. BASSI (a cura di), *Experiences of Freedom in Postcolonial Literatures and Cultures*, Londra/New York, 2011, 50.

<sup>38</sup> T. GINSBURG, D. LANSBERG-RODRIGUEZ, M. VERSTEEG, *When to Overthrow Your Government*, cit., 1194. Tuttavia, permangono alcuni margini di incertezza poiché, per usare le parole di R.J.C. YOUNG, *The Right to Resist*, cit., 52, «in so far as it involves a refusal of obedience to power, rebellion encompasses a whole range of forms of civil disobedience right through to terrorism and to armed revolution. The right to rebellion, asserted by declarations of independence, could be taken to justify all or any means, but generally the means are left open».



gli Stati Uniti (1787) racchiudano in sé simili clausole<sup>39</sup>: nella stessa direzione, l'art. 2 della *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* (1789) si riferisce, tra gli altri, al diritto di «resistenza all'oppressione»<sup>40</sup>.

Tuttavia, a un celere esame della documentazione di diritto internazionale e sovranazionale, si nota immediatamente come formulazioni di analogo tenore siano sparute e alquanto miti. Sebbene il preambolo della *Dichiarazione universale dei diritti umani* promulgata dalle Nazioni Unite (1948) affermi, in modo eloquente, come sia necessaria una completa tutela e implementazione dei diritti umani nell'ottica di scongiurare una indefettibile rivolta contro l'oppressione<sup>41</sup>, sopravvivono dubbi sulle pre-condizioni per l'esercizio di questa sedizione<sup>42</sup>, al punto che i documenti successivi, anche quando rivolti a tematiche sensibilmente attraversate dalla necessità di un'azione diretta contro il potere tirannico e liberticida – si pensi, ad esempio, alla Ris. N. 1514 a tema decolonizzazione – non cristallizzano alcuna previsione di carattere generale in tal senso<sup>43</sup>. Sul fronte delle Carte regionali, si distingue in particolar modo la *Carta di Banjul* (1981), il cui art. 20 non solo riaf-

<sup>39</sup> «A well regulated Militia, being necessary to the security of a free State, the right of the people to keep and bear Arms, shall not be infringed». *Constitution of the United States* (1787), *Second Amendment*. Il riferimento espresso alla milizia nazionale sottende la necessità di poter sempre e giustificatamente lottare contro una compressione delle libertà fondamentali anche col mezzo armato.

<sup>40</sup> *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* (1789), art. 2: «Il fine di ogni associazione politica è la conservazione dei diritti naturali ed imprescrittibili dell'uomo. Questi diritti sono la libertà, la proprietà, la sicurezza e la resistenza all'oppressione».

<sup>41</sup> *Dichiarazione Universale dei Diritti Umani* (1948), *Preambolo*, § 3: «[...] Considerato che è indispensabile che i diritti umani siano protetti da norme giuridiche, se si vuole evitare che l'uomo sia costretto a ricorrere, come ultima istanza, alla ribellione contro la tirannia e l'oppressione». Malgrado ciò, nella lettura di P. MANIRAKIZA, *Towards a Right to Resist Gross Undemocratic Practices in Africa*, in *Journal of African Law*, 2019, Vol. 63, n. 1, 88, di là del dato formale «no such right is actually enshrined in the declaration».

<sup>42</sup> Benché la medesima Carta affermi, al successivo art. 28, che «ogni individuo ha diritto ad un ordine sociale e internazionale nel quale i diritti e le libertà enunciati in questa Dichiarazione possano essere pienamente realizzati». Un commento alla disposizione in G.D. BLUNT, *Is There a Human Right to Resistance?*, cit., 869.

<sup>43</sup> Cfr. *ivi*, 872.

ferma come i popoli godano di un «unquestionable and inalienable right to self-determination» (art. 20, c. 1), ma che sia concesso loro «the right to free themselves from the bonds of domination by resorting to any means recognized by the international community» (art. 20, c. 2)<sup>44</sup>.

Questo tendenziale silenzio suona come un'occasione persa per corredare i diritti umani di una sostanza profonda, stante che «if individuals have the right to resistance, then it strengthens the case that human rights are properly rights»<sup>45</sup>. Sul tema, si è molto dibattuto anche in seno alla pubblicistica italiana. Vale la pena ricordare, *in nuce*, come la resistenza esista all'interno del nostro ordinamento nella sua conformazione individuale, quale autotutela rispetto a un diritto leso, come anche in quella collettiva, sebbene la sua espressa possibilità, ovvero illiceità, generasse un ampio scambio in Costituente attorno al progetto di art. 50, laddove era prevista una esplicita esclusione per via del suo carattere eccessivamente «metagiuridico»<sup>46</sup>. Cionondimeno, come emerge dal secondo comma dell'art. 1 Cost., un *right to resist* «all'italiana» si staglia chiaramente in funzione di ristabilimento e garanzia ultima della sovranità popolare, che necessita del metodo democratico ed è il fondamento stesso della Repubblica, al punto che «l'esercizio della sovranità si conduce secondo i canali predisposti fintantoché il rispetto di questi non si rivolga contro gli intendimenti del

<sup>44</sup> *African Charter on Human and Peoples' Rights* (1981), art. 20: «1. All peoples shall have the right to existence. They shall have the unquestionable and inalienable right to self-determination. They shall freely determine their political status and shall pursue their economic and social development according to the policy they have freely chosen. 2. Colonized or oppressed peoples shall have the right to free themselves from the bonds of domination by resorting to any means recognized by the international community. 3. All peoples shall have the right to the assistance of the States parties to the present Charter in their liberation struggle against foreign domination, be it political, economic or cultural». Un'illustrazione in S. MURPHY, *Unique in international human rights law: Article 20 (2) and the right to resist in the African Charter on Human and Peoples' Rights*, in *African Human Rights Law Journal*, 2011, Vol. 11, n. 2, 465-494.

<sup>45</sup> G.D. BLUNT, *Is There a Human Right to Resistance?*, cit., 867, il quale prosegue «this does not mean that the appeals they make to the international community are rights-based claims. Rather, it means that they have the right to resist the institutions responsible for the violation of their human rights».

<sup>46</sup> Vedi V. BALDINI, *La disobbedienza civile*, cit., 20.

popolo sovrano, mentre la sovranità popolare persiste nell'ordinamento»<sup>47</sup>. Così, diviene agevole notare una specie «di biunivocità funzionale della Costituzione che, per un verso, è fonte della sovranità democratica, per altro verso è l'oggetto di tale sovranità, vale a dire il bene prodotto dall'esercizio di tale sovranità e da quest'ultima sempre difeso», con la conseguenza che «la resistenza non può dirsi senz'altro estranea alla sfera giuridica ed, in particolare, alla natura della Costituzione»<sup>48</sup>.

Volendo, infine, condurre la riflessione verso approdi aperti alle esperienze costituzionali mondiali, i risultati della ricerca sono certamente più confortanti. A livello classificatorio, le tipologie di redazione delle clausole di resistenza all'interno dei singoli documenti fondamentali possono essere ricondotte a quattro, principali, sottotipi: si distingue, perciò, tra generici richiami al diritto 'naturale' di resistenza; al dovere dei cittadini di difendere la Costituzione; al diritto di questi all'autodifesa; nonché a combinazioni ibride tra questi ed altri elementi<sup>49</sup>. Applicando, poi, un criterio diacronico, il moltiplicarsi delle previsioni coincide spesso con documenti della cd. *Thrid Wave*<sup>50</sup>, ma non solo. Tra le più rilevanti, e corredate dall'impiego di locuzioni riecheggiate dai brani musicali in precedenza sviscerati, interessano la Costituzione del Portogallo (1976), il cui art. 7 conferisce al popolo la facoltà di insorgere contro uno stato di generale oppressione, similmente alla coeva Costituzione greca del 1975, la quale prevede, all'art. 120.4, la resistenza dei cittadini (con qualsiasi mezzo disponibile) ai tentativi di sovvertimento della democrazia; gli esempi di alcuni paesi esteuropei (quali Repubblica Ceca, Slovacchia, Estonia, Lituania) che introiettano una doppia resistenza avverso tentativi di rovesciamento sia interni, sia esterni, giungendo, nel caso della Carta estone (1992), art. 54.2 a esplicitare «the right to initiate spontaneous action against any forcible change of the constitutional system»<sup>51</sup>; la robusta esperienza

<sup>47</sup> A. BURATTI, *Dal Diritto di Resistenza al metodo democratico*, cit., 267.

<sup>48</sup> V. BALDINI, *La disobbedienza civile*, cit., 22.

<sup>49</sup> Cfr. T. GINSBURG, D. LANSBERG-RODRIGUEZ, M. VERSTEEG, *When to Overthrow Your Government*, cit., 1221-1225.

<sup>50</sup> S. HUNTINGTON, *The Third Wave: Democratization in the Late Twentieth Century*, Norman, 1991.

<sup>51</sup> Cfr. A. BURATTI, *Dal Diritto di Resistenza al metodo democratico*, cit., 250-256.

tedesca, laddove sia alcune Costituzioni di specifici *Länder* (Assia, Berlino, Brema, Brandeburgo), sia la stessa GG – in forza della nota novella costituzionale del '68, che ha aggiunto un quarto comma all'art. 20 – investono la cittadinanza del diritto a combattere (esperito ogni altro rimedio) contro azioni preordinate alla cancellazione dell'ordine vigente, garantendo una tutela massima per quei precetti sottratti alla revisione costituzionale<sup>52</sup>; le molteplici e variegate esperienze di Africa e Sudamerica, dove il discorso si combina con altrettante logiche di tipo post-coloniale<sup>53</sup>.

Una rappresentazione specifica di queste molteplici formulazioni esula dallo scopo del contributo, né potrebbe concretarsi per motivi legati alla trattazione. Sarà sufficiente ricordare come la ricomprensione di clausole di resistenza in tutte queste esperienze non basti, da sola, a evitare un esercizio *ultra vires* e, in ogni caso, antidemocratico delle medesime: a taluni articolati non consegue necessariamente un viatico libero da condizionamenti, in grado di permettere ai cittadini il conseguimento delle proprie rivendicazioni. Al contrario, la volontà popolare è risultata troppo spesso piegata a logiche di dominio, scendendo in una dimensione altamente cosmetica e fornendo ai vari *leader* un mero avallo di processi orchestrati altrove<sup>54</sup>. Ciò che rimane, di certo, è la sussistenza, con tutte le proporzioni e le cautele del caso, di un diritto in sé coerente con i principi della *rule of law*, e che non dovrebbe subire contenimenti e repressioni se introdotto nel sistema con la dovuta proporzionalità. E questo, soprattutto a fronte della tutela dovuta a quel che può intendersi, pacificamente, non solo autentico imperativo etico, ma espressione di quella «tradizione del cd. diritto di

<sup>52</sup> *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland* (1949), art. 20(4): «Tutti i tedeschi hanno diritto di resistere a chiunque tenti di rovesciare questo ordinamento, qualora non vi sia altro rimedio possibile». Per alcuni rapidi commenti, v. T. GINSBURG, D. LANSBERG-RODRIGUEZ, M. VERSTEEG, *When to Overthrow Your Government*, cit., 1211; D. BIFULCO, *Metamorphoses of the Right of Resistance in Constitutionalism*, cit., 11 ss.

<sup>53</sup> Un *focus* dettagliato sui paesi africani che hanno costituzionalizzato il *right to resist* in P. MANIRAKIZA, *Towards a Right to Resist*, cit., 92-93.

<sup>54</sup> Sulla manipolazione costituzionale come prassi delle dittature africane, v. P. MANIRAKIZA, *Towards a Right to Resist*, cit., 103.

ragione [...] trasfusa nel testo delle Costituzioni democratiche», e che «finisce per accreditarlo, ancora una volta, di sostanza giuridica»<sup>55</sup>.

### 5. Considerazioni finali

Questa breve rassegna apre a diverse questioni, che meritano di essere precisate in sede conclusiva. *Prima facie*, come emerso in maniera veemente nei testi analizzati, il racconto del *will of the people* che permea la produzione discografica dei Muse si rifà abbondantemente a una dottrina, si potrebbe dire, “assolutista”, perfettamente nota al discorso giuridico<sup>56</sup>. L’idea di una garanzia definitiva sulla tenuta degli ordinamenti democratici da riferire direttamente ai popoli è emersa più volte nella storia e nell’evoluzione del concetto di resistenza, in ossequio a una configurazione naturale che incarica i cittadini del ruolo di custodi dell’ordine costituito<sup>57</sup>.

Da una parte, dunque, diviene evidente il parallelismo che si viene ad instaurare tra alcuni stralci della prosa dei Muse e le previsioni costituzionali di salvaguardia del *right to resist* precedentemente ripercorse. Queste sembrano disegnare, grossomodo, una modalità incompribile di autodifesa, allorquando vengano meno gli strumenti ordinari e straordinari di esercizio pacifico della sovranità popolare. Nel caso nostrano, la sussidiarietà imposta dall’art. 1, co. 2 Cost. rafforza questa possibilità, come sorta di *extrema ratio* nei frangenti in cui forme e limiti della Carta non siano azionabili<sup>58</sup>. Globalmente, pur rimanendo dibattuto il suo *status* di diritto configurabile come autonomo, il *right to resist* si impone nel costituzionalismo più maturo a prescin-

<sup>55</sup> V. BALDINI, *La disobbedienza civile*, cit., 17-18.

<sup>56</sup> L. CROUT, *The Consent of the Governed*, cit., 1321 ss.

<sup>57</sup> È stato notato, a tale riguardo, «come il diritto di resistenza collettiva, inteso quale istituto di garanzia della normatività della Costituzione e dei principi di regime, costituisca un corollario del principio democratico», e come, del resto, «la peculiarità di simile garanzia della sovranità popolare comporta che la sua legittimità prescinda da un esplicito riconoscimento costituzionale e persista come risorsa estrema ed ineludibile degli ordinamenti costituzionali contemporanei». Così A. BURATTI, *Dal Diritto di Resistenza al metodo democratico*, cit., 257.

<sup>58</sup> Cfr. *ivi*, 264-265.

dere da approcci generalmente cauti<sup>59</sup>: si tratta di cristallizzare, in sostanza, un baluardo dentro le anse dei testi fondamentali, nella consapevolezza che «most governments are embroiled in human rights violations despite their clear legal duties to abide by basic human rights instruments as well as their constitutions»<sup>60</sup>.

D'altra parte, e come riassunto *supra*, la materia in esame assurge pienamente ad *affaire* costituzionale. Accanto a una ricostruzione fattuale, il diritto di resistenza mantiene una particolare capacità genetica e manipolativa rispetto ai dettati delle Costituzioni, potendo elevarsi anche ad azione di ottenimento degli scopi profondi e programmatici delle medesime, interpretandone il *framework* in modalità creative e alternative, in nome dell'equità e della giustizia sociale<sup>61</sup>. Sintetizzando, questo «appare come l'attivazione di un meccanismo di difesa mirato a evidenziare il disappunto etico e, per altro verso, a scongiurare le conseguenze dell'osservanza pedissequa di atti legislativi ingiusti», mirando all'attuazione di «una forma di autotutela del corpo sociale a garanzia» tanto «degli ambiti di libertà riconosciuti al singolo», quanto «dell'integrità [...] dell'ordinamento fondamentale della vita sociale»<sup>62</sup>. Così, l'anima collettiva scavalca quella individuale, piegandosi a servizio dell'intero agone comune<sup>63</sup>. Mentre sul lato artistico viene offerto un in-

<sup>59</sup> Y. RAZMETAeva, *The Right to Resist and the Right of Rebellion*, in *Jurisprudence*, 2014, Vol. 21, n. 3, 760.

<sup>60</sup> P. MANIRAKIZA, *Towards a Right to Resist*, cit., 82.

<sup>61</sup> Come evidenzia P. BLOKKER, *Constitutional Resistance*, cit., 519, «resistance can also relate to a more imaginative, creative and transformative approach to the constitutional order, invoking an alternative constitutional world. Mobilisation frequently includes constitutional interpretation and the articulation of constitutional narratives, in which problems are identified as constitutional problems and solutions suggested in a constitutional language and form. Constitutional resistance tends to emerge when societal actors observe a growing gap between formal institutions and societal expectations and understandings of justice and fairness».

<sup>62</sup> V. BALDINI, *La disobbedienza civile*, cit., 27.

<sup>63</sup> «The more the right of resistance is regarded as a mechanism to preserve the system (the more its content is “functionalized” to defend the values of the rule-of-law State), the more its original individualistic connotation fades, also in terms of its theoretical elaboration. It is no coincidence that, in the past few decades, the legitimacy of resistance as a right of the single individual (so that her rights are “taken seriously”) was affirmed by a – mainly American and English – literature rooted in an individual-

sieme di scenari tetri e immaginifici, inverando le ansie e le paure attorno al rovesciamento dell'ordinamento democratico, in risposta al quale diventa obbligatorio contrapporsi, sul fronte giuridico diviene impellente prevedere articolati in grado di riconoscere simili prospettive di lotta.

Alla base della democrazia, esperiti tutti gli strumenti a disposizione, resta il popolo a svolgere la funzione di baluardo, resistendo all'autorità illegittima<sup>64</sup>: senza ignorare le ipotesi in cui tali norme possano fungere, *a contrario*, da strumento per la legittimazione di colpi di stato<sup>65</sup> il controllo dei governati sui governanti deve rientrare necessariamente tra gli strumenti di *checks and balances*<sup>66</sup>, se si vuole scongiurare la distopia poc'anzi ripercorsa. La quale, alla stregua di eventi recenti, è sempre in agguato<sup>67</sup>.

### *Abstract*

*Music bears the power to turn itself into a legal criticism vanguard, becoming a tool for the challenging of reality. Voices of protest and the right to resistance*

istic view of the law and very careful to protect the fundamental rights rather than functionalizing them to defend the system». Vedi D. BIFULCO, *Metamorphoses of the Right of Resistance in Constitutionalism*, cit., 9.

<sup>64</sup> T. GINSBURG, D. LANSBERG-RODRIGUEZ, M. VERSTEEG, *When to Overthrow Your Government*, cit., 1210.

<sup>65</sup> P. MANIRAKIZA, *Towards a Right to Resist*, cit., 84.

<sup>66</sup> A. TORRE, *Fondamento etico della funzione di governo e diritto popolare di resistenza: riflessioni critiche sull'art. 93 della Costituzione italiana*, in *Revista Brasileira de Direito Constitucional*, 2007, 09, 100.

<sup>67</sup> Il riferimento, tra i molti, è al tentativo di *golpe* in Corea del Sud, occorso nel dicembre 2024 in ragione della proclamazione, da parte del presidente Yoon, della legge marziale. Oltre alla tempestiva reazione dell'arco parlamentare, anche una straordinaria mobilitazione popolare ha contribuito, in quel caso, al naufragio dei propositi autoritari. Sulla fragilità istituzionale coreana J. GUICHARD, *The Role of the Constitutional Court of Korea in the Transition from Authoritarian to Democratic Rule*, in M. KIM (a cura di), *The Spirit of Korean Law: Korean Legal History in Context*, Leiden, 2016. Più specificamente, sul colpo di stato K. RO, A. CROISSANT, D. KUEHN, *The 2024 self-coup in South Korea: democracy challenged and saved*, in *GIGA Focus Asien*, 2025, n. 3, 1-11, consultabile all'indirizzo <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ss0ar-102294-1>; J. DOUCETTE, *Converging Histories: South Korea's Martial Law Crisis in a Global Conjunctural Frame*, in *Critical Asian Studies*, 2025, Vol. 57, n. 3, 357-374.

*have found a loudspeaker in alternative rock recordings since its inception. Out of many examples, Muse are not unaffected by this topic, turning the social uprising into a crucial leitmotiv of their most mature oeuvre and devoting wide attention to the fight of the community against an established order that disempowers basic rights. The reinterpretation of some specific songs by the Teignmouth band then becomes an excellent chance to think about the right to resist, emphasizing its inclusion both in the international and the regional charters as well as in the various national constitutions that had already enshrined it...*

#### *Keywords*

*Comparative constitutional law – Lex iniusta – Alternative rock – Right to resist – Muse*



«TIENITI LA TERRA UOMO IO VOGLIO LA LUNA».  
IMMIGRAZIONE, COSMOPOLITISMO E INTEGRAZIONE  
IN ALCUNE RECENTI CANZONI ITALIANE

*Linda Brancaleone\**

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. Agli albori del rapporto tra musica italiana e immigrazione. – 3. Integrazione e appartenenza: spunti teorici. – 4. Il migrante tra vulnerabilità e sfruttamento. – 5. Alterità e sciovinismo del benessere. – 6. Conclusione. Il punto di vista interno ed esterno nel racconto dell'immigrazione.

Ma invece di un fratello  
vedere nel suo simile il primo da affogare  
se appena è un po' più debole

VINICIO CAPOSSELA, *Il povero Cristo*,  
dall'album *Ballate per uomini e bestie*, 2019

## 1. Introduzione

Lo studio delle arti, generalmente intese, nelle intersezioni con il mondo del diritto è il nucleo di quella disciplina che prende il nome di *Law and Humanities*<sup>1</sup>. Negli anni, l'interesse verso la correlazione tra

\* Dottoranda di ricerca in Ordine giuridico ed economico europeo. Università "Magna Græcia" di Catanzaro.

<sup>1</sup> Nella vasta letteratura in tema, v. quantomeno M.P. MITTICA, *Diritto e letteratura e Law and Humanities. Elementi per un'estetica giuridica*, Torino, 2024 e, della stessa autrice, M.P. MITTICA, *Il pensiero che sente. Pratiche di Law and Humanities*, Torino, 2022. Cfr. anche J. BRUNER, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Roma-Bari, 2017; A. SIMONE, *Rappresentare il diritto e la giustizia nella modernità*, Milano-Udine, 2015; A.M. CAMPANALE, *Nomos e eikon. Immagini dell'esperienza giuridica*, Torino, 2016; F. OST, *Il diritto è oggetto di passione?*, Torino, 2019; D. NEWMAN, R. SANDBERG (eds), *Law and Humanities*, London, 2024; A. SARAT, M. ANDERSON, C.O. FRANK (eds), *Law and the Humanities. An Introduction*, Cambridge, MA, 2010.

diritto e settori più “popolari” è andato via via crescendo: difatti, molti sono stati gli articoli, le monografie e gli interventi di vario genere proprio su questo tema. Grazie a *Law and Humanities* si rende più fruibile la comprensione di argomenti che sarebbero altrimenti oscuri ai più, e si riesce a far comprendere quanto il diritto abbia una pervasività tale, all’interno della nostra società, che nessuna forma di espressione artistica sembra esserne immune.

Tra le *humanities*, cioè tra le discipline umanistiche (*rectius*, in questo caso, tra le forme d’arte) che hanno avuto e hanno tuttora forti legami con il diritto c’è certamente la musica<sup>2</sup>. Ed infatti, il focus del presente intervento è la musica italiana, dal pop al rap passando per l’indie, che ha affrontato, da vari punti di vista, l’analisi dell’immigrazione.

La canzone italiana è, quasi in maniera stereotipica, lo strumento attraverso il quale cantanti e autori hanno dato voce alla propria interiorità e sentimentalità, e in molti casi non sembra(va) connotarsi da profondità ed impegno sociale. Indubbiamente, il grande cantautorato degli anni ‘70, in cui spiccano nomi come Fabrizio De André, Francesco De Gregori o Francesco Guccini, si è posto in controtendenza rispetto al tema dominante dell’amore e dei sentimenti, e ha dato l’abbrivio alla nascita di un filone musicalmente più “politico”. Tuttavia, i cantautori dell’epoca, con alcune eccezioni che si analizzeranno di seguito, non si concentravano ancora sul tema dell’immigrazione, in quanto non centrale nel discorso giuridico – e soprattutto sociale – dell’epoca.

Il titolo del presente contributo riprende una strofa di *Vengo dalla luna*<sup>3</sup>, una canzone del 2003 del rapper Caparezza, artista pugliese che, nelle sue canzoni, si è più volte schierato a favore dei deboli, degli emarginati, dei vulnerabili e dei “diversi”<sup>4</sup>. Nelle pagine che seguono,

<sup>2</sup> Sul rapporto tra diritto e musica, cfr. M. BRUNELLO, G. ZAGREBELSKY, *Interpretare. Un dialogo tra un musicista e un giurista*, Bologna 2016, nonché A. PORCIELLO, *Diritto e musica: armonia o dissonanza?*, in *Materiales de filosofía del derecho*, 2018, 5, 1-17.

<sup>3</sup> Tratta dall’album *Verità Supposte*, del 2003, disponibile qui: [www.youtube.com/watch?v=zvC6jsZnicY](http://www.youtube.com/watch?v=zvC6jsZnicY).

<sup>4</sup> Caparezza non è nuovo al tema dell’immigrazione: già con la sua *Nessuna razza* (tratta dallo stesso album di *Vengo dalla luna* e ascoltabile qui: [www.youtube.com/watch?v=zvC6jsZnicY](http://www.youtube.com/watch?v=zvC6jsZnicY)).

tramite riferimenti proprio al testo della canzone *Vengo dalla luna*, si sottolineeranno le interazioni tra musica, immigrazione e diritto, attraverso il riferimento a leggi nazionali e sovranazionali, ad altri testi musicali e a spunti giuridico-sociologici nonché di filosofia del diritto. Nello specifico, si tenterà di comprendere quanto – e in che termini – la canzone italiana affronti il tema del multiculturalismo e del cosmopolitismo.

## 2. Agli albori del rapporto tra musica italiana e immigrazione

La canzone italiana si occupa, sebbene non in maniera preponderante, del tema dell'immigrazione già dagli inizi del '900, analizzandola però come fenomeno tutto interno al nostro Paese. Nello specifico, le prime canzoni a riguardo trattano dell'immigrazione dei meridionali verso il Nord Italia: *Amara terra mia*<sup>5</sup> di Domenico Modugno è, in questo senso, emblematica, e riprende la canzone *Cade l'uliva*<sup>6</sup> di Giovanna Marini, che a sua volta si rifa a *Nebbi' a la valle*<sup>7</sup>, brano tradizionale abruzzese che racconta il lavoro delle raccoglitrici di olive nella Maiella.

Ancora, nel 1973, Lucio Dalla, con *L'operaio Gerolamo*<sup>8</sup> e poco più tardi, nel 1978, il cantautore calabrese Rino Gaetano nella sua *E canta va le canzoni*<sup>9</sup>, raccontano la malinconia dei meridionali costretti ad allontanarsi dalla terra natia per trovare fortuna altrove. Ed è proprio negli anni '70 che l'immigrazione internazionale comincia a fare capolino, sebbene timidamente, nei testi delle canzoni italiane: troviamo in-

*be.com/watch?v=zNUiBMpu8O0*) si era schierato contro ogni suprematismo; ha ripreso poi il tema del viaggio e dell'emigrazione, anche in senso figurato e non solo letterale, nel brano *El Sendero*, quarta traccia dell'album *Exuvia* del 2021 (*www.youtube.com/watch?v=M5O3BrvRoOo*).

<sup>5</sup> Dall'album *Con l'affetto della memoria* del 1971: *www.youtu.be/F9SHznqm6wk?si=9S6UizR7zjH9L\_by*.

<sup>6</sup> *www.youtu.be/0FyOkzNWaNE?si=ajSUOgCcnbxP02Pv*.

<sup>7</sup> *www.youtu.be/VHLFdaeFGXA?si=yObG7Xrbj2IX8-P0*.

<sup>8</sup> Dall'album *Il giorno aveva cinque teste* del 1973: *www.youtu.be/DQrLlkmJSUk*.

<sup>9</sup> Dall'album *Nuntereggae più* del 1978: *www.youtube.com/watch?v=jcY55JoOpXE*.

fatti Amerigo di Francesco Guccini<sup>10</sup> e, qualche anno più tardi, nel 1982, una “trilogia” di canzoni contenute nell’album *Titanic* di Francesco De Gregori, che sono *L’abbigliamento di un fuochista*<sup>11</sup>, *Titanic*<sup>12</sup> e *I muscoli del capitano*<sup>13</sup>.

*Vengo dalla luna* di Caparezza rappresenta però, a parere di chi scrive, una sorta di “rivoluzione sonora”, perché per la prima volta, o tra le prime volte, un cantautore molto seguito e apprezzato anche da un pubblico più generalista e sfaccettato rompe gli schemi e decide di parlare di una tematica così importante e centrale per la società di quegli anni, canzone che ha avuto una risonanza tale da essere ancora oggi, a distanza di decenni, una delle più citate quando si affronta il tema dell’immigrazione in Italia. Lo stile di Caparezza, come si vedrà, è volutamente provocatorio, e adotta un punto di vista inedito: a parlare è proprio un immigrato che, tuttavia, nel descrivere la sua condizione, non usa toni patetici, anzi fa dell’ironia pungente, sebbene velata da una leggera malinconia.

La canzone comincia testualmente così: «Io vengo dalla Luna che il cielo vi attraversa e trovo inopportuna la paura per una cultura diversa, che su di me riversa la sua follia perversa, arriva al punto che quando mi vede sterza. Vuole mettermi sotto ‘sto signorotto che si fa vanto del santo attaccato sul cruscotto. Non ha capito che sono disposto a stare sotto solamente quando fo\*\*o».

Gli anni ‘90 del ‘900 segnano un periodo centrale nella storia dell’immigrazione verso l’Italia, perché il nostro Paese affronta la prima grande ondata migratoria dall’Albania<sup>14</sup>. Il «velo d’ignoranza»<sup>15</sup>

<sup>10</sup> Canzone che dà il titolo all’album omonimo: [www.youtube.be/n3M7I\\_JiVuM?si=itHYOsBC5QAj14C](http://www.youtube.be/n3M7I_JiVuM?si=itHYOsBC5QAj14C).

<sup>11</sup> [www.youtube.be/uqXLBv3ep7M?si=JKjPj0tCVSKD2L4N](http://www.youtube.be/uqXLBv3ep7M?si=JKjPj0tCVSKD2L4N).

<sup>12</sup> [www.youtube.be/BbYhQZZxvKA?si=gWAXRfanaBLvYTb-](http://www.youtube.be/BbYhQZZxvKA?si=gWAXRfanaBLvYTb-).

<sup>13</sup> [www.youtube.be/Bg9hEgqxV5g?si=frJ7OLCCjYZXwAJt](http://www.youtube.be/Bg9hEgqxV5g?si=frJ7OLCCjYZXwAJt).

<sup>14</sup> Per una ricostruzione storico-politica della migrazione albanese in Italia, cfr. O. MEHILLAJ, *Cenni sulla storia dell’immigrazione albanese in Italia*, 2010, disponibile al link [www.adir.unifi.it/rivista/2010/mehillaj/cap1.htm](http://www.adir.unifi.it/rivista/2010/mehillaj/cap1.htm).

<sup>15</sup> Si riprende qui un’espressione del celebre filosofo politico John Rawls, il quale riteneva che, per raggiungere dei principi democratici condivisi da un gruppo eterogeneo che dovrebbero fungere da base per una convivenza civile e democratica, non ci si dovrebbe pensare come individui con connotazioni specifiche (ad es. uomini, don-

esistente fino ad allora in materia di immigrazione straniera veniva squarciato dalle immagini potenti e dirompenti delle persone che, col loro carico di dolore, cercavano protezione in Italia. Nel 1994, *Barcarola albanese* di Samuele Bersani<sup>16</sup> e, qualche anno più tardi, *Pane e coraggio* di Ivano Fossati<sup>17</sup> riprendono la vicenda e rappresentano alcuni tra i primi tentativi di parlare di immigrazione internazionale, e non più interna, nelle canzoni pop e autoriali italiane.

Proprio agli anni '90 risalgono le prime leggi italiane sulla regolamentazione dei flussi migratori. Sebbene non si possa analizzare in

ne, bianchi, non-bianchi, credenti, non credenti e così via), bensì come esseri umani senza specificità che, in modo da evitare di discriminare involontariamente una categoria alla quale si potrebbe paradossalmente appartenere, devono pensare le loro esistenze dietro un "velo d'ignoranza" che, per l'appunto, ne nasconde le peculiarità. Il riferimento è a J. RAWLS, *A Theory of Justice*, Cambridge, 1971, trad. it. *Una teoria della giustizia*, a cura di S. MAFFETTONE, Milano, 2017. Come scritto in B.H. BIX, *Jurisprudence: Theory & Context*, 2015, trad. it. A. PORCIELLO (a cura di), *Teoria del diritto. Idee e contesti*, Torino, 2016, 144-145, si pensa che «sia inutile elaborare argomenti a partire da credenze morali fondative (credenze religiose o dogmi politici) perché molte persone non le accetterebbero come punti di partenza. Se non si possono derivare i principi del governo da assiomi fondativi su cui tutti sono d'accordo [...], forse è possibile, però, raggiungere un accordo attraverso una discussione libera e aperta: se i principi di governo venissero così ottenuti, non vi sarebbe più motivo per non accettarli. Il problema consiste a questo punto nel fatto che non sempre una libera discussione conduce ad un accordo e ciò in quanto, afferma Rawls, le nostre diverse posizioni nella vita creano differenti interessi personali (e inclinazioni). [...] L'interesse personale spesso condiziona il pensiero delle persone, facendogli preferire principi che li rendono più ricchi, e contrastare principi che, sebbene siano giusti, comportano una diminuzione del loro benessere. [...] [I] protagonisti dell'esperimento mentale di Rawls sono contraenti che vengono magicamente privati di tutte le conoscenze relative alle proprie inclinazioni: e quindi quelle relative al proprio genere, alla propria ricchezza, razza, etnia, alle proprie abilità e condizioni sociali generali. Ed inoltre, le persone non conoscono neanche la loro visione della vita buona (se sono cristiani, edonisti, esteti, o materialisti), perché anche questo potrebbe influenzare le loro idee dell'organizzazione sociale. Questo punto di partenza, costituito da contraenti immaginari nascosti dietro un "velo d'ignoranza", è definito da Rawls posizione originaria». Virgolettato in originale.

<sup>16</sup> Tratta da uno degli album più celebri del cantautore, *Freak*, del 1994: [www.youtube.com/watch?v=9EHUfSNft7g](http://www.youtube.com/watch?v=9EHUfSNft7g).

<sup>17</sup> L'album da cui è tratta è *Lampo viaggiatore* del 2003: [www.youtube.com/watch?v=1IDHzU8wzwk](http://www.youtube.com/watch?v=1IDHzU8wzwk).

questa sede la legislazione italiana in tema di immigrazione e asilo<sup>18</sup>, bisogna rimarcare quanto essa – ma, in questo senso, anche la legislazione europea adotta lo stesso approccio<sup>19</sup> – abbia affrontato la gestione dell’immigrazione, fin dai primi interventi in materia, adottando un approccio populista, emergenziale e panpenalista<sup>20</sup>. Ciò comporta, come diretta conseguenza, che il discorso sull’immigrazione sia falsato da dati scorretti, decontestualizzati, approfonditi in sedi non opportune<sup>21</sup>. La retorica sull’immigrazione come questione emergenziale e non come fenomeno umano costante porta a rinvigorire la dicotomia “amico/nemico” teorizzata dal filosofo Carl Schmitt<sup>22</sup>, come emerge

<sup>18</sup> Cfr. G. MORGESE, *Lineamenti della normativa italiana in materia di immigrazione*, 2-2015, [www.unisalento.it/documents/20152/231816/Lineamenti+della+nativa+italiana+in+materia+di+immigrazione.pdf/88930814-18ae-6c30-8354-16661898e240?version=1.0](http://www.unisalento.it/documents/20152/231816/Lineamenti+della+nativa+italiana+in+materia+di+immigrazione.pdf/88930814-18ae-6c30-8354-16661898e240?version=1.0).

<sup>19</sup> Nella vasta letteratura in tema, si perdoni il rimando almeno a L. BRANCALEONE, *L’Unione Europea davanti all’immigrazione. Scorci di teoria del diritto*, in *Federalismi.it*, 2024, 23, 231-22. Cfr. anche A. DEL GUERCIO, F. RONDINE (cur.), *Frontiere, solidarietà, diritti. Il governo delle migrazioni in Europa e in Italia*, Napoli, 2025.

<sup>20</sup> Con panpenalismo si intende quella tendenza la quale vede nel diritto penale, e pertanto nell’inaspimento delle pene e nella previsione di nuovi reati, uno strumento per governare fenomeni difficilmente gestibili dalle politiche attuali; un diritto penale, pertanto, che come scritto in C. ATZENI, *Il populismo penale come specie del populismo politico*, in *Tigor. Rivista di scienze della comunicazione e di argomentazione giuridica*, 2023, 1, 32, «fagocita le mancanze dello Stato: quando ambiti come quello della lotta al terrorismo, la lotta alla criminalità organizzata, la lotta alle dipendenze da sostanze, la lotta all’immigrazione “clandestina”, vengono continuamente ricondotte all’alveo dell’emergenza, a subire le conseguenze più dirette – stando anche ai dati numerici relativi alla popolazione carceraria sud-europea – sono le marginalità sociali, le quali diventano capro espiatorio di ogni male o disfunzione sociale».

<sup>21</sup> Cfr. le riflessioni di E. SICLARI, *Estraneità, ospitalità, traduzione. Per una filosofia della migrazione*, in *Democrazia e diritti sociali*, 2024, 2, 167-181, specialmente 175-181; e anche I. GJERGJI, Ubi X, ibi supra-ius. *La comunicazione social come officina di norme sull’asilo e l’immigrazione*, in *Costituzionalismo.it*, 1, 2025, 23-50.

<sup>22</sup> Concezione con la quale si ritiene che l’esistenza del popolo, inteso come *Volk*, si alimenti a partire da una pretesa omogeneità etnica, razziale, culturale, religiosa, linguistica. Ne consegue che sarà “nemico” tutto ciò che non è conforme a tale omogeneità, e quindi ciò che è eterogeneo, multiculturale, straniero. Cfr. C. SCHMITT, *Le categorie del “politico”. Saggi di teoria politica*, Bologna, 1998, 136.

nell'irriverente testo della canzone *Io Non Sono Razzista Ma...* di Willie Peyote<sup>23</sup>.

### 3. Integrazione e appartenenza: spunti teorici

Continua ancora *Vengo dalla luna* di Caparezza: «"Torna al tuo paese, sei diverso": impossibile, vengo dall'Universo. La rotta ho perso, che vuoi che ti dica? Tu sei nato qui perché qui ti ha partorito una f\*\*a. In che saresti migliore? Fammi il favore compare, qui non c'è affare che tu possa meritare. Sei confinato ma nel tuo stato mentale, io sono lunatico e pratico dove ca\*\*o mi pare. Io non sono nero, io non sono bianco, io non sono attivo, io non sono stanco. Io non provengo da nazione alcuna: io, sì, io vengo dalla Luna. Io non sono sano, io non sono pazzo, io non sono vero, io non sono falso, io non ti porto jella né fortuna, io, sì, ti porto sulla Luna».

Oltre ad analisi pratica e squisitamente giuridica, l'immigrazione merita uno studio anche teorico<sup>24</sup>. Le succitate parole dell'artista sembrano rimandare all'idea di appartenenza e di comunità proposte da due correnti antitetiche della filosofia del diritto, vale a dire il comunitarismo e il liberalismo.

Innanzitutto, è necessario precisare che la filosofia del diritto si occupa in maniera sistematica di appartenenza ed immigrazione solo a

<sup>23</sup> Pubblicato come singolo, solo ed unico estratto dell'album *Educazione sabauda* del 2017: [www.youtube.com/watch?v=hIC5D1bbl4Y](http://www.youtube.com/watch?v=hIC5D1bbl4Y).

<sup>24</sup> Per dei contributi che affrontano la tematica dell'immigrazione da un punto di vista più teorico, v. almeno M. LA TORRE, *Giustizia per le volpi. Desiderio di migrazione, volontà di cittadinanza*, in *Rivista di filosofia del diritto*, 2021, 2, 389-404; M. MECARELLI, P. PALCHETTI, C. SOTIS (cur.), *Ius peregrinandi. Il fenomeno migratorio tra diritti fondamentali, esercizio della sovranità e dinamiche di esclusione*, Macerata, 2012; P. CHIARELLA, *Il terzo intruso: problemi del fenomeno migratorio in Europa*, in *Federalismi.it*, 2017, 7, 1 ss.; E. FASSI, *The EU, Migration and Global Justice. Policy Narratives of Human Smuggling and their normative implications*, in *Rivista Trimestrale di Scienza dell'Amministrazione. Studi di teoria e ricerca sociale*, 2020, 1, 1-30; A. WIESBROCK, *Legal Migration to the European Union*, Brill, 2010. Sull'immigrazione globalmente intesa, cfr. invece B. MILANOVIC, *Global Inequality*, Cambridge, 2016, trad. it. *Ingiustizia globale. Migrazioni, disuguaglianze e il futuro della classe media*, Roma, 2017; J. OLTMER, *Globale Migration. Geschichte und Gegenwart*, München, 2017.

partire dalla seconda metà del '900, in riferimento tuttavia ad altre macro-aree tematiche come la giustizia<sup>25</sup>. Proprio la giustizia è, in questo settore di studi, l'argomento che ha dato l'abbrivio al dibattito sul senso di appartenenza tra comunitarismo e liberalismo; senza dimenticare, nondimeno, che il tema dell'immigrazione *strictu sensu* è stato oggetto di importante riflessione, ancor prima della filosofia del diritto, da parte della filosofia politica<sup>26</sup>.

Il comunitarismo prende le mosse dalla critica alla concezione liberale di essere umano, considerato da quest'ultima come individuo isolato e avulso dal resto della società, perfettamente in grado di scegliere in totale autonomia un proprio set di valori corrispondenti alla forma di bene che ritiene più giusta, ed eventualmente di ritornare sulla propria decisione per rivalutarla o modificarla. La visione comunitarista ritiene, invece, che ogni uomo venga necessariamente al mondo come parte di un gruppo – sia esso la famiglia, la scuola, il vicinato, lo Stato. La radicalità di questo senso di appartenenza, che è congenito in ognuno, costituisce una parte essenziale dell'identità e dell'esistenza stessa, rendendo impossibile, di conseguenza, concepire l'individuo come entità separata da qualsiasi nucleo al quale appartiene, poiché allontanarlo dal proprio gruppo significherebbe svelare la sua totale incapacità di prendere delle decisioni autonome e mature: nella visione comunitarista, ogni società e lo Stato stesso esistono per garantire protezione e tutela dei diritti fondamentali e individuali all'interno del contesto specifico in cui possono effettivamente essere realizzati<sup>27</sup>. Il comunitarismo ha provato a dimostrare quanto la teoria individualistica di chiaro stampo liberale fosse inadeguata a sostenere i sentimenti, le identità e i legami alla base di qualsiasi comunità politica, e tale visione raggiunge la sua fortuna con il pensiero di Michael Walzer. Il filosofo politico americano ritiene, infatti, che l'appartenenza, oltre a

<sup>25</sup> Come sottolineato in B.H. BIX, *op. cit.*, 152.

<sup>26</sup> Cfr. F. MONCERI, R. PICARDI (cur.), *Democrazia, cosmopolitismo e migrazioni*, Roma, 2023; W. KYMLICKA, *Contemporary Political Philosophy. An Introduction*, Oxford, 2002, 284-326.

<sup>27</sup> Cfr. C. TAYLOR, *Cross-Purposes: The Liberal-Communitarian Debate*, in N. ROSEMBLUM (ed), *Liberalism and the Moral Life*, Cambridge, 1989, 159-182; M. SANDEL, *Liberalism and the Limits of Justice*, Cambridge, 1982; W. KYMLICKA, *Contemporary Political Philosophy*, cit., 284.



connotare l'esistenza umana, sia un bene, e come tale sia oggetto a politiche re-distributive, a concessione e a negazione. Chi è già cittadino ha tutto il diritto di tutelare il bene dell'appartenenza anche negandolo agli stranieri, giustificando decisioni che, per quanto legittime, appaiono scioviniste<sup>28</sup>.

Il liberalismo, invece, si pone su posizioni antitetiche rispetto al comunitarismo<sup>29</sup>, che si vogliono qui "riassumere" facendo riferimento alle teorie di Jürgen Habermas. Il filosofo ritiene che la cittadinanza dovrebbe essere il punto di arrivo di un processo di adesione volontaria e condivisa ai valori comuni di uno Stato, al punto tale da concepire un "patriottismo costituzionale"<sup>30</sup>, cioè un'adesione spontanea agli ideali di una comunità, senza che il senso di appartenenza che ne deriva possa influire sul vissuto dell'individuo. Individui diversi, con caratteristiche (etniche, culturali, religiose, etiche) diverse, trovano pari tutela in una cittadinanza – la quale poggia, inevitabilmente, su un sistema di accoglienza che ne condivide la visione di fondo – aperta e inclusiva, politica più che squisitamente e meramente giuridica<sup>31</sup>.

#### 4. Il migrante tra vulnerabilità e sfruttamento

*Vengo dalla luna* continua ancora così: «Ho nostalgia della mia Luna leggera: ricordo una sera, le stelle d'una bandiera, ma era una

<sup>28</sup> Si veda M. WALZER, *Spheres of Justice. A Defense of Pluralism and Equality*, New York, 1983, 34 ss.

<sup>29</sup> In tema, cfr. W. KYMLICKA, *Liberalism, Community and Culture*, Oxford, 1991 e N. RIVA, *Una filosofia della giustizia per il diritto costituzionale: i principi fondamentali del liberalismo*, in *Ordines. Per un sapere interdisciplinare sulle istituzioni europee*, forum *Vecchie e nuove sfide al diritto*, a cura di S. VANTIN, 2022, 1, 629-650.

<sup>30</sup> Cioè il *Verfassungspatriotismus*, già teorizzato in D. STERNBERGER, *Unvergleichlich lebensvoll, aber stets gefährdet: Ist unsere Verfassung nicht demokratisch genug?*, in 22(7) *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 277-285 (1970). Sul patriottismo costituzionale in Habermas, cfr. J. HABERMAS, *Citizenship and National Identity*, St. Gallen, 1991, ora in ID., *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, Frankfurt, 1992, trad. eng. W. REGH, *Between Facts and Norms. Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy*, Cambridge, 1996, 419-515.

<sup>31</sup> J. HABERMAS, *op. cit.*

speranza, era una frontiera, era la primavera di una nuova era, era. “Stupido ti riempiamo di ninnoli da subito in cambio del tuo stato di libero suddito”. No, è una proposta inopportuna: tieniti la Terra, uomo, io voglio la Luna».

La condizione di immigrato comporta anche, come stigmatizzato dal testo della canzone, una situazione di sfruttamento e di vulnerabilità<sup>32</sup>. Una parte della dottrina propone un paragone tra la schiavitù antica, storicamente intesa, e la schiavitù moderna, vale a dire una forma di sfruttamento al quale sarebbero sottoposti gli immigrati proprio per la loro condizione<sup>33</sup>. Questo paragone può essere ancora più condivisibile se si pensa che lo sfruttamento legalizzato al quale sono sottoposti molti immigrati non è riconducibile solo alle difficili condizioni nelle quali si trovano a vivere, ma anche al fatto che sono proprio gli immigrati ad essere molto frequentemente – e ciò accade ancor più con bambini immigrati o donne immigrate – vittime dell’odioso fenomeno della tratta<sup>34</sup>. Molti cantautori hanno mostrato particolare sensibilità

<sup>32</sup> Con “vulnerabilità” si intende un’elevata esposizione a certi rischi e a certe incertezze subiti da determinati gruppi per via delle loro caratteristiche, ai quali si unisce una ridotta capacità di proteggersi o difendersi dalle conseguenze negative di questi rischi e queste incertezze. Questa è la nozione più accreditata, ripresa dal *Department of Economic and Social Affairs* delle Nazioni Unite, all’interno del *Report on the World Social Situation 2003. Social Vulnerability: Sources and Challenges*, disponibile qui: [www.un.org/esa/socdev/rwss/docs/2003/RWSSOverview.pdf](http://www.un.org/esa/socdev/rwss/docs/2003/RWSSOverview.pdf). Sulla nozione di vulnerabilità, in dottrina cfr. F. MACIOCE, *La vulnerabilità di gruppo. Funzione e limiti di un concetto controverso*, Torino, 2021; C. MACKENZIE, W. ROGERS, S. DODDS (eds), *Vulnerability, New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, Oxford, 2014; B. PASTORE, *Vulnerability, Human Rights, Adjudication*, in *Peace Human Rights Governance*, vol. 8, n. 1, 2024, 9-26.

<sup>33</sup> Distinzione mutuata da P. CASTAGNETO, *Schiavi antichi e moderni*, Roma, 2001, 11, che a sua volta la riprende da L. SCHIROLLO (cur.), *Schiavitù antica e moderna. Problemi Storia Istituzioni*, Napoli, 1979. È necessaria però una precisazione: nei due testi succitati, la schiavitù antica è quella che intercorre dalla Grecia antica al Medioevo, cioè quella servitù giustificata da presupposti filosofici e politici; la schiavitù moderna, invece, era quella operante fino alla sua totale abolizione negli Stati Uniti, e rispondeva non tanto ad una visione politico-filosofica quanto ad una economicistico-produttiva.

<sup>34</sup> Secondo le stime più recenti dell’Eurostat, consultabili all’indirizzo [www.ec.europa.eu/eurostat/web/products-eurostat-news/w/ddn-20250403-1](http://www.ec.europa.eu/eurostat/web/products-eurostat-news/w/ddn-20250403-1), «[i]n 2023, the number of registered victims of trafficking in human beings in the EU was 10 793

verso questo tema, come si evince, ad esempio, nella canzone *Ebano* del gruppo Modena City Ramblers<sup>35</sup>.

### 5. Alterità e sciovinismo del benessere

Nell'ultima strofa, il testo della canzone di Caparezza recita: «Non è stato facile per me trovarmi qui, ospite inatteso, peso indesiderato, arreso, complici satelliti che riflettono un benessere artificiale, luna sotto la quale parlare d'amore. Scaldati in casa davanti al tuo televisore: la verità della tua mentalità è che la fiction sia meglio della vita reale, che invece è imprevedibile e non è il frutto di qualcosa già scritto su un libro che hai già letto tutto. Ma io no, io vengo dalla Luna».

Chiario è il riferimento allo sciovinismo del benessere teorizzato, ancora una volta, da Habermas: questa tesi sostiene che avvenga una identificazione nazionalistica estrema tra cittadino e comunità, molto spesso più ricca e prospera della comunità di appartenenza dello straniero, e ciò comporta un'esacerbazione della protezione dello stato economico all'interno del quale si vive. Si tende a non voler condividere questa agiatezza, temendo erroneamente che "il diverso", "lo straniero" e "l'altro" possa portare via ciò che viene considerato irragionevolmente "di proprietà", e ciò comporta l'esclusione degli stranieri da qualsiasi potenziale attribuzioni di diritti<sup>36</sup>. Nella canzone di Caparezza – dettaglio significativo – la vita dell'immigrato viene rappresentata, dal punto di vista di chi "assiste" al fenomeno migratorio, come un film, vale a dire come un qualcosa di distante e soprattutto di artificioso: negli stessi termini, cioè nel senso di fatto umano concepito come un qualcosa di erroneamente distante noi, viene posta l'immigrazione nella canzone *Non è un film* di Fiorella Mannoia e Frankie-hi-nrg<sup>37</sup>. In

[...]. Nearly two-thirds (63%) of the registered victims of human trafficking were women or girls [...].».

<sup>35</sup> Contenuta nell'album *¡Viva la vida, muera la muerte!* del 2004: [www.youtube.com/watch?v=70K9kcmS2R8](http://www.youtube.com/watch?v=70K9kcmS2R8).

<sup>36</sup> Sul punto, cfr. J. HABERMAS, *op. cit.*

<sup>37</sup> Inserita nell'album *Sud* del 2012 e vincitrice, in quello stesso anno, del Premio Amnesty Italia, ascoltabile qui: [www.youtube.com/watch?v=ycxTk14GPI](http://www.youtube.com/watch?v=ycxTk14GPI). Si riporta di seguito il testo integrale: «Non è un film quello che scorre intorno, che vediamo

molti autori e cantanti italiani c'è, pertanto, la consapevolezza della necessità di un'azione politica concreta e reale, che possa portare a una disciplina organica dell'immigrazione, che è, come ribadito più volte, una costante umana<sup>38</sup> e non un fenomeno isolato da “guardare” da lontano come una pellicola cinematografica<sup>39</sup>.

ogni giorno, che giriamo distogliendo lo sguardo. Non è un film e non sono comparse le persone disperse sospese e diverse tra noi e lo sfondo, e il resto del mondo che attraversa il confine ma il confine è rotondo, si sposta man mano che muoviamo lo sguardo, ci sembra lontano perché siamo in ritardo, perenne, costante, ne basta un istante, a un passo dal centro è già troppo distante, a un passo dal mare è già troppo montagna, ad un passo da qui era tutta campagna. Oggi tutto è diverso una vita mai vista, questo qui non è un film e non sei protagonista, puoi chiamare lo stop ma non sei il regista, ti puoi credere al top ma sei in fondo alla lista. Questo non è un film e le nostre belle case non corrono il pericolo di essere invase, non è un armata aliena sbarcata sulla terra, non sono extraterrestri che ci dichiaran guerra, son solamente uomini che varcano i confini, uomini con donne vecchi con bambini, poveri con poveri che scappan dalla fame gli uni sopra gli altri per intere settimane come in carri bestiame, attraverso il deserto rincorrono una via in balia dell'incerto per rimanere liberi costretti a farsi schiavi, stipati nelle stive di astronavi, come i nostri avi, contro i mostri e i draghi in un viaggio nell'inferno che prenoti e paghi, sopravvivi o anneghi, questo il confine perché non è un film non c'è lieto fine. Questo sembra un film di quelli terrificanti, dalla Transilvania non arrivano vampiri ma badanti, da Santo Domingo non profughi o zombie, ma ragazze condannate a qualcuno che le tr\*\*bi, dalle Filippine colf e pure dal Bangladesh, dalla Bielorussia solo carne da lap-dance, scappano per soddisfare vizi e sfizi nostri. Loro son le prede, noi siamo i mostri; loro la pietanza, noi i commensali, e se loro son gli avanzi noi siam peggio dei maiali pronti a divorare a sazietà, pronti a lamentarci per la puzza della varia umanità che ci occorre, ci soccorre, ci sostenta, questo non è un film ma vedrai che lo diventa. Tu stai attento e tieniti pronto che al momento di girare i buoni vincon sempre, scegli da che parte stare. Scegli da che parte stare, dalla parte di chi spinge, scegli da che parte stare, dalla parte del mare».

<sup>38</sup> In questo senso vanno, in particolare, due canzoni italiane di Samuel, voce e leader dei Subsonica: *La statua della mia libertà* ([www.youtube.be/nut4igbnKL0?si=BTVMUyarbZcWGJsA](http://www.youtube.be/nut4igbnKL0?si=BTVMUyarbZcWGJsA)), una parte del testo della quale recita «io devo scappare lontano, seguire il richiamo di un mondo diverso. Se mi fermo lo so che io muoio, non resisto qui, non sopravvivo. Il giardino dei sogni profuma di fiori ed aspetta soltanto il mio arrivo. La statua della mia libertà si muove, una marea che non si ritirerà si muove. Non sto legato a un'orbita»; e *Ultra Pharum*, con il cantante folk Mannarino ([www.youtube.be/f9IvQpGPx4o?si=7myn15w1z9ThmbP](http://www.youtube.be/f9IvQpGPx4o?si=7myn15w1z9ThmbP)).

<sup>39</sup> Per approfondire la relazione tra immigrazione e arti visive, specie con riferimento alla pittura, si consiglia A. ARISI ROTA, *Profughi*, Bologna, 2023.

## 6. Conclusione. Il punto di vista interno ed esterno nel racconto dell'immigrazione

Vengo dalla luna di Caparezza ci ha traghettato attraverso alcune macro-tematiche in tema di immigrazione e asilo, considerati ormai come questioni sociali a tutti gli effetti. La sensibilità di alcuni artisti italiani ha portato a riconoscere, in alcuni brani, la gestione emergenziale e populista della questione migratoria come epifenomeno di una società in crisi, all'interno della quale il diritto non sembra avere il mordente necessario per mutarne le dinamiche alla radice: canzoni come *Andrà tutto bene* di Levante<sup>40</sup>, *90MIN* di Salmo<sup>41</sup> e *Al di là dell'amore* di Brunori Sas<sup>42</sup> sembrano andare proprio in questa direzione.

Nondimeno, altri brani meritano un cenno, seppur breve, poiché si avvicinano alla tematica oggetto del presente studio adottando il punto di vista interno e il punto di vista esterno teorizzati dal filosofo del diritto Herbert L. A. Hart<sup>43</sup> – pur, ovviamente, con tutti i *distinguo* del caso.

Il contributo di Hart alla disciplina è centrale, specie se lo si considera alla luce dell'impatto che esso ha avuto anche nella filosofia anali-

<sup>40</sup> Estratto dall'album *Magmamemoria* del 2019: «La vita è un dono sacro, l'eutanasia un peccato, se muore uomo in mezzo al mare è solo un immigrato» [www.youtube.com/watch?v=kdWMMB1p7DQ](http://www.youtube.com/watch?v=kdWMMB1p7DQ).

<sup>41</sup> Nell'album *PLAYLIST* del 2018, [www.youtube.com/watch?v=7LmSC66Ia9s](http://www.youtube.com/watch?v=7LmSC66Ia9s), con varie strofe: «I razzisti che ascoltano hip hop, qualcosa non torna»; «poteri forti aprono i conti ma chiudono i porti» e la tagliente «prima di essere un vero italiano, cerca di essere umano».

<sup>42</sup> Dall'album *Cip!* Del 2019, [www.youtube.com/watch?v=zO802boBh\\_M](http://www.youtube.com/watch?v=zO802boBh_M), il cui testo, in verità, va riportato quasi integralmente: «Questi parlano come mangiano e infatti mangiano molto male, sono convinti che basti un tutorial per costruire un'astronave. E fanno finta di non vedere, e fanno finta di non sapere che si tratta di uomini, di donne e di uomini. E mentre il mio cuore trabocca d'amore lungo le spiagge c'è un sogno che muore, come una notte golosa di sole che ruba alla terra profumo e calore. Il soffio del vento che un tempo portava il polline al fiore ora porta spavento, spavento e dolore. Ma vedrai che andrà bene, andrà tutto bene, tu devi solo metterti a camminare, raggiungere la cima di montagne nuove e vedrai che andrà bene. Andrà tutto bene, tu devi solo smettere di gridare e raccontare il mondo con parole nuove».

<sup>43</sup> Cfr. H.L.A. HART, *Il concetto di diritto*, Torino, 2002, 225-232.

tica. «L'obiettivo di Hart [...] non è proporre una definizione di diritto né individuare una o più caratteristiche essenziali che ricorrono in ogni occorrenza d'uso del termine "diritto". A partire dall'osservazione di alcune pratiche sociali che possono essere considerati paradigmatici di diritto, Hart individua alcuni aspetti salienti del diritto che consentono di capire cosa esso sia e quale sia il suo rapporto con altre pratiche contigue»<sup>44</sup>.

Dovendo necessariamente riassumere (o, forse, sarebbe meglio dire semplificare) il punto di vista interno ed esterno di Hart, si può dire che egli cerca di distinguere le regole dalle abitudini. Entrambe – sia le regole che le abitudini, quindi – danno luogo a comportamenti analoghi, ma tale conformità termina allorquando tali comportamenti sono osservati da un punto di vista esterno, cioè il punto di vista di chi si limita ad un'osservazione esterna e distaccata della pratica giuridica. Difatti, «[i]l diritto, secondo Hart, non riposa su una abitudine sociale ma su una regola sociale», che gode di un «*aspetto esterno*, vale a dire una regolarità di comportamenti empiricamente rilevabile di comportamenti convergenti»<sup>45</sup>.

Ne deriva che solo utilizzando il punto di vista interno si potrà pervenire alla conoscenza specifica di quello che è il diritto. Per Hart, la regola giuridica esiste poiché chi la adotta obbedisce a un modello comunemente accettato: adotta, cioè, il punto di vista interno, che è proprio del membro del gruppo il quale non si limita ad accettarne le regole, bensì le segue in quanto convinto pienamente che esse siano effettive<sup>46</sup>.

L'osservatore esterno, invece, naturalmente non avrà «modo di di-

<sup>44</sup> A. SCHIAVELLO, *Herbert Lionel Adolphus Hart*, in T. GAZZOLO, S. PIETROPAOLI, *Manuale di filosofia del diritto*, Macerata, 2024, 608.

<sup>45</sup> *Ivi*, 612.

<sup>46</sup> Queste prendono il nome di "regole sociali" e fanno sì che un dato comportamento sia considerato obbligatorio quando sussistono tre condizioni, oltre, ovviamente, all'individuazione della regola sociale stessa: una «persistente generale richiesta di conformità» alla regola sociale accompagnata da una «grande pressione sociale» su coloro che sono tenuti ad osservare il comportamento prescritto dalla regola sociale; la considerazione della regola sociale come «necessari[a] per il mantenimento della vita sociale o di qualche caratteristica di questa altamente apprezzata» (in H.L.A. HART, *op. cit.*, 104); e, in ultimo, la possibilità di conflitto tra obbedienza alla regola sociale e interesse personale, poiché obbedire alla regola sociale comporta sempre un sacrificio.

stinguere tra qualcuno che si comporta in un certo modo per un fatto di abitudine e la medesima persona che attua lo stesso comportamento, ma in applicazione di una regola. [...] Secondo Hart la differenza tra questi due differenti tipi di regolarità nel comportamento può essere osservata soltanto assumendo la prospettiva del partecipante. Il fatto di rendere conto dei comportamenti frutto d'abitudine comporta niente di più e niente di meno che una descrizione»<sup>47</sup>.

Fare ricorso a una delle tesi più importanti della filosofia del diritto per descrivere il contributo delle canzoni italiane alla descrizione dell'immigrazione può apparire un azzardo; tuttavia, l'approccio singolare degli studi di *Law and Humanities*, che come più volte evidenziato unisce fenomeni pop (da intendere come popolari) a tematiche giuridiche al fine di farle comprendere meglio senza nondimeno restituircene una versione dimidiata o semplificata, rende più fruibile, ad un pubblico non avvezzo, la complessità del diritto e di argomenti ad esso connessi<sup>48</sup>.

Come detto in precedenza, molti sono stati gli autori e i cantanti italiani che hanno adottato il punto di vista esterno, cioè del semplice *osservatore*, per analizzare la complessità dell'immigrazione e traslarla in musica. Tra queste canzoni dobbiamo menzionare certamente *Kashmir-Kashmir* di Cesare Cremonini<sup>49</sup>, *Marenostro* del gruppo folk Gang<sup>50</sup>, *Sulla stessa barca* di Maruego<sup>51</sup>, nonché *Salvagente* di Roy Paci, Aretuska e Willie Peyote<sup>52</sup>.

<sup>47</sup> B.H. BIX, *op. cit.*, 50.

<sup>48</sup> Per comprendere meglio la complessità del fenomeno migratorio in musica, si consiglia l'ascolto dell'album *Da questa parte del mare* di Gianmaria Testa, disponibile qui: [www.youtube.com/playlist?list=PL2Mt3dp76i0PPgVxnXBRA0\\_vbXH4oLSTS&si=y5sm1-6OvUmnfSBw](http://www.youtube.com/playlist?list=PL2Mt3dp76i0PPgVxnXBRA0_vbXH4oLSTS&si=y5sm1-6OvUmnfSBw). Merita anche di essere menzionato il progetto *Canzoni migranti*, gestito dalla pagina Musicletter.it, che raccoglie i contributi dei cantanti e dei cantautori italiani in tema di immigrazione e asilo, visionabile qui: [open.spotify.com/playlist/6mH9rxh8ob9NoGGvZoDvDm](https://open.spotify.com/playlist/6mH9rxh8ob9NoGGvZoDvDm).

<sup>49</sup> Dall'album *Possibili scenari* del 2017: [www.youtube.com/watch?v=6bfGdLPTQpg](http://www.youtube.com/watch?v=6bfGdLPTQpg).

<sup>50</sup> Tratto dall'album *Sangue e cenere* del 2015: [www.youtube.com/watch?v=2tSReQPFsLc?si=pzViyl79FtErdSjm](http://www.youtube.com/watch?v=2tSReQPFsLc?si=pzViyl79FtErdSjm).

<sup>51</sup> Dall'album MITB del 2015: [www.youtube.com/watch?v=zU9doGbji0M](http://www.youtube.com/watch?v=zU9doGbji0M).

<sup>52</sup> Pubblicato come singolo nel 2018, vincitore del Premio Amnesty Italia proprio in quell'anno: [www.youtube.com/watch?v=XRabv7FByXw?si=YKga-ulHrt95bU4m](http://www.youtube.com/watch?v=XRabv7FByXw?si=YKga-ulHrt95bU4m).

Rilevante è, nondimeno, il punto di vista interno adottato in altri brani. Tale punto di vista è quello di chi descrive l'immigrazione *come se* la vivesse sulla propria pelle o di chi riporta in versi e musica esperienze di vita vissuta realmente. Nel primo caso, non si possono non menzionare *Stiamo tutti bene* di Mirkoeilcane<sup>53</sup> e *Onda alta* di Dargen D'Amico<sup>54</sup>; mentre, nel secondo caso, cioè nel caso di chi ha adottato un punto di vista interno "puro", fondamentali sono le canzoni *Cara Italia*<sup>55</sup> e *Casa mia*<sup>56</sup> di Ghali, assurto, insieme ad artisti come Mahmood o Eralda Meta o Rancore, a icona del multiculturalismo nella musica italiana o, per meglio dire, musica italiana "di seconda generazione".

Si può ben dire, allora, che la musica italiana, complici anche nuove voci e sonorità che si discostano dalle tematiche classiche e "stereotipate" già affrontate, sta ora portando avanti una lotta *politica*, prima ancora che *giuridica*, a favore di una società più accogliente e multiculturale<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> Dall'album *Secondo me* del 2018: [www.youtube.be/cOysrQnv-No?si=\\_jIOrtT4dnRQ1\\_1B](http://www.youtube.be/cOysrQnv-No?si=_jIOrtT4dnRQ1_1B).

<sup>54</sup> Prima presentata al Festival di Sanremo 2024, poi, nello stesso anno, inserita nell'album *Ciao America*: [www.youtube.be/kgmLAjANbE4?si=-JOBSjvmdjQ9Vf2y](http://www.youtube.be/kgmLAjANbE4?si=-JOBSjvmdjQ9Vf2y).

<sup>55</sup> Singolo del 2018: [www.youtube.com/watch?v=5t\\_vm47K1EU](http://www.youtube.com/watch?v=5t_vm47K1EU).

<sup>56</sup> Singolo del 2024, presentato al Festival di Sanremo dello stesso anno: [www.youtube.be/hdcIhDr2MG0?si=sFWujCqN14FTbLo](http://www.youtube.be/hdcIhDr2MG0?si=sFWujCqN14FTbLo).

<sup>57</sup> Nella sterminata letteratura in tema di multiculturalismo, specie con un taglio più teorico, cfr. quantomeno A. FACCHI, *I diritti nell'Europa multiculturale. Pluralismo normativo e immigrazione*, Roma-Bari, 2008; J. HABERMAS, C. TAYLOR, *Kampf um Anerkennung im demokratischen Rechtsstaat*, Frankfurt, 1996, trad. it. *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Milano, 2008; W. KYMLICKA, *The Rights of Minority Cultures*, Oxford, 1997; T. MAZZARESE (cur.), *Diritto, tradizioni, traduzioni. La tutela dei diritti nelle società multiculturali*, Torino, 2013; E. ANCHUSTEGUI IGARTUA, *Ciudadanía y multiculturalismo*, in *Storia e politica*, 2012, 2, 193-211; L. BACCELLI, *I diritti dei popoli. Universalismo e differenze culturali*, Roma-Bari, 2009; F. BELVISI, *Società multiculturale, diritti, Costituzione. Una prospettiva realista*, Bologna, 2000; e il classico J. RAZ, *Multiculturalism: A Liberal Perspective*, in ID., *Ethics in the Public Domain: Essays in the Morality of Law and Politics*, Oxford, 1995, 170-191.



*Abstract*

*Although Italian music generally focuses on more contemporary and sentimental themes, it has also devoted considerable attention to social issues. Specifically, this paper aims to analyse a number of Italian songs that deal with immigration, a social phenomenon in which Italy has, particularly in recent years, been at the forefront of managing such issues. The title of the presentation draws on a verse from Caparezza's "Vengo dalla luna", a song which, alongside others that preceded it (such as, for example, Samuele Bersani's "Barcarola Albanese" or Ivano Fossati's "Pane e coraggio"), describes immigration and the drama it entails in the life of every migrant. Furthermore, some recent Italian songs seek to challenge a narrow-minded view of the situation of foreigners in our country, whilst others offer a cosmopolitan approach to the issue of migration. Not to mention that we are now witnessing the rise of many singers of non-Italian origin who present a multicultural and multi-ethnic image of contemporary Italy.*

*Keywords*

*Philosophy of law – Italian music – Immigration – Asylum*



“GETTA IL TURBANTE, METTI PARRUCCA”:  
MULTICULTURALISMO E INTEGRAZIONE  
NELL’OPERA LIRICA

*Andrea Gatti\**

SOMMARIO: 1. Il campo (musicale) di indagine. – 1.1. *Segue*. L’idea di identità e di integrazione. – 2. L’idea di identità e di integrazione negli illuministi pre-romantici Mozart e Rossini. – 3. Identità e integrazione in Wagner. – 4. Due vie dell’identità comunitaria in musica. Il paradosso rossiniano.

*1. Il campo (musicale) di indagine*

L’opera lirica condivide con il diritto una caratteristica fondamentale: entrambi, almeno fino a tempi relativamente recenti, hanno rappresentato una vera e propria coscienza del popolo. Sono stati specchio e al contempo guida della società, incarnando valori, aspirazioni e conflitti delle comunità che li hanno generati. Ciò che rende l’opera particolarmente affascinante in questo contesto è la sua natura duale: una forma d’arte al contempo popolare ed elitaria. Come il diritto, l’opera ha saputo parlare sia alle masse che alle élite, creando un ponte tra diverse classi sociali e livelli culturali.

È pur vero che leggere le vicende del passato con i criteri del presente è un gioco pericoloso. Il rischio è quello di cadere nella trappola mediatica e un po’ qualunquista di persuadersi dell’*attualità* dell’opera lirica così come quella di prestarsi all’equivoco di riconoscere un Rossini, un Mozart o un Wagner “nostro contemporaneo”. L’obiettivo qui è diverso: vorrei riconoscere la *silhouette* di Mozart, di Rossini, di Wagner nel loro presente, per capire meglio il nostro. Il timbro che possiedono alcune delle loro principali opere ci aiuta in questo lavoro.

Si è scelto così di affrontare alcune opere di Mozart, Rossini e

\* Assegnista di ricerca in Diritto pubblico comparato. Università degli Studi di Padova.

Wagner. Rispetto al primo, la vicenda biografica e le opere rivelano una chiara consonanza con l'orizzonte massonico-illuminista del Settecento, con il suo corredo di riflessioni sulla convivenza civile e sull'ordine politico-sociale. Anche il secondo, fatta eccezione per l'“esperimento” *Guglielmo Tell*, si inserisce pienamente nel filone pre-romantico e, benché uomo dell'Ottocento “restaurato”, è pacificamente considerato l'ultimo dei settecenteschi<sup>1</sup>. Il terzo è invece il campione del romanticismo *tedesco*, movimento che non è intercambiabile con altre espressioni decentrate di quell'ideologia come, ad esempio, quella italiana: romanticismo in Italia (pensiamo a Verdi) è infatti potenziamento dell'individuo e suo ripiegamento interiore, mentre in Germania significa prima di tutto lotta titanica contro la società<sup>2</sup>.

Un'ultima precisazione preliminare riguarda la scelta di assumere come riferimento primario Mozart, Rossini e Wagner più che i loro librettisti. Nel caso di Wagner la ragione è evidente: il librettista coincide con il compositore. Per Mozart e Rossini, invece, pur nella varietà degli autori diversi, si riconosce costantemente un imprinting autoriale che trascende il mero disegno degli intrecci. In filigrana alle singole trame affiora infatti una sorta di inconscio collettivo dell'opera - un orizzonte ricorrente di forme, gesti e soluzioni drammatico-musicali - dal quale emergono la comunanza di valori della comunità politica e l'implicito ordinamento entro cui i personaggi agiscono.

### 1.1. Segue. *L'idea di identità e di integrazione*

Il tema dell'integrazione sociale (l'accoglienza del diverso o il semplice confronto/scontro tra culture diverse) non può a sua volta prescindere dalla rappresentazione dell'identità (collettiva e individuale) dei protagonisti.

Il problema dell'identità in rapporto alla questione della integrazione rischia di prestarsi ad interpretazioni massimaliste se non viene specificato cosa si intende, in questo contesto, per identità. Provando a

<sup>1</sup> Di ambivalenza della produzione rossiniana parla anche M. MILA, *Breve storia della musica*, Torino, 1963, spec. 255 ss., rispetto alla quale parla di “refrattarietà al romanticismo”.

<sup>2</sup> Sull'ideologia psico-politica alla base del romanticismo tedesco, cfr. *Ivi*, 204.

coglierne gli aspetti essenziali, si può affermare che l'identità rispecchia i contenuti indefettibili della comunità politica inerenti alla struttura dell'ordinamento ed è il fondamento ideale che assicura il *vivre ensemble*<sup>3</sup> in una dimensione di appartenenza.

L'idea di identità (la sua maggiore o minore importanza) è dunque alla base dei "modelli" di integrazione/assimilazione nei tre autori. Emerge in particolare una delle linee di frattura fondamentali nelle culture costituzionali europee: la contrapposizione tra "costituzione come progetto identitario" e "costituzione come spazio di libertà plurale".

A questo proposito emergono due piani di interesse, l'uno, diacronico di comparazione tra l'illuminismo universalista e il romanticismo (tedesco) etnico-assimilazionista; l'altro, sincronico tra modelli di integrazione: a tal fine ho applicato le attuali principali tassonomie sulla cittadinanza e sull'accoglienza ad alcune significative opere dei tre autori. Si esamineranno contemporaneamente questi due piani in ogni autore.

## 2. *L'idea di identità e di integrazione negli illuministi pre-romantici Mozart e Rossini*

Nelle opere settecentesche il mondo appare perfettamente intelligibile. L'occidente illuminista ne ha un'immagine sostanzialmente statica, basata sull'idea del dialogo come strumento di consonanza tra visioni diverse, e perciò in un certo senso fluida e debole. Fattore determinante è la percezione dell'ordinamento giuridico, delle leggi e delle istituzioni sociali, in breve di una certa idea del diritto come qualcosa di essenzialmente chiaro, universale e stabile. Perché il punto di partenza e di arrivo è lo stesso: l'idea di una comunità di valori e di

<sup>3</sup> Tra i primi a segnalare il legame tra identità e modelli di integrazione sociale, R. BRUBAKER, *Citizenship and Nationhood in France and Germany*, Cambridge (MA), 1992. Sullo sviluppo della identità personale dei migranti nell'orizzonte di un comune orizzonte composto da valori condivisi e istituzioni politiche riconosciute, J. HABERMAS, *The European Nation State. Its Achievements and Its Limitations. On the Past and Future of Sovereignty and Citizenship*, in *Ratio Juris*, vol. 9, n. 2, 1996, 125-137.

principi comuni (illuministico-europei) che superano le differenze nazionali.

È in Mozart che questo universalismo illuminista si esprime nella sua forma più compiuta. Ne *Il ratto del serraglio* (1782), ambientato nell'Impero ottomano, i protagonisti (europei prigionieri del sovrano turco), si confrontano con l'alterità culturale. La cultura dello straniero in tutta l'opera lo straniero non è barbaro da redimere, ma interlocutore dotato di ragione e la conclusione offre una sintesi esemplare dell'idea di dialogo e di accoglienza dell'altro fondato sui principi condivisi di convivenza: il perdono del Pascià Selim verso i due protagonisti, Belmonte e Costanza, rappresenta l'anticipazione dell'idea che i diritti non siano prerogativa esclusiva del cittadino all'interno dei confini nazionali, ma abbiano un fondamento più ampio nella dignità umana. Si può ravvisare un'idea di diritto extra-territoriale, valido oltre le frontiere e non ancorato alla cittadinanza.

Trasponendo questo concetto nelle tassonomie giuridiche – con riferimento ai modelli politico-giuridici pensati per la società pluralista che prevedano tutele per i gruppi sociali minoritari – Mozart sembra aderire al *modello interculturale*, ovvero a quell'approccio secondo il quale l'integrazione tra culture è possibile e doverosa solo attraverso la condivisione di principi giuridici comuni da individuarsi verso un reciproco confronto. Gli studi che hanno avuto ad oggetto l'approccio interculturalista richiamano anche il concetto di *universalismo interattivo* – teorizzato, tra gli altri, da Seyla Benhabib<sup>4</sup> – il quale si fonderebbe sul presupposto che le culture non siano entità statiche, bensì costruzioni identitarie dinamiche. Il modello proposto da Benhabib promuove una convivenza interculturale basata sul dialogo, in cui il riconoscimento reciproco diventa lo strumento attraverso cui possono emergere principi alla base di un'identità condivisa. Si tratta, in sostanza, di quei valori e beni fondamentali riconosciuti come tali da ogni essere umano, ma che non possono essere assunti come dati a priori: essi si delineano solo nel confronto, sia a livello politico – nelle forme della democrazia deliberativa – sia all'interno della società civile. Rispetto al modello interculturalista, l'universalismo mozartiano non

<sup>4</sup> S. BENHABIB, *La rivendicazione della diversità culturale. Eguaglianza e diversità nell'era globale*, Bologna, 2005.

va inteso come il risultato dell'interazione tra culture, quanto come una premessa della stessa e la contrapposizione identitaria, laddove esiste, si estrinseca solo tra uomini saggi e illuminati, da un lato, e conservatori bigotti dall'altro<sup>5</sup>.

Il modello di integrazione rossiniano, invece, pur mantenendo una visione universalista, concede un qualche maggiore spazio all'affermazione dell'identità rispetto a quello mozartiano. Innanzitutto, rispetto a Mozart in Rossini la fiducia nell'orizzonte comune della razionalità e del diritto appare meno solida. Ne *Il viaggio a Reims* (1825) – al netto della fastidiosa piaggeria che contraddistingue la trama<sup>6</sup> – resta tutt'oggi interessante l'idea del concerto delle nazioni europee: i vari personaggi che incarnano le rispettive nazioni (Inghilterra, Francia, Polonia, Germania, Spagna e Russia) uscite da un decennio dalle guerre napoleoniche, pur partendo da una folkloristica e stereotipata identità nazionale<sup>7</sup>, ritrovano un'armonia assiologica nei principi della restaurazione francese e della monarchia borbonica.

Ma sono le opere “turchesche” ad interessarci maggiormente per quel che concerne l'integrazione tra popoli molto diversi all'interno di una comunità nazionale dall'identità ben definita. Un esempio lo troviamo ne *L'Italiana in Algeri* (1813) nella risposta risentita di Isabella a Mustafà quando questi la informa che avrebbe ripudiato la moglie e l'avrebbe data in sposa al suo liberto italiano («questi costumi barbari io vi farò cangiar»), ma anche nell'invito rivolto allo stesso ad abbracciare lo stile di vita europeo e spogliarsi dei suoi pesanti abiti (materiali

<sup>5</sup> «Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, zernichten der Heuchler erschlichene Macht!», W.A. MOZART (libretto di Emanuel Schikaneder), *Die Zauberflöte*, Atto II, Scena XXX (ed ultima).

<sup>6</sup> Il lavoro era pensato come un omaggio per l'incoronazione di Carlo X (nella cattedrale di Reims, appunto), che sarà l'ultimo sovrano di casa Borbone. L'esasperazione e l'odio che spinsero qualche anno dopo i parigini a deporlo con moti di piazza mal si conciliano con le lodi di grande restauratore dell'armonia tra i popoli europei che ne fanno Luigi Baiocchi, il librettista, e Rossini.

<sup>7</sup> Per tutti, l'aria «Medaglie incomparabili» (Scena XVI), in cui i personaggi si abbandonano alla folkloristica presentazione dei propri caratteri nazionali («L'inglese!» «Viaggi d'intorno al globo, trattati di marina, oriundo della China sott'il perlato thè, oppio e pistole a vento, cambiali con molt'oro, i bill, ch'il parlamento tre volte legger fé'»), così come il susseguirsi di *remix* degli inni nazionali inglese, tedesco e francese di cui si compone l'opera».

e mentali) turcheschi<sup>8</sup>. Qualcosa non molto distante dalle esigenze che si affacciano in Europa negli ultimi decenni: di promozione dello “stile di vita europeo”, quale pratica e valore giuridico, sociale e culturale in relazione all’integrazione sociale, si parla ai giorni nostri sia su un piano politico (pensiamo al ruolo di Margaritis Schoinas nella scorsa legislatura fu Commissario europeo per la “promozione dello stile di vita europeo”) sia su quello giuridico (la Corte di Giustizia, da ultimo nella sentenza dell’11 giugno 2024 nel caso K. e L., ha riconosciuto la legittimità della richiesta di status di rifugiato da parte di donne provenienti da paesi che rifiutano l’uguaglianza di genere e, in generale, i valori di base dell’UE sanciti all’art. 2 TUE)<sup>9</sup>. Pur legando la protezione a un preciso nucleo valoriale e rendendo l’eguaglianza di genere un criterio giuridicamente operativo, tale decisione di fatto normativizza il concetto, finora extra-giuridico, di stile di vita europeo e lo traduce in diritti esigibili e in doveri di tutela da parte degli Stati membri. Emblematica di questa rivendicazione dello stile di vita europeo anche la reazione piccata, ma non scandalizzata, del personaggio di don Geronio ne *Il Turco in Italia* (1814), quando rifiuta di vendere la moglie al turco Selim, facendo emergere l’ambivalente atteggiamento, insieme, di scontro e di dialogo tra le culture, benché quella alloctona si inevitabilmente destinata a cedere<sup>10</sup>.

Sia ne *L’Italiana* che ne *Il Turco* gli ottomani, che nel corso dell’opera erano stati attirati dallo stile di vita italiano (europeo), finiranno per rinunciare e tornare alle proprie tradizioni o alle proprie ter-

<sup>8</sup> «CORO DEI PAPPATACI: Cerca i suoi comodi, chi ha sale in zucca; getta il turbante, metti parrucca, leva quest’abito che fa sudar!».

<sup>9</sup> La Grande Sezione della CGUE (11 giugno 2024, C-646/21, K. e L.) ha chiarito che le donne, anche minorenni, che, durante la permanenza in uno Stato membro, si identificano realmente con il valore fondamentale dell’eguaglianza tra uomini e donne possono costituire un “determinato gruppo sociale” ai sensi della direttiva qualifiche; se, in ragione di tale identificazione, nel Paese d’origine corrono un rischio reale di persecuzione, possono dunque ottenere lo status di rifugiato, previa valutazione individuale delle circostanze.

<sup>10</sup> «SELIM: D’un bell’uso di Turchia forse avrai novella intesa; della moglie che gli pesa il marito è venditor. GERONIO: Sarà l’uso molto buono, ma in Italia è più bell’uso: il marito rompe il muso all’infame tentator. [...] SELIM: Ma perché? GERONIO: Le nostre usanze piace a me serbare ancor».



re. Ogni cultura sceglie di rimanere agganciata alla propria identità: Isabella fugge con Lindoro in Italia e Mustafà torna al focolare domestico «Moglie mia, [ti prometto] non più italiane!», così Selim torna in patria portando la sua (ex) amante gitana Zaida conosciuta nel proprio Paese d'origine. Ma ciò appare come una scelta dettata da una presa di consapevolezza e non come una decisione punitiva; i personaggi, anche se scelgono di non integrarsi, mostrano una contaminazione culturale e le scene di chiusura rafforzano le identità dei rispettivi soggetti<sup>11</sup>. Una volta che si accettano e si condividono i principi fondamentali dell'ordine sociale e giuridico – come laicità, libertà di pensiero, uguaglianza, stato di diritto, democrazia e rispetto dei diritti fondamentali – non vi sono limiti alla possibilità di acquisire la cittadinanza. Un esempio di questa logica si riscontra già nel 1865, quando la cittadinanza francese venne offerta agli abitanti dell'Algeria, a condizione che rinunciassero alle disposizioni della legge coranica incompatibili con il Codice civile: «Getta il turbante, metti parrucca, leva quest'abito che fa sudar!», come invita a fare il Coro dei Pappataci ne *L'Italiana*.

La visione che traspare nelle opere rossiniane si avvicina così, sia al modello interculturalista, sia ad un altro modello, quello repubblicano e volontarista (e dunque selettivo) di integrazione tipico dell'esperienza francese, che mira a formare cittadini “d'elezione” (la nazione come “plebiscito di ogni giorno” secondo la nota frase di Renan)<sup>12</sup>. Un modello che, connettendo la “piena” cittadinanza alla rinuncia alle particolarità nazionali, etniche e religiose, riconosce la pluralità sociale, ma resta preordinato soprattutto ad esaltare i valori comuni della società di partenza.

<sup>11</sup> «Cara Italia, io ti abbandono, ma per sempre in cor ti avrò» (*Il Turco in Italia*, scena finale). Un riferimento alla naturale forza espansiva del principio di uguaglianza di genere oltre i contesti storici che li hanno generati, c'è anche l'ultima strofa della scena finale de *L'Italiana in Algeri*: «La bella italiana venuta in Algeri insegna agli amanti gelosi ed alteri, che a tutti, se vuole, la donna la fa!».

<sup>12</sup> E. RENAN, *Discours et Conférences*, Parigi, 1887, spec. la conferenza *Qu'est-ce qu'une nation?*, 277-305.

### 3. *Identità e integrazione in Wagner*

In Wagner la fondazione dell'ordine politico si realizza in una vera e propria cosmogonia giuridica che mette in scena la crisi del diritto arcaico e la necessità di un nuovo ordine: una nuova identità. Non si dimentichi che Wagner, oltre che un compositore, fu un pensatore politico e mitologo e dalle sue opere, da lui non solo composte, ma anche scritte, emergono le sue riflessioni sul patto sociale destinato, a suo giudizio, a fondare e ri-fondare la costruzione unitaria tedesca. Il suo saggio *Was ist Deutsch* del 1865 (spec. 29-30) ne è una conferma: la "germanicità" è da lui intesa come radicata nel popolo e nelle sue tradizioni.

Sotto il profilo dell'identità e dell'integrazione del diverso, l'opera wagneriana muove dal concetto di popolo elaborato da Savigny, che a sua volta lo lega alla tradizione, la quale, come il diritto, si produce e stabilisce con il lento mutarsi delle generazioni.

L'idea del *Vertrag* emerge in particolare, ma non solo, nella saga del *Ring* (1869-1876), sotto la forma di patto tradito che comporta la rottura di un ordine giuridico-sociale o, nel caso de *Il Crepuscolo degli dei*, l'inizio di uno nuovo. La mitologia rappresentata nel prologo (*L'oro del Reno*) e nelle tre giornate (*La valchiria*, *Sigfrido*, *Il crepuscolo degli dei*) incarna una visione cosmologica ed escatologica profondamente legata all'esperienza pratica, pensata per farsi simbolo identitario e dichiarazione di intenti del popolo tedesco, che riflette i valori fondamentali della nazione, la sua coesione e il suo spirito patriottico. A partire da questi valori noi possiamo ricavare il concetto di identità tedesca per Wagner e i suoi precipitati giuridici, anche in riferimento alla disciplina dell'integrazione.

Ci sono innanzitutto considerazioni sulla triangolazione tra i tre concetti di "comunità-comunanza-popolo" che rinviano alla riflessione sul bene comune. Nelle opere di Wagner, i temi legati all'integrazione degli "altri" o degli "estranei" emergono principalmente attraverso personaggi che incarnano conflitti identitari, culturali e sociali. Sebbene questi concetti non siano trattati esplicitamente in termini moderni, un tema ricorrente nella tetralogia è la tensione tra purezza culturale e contaminazione che si manifesta attraverso la fedeltà alla propria identità culturale, con evidenti elementi di esclusività. Qui, i personaggi an-

tagonisti sono spesso caratterizzati come non tedeschi. In particolare, il nibelungo Alberich, che rappresenta l'estraneo tanto alla comunità divina degli *Æsir* quanto al *Volk*, anticipando in qualche modo la caricatura dell'ebreo che emergerà più chiaramente alcuni decenni più tardi.

Il tema dell'accettazione e integrazione degli "estranei" nel gruppo culturale omogeneo ricorre anche ne *I maestri cantori di Norimberga* (1867), dove troviamo la figura di Beckmesser, che incarna la caricatura satirica di tratti non-germanici, in contrapposizione ad Hans Sachs, emblema della comunità tedesca, insieme etnica e ideale. È in quest'opera, in particolare, emerge l'idea di una comunità culturale chiusa fondata sul rispetto delle regole convenzionali, sia ideali che etniche, e depurata da influenze esterne.

Molto si è parlato, poi, del rapporto di Wagner con l'ebraismo, minoranza etnica già allora percepita come un problema per l'identità nazionale. Musicologi, storici, studiosi di letteratura e compositori tedeschi contribuirono all'idea di Wagner come profeta politico che comunicava espliciti avvertimenti politici antisemiti nelle sue opere e nei suoi drammi musicali. Ciò vale, ad esempio per il *Sigfrido* (1857: già negli anni Venti del Novecento alcuni commentatori hanno scorto nella relazione tra il protagonista e Mime un riflesso della composizione demografico-sociale tedesca dei propri tempi. Mime, il "nano brutto" genitore adottivo di Sigfrido è, per Joseph Stolzinger (uno dei maggiori critici dell'epoca), «l'incarnazione dell'ebreo che mercanteggia e che vuole elevarsi sempre di più, come avviene per tutti gli ebrei dell'Europa orientale che entrano in Germania»<sup>13</sup>. Mime, poi, a ben guardare non cresce l'eroe per affetto, ma per strumentalizzarlo, vuole che Siegfried uccida il drago Fafner e gli consegni l'Anello, salvo poi avvelenarlo. In sede esegetica, sempre Stolzinger ha piegato questa dinamica a una lettura ideologica di "sfruttamento" delle energie nordiche da parte dell'altro, dell'ebreo<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Così J. STOLZINGER, *Der Weltkrieg im Ring des Niebelungen*, in *Völkischer Beobachter*, 7-8 agosto 1923, riportato in D.B. DENNIS, *Their Meister's Voice: Nazi Reception of Richard Wagner and His Works in the Völkischer Beobachter*, in *Loyola University Chicago eCommons Faculty Publications*, 2017, 138-150, spec. 145).

<sup>14</sup> *Ibidem*.

D'altronde, a confermare un certo pregiudizio, anni prima fu lo stesso Wagner che, a commento del proprio saggio *Il giudaismo nella musica* (1850), da cui emergevano posizioni polemiche proprio con riferimento all'identità della comunità tedesca, ebbe a dire: «Se dovessi scrivere di nuovo sui giudei, direi che non ho nulla contro di loro. È solo che ci sono piombati addosso, tra noi tedeschi, troppo in fretta, e non eravamo ancora pronti ad accoglierli tra noi, ad assorbirli»<sup>15</sup>. L'antiebraismo come concezione del diverso non assimilabile, pertanto, è presente in una certa misura nelle opere wagneriane e Wagner stesso – pur senza mai esplicitarlo, dal momento che la sua dimensione resta sempre quella mitica – ne fa un ostacolo alla piena realizzazione dell'identità tedesca.

Appare chiaro, insomma, che nelle opere del compositore tedesco non vi sia mai un'aspirazione a ricostruire la società su principi di uguaglianza, bensì un'idea di risveglio di una coscienza comune che definirebbe l'identità popolare attraverso il bisogno collettivo di sentirsi uniti come comunità di sangue e terra (il c.d. *Blut und Boden*)<sup>16</sup>.

Per usare tassonomie moderne, l'idea ispiratrice sta sostanzialmente nella trasmissione *iure sanguinis* della “cittadinanza”, quest'ultima considerata alla stregua di un principio ideologico informatore delle *policies* identitarie. Qualcosa che oggi risulta quasi del tutto superato e marginale in Europa, rinvenibile solo in quegli ordinamenti che perseguono la (ri)costruzione su basi etniche della nazione dopo un periodo di rimozione delle stesse: è il caso (in parte) di alcuni Stati dell'Est Europa come Paesi baltici, Polonia, Ungheria, Romania, Bulgaria, o di Stati con forti minoranze nazionali interne, come la Grecia, che impongono la propria disciplina sulla cittadinanza nella preferenza di individui etnicamente affini<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> D. BARENBOIM, *La musica è un tutto: Etica ed estetica*, Roma, 2012, precedentemente in D. BARENBOIM, *Wagner, Israele e i Palestinesi*, intervista in *Corriere della Sera*, 3 dicembre 2010.

<sup>16</sup> J. BITTNER, *Richard Wagner und wir*, in *Völkischer Beobachter*, 23 agosto 1928, riportato in D.B. DENNIS, *Their Meister's Voice: Nazi Reception of Richard Wagner and His Works in the Völkischer Beobachter*, in *Loyola University Chicago eCommons Faculty Publications*, 2017, 138-150, spec., 146-147.

<sup>17</sup> Cfr. G. MILANI, *Cittadini iure linguae. Test linguistici e cittadinanza in Europa*, Milano, 2017, 181 ss.

C'è poi in Wagner un ulteriore passaggio che rende la rivendicazione identitaria più complessa e ambivalente: oltre all'esaltazione del *Blut und Boden*, cioè della componente etnica, scorgiamo anche il tentativo di fondare una nazione culturale, tentativo che per sua natura è inclusivo perché si fonda sulla possibilità di accettazione e condivisione di alcuni principi e tradizioni forti ma comuni che noi troviamo nel modello selettivo e volontaristico francese su richiamato. L'appartenenza (e dunque l'integrabilità) è data non soltanto dalla discendenza, ma anche dall'accettazione (o dal rifiuto) dei valori considerati come propriamente tedeschi.

Questo si ricava tanto dai suoi scritti teorici<sup>18</sup> quanto dalle sue opere. Walther von Stolzing, il protagonista de *I maestri cantori di Norimberga*, si innamora della figlia di un orafo, Eva, e desidera partecipare alla gara annuale di canto per vincere la sua mano. La competizione è riservata ai "maestri cantori", ovvero gli artigiani e borghesi di Norimberga che formano una corporazione di poeti-musicisti. Walther, straniero e nuovo alla tradizione, deve farsi aiutare dal calzolaio Hans Sachs e dagli altri maestri per comporre una canzone degna di vincere il concorso e conquistarla; così, apprendendo la tradizione, rielaborandola in modo riconoscibile e sottoponendosi ad una prova pubblica, egli diventa parte della comunità. Allo stesso modo *Tannhäuser*, nell'opera che prende il suo nome (1861) dopo lo smarrimento nel Venusberg, chiede di rientrare nel consorzio umano e artistico: la "marcia dei pellegrini", una comunità etico-estetica di cantori, e l'idea di penitenza rappresentano un'appartenenza aperta a chi accetta un *ethos* condiviso. Ne *L'oro del Reno* (1869) Alberich e Hagen sono caratterizzati come "non puri" non solo in quanto il primo un nano e il secondo un "mezzosangue" (mezzo nano e mezzo tedesco), ma anche per il loro rifiuto dell'onore, della lealtà e del rispetto dei patti come principi ordinatori<sup>19</sup>. Nel *Götterdämmerung* (1876) questo doppio pa-

<sup>18</sup> Si prenda, per tutti, R. WAGNER, *Deutsche Kunst und Deutsche Politik* (1868), ed. it., *Arte e politica tedesca*, (Foligno (PG), 1925, qui l'A. riprende il ragionamento sull'opera d'arte totale come spazio in cui il popolo si riconosce: è "popolo" chi partecipa a quel linguaggio, a quel rito civile che si compie nell'opera; e il fine dell'opera è proprio l'educazione culturale della nazione.

<sup>19</sup> R. WAGNER, *L'oro del Reno*, scena II: «*Verträgen halte Treu'! Was du bist, bist du nur durch Verträge*» («Rispetta i patti! Quel che tu sei, lo devi ai patti»).

rametro identitario, composto da *ethnos* e da *ethos*, è ricavabile in positivo nei personaggi di Siegfried e Brunilde, eredi legittimi del potere dell'anello e simboli l'uno dell'uomo tedesco, l'altra dello spirito tedesco, dalla cui unione nasce la germanicità.

In sostanza, la significativa presenza dell'identità costituzionale tedesca pensata e poi espressa da Wagner nelle sue opere si annuncia un ordine valoriale complesso fondato sulla tradizione, sul diritto (anche quello del sangue) e su una cultura di elezione.

#### 4. *Due vie dell'identità comunitaria in musica. Il paradosso rossiniano*

Mentre Rossini e Mozart mantengono lo sguardo sul quotidiano, sulla concretezza dei rapporti umani tra i personaggi, la visione identitario-conservatrice di Wagner prende le forme di una fuga, allo stesso tempo, nel passato e nel futuro (vale a dire nell'utopia). In Wagner, in particolare, la natura della società viene percepita come essenzialmente dinamica: esiste una dicotomia tra l'essere e il dover essere di questa società e, in questa visione prescrittiva dell'ordine sociale, l'identità collettiva non è un dato, ma una costruzione che implica una fondazione normativa. Wagner propone un'immagine della società tedesca come comunità incompiuta, minacciata da forze disgregatrici esterne e interne, e bisognosa di un atto di rifondazione.

Mozart e Rossini mostrano una tendenza all'armonia dei rapporti e all'universale cioè, per così dire, alla forma interiore. I doveri sono immediatamente riconoscibili perché le dinamiche tra i personaggi si rapportano a schemi perfettamente prevedibili all'interno dell'ordine giuridico settecentesco e dunque sono prive di tensione prescrittiva. L'ordine narrativo riflette, insomma, un ordine sociale rassicurante, in cui le tensioni si ricompongono nella forma dell'armonia che è, prima di tutto, comicità.

In Wagner, invece, questo quadro va in crisi: gli eventi sono oscuri, talvolta insondabili, e il mondo appare privo di senso univoco. La società viene percepita come fondamentalmente instabile, lacerata da forze eterogenee e incapace di orientarsi verso un destino collettivo chiaro. Si afferma così una visione tragica della comunità, in bilico tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere, in cui il diritto stesso perde la sua

funzione ordinatrice. In Wagner esiste quindi, all'opposto, una tensione verso il normativo e l'identitario, cioè verso la forma esteriore. Questa tensione richiama direttamente il concetto di identità costituzionale sostanziale, caro a una parte della dottrina tedesca (Häberle, Habermas e Grimm, tra gli altri)<sup>20</sup>, secondo cui la Costituzione non è solo una carta di garanzie procedurali, ma anche espressione di un *ethos* collettivo, di una volontà di popolo storicamente determinata e di questa volontà la Costituzione è guida e stimolo.

In questo confronto tra categorie, Rossini merita però un'attenzione particolare. Pur muovendosi entro un orizzonte della Restaurazione, egli anticipa tratti di una post-identità contemporanea. Nelle sue opere, la nazione non appare come destino sacrale da realizzare, ma come spazio di rappresentazione ironico, transitorio e relazionale, talora persino incline ad un modello di società materialistica e consumistica («Sceglie i suoi comodi chi ha sale in zucca» e «Lascia pur che gli altri facciano: tu qui mangia, bevi e taci. Questo è il rito primo e massimo della nostra società»)<sup>21</sup>. I personaggi rossiniani, poi, sono liberi e non solo perché non inquadrati in un sistema di norme e convenzioni insormontabili che portano all'ineluttabilità del proprio destino (come in Wagner), ma anche perché godono di un, del tutto moderno, diritto all'autodeterminazione. Tutto questo richiama una neutralità etica dell'«ordinamento giuridico rossiniano» molto moderna che sul piano funzionale si traduce in una libertà dai lacci «moralisti» tradizionali<sup>22</sup> e che inserisce le questioni etiche e identitarie, con cui

<sup>20</sup> Per P. HÄBERLE, vale per tutti *Verfassungslehre als Kulturwissenschaft*, Berlin, 1998, testo chiave per una lettura della Costituzione come fenomeno culturale; V. poi J. HABERMAS, *Faktizität und Geltung*, Frankfurt, 1992 dove l'A. fonda il nesso tra diritto e democrazia deliberativa, da cui la celebre idea di *Verfassungspatriotismus* e D. GRIMM, *Constitutionalism: Past, Present, and Future*, Oxford, 2016, sul ruolo integrativo e politico-simbolico della Costituzione nella comunità statale.

<sup>21</sup> *L'Italiana in Algeri*, entrambe le citazioni atto III, scena XIII. Il riferimento alla «società» è volutamente lasciato in sospenso: ci si riferisce alla società, al club dei pappataci in cui Mustafà desidera di entrare o forse alla società italiana nel suo complesso?

<sup>22</sup> Si pensi solo alle ultime parole dell'ultima scena de *L'occasione fa il ladro* (1812): «E se a caso l'occasione l'uom fa ladro diventar, ce n'è forse una ragione, che lo può legittimar».

Rossini pur si misura, fuori da un impianto teorico rigido, lasciando spazio nella narrazione alla molteplicità e anche ad un'inaspettata deviazione degli esiti. Se vogliamo, la modernità del modello rossiniano di integrazione sta nel suo dipingere una società post-ideologica e post-storica, in cui i riferimenti identitari si giocano più sulla maschera che sull'appartenenza profonda. Proprio come oggi.

### *Abstract*

*The paper reads Mozart, Rossini, and Wagner as mirrors of Europe's different approach in recognizing and governing the coexistence of multiple cultural groups within his society. Opera, like law, long functioned as a people's conscience, shaping and reflecting shared norms. In Mozart, Enlightenment universalism grounds intercultural dialogue and anticipates extra-territorial rights rooted in human dignity as well as interculturalist theories. Rossini maintains a universalist horizon yet gives greater weight to identity and choice: especially in the "Turkish" operas, he dramatizes attraction to and negotiation with a European style of life (a theme today almost normativized by EU and national political and legal orders). Wagner recasts identity as cosmogony and contract: his main operas mainly articulate a dual register – ethnos and ethos – but also a culturally elected nation bound by shared rules, principles and traditions. Across these authors, opera becomes a laboratory where models of integration, citizenship, and constitutional identity are rehearsed and contested.*

### *Keywords*

*Opera and Law – Multiculturalism – Integration models – Political exclusion – Constitutional identity*



POTERE COSTITUITO  
E FENOMENO DISCRIMINATORIO IN *WICKED*:  
UNA LETTURA COSTITUZIONALMENTE ORIENTATA  
DEL MUSICAL DI BROADWAY

*Andrea Molfetta\**

SOMMARIO: 1. Un'introduzione al tema. – 2. Essere o apparire? I limiti alla libertà di manifestazione del pensiero nella dottrina costituzionalistica italiana. – 3. La discriminazione attraverso l'espressione verbale: il cd. *hate speech*. – 4. Solidarietà e uguaglianza: baluardi della dignità umana e sociale. – 5. Alcuni spunti conclusivi sulle nuove frontiere del diritto.

1. *Un'introduzione al tema*

Il musical *Wicked*, ispirato all'omonimo romanzo di Gregory Maguire<sup>1</sup>, costituisce un *prequel*, e al contempo un *retelling*, del più celebre *Il meraviglioso mago di Oz*<sup>2</sup>.

L'opera teatrale, inaugurata nel 2003 a Broadway<sup>3</sup>, narra la storia di Elphaba – quella che nel libro di L. Frank Baum diverrà la *Perfida Strega dell'Ovest* –, ripercorrendone la giovane vita, le vicende che l'hanno interessata e le ragioni che hanno contribuito alla sua fama di personaggio marcatamente malvagio.

Per meglio comprendere le principali questioni d'interesse costituzionalistico che vengono sviluppate nel corso del musical si ritiene opportuno muovere i primi passi rievocando sinteticamente la trama e focalizzando l'attenzione su taluni episodi – e sui brani che li accom-

\* Dottorando di ricerca in Diritto costituzionale e pubblico. Università degli Studi di Genova.

<sup>1</sup> G. MAGUIRE, *Wicked. The Life and Times of the Wicked Witch of the West*, New York, 1995 (tr. it. *Wicked. Vita e opere della perfida strega dell'Ovest*, Milano, 2024).

<sup>2</sup> L. FRANK BAUM, *The Wonderful Wizard of Oz*, 1900 (tr. it. *Il meraviglioso mago di Oz*, Milano, 2021).

<sup>3</sup> Musiche e testi di S. SCHWARTZ, libretto di W. HOLZMAN.

pagnano – particolarmente rilevanti dalla prospettiva del diritto pubblico contemporaneo.

La prima parte della narrazione si dipana intorno al rapporto burrascoso tra Elphaba, appunto, giovane e promettente strega venuta al mondo con un insolito carnato verde, e Galinda (nell'opera di Baum, la *Buona Strega del Sud*), una ragazza appariscente ma poco versatile nelle arti magiche.

Le protagoniste si incontrano per la prima volta all'Università di Shiz, una scuola di incantesimi situata nel Regno di Oz, ove saranno costrette a condividere la medesima stanza. Ma se Elphaba conquista immediatamente l'attenzione della Preside Morrible e del corpo insegnanti, Galinda si avvede dei propri limiti magici e, arresa ad un profondo sentimento di invidia, promuove una subdola campagna denigratoria nei confronti della compagna di camera.

Mentre la prima viene discriminata e vezzeggiata per il colore della carnagione, la seconda, popolare e bramosa di poteri soprannaturali, incoraggia gli altri allievi di Shiz allo scherno.

Il punto di svolta si registra quando Galinda, in occasione dell'*Ozdust*, il tradizionale ballo in maschera studentesco, cede all'altra un vecchio cappello a punta – che sarà ulteriore motivo di ingiuria da parte della comunità accademica –, per poi pentirsene non appena venuta a conoscenza che la sua ammissione al prestigioso corso di Stregoneria è frutto dell'intercessione di Elphaba.

Dopo lo spiacevole episodio, tra le due giovani donne si instaura inaspettatamente un profondo legame, al quale si accompagna la promessa di Galinda, mossa oramai dal rimorso, di rendere popolare l'amica.

Nel frattempo, il mondo magico è minacciato dalla diffusa convinzione che gli Animali, esseri senzienti e detentori del libero sapere, debbano essere messi a tacere e privati di qualsiasi diritto o facoltà; lo stesso Professor Dillamond, l'insegnante di Storia con sembianze di capra, viene destituito dal proprio incarico e prelevato forzatamente.

Particolarmente scosse dall'accaduto, Elphaba e Galinda – da questo momento Glinda, per omaggiare il docente arrestato, incapace di pronunciare correttamente il suo nome – si recano presso la Città di Smeraldo per conferire con il Mago di Oz e porre fine al crudele rastrellamento in corso in tutto il Paese.

Senonché, una volta giunte al suo cospetto, le due streghe scoprono che la leggenda intorno alle capacità magiche del Grande Oz non nascondono altro che bugie, architettate al solo scopo di conservare la sovranità sul regno e sui regnicoli. Ma vieppiù: ben presto viene alla luce che le persecuzioni a scapito degli Animali erano state ordite dallo stesso Mago, intenzionato a sopprimere qualsiasi forma di insurrezione, anche avvalendosi dei poteri di Elphaba.

E così, sul finire del primo atto, se Glinda accetta di servire il Mago, l'altra decide di fuggire con la promessa di contrastare i propositi abietti dell'uomo, una scelta che la porterà ad essere indebitamente bollata come strega perfida e infida.

Ora, traslando la vicenda su un piano più squisitamente costituzionalistico, sono almeno due i filoni di indagine che saranno oggetto del presente contributo e dei quali si darà conto muovendo da alcune tracce del musical.

In ordine, si analizzerà anzitutto il fenomeno del cd. *hate speech*, nel tentativo di coglierne i confini con la libertà di manifestazione del pensiero. Si tratterà, in altre parole, di ripercorrere e meglio comprendere le tesi, già avanzate nella dottrina giuspubblicistica, a nome delle quali il "discorso d'odio" non può annoverarsi tra le pratiche consentite dalle norme di una Costituzione autenticamente democratica.

A questo proposito, verrà successivamente vagliata la portata di due principi fondamentali, da un lato il canone di uguaglianza, dall'altro quello di solidarietà, che nell'individuazione di limiti alle tendenze discriminatorie offrono interessanti coordinate e spunti di riflessione, tanto da poter assurgere a veri e propri "bastioni" a salvaguardia dell'ordine comune.

## *2. Essere o apparire? I limiti alla libertà di manifestazione del pensiero nella dottrina costituzionalistica italiana*

L'esame della prima questione deve muovere da una considerazione di fondo, che a ben vedere esula dal contesto giuridico *stricto sensu* per assestarsi su un terreno più squisitamente gnoseologico e sociologico.

È opinione diffusa, infatti, che quella attuale si presenti come

un'epoca votata non tanto alla valorizzazione dell'*essere*, quanto piuttosto all'esaltazione e alla condivisione dell'*apparire*.

In tale panorama, «l'uomo contemporaneo acquista molto presto la consapevolezza non solo che, di solito, *essere* costa molta più fatica che *apparire*, ma anche che ciò che *appare*, non sempre ma abbastanza spesso, viene confuso con ciò che è»<sup>4</sup>.

In termini differenti, il dato sensibile e percettivo sembra oggi prevalere su quello di realtà, tanto da indurre sempre più la collettività a porre in essere comportamenti che, quantunque estranei ai propri valori, ideali e, più in generale, alla sfera interiore, si rivelano imprescindibili per ottenere consenso e popolarità.

Detta tendenza, della quale si perdonerà l'essenziale e assertiva descrizione, può essere acutamente colta se rapportata alla libertà di espressione, che più di ogni altra sembra attagliarsi alle alterazioni che interessano la menzionata diade *essere-apparire*, nella misura in cui il predominio della seconda dimensione sovente viene veicolato attraverso «la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione», ancor più nell'epoca dei *social network*.

Queste considerazioni trovano solido riscontro nel musical *de quo*, allorché Galinda, venuta a conoscenza della necessità di condividere l'alloggio universitario con la più virtuosa Elphaba, impiega la propria influenza per innescare una sottile campagna diffamatoria in spregio all'altra.

Tanto è vero che nel brano *What is this feeling* la portata del discorso d'odio emerge con irrimediabile franchezza: Galinda, se dapprima si limita a esternare questo sentimento di avversità in una missiva indirizzata ai propri genitori, in cui racconta, appunto, le iniziali frizioni con la ragazza dalla carnagione verde<sup>5</sup>, successivamente intrattie-

<sup>4</sup> Così, di recente, A. SPADARO, *Libertà, pluralismo e limiti nel discorso pubblico*, in *Rivista AIC*, 2025, 1, 87.

<sup>5</sup> Galinda: «Carissimi mamma e papà, [...] c'è stata un po' di confusione per la sistemazione qui a Shiz [...]. Ma naturalmente la supererò, perché so che è così che vorreste che rispondessi. Sì, c'è stata un po' di confusione, perché vedete la mia compagna di stanza è insolitamente e oltremodo particolare e del tutto impossibile da descrivere. [...] Cos'è questo sentimento? Fervido come una fiamma, ha un nome? Sì! Disprezzo. Disprezzo puro e semplice. Per il tuo viso. [...] Per i tuoi vestiti. Diciamo solo che detesto tutto. Ogni singola caratteristica, per quanto piccola, fa fremere la mia

ne alcuni dialoghi particolarmente denigratori con gli altri studenti di Shiz, che a loro volta ne amplificano il respiro<sup>6</sup>.

La vicenda, come si può ben intuire, invita a riflettere sui fenomeni emarginatori e sulle discriminazioni che le minoranze patirebbero in una società che non riconoscesse formalmente e sostanzialmente la parità tra i cittadini.

Come si avrà modo di osservare più accuratamente al termine del contributo, infatti, per eliminare – o, più realisticamente, stemperare in modo significativo – le tendenze segregazioniste si rivela anzitutto necessaria (ma non sufficiente) una costituzionalizzazione del principio di uguaglianza, che tuttavia non deve limitarsi a mero enunciato categorico, a puro dato prescrittivo – il quale, considerato individualmente, potrebbe risultare fallace sul piano applicativo –, ma dovrebbe altresì contemplare le modalità con cui le autorità pubbliche sono tenute ad intervenire per una sua puntuale ed esaustiva garanzia.

Intrattenendoci ancora sul terreno della manifestazione del pensiero, il tema che si intende sviscerare può agilmente ricondursi all'individuazione di limiti (intrinseci ed estrinseci) alla stessa: si tratta di una questione tutt'altro che peregrina, giacché la medesima, nella sua accezione più lata e genuina, non contemplerebbe, secondo una particolare dottrina, il dovere di affermare esclusivamente il vero – ammesso che esista una Verità assoluta e indefettibile – o il divieto di esternare riflessioni menzognere<sup>7</sup>.

carne con semplice e totale disgusto. C'è una strana euforia in un odio così totale. È così pura e forte! Anche se ammetto che è arrivata in fretta, credo davvero possa durare. E io continuerò a detestare. Detestare te. Per tutta la vita!» (traduzione nostra).

<sup>6</sup> Studenti di Shiz: «Cara Galinda, sei troppo buona. Come fai a sopportarla? Non credo che potrei! È un terrore! È un Tartaro! Non è nostra intenzione avere pregiudizi, però Galinda, sei una martire! [...] Povera Galinda, costretta a risiedere con qualcuno di così disgustoso. Tutti noi vogliamo solo dirti: siamo dalla tua parte!» (traduzione nostra).

<sup>7</sup> A. PUGIOTTO, *Le parole sono pietre? I discorsi di odio e la libertà di espressione nel diritto costituzionale*, in *Diritto Penale Contemporaneo*, 2013, 10, secondo cui «[...] la libertà di espressione si apre a ombrello su qualunque asserzione e opinione, vera o falsa che sia»; G.E. VIGEVANI, *Articolo 21*, in F. CLEMENTI, L. CUOCOLO, F. ROSA, G.E. VIGEVANI (cur.), *La Costituzione italiana. Commento articolo per articolo*, vol. I, Bologna, 2021, 157, ritiene che «la protezione costituzionale comprende sia la diffusione di opinioni, sia la pura narrazione di un fatto, vero o falso che sia»; ancora, A.

E, quantunque l'orientamento più autorevole da tempo qualifichi la libertà di espressione come una posizione giuridica composita, poliedrica, quasi frastagliata e dai plurimi lineamenti<sup>8</sup>, si può pacificamente affermare che la formula di cui all'art. 21 Cost. indichi «[...] insieme il diritto di esprimersi liberamente [...] e il diritto di utilizzare ogni mezzo allo scopo di portare l'espressione del pensiero a conoscenza del massimo numero di persone...»<sup>9</sup>.

Nel glissare sui contenuti e sulle declinazioni che la dottrina costituzionalistica ha desunto dal tenore meramente testuale, per una ricognizione dei quali si rinvia alla sconfinata letteratura in materia<sup>10</sup>, occorre accordare attenzione, appunto, agli argini della libertà di espressione, che, come è stato osservato, costituisce una prerogativa "pericolosa"<sup>11</sup>,

SPADARO, *op. cit.*, 95, a detta del quale «[...] la libertà di manifestazione del pensiero (di cui all'art. 21 Cost., ma in modo analogo negli altri Stati costituzionali) – intesa nella sua accezione genuinamente liberale – non comporta il dovere di manifestare soltanto pensieri veri o di dire sempre il vero...». *Contra*, A. PACE, *Delimitazioni della garanzia costituzionale: esclusione del «subiettivamente» falso*, in G. BRANCA, A. PIZZORUSSO (cur.), *Commentario alla Costituzione. Art. 21*, Bologna, 2006, in particolare 91-92.

<sup>8</sup> G.E. VIGEVANI, *Articolo 21*, cit., 158-159. Infatti, mentre Carlo Esposito riteneva che la manifestazione del pensiero potesse configurarsi come un diritto individuale, indispensabile affinché «[...] l'uomo possa unirsi all'altro uomo nel pensiero e col pensiero ed eventualmente insieme operare» (C. ESPOSITO, *La libertà di manifestazione del pensiero nell'ordinamento italiano*, Milano, 1958, 9), e Paolo Barile coglieva anzitutto l'aspetto "negativo" e, dunque, la garanzia contro indebite ingerenze da parte di soggetti pubblici o privati (P. BARILE, *Libertà di manifestazione del pensiero*, in *Enciclopedia del diritto*, vol. XXIV, Milano, 1974, 424-486, in particolare 428), Vezio Crisafulli ne dava una lettura più sociale, quale pretesa di un attivismo statale «[...] per realizzare e conservare l'esistenza di un "libero mercato delle idee e delle notizie"» (V. CRISAFULLI, *Problematica della "libertà d'informazione"*, in *Il Politico*, 1964, 2, 297).

<sup>9</sup> Così P. BARILE, *op. cit.*, 427.

<sup>10</sup> In aggiunta agli autori citati in nota n. 8, anche F. GAMBINI, *Art. 21*, in S. BARTOLE, R. BIN (cur.), *Commentario breve alla Costituzione*, Padova, 2008, 129-163; A. VALASTRO, *Art. 21 Cost.*, in R. BIFULCO, A. CELOTTO, M. OLIVETTI (cur.), *Commentario alla Costituzione*, vol. I, Torino, 451-473; M. OLIVETTI, *Diritti fondamentali*, Torino, 2020, 279-326.

<sup>11</sup> C. MALAVENDA, C. MELZI D'ERIL, G.E. VIGEVANI, *Le regole dei giornalisti. Istruzioni per un mestiere pericoloso*, Bologna, 2012, 33 ss.

quasi *wicked*, per giocare con le parole, giacché potenzialmente suscettibile di divenire «[...] manifestazione di malvagità»<sup>12</sup>.

Se da un lato, infatti, una costituzione che non riconoscesse la facoltà di esternare liberamente la propria personalità non potrebbe proclamarsi come genuinamente liberale e democratica<sup>13</sup>, dall'altro non si può negare che il silenzio sulla definizione di limiti ovvero il mancato differimento della loro individuazione alla fonte legislativa – sempre nell'ortodossia dei principi ispiratori del testo costituzionale<sup>14</sup> – condurrebbe pressappoco alla medesima conclusione.

In altri termini, se è indubbio che detta libertà costituisca una fattispecie primaria e fondamentale<sup>15</sup>, o ancora una «[...] pietra angolare dell'ordine democratico»<sup>16</sup>, per utilizzare le parole proprie del Giudice delle leggi, al contempo non pare ardito sostenere che l'esercizio della stessa potrebbe astrattamente – e, in verità, accade di frequente nel contesto reale e nello stesso musical di Broadway – produrre frizioni e resistenze, più o meno icastiche, con altre situazioni giuridiche di pari rilievo costituzionale, per la risoluzione delle quali si impone, a monte, la pre-visione di “margin” e, a valle, l'espletamento di un ragionevole e accurato bilanciamento<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Voce *Malvaggio*, in *www.treccani.it*.

<sup>13</sup> Secondo C. LAVAGNA, *Istituzioni di diritto pubblico*, Torino, 1982, 464, «[...] va sottolineato il valore centrale che la *libertà di pensiero* ha in un ordinamento democratico, al cui corretto funzionamento concorre come *presupposto* e *condizione di ogni altro istituto*».

<sup>14</sup> L. PALADIN, *Problemi e vicende della libertà di informazione nell'ordinamento giudico italiano*, in ID. (cur.), *La libertà d'informazione*, Torino, 1979, 12-14, metteva in luce che «[...] l'espressione in generale e la cronaca in particolare non sopportano limitazioni che non ritrovino a loro volta un adeguato aggancio nei disposti o nei principi ispiratori della Costituzione. [...] In conclusione, occorre tener ferma la regola [...] che i limiti alla libertà di espressione (e d'informazione nel suo momento attivo) vanno ricercati in “altri diritti dalla stessa Costituzione garantiti” ovvero in “altri beni di rilievo costituzionale”, non già in esigenze costituzionalmente irrilevanti e liberamente evidenziate dalle leggi comuni».

<sup>15</sup> Corte cost., sent. n. 168/1971, in cui la libertà di manifestazione del pensiero è qualificata come «[...] il più alto fra i diritti fondamentali».

<sup>16</sup> Corte cost., sent. n. 84/1969.

<sup>17</sup> Sul punto, è proprio Crisafulli a offrire una prima e immanente ricostruzione dicotomica, della quale si deve dare conto in questa sede, anzitutto per la sua capacità

E così, quanto al nostro ordinamento, accanto al testuale *buon costume* di cui all'art. 21, comma 6, Cost. – sul cui significato autentico ancora oggi si dibatte, in virtù della intrinseca elasticità e della fisiologica dipendenza dalla (mutevole) sensibilità collettiva<sup>18</sup> – trova spazio un vasto catalogo di diritti, beni, valori e interessi, tutti di rango costituzionale, che restringono l'ampiezza della libertà di espressione e ne condizionano in maniera ineluttabile l'esercizio<sup>19</sup>.

di cogliere un sottile ma interessante elemento dell'analisi che si intende qui operare. L'Autore, richiamando Esposito, rileva come le Costituzioni odierne prescrivano esse stesse ovvero affidino all'apprezzamento del legislatore ordinario l'individuazione di precisi confini alla libertà di espressione; tali limiti, in particolare, si qualificano come *negativi* ed *esterni*, dal momento che sono impiegati per circoscriverne l'estensione, senza tuttavia che la tutela della medesima sia assoggettata a valutazioni di conformità rispetto a finalità e principi autoritativamente prestabiliti. Desterebbe preoccupazione, invece, l'ipotesi opposta, ossia l'eventualità in cui detti limiti, da esterni e negativi, divenissero *positivi* ed *interni*, deputati, cioè, ad indicare «[...] non già quel che in via eccezionale è vietato esprimere, ma quel che deve essere espresso, o sia pure quali contenuti (soltanto) possano legittimamente essere manifestati» (si veda, in proposito, V. CRISAFULLI, *Problematica della "libertà d'informazione"*, cit., 293). Dunque, ragionando sulla prima tipologia, agli occhi dell'interprete si profila un'ulteriore e rilevante tassonomia, che affianca alle canoniche ed *esplicite* restrizioni un profluvio di limiti *impliciti*, quale prodotto dei formanti dottrinale, legislativo e giurisprudenziale consolidatisi nel tempo.

<sup>18</sup> Un'esautiva ricostruzione di tale canone è operata da R. PERRONE, «*Buon costume*» e valori costituzionali condivisi. *Una prospettiva della dignità umana*, Napoli, 2015. Si rinvia, inoltre, a M. MANETTI, *Il limite del buon costume*, in G. BRANCA, A. PIZZORUSSO (cur.), *Commentario alla Costituzione. Art. 21*, cit., 204-225.

<sup>19</sup> Corte cost., sent. n. 25/1965, ma anche Corte cost., sent. n. 20/1974, in cui si legge che il buon costume «[...] non costituisce il solo limite alla libertà di manifestazione del pensiero, sussistendo invece altri limiti – impliciti – dipendenti dalla necessità di tutelare beni diversi, che siano parimenti garantiti dalla Costituzione [...], di guisa che, in tal caso, l'indagine va rivolta all'individuazione del bene protetto dalla norma impugnata ed all'accertamento se esso sia o meno considerato dalla Costituzione in grado tale da giustificare una disciplina che in qualche misura possa apparire limitativa della fondamentale libertà in argomento». Sui cosiddetti "limiti impliciti", *ex multis*, vedasi C. ESPOSITO, *La libertà di manifestazione del pensiero nell'ordinamento italiano*, cit., 35 ss.; V. CRISAFULLI, *In tema di limiti alla cronaca giudiziaria*, in *Giurisprudenza costituzionale*, 1965, 244-251; L. PALADIN, *Problemi e vicende della libertà di informazione nell'ordinamento giuridico italiano*, cit., 8 ss. Particolarmente utili, altresì, R. BIFULCO, *I diritti della sfera civile nella dimensione collettiva*, in M. BENVENUTI, R. BI-



Tra i limiti inespressi<sup>20</sup>, degni di nota, ai fini del presente contributo, si rivelano i diritti della personalità, tra cui l'onore e la reputazione<sup>21</sup>, tutelati in Italia dalle fattispecie dell'ingiuria, ex art. 594 c.p. – oggi depenalizzato e degradato a illecito civile, ai sensi del d.lgs. n. 7/2016 –, e della diffamazione, di cui all'art. 595 c.p.

A ben vedere, dal tenore letterale delle disposizioni appena menzionate pare emergere il proposito del legislatore nazionale di attribuire particolare riprovevolezza all'eventualità in cui la consumazione del reato (o dell'illecito civile) avvenga alla presenza di individui ultronei rispetto al reo e alla persona offesa, nel caso dell'ingiuria, ovvero, nell'ipotesi della diffamazione, qualora la condotta sia perpetrata, pur in assenza dell'interessato, da una pluralità di soggetti capaci di percepirne la connotazione pregiudizievole.

In altri termini, la disciplina così delineata si prospetta, allo sguardo dell'accorto giurista, innervata dalla consapevolezza che il grado di offensività dell'azione si acutizza se e in quanto alla commissione dell'illecito partecipi, attivamente o passivamente, un pubblico più o

FULCO (cur.), *Trattato di diritto costituzionale. I diritti e i doveri costituzionali*, vol. III, Torino, 2022, 180 ss.; P. CARETTI, G. TARLI BARBIERI, *I diritti fondamentali. Libertà e Diritti sociali*, Torino, 2022, 312 ss.; G.E. VIGEVANI, *Articolo 21*, cit., 162-163; di recente anche A. PITINO, *I rapporti civili. Le libertà della persona nelle formazioni sociali e nella società*, in R. BALDUZZI (cur.), *Diritto costituzionale*, Milano, 2025, 766-767.

<sup>20</sup> È opinione sufficientemente accreditata che si possano isolare all'incirca tre tipologie di limiti inespressi, destinate alla salvaguardia: a) della dignità delle persone e delle istituzioni; b) di talune funzioni pubbliche; c) dell'ordine pubblico; ai veda, in proposito, A. CERRI, *Libertà di manifestazione del pensiero, propaganda, istigazione ad agire*, in *Giurisprudenza costituzionale*, 1969, 1178 ss. Numerose criticità sull'ordine pubblico quale limite alla libertà di manifestazione del pensiero sono evidenziate da C. ESPOSITO, *La libertà di manifestazione del pensiero e l'ordine pubblico*, in *Giurisprudenza costituzionale*, 1962, 191-197.

<sup>21</sup> Sul punto, Corte cost., sent. n. 86/1974, in cui si legge che «la previsione costituzionale del diritto di manifestare il proprio pensiero non integra una tutela incondizionata ed illimitata della libertà di manifestazione del pensiero, giacché, anzi, a questa sono posti limiti derivanti dalla tutela del buon costume o dall'esistenza di beni o interessi diversi che siano parimenti garantiti o protetti dalla Costituzione [...]. E tra co-desti beni ed interessi, ed in particolare tra quelli inviolabili, in quanto essenzialmente connessi con la persona umana, è l'onore (comprensivo del decoro e della reputazione)....».

meno vasto, circostanza che, non di rado, si evolve – *rectius*, si involge – nell’attribuzione collettiva di uno stigma.

Detta riflessione, maturata nel contesto sensibile e suffragata dalle vicissitudini che puntualmente si affacciano alla quotidianità di ciascuno, si colora di significato proprio in alcuni passaggi di *Wicked*, giacché le denigrazioni collettive catalizzate su Elphaba costituiscono la risultanza di una sedimentazione di pratiche individualistiche, che si qualificano per un’immoralità accessoria proprio perché poste in essere da – ovvero al cospetto di – una molteplicità di attori e comprimari. Tanto è vero che la vittima in questione non sembra curarsi delle isolate vessazioni di Galinda, ma si risente profondamente nel momento in cui tali atti vengono introiettati e riprodotti dall’intera comunità studentesca.

### 3. La discriminazione attraverso l’espressione verbale: il cd. hate speech

La rilevanza della dimensione “collettiva” nella consumazione delle fattispecie brevemente richiamate trova riscontro, poi, nell’art. 604 *bis* c.p., che persegue la propaganda di idee fondate sulla superiorità o sull’odio razziale o etnico, e l’istigazione a delinquere per motivi razziali, etnici o religiosi, e nella circostanza aggravante di cui all’art. 604 *ter* c.p.

Come si può agilmente intuire, anche in questa casistica è ravvisabile una peculiare ed estroflessa componente collegiale, giacché le azioni attraverso le quali si realizza il reato evocano evidentemente la compresenza di più soggetti, di cui almeno un “emittente” e un destinatario del vile contenuto.

E proprio alla luce di tale disposizione, invero, è possibile rintracciare il legame tra le condotte *de quibus* e il fenomeno discriminatorio, che potremmo succintamente definire come un’arbitraria distinzione tra pari, il cui (preoccupante) fondamento sarebbe da ricercarsi in un assunto incompatibile con le riflessioni anzitempo formulate, vale a dire la diversa – e conseguentemente diversificata – dignità umana e sociale.

Tra le innumerevoli modalità con cui la discriminazione può, più o meno surrettiziamente, essere inverata, il musical in discorso ne indi-

vidua una, la pratica del cd. *hate speech*<sup>22</sup>, ossia – parafrasando la Raccomandazione n. 15/2015 della Commissione contro il razzismo e l'intolleranza (Ecri) del Consiglio d'Europa e in assenza di una definizione giuridicamente univoca – «[...] il fatto di fomentare, promuovere o incoraggiare, sotto qualsiasi forma, la denigrazione, l'odio o la diffamazione nei confronti di una persona o di un gruppo, nonché il fatto di sottoporre a soprusi, insulti, stereotipi negativi, stigmatizzazione o minacce una persona o un gruppo...», giustificando tali pratiche «[...] sulla base della “razza”, del colore della pelle, dell'ascendenza, dell'origine nazionale o etnica, dell'età, dell'handicap, della lingua, della religione o delle convinzioni, del sesso, del genere, dell'identità di genere, dell'orientamento sessuale e di altre caratteristiche o stato personale».

In *Wicked*, infatti, il difficile temperamento tra libertà di espressione e salvaguardia della dignità individuale e sociale esplode con prepotenza sulla scena in molteplici occasioni, tutte accomunate dal tentativo di convogliare sulla “diversa” Elphaba il disprezzo generale.

A ben vedere, il passaggio che vede Galinda farsi promotrice di parole denigratorie – un episodio che, come anticipato, coinvolge anche altri allievi di Shiz – è solo il primo atto di un più grande piano diffamatorio: la situazione precipita in occasione dell'*Ozdust*, il già citato ballo scolastico, allorquando Galinda decide di donare maliziosamente all'altra un vecchio e logoro cappello a punta (appartenuto, in verità, ad una sua antenata), quasi a volerla marchiare simbolicamente come strega malvagia, invitandola poi a indossarlo pubblicamente durante la festa.

Il gesto, che in un primo momento viene accolto con sincero favore da Elphaba, ben presto si rivela un machiavellico espediente per infierire ulteriormente sulla sua persona, tanto da consolidare nella comunità studentesca il sentimento di avversione in precedenza destato.

Quando la giovane strega si presenta al ballo, infatti, il motivo di accompagnamento (*Dancing through life*) si arresta e, tra i commenti offensivi dei presenti, scoppia una fragorosa risata, suscitata dalle peculiarità del vestiario di Elphaba e dalla goffa danza che la stessa decide di eseguire pur in assenza di musica<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Per un'analisi accurata del fenomeno, I. SPADARO, *Il contrasto allo hate speech nell'ordinamento costituzionale globalizzato*, Torino, 2020.

<sup>23</sup> Fiyero: «Chi è questa, a Oz?»

Nell'ilarità generale, è proprio Galinda, resasi conto delle virtù dell'altra – a cui peraltro deve l'ammissione al prestigioso corso di Stregoneria –, ad intervenire per placare lo scherno<sup>24</sup>: unendosi alla coreografia “muta”<sup>25</sup>, la Strega del Sud attiva tacitamente un processo cognitivo inverso, che poggia non solo sul riconoscimento dell'alterità, ma anche sulla sua totale e incondizionata accettazione. Di riflesso, l'intero pubblico presente si unisce allo spettacolo, mentre la melodia torna a inondare l'oramai lieto palcoscenico<sup>26</sup>.

Ora, muovendoci nuovamente su un piano di realtà, il mero riconoscimento della pari dignità dei consociati in passato non si è rivelato (e non si rivela tutt'ora) capace di sopprimere quelle pratiche che, a vario titolo, innescavano meccanismi di stigmatizzazione ed emarginazione.

Tale resistenza, nel dettaglio, sembra discendere anche dalla difficoltà di stabilire un *limes* preciso e resiliente tra libertà di manifestazione del pensiero, così come consacrata nell'art. 21 Cost., e discorso d'odio, che al contrario non gode di alcuna copertura costituzionale in grado di legittimarne la pratica<sup>27</sup>. E, a ben vedere, la questione defini-

Galinda: «La mia coinquilina... per favore, non... fissarla!»

Fihero: «Come si fa a non farlo?» (traduzione nostra).

<sup>24</sup> Fihero: «Beh, devo ammetterlo: non le importa nulla di quello che pensano gli altri»

Galinda: «Ma certo che le importa, fa solo finta di niente... Mi sento malissimo»

Fihero: «Perché? Non è mica colpa tua!»

Galinda: «Scusami...» (traduzione nostra).

<sup>25</sup> Galinda: «Posso unirmi a te?» (traduzione nostra).

<sup>26</sup> Tutti: «Ballando per la vita, giù all'Ozdust,

Se non altro perché alla fine torneremo ad essere polvere!

E la cosa strana è che la tua vita potrebbe cambiare

Mentre balli!» (traduzione nostra).

<sup>27</sup> M. D'AMICO, *Odio on line: limiti costituzionali e sovranazionali*, in M. D'AMICO, C. SICCARDI (cur.), *La Costituzione non odia. Conoscere, prevenire e contrastare l'hate speech on line*, Torino, 2021, 17; A. SPADARO, *Libertà, pluralismo e limiti nel discorso pubblico*, cit., 119-120, il quale rileva che «[...] risulta difficile stabilire dove finisce la libertà di manifestazione del pensiero costituzionalmente protetta – in tutte le sue forme (diritto alla *cronaca*, al *dissenso*, alla *rettifica*, all'*oblio*, alla *critica*, alla *satira*, ecc.) – e dove incomincia, invece, un discorso d'odio che è costituzionalmente inaccettabile». Sulla questione, si veda anche Cass. pen., sent. n. 21409/2019: «[...] la

toria, che richiederebbe certamente maggiori approfondimenti, sembra affondare le proprie radici nella sfera etica e morale, ancor prima che in quella giuridica *stricto sensu*<sup>28</sup>.

Come coniugare, dunque, libertà di espressione e preservazione della dignità individuale e sociale dei singoli? O, ancora meglio, dove porre la sottile linea di demarcazione tra esternazioni costituzionalmente garantite e atti di *hate speech*?

Stante la difficoltà di rintracciare con apprezzabile rigore soluzioni definitive e definitorie al quesito così formulato<sup>29</sup>, lo sviluppo di una considerazione di fondo pare utile, se non altro, a fornire all'interprete qualche coordinata che possa orientarlo in questo intricato dedalo assiologico.

Muovendo dal presupposto che l'odio, considerato nella sua astrattezza, non rappresenta necessariamente un sentimento riprovevole (nutrire repulsione verso il male, per esempio, non può tingersi di tratti negativi)<sup>30</sup>, né su un piano interiore (libertà di pensiero) né su quello immediatamente esteriore (libertà di esprimere l'intimo convincimento), il medesimo muta i propri connotati – trasformandosi in un'emozione (e, conseguentemente, in una condotta) giuridicamente condannabile – nel momento in cui si manifesta non già come mera espressione di un concetto astratto, ma come strumento di offesa verso altri beni e interessi di rilievo costituzionale.

In questo senso, è possibile sostenere che un'espressione, nel momento in cui si concreta in mezzo destinato a veicolare contenuti pu-

libertà di manifestazione del pensiero cessa quando trasmoda in istigazione alla discriminazione e alla violenza di tipo razzista».

<sup>28</sup> Come evidenzia M. D'AMICO, *Linguaggio discriminatorio e garanzie costituzionali*, in *Rivista AIC*, 2023, 1, 199, «il tema del linguaggio discriminatorio è complesso, come lo sono tanti ambiti nei quali il diritto costituzionale si spinge in territori non propri, spesso lontani dal mondo del diritto, dovendo prendere a prestito da altre scienze, concetti, studi, punti di vista».

<sup>29</sup> L. SCAFFARDI, *Oltre i confini della libertà di espressione: l'istigazione all'odio razziale*, Padova, 2009, 12, secondo cui «[...] questo confine è [...] mobile. Non solo per i diversi approcci derivanti dalle interpretazioni normative e giurisprudenziali formati nei molteplici ordinamenti statali, ma anche in ragione del mutato contesto che è andato via via stratificandosi su diversi piani storici e sociali».

<sup>30</sup> Si rinvia a A. SPADARO, *Libertà, pluralismo e limiti nel discorso pubblico*, cit., 119.

ramente lesivi, rinuncia alla tutela offerta dalla Costituzione, e in particolare dall'art. 21, per soggiacere all'esigenza di salvaguardia di altri valori che l'ordinamento reputa fondamentali.

Così, una dichiarazione di intolleranza verso un determinato soggetto o gruppo sociale, ancorché sterile sul frangente etico, non potrebbe annoverarsi tra le pratiche di *hate speech* in senso stretto, in quanto diretta progenie della libertà di espressione; nondimeno, la medesima affermazione, criticabile già su un piano squisitamente morale, diverrebbe rimproverabile anche su quello giuridico allorché risultasse proiettata a sminuire o violare, per esempio, l'onore e/o la reputazione altrui, anche (e soprattutto) attraverso opere di propaganda o di incitamento alla discriminazione<sup>31</sup>.

Ed ecco che la dimensione "sociale", cui si è accennato poc'anzi, torna a fare breccia nella considerazione *de qua* per rivestire un ruolo centrale, nella misura in cui la liceità della manifestazione del pensiero (e, dunque, la sua ipotetica riconduzione alla protezione offerta dall'art. 21 Cost.) deve valutarsi in relazione *non solum* al profilo, per così dire, *oggettivo* – vale a dire alla qualificazione della dichiarazione come mera proiezione di un intimo sentire ovvero come strumento di offesa dell'altrui dignità –, *sed etiam* a quello *soggettivo*, cioè alla circostanza che quella esternazione sia o meno destinata al coinvolgimento di altri individui nell'oltraggio verbale, il che naturalmente appare doppiamente deprecabile.

In sintesi, se da un lato «non sembrano [...] doversi punire le semplici manifestazioni di pensiero intolleranti, restando il singolo libero di esprimere le proprie convinzioni», dall'altro andrebbero certamente escluse (e perseguite) quelle «[...] condotte che, oltre ad esprimere l'approvazione del soggetto per idee intolleranti, siano volte a suscitare un'adesione generalizzata del pubblico alle stesse, al fine di

<sup>31</sup> Secondo M. OLIVETTI, *Diritti fondamentali*, cit., 296, «quando i discorsi di odio si tengono sul piano astratto, senza tradursi in incitazioni a concreti comportamenti ostili nei confronti della/e categoria/e odiata/e, la loro incriminazione colpisce, in maniera pura e semplice, una opinione. È allora evidente il rischio che essa finisca per configurarsi come una repressione di idee sgradite alla maggioranza, intaccando, quindi, la stessa ragion d'essere della libertà di pensiero. [...] D'altro lato, vi è il rischio della promozione di un pensiero unico su alcuni temi, mentre la critica è il sale della democrazia ed è essenziale in una società libera...».

rendere l'intolleranza una realtà *accettata* e non semplicemente (a sua volta) tollerata»<sup>32</sup>.

Nondimeno, per quanto rientri nello spazio di sviluppo dell'art. 21 Cost., l'esternazione di riflessioni intolleranti «[...] vi si [colloca], per la radicale mancanza del supporto di un qualsiasi valore di civiltà, in una posizione, per così dire, periferica rispetto al cuore della garanzia [...], in una zona nella quale il relativo alone protettivo appare meno forte e resistente, e si presta con minore sforzo a bilanciamento: una zona nella quale il vessillo della libertà di parola non risulta scudo impenetrabile all'incriminazione...»<sup>33</sup>.

#### 4. *Solidarietà e uguaglianza: baluardi della dignità umana e sociale*

L'ultima parte del contributo muoverà, infine, dai dispositivi di contrasto alle derive intolleranti, tra i quali è possibile senz'altro annoverare taluni principi consacrati nella Costituzione italiana, ed in particolare il canone di solidarietà, di cui all'art. 2 Cost., e quello di uguaglianza, *ex art.* 3 Cost.<sup>34</sup>.

Come è stato autorevolmente scritto, infatti, «è [...] nel principio di uguaglianza e nella tutela dei diritti inviolabili dell'uomo che va rintracciata la *ratio* delle misure volte a contrastare l'odio e le discriminazioni...»<sup>35</sup>.

Il respiro di tali dogmi, la cui collocazione nel dettato costituziona-

<sup>32</sup> R. PERRONE, «Buon costume» e valori costituzionali condivisi. Una prospettiva della dignità umana, cit., 280. Dello stesso avviso anche M. MANETTI, *L'incitamento all'odio razziale tra realizzazione dell'uguaglianza e difesa dello Stato*, in AA. VV., *Studi in onore di Gianni Ferrara*, vol. II, Torino, 2005, 527, a parere della quale «nessuno [...] può seriamente pensare che la democrazia si protegga sanzionando la semplice manifestazione del pensiero individuale, anziché la propaganda di gruppi o partiti organizzati, come indica [...] la stessa XII disp. trans. fin. della nostra Costituzione».

<sup>33</sup> Di questo avviso, A. SPENA, *La parola(-)odio. Sovraesposizione, criminalizzazione e interpretazione dello hate speech*, in *Criminalia*, 2016, 607.

<sup>34</sup> Come evidenziano P. CARETTI, G. TARLI BARBIERI, *I diritti fondamentali. Libertà e Diritti sociali*, cit., 313, «il diritto all'onore ed alla reputazione si radica nel principio personalistico che permea di sé la Costituzione ed è corollario di quel paradigma della pari dignità sociale di cui all'art. 3, comma 1, Cost.».

<sup>35</sup> M. D'AMICO, *Odio on line: limiti costituzionali e sovranazionali*, cit., 26.

le non è casuale, ma ben congegnata e congeniale allo spirito stesso della Carta, può essere avvertito nello spettacolo di Broadway: terminato il ballo studentesco, infatti, Galinda ed Elphaba si ritrovano presso la propria stanza, la cui condivisione forzata, si ricorderà, era stato motivo iniziale di schermaglia.

Tra le due sembra sbocciare un autentico sentimento di affetto e amicizia, tanto da spingere la prima, nella sua appariscenza ed eccentricità, a intraprendere una vera e propria campagna morale: rendere Elphaba una ragazza celebre<sup>36</sup>.

Questa scena, scandita al ritmo di *Popular*, vede Galinda – con il consueto tono arguto e frizzante – affaccendata a migliorare l'aspetto fisico dell'altra e a elargire suggerimenti per correggerne il portamento<sup>37</sup>, giacché, come la stessa sostiene sul finale del brano, «è tutta una questione di popolarità! Non conta il talento, ma come apparir agli altri...».

E così – lo si anticipava in apertura –, soprattutto al tempo della tirannia dei *social network*, parrebbe essere la forma, non la sostanza, a rivestire un ruolo centrale nell'opinione pubblica.

Ora, analizzando il principio di eguaglianza e richiamando le considerazioni anzitempo formulate, la lotta ai fenomeni discriminatori non può che muovere da un dato di idealità, vale a dire la necessaria consacrazione e, dunque, il riconoscimento formale della parità dei

<sup>36</sup> Galinda: «Elphie, ora che siamo amiche, ho deciso di farti diventare il mio nuovo progetto!»

Elphaba: «Non devi farlo, davvero»

Galinda: «Lo so, è questo che mi rende così carina! Ogni volta che vedo qualcuno meno fortunato di me – e diciamolo, chi non è meno fortunato di me? – il mio tenero cuore inizia a sanguinare. E quando qualcuno ha bisogno di un *restyling*, non posso fare a meno di intervenire! Lo so, so esattamente di cosa ha bisogno! E pure nel tuo caso – anche se è il più difficile che abbia mai affrontato – non preoccuparti, sono determinata a riuscirci! Segui il mio esempio, e sì, davvero, diventerai popolare!» (traduzione nostra).

<sup>37</sup> Galinda: «Ti insegnerò le mosse giuste quando parli con i ragazzi, piccoli trucchi per flirtare e farti notare. [...] Ti mostrerò quali scarpe indossare, come sistemare i capelli, tutto ciò che conta per essere davvero popolare! [...] Frequenterai la compagnia giusta, sarai brava negli sport, conoscerai lo *slang* necessario! [...] Ora che ho scelto di essere un'amica, una sorella e una consigliera non c'è nessuno di più saggio!» (traduzione nostra).



consociati, parità che naturalmente abbraccia più versanti, tutti interconnessi tra loro. Dal genere all'etnia, dalla lingua alla religione, dalle opinioni politiche alle condizioni personali e sociali, i fattori che possono ipoteticamente fondare una disparità di trattamento sono variegati e non si esauriscono nell'elenco di cui all'art. 3 Cost.<sup>38</sup>.

E, ancorché si ritenga che una qualche misura di uguaglianza sussista in ogni ordinamento giuridico perché connaturata al suo essere<sup>39</sup>, il musical in questione si apprezza anche per la capacità di rappresentare, in modo volutamente sottile, le ripercussioni di un sistema giuridico che invece non contempla la pari dignità sociale e l'eguaglianza dinnanzi alla legge.

Tanto è vero che il potere costituito (nell'opera teatrale impersonato dal Mago di Oz) non solo pare accondiscendere alle discriminazioni razziali perpetuate nel Regno – il rastrellamento degli Animali è, in proposito, significativo –, ma si rivela esso stesso promotore di azioni repressive alimentate dal puro dissenso politico.

Ma se è indubbia la pericolosità di un ordinamento giuridico che non esigesse, per la via privilegiata della canonizzazione costituzionale, la parità tra gli individui, secondo la consueta formula dell'*uguaglianza formale*, nondimeno desterebbe perplessità quel sistema in cui, accanto alla sfera appena espressa, non trovasse spazio, altresì, il riconoscimento del necessario intervento pubblico, al fine di dissipare, nella *sostanza*, quei “frammenti” discriminatori che ancora dovessero residuare all'enunciazione della prima, solenne dimensione.

E se da un lato quello all'uguaglianza incarna «[...] un principio-fine da raggiungere e da usare come orientamento, con la consapevolezza che la misura della realizzazione sarà sempre, inevitabilmente, imperfetta e provvisoria...»<sup>40</sup>, dall'altro non è moralmente e giuridicamente accettabile una semplicistica resa alle ineffettività che la disposizione, sebbene di rilievo costituzionale, per sua stessa natura produce.

<sup>38</sup> Si veda, in proposito, A. CERRI, *Uguaglianza (principio costituzionale di)*, in *Enciclopedia Giuridica*, Agg., vol. XXXVI, Roma, 2006, 4-5.

<sup>39</sup> A. CERRI, *Uguaglianza (principio costituzionale di)*, cit., 1.

<sup>40</sup> Così A. D'ALOIA, *Eguaglianza. Paradigmi e adattamenti di un principio “sconfinato”*, in *Rivista AIC*, 2021, 4, 18.

Anche perché, in questo nostro «[...] tempo dell'incertezza e del dubbio, dei passaggi e del viaggio, delle frontiere e degli attraversamenti dei confini, non invece degli approdi e degli orizzonti definiti»<sup>41</sup>, la strada (impervia) che conduce a rimedi univoci e soluzioni assolutistiche non sembra percorribile.

Sul medesimo frangente, si segnala da ultimo l'ipotesi, avanzata dalla dottrina costituzionalistica più attenta, di ricavare dal tenore letterale dell'art. 3 Cost. – segnatamente dal principio di uguaglianza formale e, ancor prima, da quello della pari dignità sociale, sui quali si articola il divieto di operare discriminazioni di sorta – un peculiare e del tutto ragionevole *diritto alla diversità*<sup>42</sup>.

Ma al di là dell'uguaglianza, sulla quale non è possibile indugiare ulteriormente, il valore che forse, più di ogni altro, rileva in *Wicked* è quello della solidarietà (nella specie sociale), in passato giudicata un'espressione «un poco dolciastra»<sup>43</sup>.

Quanto narrato nel musical, tuttavia, invita a riflettere sulla reale portata di tale principio, che deve essere osservato non già attraverso la lente del buonismo e della carità di tradizione cristiana, ma ricorrendo alle chiavi di lettura che la stessa Costituzione offre e che esulano dal giudizio meramente antropologico circa la naturale (o meno) propensione dell'uomo a intessere relazioni sociali con i propri simili<sup>44</sup>.

Tant'è che, secondo una ricostruzione del tutto condivisibile, il precetto in discorso può estrinsecarsi sia sul piano “orizzontale”, o della cd. *solidarietà doverosa e fraterna*, ex art. 2 Cost., sul quale il principio «[...] opera come moto doveroso e cooperante da parte dei citta-

<sup>41</sup> G. AZZARITI, *Il costituzionalismo moderno può sopravvivere?*, Roma-Bari, 2013, 13.

<sup>42</sup> Si veda P. ZUDDAS, *La pari dignità sociale a tre dimensioni. Posizione Giudizio Trattamento*, Milano, 2020, 114-115. Utile anche G.M. FLICK, *Dignità umana e tutela dei soggetti deboli: una riflessione problematica*, in E. CECCHERINI (cur.), *La tutela della dignità dell'uomo*, Napoli, 2008, 51, il quale evidenzia che «[...] il tema della dignità offre ampio spazio alle riflessioni sulla necessità di rafforzare la tutela dei soggetti deboli e della loro dignità; e su quella, connessa, di garantire il loro diritto alla diversità: così da evitare, da un lato, che la garanzia della diversità si risolva in discriminazione e, dall'altro, che quella all'eguaglianza si risolva in una assimilazione forzata...».

<sup>43</sup> G. ZAGREBELSKY, *Il diritto mite. Legge, diritti, giustizia*, Torino, 1992, 198.

<sup>44</sup> Sul punto, I. MASSA PINTO, *Costituzione e fraternità. Una teoria della fraternità conflittuale: “come se” fossimo fratelli*, Napoli, 2011, 11 ss.

dini», che su quello “verticale”, o della *solidarietà pubblica e paterna*, ex art. 3, comma 2, Cost., ove il medesimo canone «[...] si manifesta come funzione attiva della Repubblica volta a rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale, limitanti di fatto la libertà e l’eguaglianza e perciò il pieno sviluppo della persona umana...»<sup>45</sup>.

Orbene, a fronte della incapacità del potere costituito di sopprimere tutti quegli apparati emarginatori che, sotto molteplici spoglie, ancora oggi irretiscono la contemporaneità, ovvero nell’ipotesi in cui siano le stesse autorità a perseguire finalità diametralmente opposte, protese, cioè, verso la costruzione e/o l’irrigidimento di una stratificazione sociale “escludente” – il che accade, con inaspettato rammarico, proprio nella commedia musicale, giacché è lo stesso Mago di Oz, emblema di un sistema politico corrotto, ad alimentare velatamente gli spiriti segregazionisti, dapprima verso i liberi pensatori (gli Animali) e gli accademici, poi nei riguardi dei singoli dissidenti (in particolare, Elphaba) –, il menzionato canone costituisce l’ultimo vero strumento contro le regressioni oligarchiche.

Con altre diverse parole, l’impossibilità (fisiologica, si badi) per i pubblici poteri di rimuovere gli ostacoli che impediscono il pieno sviluppo della persona umana – per parafrasare il disposto dell’art. 3, comma 2, Cost. – induce l’interprete a riflettere sulla possibile sussistenza di inderogabili doveri di solidarietà in capo ai singoli, tenuti a coadiuvare, se non addirittura orientare, in una prospettiva sussidiaria, il decisore politico nell’arginamento delle vicende discriminatorie.

E proprio la lettera della Costituzione italiana – nel momento in cui prevede che la Repubblica debba esigere l’adempimento di inderogabili doveri di solidarietà politica, economica e sociale – sembra offrire una parziale, ma non certo trascurabile, indicazione di merito. Infatti, «i Costituenti avevano ben chiaro che non bastasse affermare l’eguaglianza di fronte alla legge. La “parità di trattamento” non scalfi-

<sup>45</sup> Di pregio, sul tema, il saggio di S. GALEOTTI, *Il valore della solidarietà*, in *Diritto e Società*, 1999, 1, 1-24, in particolare 10 ss. Lo stesso A. distingue la solidarietà in *oggettiva*, dunque come rapporto di appartenenza, di condivisione, di corresponsabilità, «[...] che lega naturalmente ciascun individuo alle sorti e alle vicende del gruppo, di cui fa parte», e *soggettiva*, quale «[...] sentimento e rapporto di fratellanza, di reciproco aiuto e sostegno nelle difficoltà e nel bisogno...» (4).

sce la situazione di fatto dove i cittadini sono drammaticamente diseguali: di qui il richiamo costante e ripetuto alla solidarietà, alla necessità di eliminare gli ostacoli che impediscono lo sviluppo e il “raggiungimento della piena dignità della persona umana”»<sup>46</sup>.

Sembra, dunque, doversi rispondere positivamente al quesito circa la necessità di un intervento dei cittadini, chiamati ad agire proprio sul piano della solidarietà “orizzontale”, affinché si possano sradicare quelle tendenze discriminatorie che, nonostante tutto, ancora abitano il mondo contemporaneo.

Infine, sarebbe opportuno interrogarsi sulla natura dei doveri di cui all’art. 2 Cost., e cioè sulla circostanza che il fondamento di queste posizioni, al pari dei diritti inviolabili dell’uomo ivi contemplati, debba ricercarsi non già solo nel diritto positivo, ma anche in una fonte più squisitamente giusnaturalistica ed extra-positiva<sup>47</sup>.

Tanto è vero che la terminologia impiegata nella disposizione in commento, e segnatamente il predicato “richiede” – così come le formule verbali “riconosce” e “garantisce”, adoperate con riguardo ai diritti inalienabili, appunto<sup>48</sup> –, sembrerebbe evocare un modello in cui i doveri di solidarietà preesistono all’ordinamento giuridico, al quale sarebbe rimessa, dunque, la “sola” incombenza di esigerne l’osservanza.

## 5. Alcuni spunti conclusivi sulle nuove frontiere del diritto

Nell’allargare lo sguardo ai numerosi rami della scienza giuridica,

<sup>46</sup> L. CARLASSARE, *Solidarietà: un progetto politico*, in *Costituzionalismo.it*, 2016, 1, 52.

<sup>47</sup> Sul punto, alcuni spunti di riflessione possono essere colti in G. GRASSO, *Solidarietà ambientale e sviluppo sostenibile tra Costituzioni nazionali, Carta dei diritti e progetto di Costituzione europea*, in *Politica del diritto*, 2003, 4, 581-608.

<sup>48</sup> Si vedano, in proposito, le considerazioni di E. ROSSI, *Art. 2*, in R. BIFULCO, A. CELOTTO, M. OLIVETTI (cur.), *Commentario alla Costituzione*, cit., 38-64, in particolare 42-44. Dello stesso tenore anche S. GALEOTTI, *Il valore della solidarietà*, cit., 7, laddove afferma che, «[...] nel dettato della Costituzione, il primo verbo è “riconosce”, per attestare che la Costituente [...] si trova, nell’atto stesso in cui fonda il proprio assetto fondamentale, dinanzi ad una realtà che è ad essa preesistente, ad un sistema di valori indipendenti dal suo fiat, perché già iscritti nella natura umana e attestati dalla coscienza sociale e comune dei suoi cittadini».

senza limitarsi ad un'osservazione strettamente costituzionalistica, non è difficile intuire come – soprattutto in passato – la letteratura, limitandosi all'analisi degli istituti fondamentali del diritto *sic et simpliciter*, si sia focalizzata su tematiche per così dire *canoniche*, quasi *classicheggianti*, prive cioè di commistioni e influenze ultronee che ne potessero “corrompere”, con incursioni prosaiche, la genuinità scientifica.

Nel corso degli ultimi anni, tuttavia, anche la dottrina giuridica, al pari di altre discipline sociali, ha preso atto dell'opportunità di studiare quegli stessi contenuti ricorrendo a conoscenze che trascendano il settore di provenienza, nel tentativo di meglio comprendere le trame e le dinamiche che intessono una realtà – quella in cui dimoriamo – densamente policroma.

E così, alle porte delle “scuole di legge” si affacciano gradualmente saperi nuovi, in apparenza estranei e distanti dagli strumenti e dagli approcci analitici convenzionali: scienza (*Law & Science*), arte (*Law & Art*), cinema (*Law & Cinema*), letteratura (*Law & Literature*) e, più in generale, discipline umanistiche (*Law & Humanities*) offrono al giurista contemporaneo la possibilità di ripensare, attraverso una lente del tutto inedita, le tradizionali categorie del diritto.

Si assiste, in altre parole, ad una progressiva (e inevitabile) *ibridazione settoriale*, una miscellanea di conoscenze e competenze dalla quale sembra trasparire una naturale esterofilia – nell'accezione più autentica del termine – verso branche sino ad ora estromesse dalla considerazione giuridica *stricto sensu*.

È proprio in questo orizzonte sinestetico, pienamente riconducibile ad una sorta di “postmodernismo del diritto”, e dunque contraddistinto da una *rottura* degli schemi classici<sup>49</sup>, che deve annoverarsi anche il sintagma *ius* e musica (*Law & Music*), dal quale non si potrebbe che trarre beneficio per una sistematica – e, perché no, innovativa – cognizione della dogmatica (anche) giuridica.

<sup>49</sup> Si rinvia al volume di G. MINDA, *Teorie postmoderne del diritto*, Bologna, 2001.

*Abstract*

*The Broadway musical Wicked – whose first act centers on the complex relationship between two young witches, Elphaba and Galinda – primarily calls to mind the longstanding tensions surrounding the freedom of expression and the practice of so-called hate speech. Furthermore, the musical pieces analyzed in this contribution invite reflection on the constitutional principles of (social) solidarity and equality, understood as interpretative tools capable of dismantling those marginalizing practices that characterize (and at times shape) contemporary society.*

*Keywords*

*Discrimination – Hate speech – Principle of equality – Social solidarity*

# LE IRISH REBEL SONGS: NAZIONALISMO IN MUSICA

Raffaele Prettato\*

SOMMARIO: 1. La problematica definizione delle *Irish rebel songs*. – 2. Le *rebel songs* come resistenza alla dominazione britannica. – 3. Le *rebel songs* come rivendicazione dell'identità culturale irlandese. – 4. Brevi considerazioni conclusive.

## 1. La problematica definizione delle *Irish rebel songs*

All'interno del panorama musicale irlandese esiste un insieme di componimenti musicali che rivestono una particolare importanza dal punto di vista storico, sociale e politico: si tratta delle c.d. *Irish rebel songs*, le quali costituiscono un peculiare genere musicale, i cui contorni rimangono però di difficile individuazione. Infatti, la formulazione di una precisa definizione di *rebel song* è ancora oggi oggetto di discussione tra gli studiosi della materia<sup>1</sup>.

A riprova di tale problematicità, può essere osservato che la stessa dicitura “*rebel songs*” non è affatto pacifica. Nonostante quest'ultima rimanga la nomenclatura più utilizzata e diffusa, gli stessi brani sono spesso ricompresi sotto le più disparate etichette, come “*Fenian*”, “*historical*”, “*Nationalist*”, “*patriotic*”, “*political*”, “*protest*”, “*Republican*”, “*resistance*”, “*revolutionary*”, “*sedition*”, “*struggle*”, “*subversive*” o “*violent*”<sup>2</sup>.

\* Dottorando di ricerca in Diritto pubblico comparato. Università degli Studi di Udine.

<sup>1</sup> Si veda S. Ó CADHLA, “800 Years We Have Been Down”: *Rebel Songs and the Retrospective Reach of the Irish Republican Narrative*, in *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 12, 2022, 195 ss.; S. Ó CADHLA, “Is this a rebel song?": *Republican legitimacy and the contested narratives of the Irish revolutionary soundscape*, in *Ethnomusicology Forum*, 33(2-3), 2024, 202 ss.

<sup>2</sup> L' utilizzo di questi termini si trova ad esempio in A. LE ROUX-KEMP, *Struggle Music: South African Politics in Song*, in *Law and Humanities*, 8(2), 2014, 247 ss.; S. Ó

Tale aspetto fotografa l'eterogeneità dei componimenti musicali che possono ricadere all'interno di questa classificazione, nonché le diverse sfumature che uno stesso brano può assumere in base al contesto storico e sociale, all'esecutore e alle finalità per cui una canzone viene eseguita<sup>3</sup>. Per tale ragione è stato suggerito che, affinché un brano possa essere qualificato come una *rebel song*, non conta tanto il rispetto di canoni musicali prestabiliti o di criteri di carattere generale e astratto. A rilevare maggiormente è, invece, il contesto sociale e spaziale in cui il brano e la sua esecuzione si collocano, oltre che alle finalità perseguite dall'esecutore<sup>4</sup>. Sul punto è stato, infatti, evidenziato che «naturally, criteria for “rebel songs” is difficult to define. Much like obscenity, I found it best to use, and I know it when I see it approach»<sup>5</sup>.

Tale conclusione è avvalorata anche dal fatto che spesso ricadono sotto l'etichetta di *rebel songs* alcuni brani che tendono a sovrapporsi con altre classificazioni musicali. Esiste, infatti, una zona grigia tra vari generi che rende difficile incasellare precisamente ogni singolo componimento. In particolare, le *rebel songs* tendono a intrecciarsi con le canzoni folk o con le c.d. *historical songs*. Ad esempio, i brani *Fields of Athenry* e *The Wind that Shakes the Barley* possono essere considerati come rientranti in tutti e tre i generi: essi hanno infatti una componente storica, trattando di vicende del passato, quanto folk, narrando en-

CADHLA, “800 Years We Have Been Down”: *Rebel Songs and the Retrospective Reach of the Irish Republican Narrative* cit. 195; S. Ó CADHLA, “Is this a rebel song?”, cit., 203.

<sup>3</sup> Sul punto è significativo il caso di una delle canzoni irlandesi più conosciute e apprezzate: *Danny Boy*. Pur non trattandosi di una *rebel song*, è interessante che essa sia considerata un punto di riferimento identitario tanto dalla componente cattolica e repubblicana, quanto da quella protestante e lealista, la quale è solita riferirsi al brano col titolo di *Londonderry Air*. Si veda H. O' SHEA, *Defining the Nation and Confining the Musician: The Case of Irish Traditional Music*, in *Music & Politics*, 3(2), 2009, 1 ss.

<sup>4</sup> Si veda, ad esempio, J. ROLLINS, *Lullabies and Battle Cries. Music, Identity and Emotion among Republican Parading Bands in Northern Ireland*, Oxford, 2018, 117 ss. Sul punto è stato anche affermato che «Speech and song can be powerful catalysts for human action of all kinds, but their meaning and impact depend tremendously on context and on who's speaking and listening» (S. BENESCH, *Words as Weapons*, in *World Policy Journal*, 29(1), 2012, 8).

<sup>5</sup> C. PRATT, “Rebel Records” or “Sweet Songs of Freedom”: *Transatlantic Republicanism in Irish-American Music*, in *American Journal of Irish Studies*, 14, 2017, 108.



trambi la storia di un amore drammatico con tonalità musicali proprie della musica popolare irlandese. Al tempo stesso, esse assumono una carica ideologica molto forte nel momento in cui i fatti narrati vengono utilizzati come testimonianza della crudeltà dei dominatori britannici nei confronti della popolazione irlandese<sup>6</sup>.

Inoltre, il genere musicale delle *rebel songs* si intreccia anche con quello delle *macaronic songs* (ossia quei brani che si caratterizzano per un testo originale scritto in parte in inglese e in parte in gaelico): si stima che circa il 40% delle *macaronic songs* può essere qualificato anche come *rebel songs*<sup>7</sup>.

A complicare ulteriormente la questione della delimitazione del genere musicale, va poi notato che alcuni brani che originariamente non avevano alcun collegamento col contesto irlandese, hanno subito un'evoluzione tale per cui oggi sono qualificati a pieno titolo come *rebel songs*. Si pensi ad esempio alla canzone *Something Inside So Strong* del musicista britannico Labi Siffre. Quest'ultimo compose il brano con un duplice obiettivo: da un lato, scrivere una canzone di protesta e di resistenza contro il regime di *Apartheid* instaurato in Sudafrica, dall'altro parlare della propria esperienza come persona omosessuale nella Gran Bretagna degli anni '60<sup>8</sup>. Durante gli anni '80, questo com-

<sup>6</sup> Si veda J. ROLLINS, *Lullabies and Battle Cries*, cit.; S. Ó CADHLA, "800 Years We Have Been Down": *Rebel Songs and the Retrospective Reach of the Irish Republican Narrative*, cit. Nel primo contributo, è particolarmente interessante la tabella a pagina 135, che dimostra come vari brani possano ricadere all'interno di differenti generi musicali.

<sup>7</sup> R.A. COSTELLO, *The barbarian and the cart: law, citizenship and linguistic identity in Irish macaronic verse*, in *Law and Humanities*, 15(2), 2021, 219 ss.

<sup>8</sup> Va considerato che l'utilizzo di canzoni originariamente estranee al contesto irlandese è stato spesso dovuto anche al tentativo di creare dei parallelismi tra la popolazione irlandese e altri popoli oppressi. Ad esempio, nel brano *The Legend* di Daniel Hannon i principali eroi irlandesi repubblicani vengono accostati alla figura di Nelson Mandela. Sul punto si veda J. ROLLINS, *Lullabies and Battle Cries*, cit. Particolarmente forte è poi il rapporto col popolo palestinese, spesso invocato dagli esecutori delle *rebel songs* (ad es. nella canzone *No Time for Love* di Christy Moore il riferimento alla città di Cape Town è oggi spesso sostituito con un richiamo diretto alla Palestina). Sul punto si veda S.R. MILLAR, "Music is my AK-47": *performing resistance in Belfast's rebel music scene*, in *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 24(2), 2018, 348 ss. Inoltre, è interessante la canzone *Song for Liberty (for Gaza)* del gruppo irlandese di

ponimento venne fatto proprio dalla *Provisional IRA*, anche con l'obiettivo di creare un'equivalenza tra l'oppressione patita dalla popolazione nera sudafricana e la popolazione cattolica in Irlanda del Nord. Il risultato è che oggi tale brano è considerato una *rebel song*, tanto da essere stato utilizzato anche come inno dello *Sinn Féin*, ossia il principale partito politico indipendentista operante tanto in Irlanda del Nord quanto nella Repubblica d'Irlanda<sup>9</sup>.

Alla luce di tali complessità appare quindi opportuno definire le *Irish rebel songs* come brani che, indipendentemente dalla loro storia e dalle loro caratteristiche musicali, hanno nel tempo assunto due finalità, tra loro strettamente intrecciate: i) contrapporsi alla dominazione britannica; ii) delineare e rivendicare l'identità nazionale irlandese<sup>10</sup>.

## 2. Le rebel songs come resistenza alla dominazione britannica

La storia irlandese è caratterizzata dal fatto che "l'Isola di Smeraldo" è stata soggetta alla dominazione britannica per un periodo corrispondente a circa 800 anni. La presenza britannica in Irlanda iniziò, infatti, con l'invasione normanna del 1169 e proseguì con vicende alterne fino al 1921, anno in cui venne firmato il Trattato anglo-irlandese che pose fine alla Guerra di indipendenza e riconobbe l'indipendenza di 26 contee, che costituirono lo Stato Libero d'Irlanda, mentre le ri-

*rebel songs* Wolfe Tones: tale brano, dedicato a Gaza, è per lo più ispirato dalla canzone francese *Je chante avec toi Liberté* di Nana Mouskouri (1981) e dalla sua versione inglese *Song for Liberty*. A sua volta questi due brani riprendono la melodia del *Va Pensiero* e del *Coro di schiavi ebrei* del *Nabucco* di Verdi. Si viene così a creare un parallelismo tra Irlanda, Palestina e Italia (*Ibidem*, 359).

<sup>9</sup> Per la storia di questo brano si veda J. ROLLINS, *Lullabies and Battle Cries*, cit.; S. Ó Cadhla, "Is this a rebel song?", cit.

<sup>10</sup> È interessante notare che per tale ragione, le *popular songs* (intendendo con tale termine le canzoni pop, rock, punk, reggae e rap) difficilmente possono essere considerate anche come *rebel songs*. Infatti, esse hanno spesso evitato di trattare la questione irlandese e, anche laddove lo hanno fatto, sono rimaste su un piano molto superficiale o neutrale. Si veda B. ROLSTON, "This is not a rebel song": the Irish conflict and popular music, in *Race & Class*, 42(3), 2001, 49 ss.

manenti 6 rimasero sotto il diretto controllo del Regno Unito a formare la *country* dell'Irlanda del Nord<sup>11</sup>.

Questa lunga dominazione si dimostrò particolarmente gravosa per l'Irlanda e per la sua popolazione. Prova ne sono episodi quali la *Cromwellian Conquest* (un conflitto che determinò la morte di quasi un terzo della popolazione) e la *Great Famine* (ossia la Grande carestia delle patate che, tra morti ed emigrati, causò il dimezzamento della popolazione irlandese). Non è un caso che soprattutto questi due eventi siano oggi qualificati da più voci, tra cui anche degli accademici, come dei veri e propri genocidi alla luce degli standard sanciti dalla Convenzione per la prevenzione e la repressione del delitto di genocidio<sup>12</sup>. Di pari passo, molti storici sottolineano come, a partire dalla *Tudor Conquest* e dalla conseguente politica di instaurazione delle c.d. *Plantations*, si inaugurò in Irlanda una forma di dominio coloniale britannico, il quale si caratterizzò per differenti forme di repressione della popolazione locale e della sua cultura, operate sia a livello legale sia a livello fattuale<sup>13</sup>.

Tra le più dure forme di repressione, si ebbero le c.d. *Penal Laws*. Tale termine designava un insieme di norme giuridiche che prevedevano una serie di discriminazioni a danno della maggioranza cattolica della popolazione e delle minoranze protestanti (ad es. i presbiteriani) che non si conformavano ai dettami della Chiesa d'Inghilterra. Queste normative vennero adottate in un arco temporale che copre gran parte dei secoli XVII e XVIII e rispondevano alla finalità di tutelare gli interessi della comunità protestante e lealista, incentivando al contempo la popolazione cattolica a convertirsi alla religione anglicana. Le *Penal Laws* trattavano un'ampia serie di tematiche, tra cui ad esempio: i) la

<sup>11</sup> Per una panoramica sulla storia della dominazione britannica in Irlanda si veda W. MCCARNEY, *The Origins of the Troubles in Northern Ireland: An Historical Background*, in *Juvenile and Family Court Journal*, 47(1), 1996, 76 ss.; E.M. SNYDER, *The Troubles: Root Causes of Tension in Northern Ireland*, in *Young Historians Conference*, 5, 2022, 1 ss.

<sup>12</sup> R. McVEIGH, "The balance of cruelty": Ireland, Britain and the logic of genocide, in *Journal of Genocide Research*, 10(4), 2008, 541 ss.

<sup>13</sup> Si veda *Ibidem*. Sul punto è stato anche notato che, ancora al giorno d'oggi, l'Irlanda rappresenta per i britannici un «continuous colonial problem» (si veda E.W. SAID, *Culture and Imperialism*, Londra, 1994, 87).

proprietà terriera (si prevedeva che i cattolici non potessero acquistare la terra e alla morte di un proprietario cattolico, il fondo doveva essere diviso tra tutti i figli, salvo che uno degli eredi fosse protestante. In tal caso, l'eredità spettava a lui per i 2/3); ii) il divieto di istituzione e l'obbligo di chiusura delle scuole cattoliche; iii) il mancato riconoscimento ai cattolici del diritto di voto attivo e passivo e il divieto di accesso alla maggior parte dei pubblici uffici; iv) il divieto di accesso alle professioni più qualificate (come quelle mediche e legali); v) il divieto di matrimoni misti; vi) il divieto di parlare o leggere il gaelico e di cantare canzoni popolari irlandesi<sup>14</sup>. A seguito di numerose rivolte che si ebbero tra la fine del XVII e il XIX secolo (tra cui la sfortunata Rivolta del 1798 è rimasta tra le più note<sup>15</sup>), la maggior parte di tali normative vennero abrogate e si arrivò a una progressiva emancipazione cattolica<sup>16</sup>. Le discriminazioni fattuali, però, perdurarono sotto varie forme e ciò portò a ulteriori conflitti, tra cui l'*Easter Uprising* del 1916, la Guerra d'indipendenza del 1919-1921 e i *Troubles* in Irlanda del Nord. Questi ultimi, ad esempio, presero avvio dal Movimento per i diritti civili che rivendicava la rimozione delle discriminazioni in ambito educativo, abitativo, lavorativo e del diritto di voto. La repressione violenta di tali manifestazioni portò all'emergere del conflitto tra i soldati britannici e le forze paramilitari unioniste da una parte e l'IRA dall'altra<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Il tentativo di sopprimere la musica irlandese, in quanto considerata foriera di disordini sociali, è anche antecedente alle *Penal Laws*. Ad esempio, dopo la battaglia di Kinsale del 1601 (un episodio della Guerra dei nove anni che contrappose l'Inghilterra ai ribelli irlandesi), la Regina Elisabetta I ordinò «to hang all harpers wherever found», a causa del loro ruolo di incitatori della rivolta (S. O' BOYLE, *The Irish Song Tradition*, Dublino, 1976, 10).

<sup>15</sup> Sulla Rivolta del 1798 si veda E.M. QUINN, *The radio said, "there's another shot dead". Popular culture, "rebel" songs, and death in Irish memory*, in N. TEODORESCU, M. H. JACOBSEN (eds.), *Death in Contemporary Popular Culture*, Chicago, 2019, 151 ss.

<sup>16</sup> In tema di *Penal Laws* si veda L. CULLEN, *Catholics under the Penal Laws*, in *Eighteenth-Century Ireland*, 1, 1986, 23 ss.; S. HOWELL, *From Oppression to Nationalism: The Irish Penal Laws of 1695*, in *Hobonui*, 14, 2016, 21 ss.

<sup>17</sup> Per la questione delle discriminazioni della popolazione cattolica in Nord Irlanda e dei *Troubles* si veda R. MUNCK, *Repression, Insurgency, and popular Justice: The Irish Case*, in *Crime and Social Justice*, 21-22, 1984, 81 ss.; W. MCCARNEY, *The Origins of the Troubles in Northern Ireland: An Historical Background*, cit.; D.M. BEG-

Di fronte a un tale scenario segnato da continue discriminazioni e violenze, emersero col tempo le *Irish rebel songs*, ossia canzoni utilizzate come strumento di resistenza nei confronti della dominazione britannica e di protesta in merito alle conseguenze negative che essa implicava<sup>18</sup>. Un tema ricorrente delle *Irish rebel songs* è infatti quello della denuncia della crudeltà inglese da un lato e l'invito a sollevarsi e combattere per la libertà dall'altro<sup>19</sup>.

Per quanto attiene al primo profilo, è interessante citare innanzitutto il brano *An Truicailín Donn*. Si tratta di una canzone appartenente al genere delle *macaronic songs*, in cui l'impiego congiunto della lingua inglese e di quella gaelica esprime una forma di critica e di protesta nei confronti dell'autorità britannica. Attraverso l'utilizzo del gaelico si rivendica, infatti, l'identità irlandese e ci si oppone ai tentativi di limitazioni dell'uso di questa parlata<sup>20</sup>. D'altro canto, anche il modo in cui i due registri linguistici vengono utilizzati rappresenta una critica alla dominazione straniera. Il protagonista della canzone, infatti, viene arrestato e portato dinnanzi a un giudice poiché i suoi documenti era-

GAN, *State Repression and Political Violence: Insurgency in Northern Ireland*, in *International Journal on World Peace*, 23(4), 2006, 61 ss.; E.M. SNYDER, *The Troubles*. La criticità della situazione è testimoniata dal fatto che la repressione fattuale e legale che caratterizzò i *Troubles* è stata da alcuni qualificata «an effective abrogation of the rule of law» (P. HILLYARD, *Law and Order*, in J. DARBY (ed.), *Northern Ireland: The Background to the Conflict*, Belfast, 1983, 40).

<sup>18</sup> A riprova dell'importanza che la musica può avere come strumento politico, si pensi che, nel contesto irlandese, alle canzoni di resistenza e di lotta all'imperialismo britannico si sono sempre contrapposte le canzoni lealiste, aventi il fine di incentivare il senso di appartenenza e di fedeltà alla madrepatria. Sul tema si rimanda a H. O'SHEA, *Defining the Nation*, cit.; D.B. SCOTT, *Irish Nationalism, British Imperialism, and Popular Song*, in P. FAIRCLOUGH (ed.), *Twentieth-Century Music and Politics: Essays in Memory of Neil Edmunds*, Abingdon, 2013, 231 ss. Sull'utilizzo della musica come mezzo di resistenza politica si veda anche R. PARFITT, *"Rise and Follow Charlie": Rebel Songs and Establishment Politicians in the Republic of Ireland, 1969-1998*, in *Irish Political Studies*, 34(3), 2019, 400 ss.

<sup>19</sup> Non a caso, nel contesto irlandese, gli esecutori delle *rebel songs* fanno spesso richiami alle armi (ad es. inserendo nei brani i suoni prodotti dalle armi da fuoco o costruendo una chitarra a forma di fucile AK-47). Sul punto si veda S.R. MILLAR, *"Music is my AK-47"*, cit.

<sup>20</sup> Sul tema delle discriminazioni linguistiche si veda anche D.B. SCOTT, *Irish Nationalism*, cit.; E.M. SNYDER, *The Troubles*, cit.

no scritti in lingua gaelica e non in inglese come prescritto dalla legge. La scena vede quindi il protagonista parlare gaelico e il giudice, personificazione dello Stato, parlare inglese. La canzone diventa così una critica alle autorità britanniche: mentre queste sono monolingue e tentano di imporre il proprio idioma, la popolazione è da un lato costretta al bilinguismo, pena l'incomunicabilità con le istituzioni, e dall'altro si vede negata la pari dignità della propria lingua. Pur dimostrando di comprendere l'inglese, la scelta del protagonista di parlare solamente gaelico dinanzi all'autorità testimonia la volontà di riaffermazione della propria identità nazionale e, al contempo, il rifiuto della cittadinanza britannica, che poteva essere riconosciuta al popolo irlandese solamente a fronte della rinuncia alla propria identità linguistico-culturale<sup>21</sup>.

Altra canzone che ben rappresenta la capacità della musica di funzionare come strumento di resistenza nel contesto irlandese, sia per il suo contenuto che per la storia della composizione, è *The Man Behind the Wire*. Il brano è stato scritto da Paddy McGuigan del gruppo folk Barleycorn, col fine di supportare gli attivisti nazionalisti che durante i *Troubles* furono soggetti alla pratica dell'internamento (ossia la sistematica incarcerazione di esponenti della comunità cattolica senza un regolare processo, passata alla storia col nome di *Operation Demetrius*) e che continuarono la loro battaglia politica in carcere<sup>22</sup>. Come risposta alla pubblicazione di tale brano, i paramilitari lealisti spararono cinque colpi di arma da fuoco al produttore di Belfast che lavorò alla canzone, Billy McBurney, il quale riuscì però a sopravvivere<sup>23</sup>. Quanto al contenuto del brano, due sono i temi principali: i) la crudeltà delle auto-

<sup>21</sup> Per un'analisi del componimento si veda R.A. COSTELLO, *The barbarian*, cit.

<sup>22</sup> Tra i protagonisti più famosi di queste vicende vi fu Bobby Sands, che, all'interno del famigerato carcere *The Maze* di Belfast, riuscì a sfruttare il fattore culturale (scriveva canzoni, componeva poesia, organizzava lezioni di gaelico) allo scopo di creare un senso di comunità e solidarietà tra i prigionieri e rafforzare il sostegno alla causa nazionalista, tanto in Irlanda quanto all'estero. Bobby Sands si rese, inoltre, protagonista di famose proteste, tra cui lo sciopero della fame che lo portò alla morte. Sulle forme di protesta in carcere si veda O' HEARN, *Repression and Solidarity*, cit., 491 ss.

<sup>23</sup> Tale episodio è riportato in S.R. MILLAR, *Irish Republican Music and (Post)colonial Schizophrenia*, in *Popular Music and Society*, 40(1), 2017, 86.

rità britanniche («British soldiers came a-running, wrecking little homes with scorn/Hear the sobs of crying children, dragging fathers from their beds/Watch the scene as helpless mothers watch the blood fall from their heads»; «Not for them a judge or jury or indeed a crime at all/Being Irish means they're guilty, so they're guilty one and all/Around the world the truth will echo, Cromwell's men are here/England's name again is sullied, in the eyes of honest men»); ii) la resistenza che il popolo irlandese deve opporre alla violenza britannica («Armoured cars and tanks and guns came to take away our sons/But every man must stand behind the men behind the wire»; «Proudly march behind our banner, proudly march behind our men/We will have them free to help us, build a nation once again/All the people step together, proudly marching on your way/Never fear or never falter 'til the boys come home to stay»)<sup>24</sup>.

Degna di nota, poiché unisce il tema della denuncia della repressione col tema della resistenza, è anche *The Wearing of the Green*. Questo brano si apre infatti con la notizia che il quadrifoglio, simbolo d'Irlanda, è stato messo al bando («Oh Paddy, dear, did you hear the news that's going round? The shamrock is by law forbid to grow on Irish ground») e che è fatto divieto di indossare il colore verde («Saint Patrick's Day no more we'll keep his colours can't be seen for tht're hanging men and women for the wearing green»). Alla luce di ciò la Gran Bretagna viene additata come una tiranna («Then since the color we must wear is England's cruel red»), di fronte alla quale il popolo irlandese è però chiamato a opporre resistenza («You may take the shamrock from your hat and cast it on the sod but 'twill take root and flourish still tho' underfoot 'tis trod»).

Questi esempi dimostrano come le *Irish rebel songs* venissero utilizzate come strumento di critica e di resistenza nei confronti di un potere percepito come straniero e oppressivo. Non è un caso, che la stessa IRA incentivato l'utilizzo di questo genere musicale per creare una retorica che qualificasse le proprie azioni come parte di una lotta di liberazione e che incitasse la popolazione a unirsi alla loro battaglia. Prova ne sono varie interviste condotte con membri di *marching bands* nazionaliste, in cui si spiega che il solo far parte di queste formazioni

<sup>24</sup> Per una trattazione più approfondita di questa canzone si veda *Ibidem*, 75 ss.

musicali era considerato una parte integrante della lotta per la liberazione del popolo irlandese<sup>25</sup>.

### 3. *Le rebel songs come rivendicazione dell'identità culturale irlandese*

Al di là dell'invito alla resistenza contro la repressione, le *Irish rebel songs* hanno sempre avuto un'ulteriore finalità: creare un'identità nazionale irlandese, in cui la popolazione potesse riconoscersi. Questo genere musicale può, infatti, essere considerato come parte integrante del processo di *nation and identity building* dello Stato irlandese.

Ogni Stato ha la necessità di creare una memoria storica collettiva, col duplice fine di assicurare la coesione sociale della propria popolazione e di garantirsi, agli occhi dei propri cittadini, la legittimazione necessaria all'esistenza dello Stato stesso<sup>26</sup>. La definizione di un comune patrimonio mnemonico rappresenta, infatti, un elemento imprescindibile per la costruzione di un'identità nazionale e, conseguentemente, per il processo di costruzione e rafforzamento dello Stato<sup>27</sup>.

In quanto componimenti che trattano spesso di questioni storiche, sociali e politiche, le *Irish rebel songs* possono essere considerate come parte integrante del processo di costruzione di una narrativa storica e

<sup>25</sup> S.R. MILLAR, "Music is my AK-47", cit.; J. ROLLINS, *Lullabies and Battle Cries*, cit.

<sup>26</sup> Questo processo ha assunto una rilevanza tale da far sì che oggi la *governance* legale della memoria storico-collettiva non è rimasta confinata a misure di rango legislativo, bensì è stata innalzata a livello costituzionale (si parla in tal senso di *mnemonic constitutionalism*). Sul punto si veda U. BELAVUSAU, A. GLISZCZYNSKA-GRABIAS, *Epilogue: Mnemonic Constitutionalism in Central and Eastern Europe*, in *European Papers*, 5(3), 2020, 1231 ss.; U. BELAVUSAU, *Mnemonic Constitutionalism and Rule of Law in Hungary and Russia*, in *Interdisciplinary Journal of Populism*, 1(1), 2020, 16 ss.; A. MASTROMARINO, *Stato e memoria. Riflessioni a margine della celebrazione del Giorno della Memoria*, in *Rivista AIC*, 1, 2022, 64 ss.; M. LUCIANI, *Itinerari costituzionali della memoria*, in *Rivista AIC*, 4, 2022, 80 ss.

<sup>27</sup> È stato notato, infatti, che «For the community to construct self-image means choosing interpretations of specific events from the past in a way that will allow it to create a coherent and understandable vision of their own identity. By shaping a specific story about the past, the community can also refer to the presently surrounding events and design its future» (M. PATTERSON, K. RENWICH MONROE, *Narrative in Political Science*, in *Annual Review of Political Science*, 1, 1998, 315-316).



di un'identità nazionale irlandese. Esse sono state, infatti, utilizzate dai vari attori sociali e politici come strumento di elaborazione e costruzione memoriale, storica e identitaria<sup>28</sup>. Tale operazione viene compiuta con vari artifici.

Innanzitutto, le *rebel songs* presentano spesso una forte contrapposizione tra due gruppi nazionali: quello irlandese, descritto positivamente come un popolo composto da persone di animo coraggioso ed eroico che lottano per la propria libertà e per il proprio diritto di esistere, e quello britannico, descritto come un gruppo crudele e straniero arrivato a imporre la propria cultura e la propria tirannia<sup>29</sup>. Tale paradigma è riscontrabile grosso modo in ogni singola *rebel song*. Descrizioni negative degli inglesi possono essere trovate in numerosissimi brani. A solo titolo esemplificativo si possono citare: i) *The Ballad of Joe McDonnell*, nella quale ci si riferisce ai britannici come tiranni sanguinari («And you dare to call me a terrorist, while you look down your gun/When I think of all the deeds that you had done/You had plundered many nations, divided many lands/You had terrorised their peoples, you ruled with an iron hand/And you brought this reign of terror to my land») e ai dissidenti nord-irlandesi come combattenti per la dignità umana («Then a hunger strike we did commence, for the dignity of man»); ii) *Boolavogue*, in cui gli inglesi sono qualificati come mercenari e schiavisti («Look out for hirelings, King George of Eng-

<sup>28</sup> Ad esempio è stato notato che alcune *rebel songs* rientrano nello schema delle *deliberative songs*, che si presenta quando «members of a community use musical practices to debate their identity and commitments or when members of different communities negotiate mutual relations» (M. MATTERN, *Acting on Concert: Music, Community and Political Action*, New Brunswick, 1998, 28). Sull' utilizzo delle *rebel songs* come strumento di *nation and identity building* si veda D.B. SCOTT, *Irish Nationalism*, cit.; J. ROLLINS, *Lullabies and Battle Cries*, cit.

<sup>29</sup> A riprova del carattere settario di molte *rebel songs*, in Scozia è stato approvato l' *Offensive Behaviour at Football and Threatening Communications (Scotland) Act* 2012, ossia una legge per perseguire e punire l' utilizzo di canzoni settarie. Alla luce della nuova normativa, il Lord Advocate Frank Mulholland ha dichiarato che alcune *rebel songs* utilizzate come canto da stadio dalla tifoseria dei Celtics (storicamente vicina alle posizioni repubblicane e nazionaliste irlandesi) hanno le caratteristiche per rientrare nel campo di applicazione della nuova normativa. Sul punto si veda S.R. MILLAR, *Let the people sing? Irish rebel songs, sectarianism, and Scotland's Offensive Behaviour Act*, in *Popular Music*, 35(3), 2016, 297 ss.

land, search every kingdom where breathes a slave»); iii) *God Save Ireland*, che parla della Gran Bretagna come di un tiranno vendicativo e degli irlandesi come di persone dal cuore nobile («High up on the gallows tree swung the noble hearted tree/By the vengeful tyrant stricken in their bloom»).

La stessa Irlanda, intesa come territorio geografico, non sfugge da questa logica<sup>30</sup>. Infatti, essa è spesso descritta come un luogo idilliaco, (il brano *Only Our Rivers Run Free* si apre con queste parole «When apples still grow in November/When blossoms still bloom from each tree/When leaves are still green in December»). Questa sorta di paradiso terrestre è, però, reso un luogo martoriato da sopraffazione, violenza e morte a causa della Gran Bretagna (ad es. in *Four Green Fields*, degli stranieri strappano il quadrifoglio, rappresentazione delle quattro regioni storiche dell'Irlanda, dalle manie del protagonista: «I had four green fields, each one was a jewel /But strangers came and tried to take them from me»). Così facendo le *Irish rebel songs* creano un sentimento di appartenenza e di identità nazionale mediante la contrapposizione tra il gruppo nazionale irlandese e quello inglese e il risentimento che viene trasmesso nei confronti di quest'ultimo viene sfruttato come collante per il popolo irlandese<sup>31</sup>.

Tutto ciò alimenta una retorica di stampo nazionalistico, in cui l'Irlanda e il suo popolo vengono descritti come il «Most Oppressed People Ever»<sup>32</sup>. Tale strategia viene attuata anche mediante una narrazione approssimativa e partigiana della storia<sup>33</sup>. Ad esempio, nel brano

<sup>30</sup> È stato scritto sul punto che «each narrative depicts Britain as being at best, a torturous purgatory or at worst, a hell which must be endured before the return to Ireland. The latter is in turn described in deliberately affectionate language as the heavenly destination that awaits the Republican hero-martyr» (S. Ó CADHLA, «*Young Men of Erin, Our Dead Are Calling*: Death, Immortality and the Otherworld in Modern Irish Republican Ballads», in *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 7, 2017, 117).

<sup>31</sup> Sull' utilizzo del risentimento nei confronti dei britannici si veda S.R. MILLAR, *Irish Republican*, cit., 75 ss.; J. ROLLINS, *Lullabies and Battle Cries*, cit.

<sup>32</sup> R. MCVEIGH, «*The balance of cruelty*», cit., 545.

<sup>33</sup> Come è stato evidenziato, nelle *rebel songs* «events and historical timelines are necessarily simplified, and the result is a blunt interpretation of historical fact», poiché «what matters [...] is not accuracy but that the person or event recalled will be defined by the individual's perception and retelling» (J. ROLLINS, *Lullabies and Battle Cries*, cit., 123).

*Go on Home British Soldiers* i termini britannico, inglese e sassone sono utilizzati come sinonimi («We're not British, We're not Saxon, We're not English»), ignorando il fatto che i sassoni, al pari degli irlandesi, vennero invasi e conquistati dai normanni, i quali furono invece i primi veri invasori dell'Irlanda<sup>34</sup>. Ancora, in *The Ballad of Roddy McCorley* il protagonista viene descritto come una figura di spicco della Rivolta del 1798, ma le ricerche storiche evidenziano invece come egli fosse stato solamente un personaggio minore che venne condannato a morte non a causa della sua partecipazione in questi eventi, ma perché, dopo il fallimento della rivolta, si unì a una banda dedita al brigantaggio<sup>35</sup>. Ciò evidenzia anche un altro aspetto: le *Irish rebel songs* sono spesso dedicate a personaggi storici ambigui, che vengono elevati ad eroi e a modelli da seguire, omettendo però le circostanze che hanno portato alla morte dei protagonisti delle canzoni. Circostanze che spesso sono atti violenti e non sempre dei più nobili<sup>36</sup>.

Il tema della morte viene poi particolarmente sfruttato dipingendo i caduti come martiri: coloro che sono morti nelle varie lotte contro la dominazione britannica non hanno fatto altro che adempiere a una sorta di chiamata mistica, all'obbligo morale di fronte ai quali la storia

<sup>34</sup> Per un'analisi del brano si veda S.R. MILLAR, *Irish Republican*, cit.

<sup>35</sup> G. BEINER, *The enigma of Roddy McCorley Goes to Die. Forgetting and remembering a local rebel hero in Ulster*, in E. GUILLOREL, D. HOPKIN, W. G. POOLEY (eds.), *Rhythms of Revolt: European Traditions and Memories of Social Conflict in Oral Culture*, Londra, 2017, 327 ss. Inoltre, è interessante notare che la Rivolta del 1798 è oggi considerata un evento storico di fondamentale importanza per la comunità nazionalista, repubblicana e cattolica, nonostante nella realtà dei fatti i principali fautori del sollevamento contro i britannici anglicani fossero di fede presbiteriana. Si veda sul punto R. PARFITT, *"Rise and Follow Charlie"*, cit.

<sup>36</sup> Ad esempio, le morti di Sean South e Fergal O' Hanlon sono celebrate nel brano intitolato *Sean South*, nonostante i due uomini siano stati uccisi nel 1956 in uno scontro a fuoco dai soldati britannici, quando vennero scoperti a piazzare una bomba per un attentato contro la forza di polizia nordirlandese (J. ROLLINS, *Lullabies and Battle Cries*, cit.). Commentando l'esaltazione delle figure di tre prigionieri politici, Terence MacSwiney, Michael Gaughan e Frank Stagg, morti a seguito di uno sciopero della fame, è stato notato che «as is the norm in Republican ballad culture, the offences for which the three were originally convicted are essentially irrelevant and are deliberately eschewed, resulting in narratives concentrating exclusively on the spiritual transition of the dying hunger strikers» (S. Ó CADHLA, *Young Men of Erin*, cit., 117).

li aveva posti di fronte. Essi sono spesso tratteggiati come uomini costretti dalle circostanze storiche e politiche a partecipare a eventi violenti al fine di riscattare la libertà del popolo irlandese (ad es. in *Skibbereen* si dice che «And Irish men, both stout and tall, will rally unto the call/I'll be the man to lead the band beneath the flag of green»; il brano *The Patriot Game* recita «I've read of our heroes, I've wanted the same/For the play up my part in the patriot's game»). I morti vengono quindi innalzati a eroi e martiri, il cui esempio dovrà essere tramandato e seguito nel futuro<sup>37</sup>. Così facendo si crea una narrazione storica dai tratti epici e spiccatamente nazionalistica, in cui la violenza viene romanticizzata e diviene un mero strumento per il compimento del destino dell'Irlanda<sup>38</sup>.

Tale dialettica va ovviamente a rafforzare la legittimazione tanto della Repubblica d'Irlanda quanto degli attori, futuri e passati, del fronte nazionalista e repubblicano in Nord Irlanda. Tali soggetti sono sempre stati consapevoli della potenzialità delle *rebel songs*, tanto che non hanno mancato di sfruttarle all'interno della loro azione politica, giuridica e istituzionale. Lo *Sinn Féin* ha spesso fatto uso di alcuni di questi brani (ad es. *A Nation Once Again*, *Memory of the Dead*, *The Man Behind the Wire*) all'interno dei suoi eventi politici, così come in passato finanzia anche la pubblicazione di canzonieri interamente dedicati alle *rebel songs*. Anche l'IRA si impegnò su questo fronte, sfruttando questo repertorio musicale per incentivare la popolazione alla rivolta, aumentare il livello di appoggio nei suoi confronti e persino per ottenere supporto internazionale (ad esempio stampando e distribuendo in Europa canzonieri di *rebel songs* in lingua locale e che includevano anche immagini testimonianti la brutalità delle autorità britanniche). Al di là di questi attori, dichiaratamente nazionalisti e repubblicani, le *rebel songs* sono state sfruttate anche da altri soggetti politici, come ad esempio il partito irlandese che meglio rappresenta

<sup>37</sup> In tal senso si è parlato proprio di una narrazione agiografica della storia dei morti (*Ibidem*, 115). Il tutto si ricollega all'identità saldamente cattolica del popolo irlandese (sul tema si veda T.J. WHITE; *The Impact of British Colonialism on Irish Catholicism and National Identity: Repression, Reemergence, and Divergence*, in *Études irlandaises*, 35(1), 2010, 21 ss.).

<sup>38</sup> J. ROLLINS, *Lullabies and Battle Cries*, cit.; R. PARFITT, "Rise and Follow Charlie", cit.

l'*establishment*: il *Fianna Fáil*. Quest'ultimo ha optato però per l'utilizzo di canzoni che parlano solamente di rivolte storiche (come l'*Easter Uprising* del 1916 e la Guerra d'indipendenza), omettendo invece quelle *rebel songs* che erano maggiormente associate all'attività dell'*IRA* successiva all'indipendenza dell'Irlanda. L'obiettivo era quello di sfruttare il sentimento patriottico, mediante la celebrazione degli eventi che portarono alla fine della dominazione britannica, evitando però l'incitamento alla ribellione durante il periodo dei *Troubles*. Lo stesso tentativo di sfruttare le *rebel songs* venne condotto anche dal terzo partito d'Irlanda, il *Fine Gael*, benché con minor successo rispetto agli altri attori<sup>39</sup>.

Infine, va osservato che anche lo stesso Stato irlandese non si è sottratto allo sfruttamento delle *rebel songs* per la costruzione di una memoria collettiva. L'inno nazionale *The Soldier's Song* (*Ambrán na bhFiann* in gaelico) è infatti esso stesso qualificabile come *rebel song*: il brano, composto nel 1910 da Patrick Heeney con parole di Peadar Kearney, entrambi vicini al fronte nazionalista, è una narrazione romanticizzata della lotta tra inglesi e irlandesi, in cui appaiono molti dei temi tipici delle *rebel songs*, come l'obbligo morale di combattere e di sacrificarsi per la liberazione dell'Irlanda («Soldiers are we/Whose lives are pledged to Ireland»), la descrizione della Gran Bretagna come despota schiavista e come un nemico da fronteggiare e sconfiggere («No more our ancient sireland/Shall shelter the despot or the slave»; «Out yonder waits the Saxon foe»), il richiamo del passato come modello da seguire («In valley green, on towering crag/Our fathers fought before us/And conquered 'neath the same old flag/That's proudly floating o'er us»), la qualificazione del popolo irlandese come una razza guerriera («We're children of a fighting race/That never yet has known disgrace»)<sup>40</sup>.

Alla luce di quanto detto, soprattutto con riferimento all'inno nazionale, appare possibile affermare che i principali attori politici della Repubblica d'Irlanda e dell'Irlanda del Nord, nel loro compito di «agenti della memoria collettiva»<sup>41</sup>, hanno coscientemente sfruttato le

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> A. MASTROMARINO, *Stato e memoria. Riflessioni a margine della celebrazione del*

*Irish rebel songs* come uno strumento per declinare l'identità nazionale irlandese in senso patriottico e nazionalistico.

#### 4. Brevi considerazioni conclusive

Come visto nei paragrafi precedenti, le *Irish rebel songs* costituiscono, all'interno del panorama musicale irlandese, un genere musicale di particolare rilevanza sociale, politica e culturale. Esse hanno, infatti, rappresentato un mezzo di resistenza alla dominazione britannica e di affermazione identitaria per la nazione irlandese. Si tratta, quindi, di canzoni che hanno una portata fortemente ideologica. Tale affermazione non deve però apparire sorprendente: la musica, infatti, rappresenta «the “ideological art” par excellence»<sup>42</sup>, ossia la forma artistica che è più adatta a trasmettere «a coherent set of ideas brought together not for strictly intellectual purposes but, rather, in the service of some strongly held communal beliefs or values»<sup>43</sup>.

Che le *rebel songs* siano un mezzo di espressione e di trasmissione di una precisa visione politica e ideologica, appare fuor di dubbio. Non è, infatti, un caso che esse siano spesso definitive come *Nationalist* o *Republican songs*: la visione nazionalistica su cui si basano questi componimenti ha spesso portato a considerare queste canzoni come espressione culturale del movimento nazionalista e repubblicano irlandese. Ciò ha anche comportato una diffusa identificazione tra le *rebel songs* e il gruppo paramilitare dell'*IRA*, che ancora oggi permane in alcuni settori della società irlandese<sup>44</sup>.

Va poi considerato, inoltre, che la natura ideologica della musica deriva dal suo stretto legame col concetto di identità. Come è stato, infatti, notato «identity [...] can be looked at as a form of rationalization, based more on perceptions than on objective interests, that links

*Giorno della Memoria*, cit., 75.

<sup>42</sup> M. SORCE KELLER, *Why is music so ideological, and why do totalitarian States take it so seriously? A personal view from history and the social sciences*, in *Journal of Musicological Research*, 26, 2007, 99. Nel contributo si sottolinea come l'idea della neutralità della musica (c.d. *Absolute Musik*) non appaia condivisibile.

<sup>43</sup> *Ibidem*, 93.

<sup>44</sup> S.R. MILLAR, «*Music is my AK-47*», cit.; J. ROLLINS, *Lullabies and Battle Cries*, cit.

us to a given social group; it is a construction process, largely based on idiosyncratic choices, often made under the pressure of confrontation, if not of outright conflict»<sup>45</sup>. Se questa è la definizione del concetto di identità, allora è innegabile che la musica in generale sia un importante strumento del processo di costruzione identitaria dei popoli e che le *Irish rebel songs* svolgano proprio questo compito all'interno del contesto nazionale irlandese: esse infatti sono componimenti che aiutano ad articolare e sviluppare i valori e le credenze del gruppo sociale di riferimento, diventando in tal modo un elemento distintivo che viene apprezzato, se non venerato, dal gruppo di appartenenza e osteggiato da eventuali gruppi antagonisti. Come visto, infatti, una delle caratteristiche delle *rebel songs* è proprio quella di proporre una narrazione che contrappone il nobile popolo irlandese ai detestabili dominatori britannici. La musica diviene allora anche un mezzo per fotografare e per perpetuare i conflitti sociopolitici esistenti e, a volte, un preludio all'azione politica<sup>46</sup>.

La particolare efficacia delle *rebel songs* nell'affermare una precisa visione dell'identità irlandese è poi dimostrata anche dalla capacità di circolazione al di fuori dei confini d'Irlanda dell'idea di *Irishness*. Vari sono, infatti, gli esempi di artisti stranieri che hanno dedicato dei brani all'"Isola di Smeraldo", perpetuando l'immaginario identitario pro-

<sup>45</sup> M. SORCE KELLER, *Why is music*, cit., 100-101.

<sup>46</sup> Non va, infatti, dimenticato che accanto alle *rebel songs*, esistono tutta una serie di componimenti che costituiscono una parte importante e rilevante dell'identità del gruppo degli unionisti irlandesi. L'importanza sociale, politica e identitaria di queste due tipologie di componimenti è tale che diversi sono stati gli episodi di violenza nati da eventi musicali, quali le parate bandistiche. In Irlanda del Nord, ciò ha portato all'adozione del *Public Processions (NI) Act 1998*, col quale si è creata di un' apposita Commissione (c.d. *Parades Commission*), avente, a norma del par. 2 della legge, il compito di «a) promote greater understanding by the general public of issues concerning public processions; b) promote and facilitate mediation as a means of resolving disputes concerning public processions; c) keep itself generally informed as to the conduct of public processions and protest meetings; d) keep under review, and make such recommendations as it thinks fit to the Secretary of State concerning, the operation of this Act». Inoltre, la Commissione può «issue determinations in respect of particular proposed public processions and protest meetings». Sul punto si veda T.G. FRASER, *Orangeism, Parading, and the Northern Ireland Peace Process*, in *New Hibernia Review*, 2(2), 1998, 71 ss.

mosso dalle stesse *rebel songs*. Ad esempio, si pensi alle canzoni *In un giorno di pioggia* e *Canzone della fine del mondo* del gruppo italiano dei Modena City Ramblers. Nel secondo brano l'Irlanda viene descritta in termini fiabeschi e idilliaci, come spesso avviene nelle *rebel songs*, mentre nel primo viene trattato il tema dell'abbandono della madrepatria e si ricorre a una personificazione dell'Irlanda come donna addolorata e piangente per l'amante, tema tanto caro al repertorio delle *rebel songs*<sup>47</sup>.

L'importanza delle *rebel songs* come strumento di *nation and identity building* è d'altronde riconosciuta dagli stessi intellettuali irlandesi. Si pensi, ad esempio, al romanzo *A Star Called Henry* di Roddy Doyle. L'opera vede come protagonista Henry, la cui disperata ricerca di identità lo porta ad arruolarsi tra le file dei ribelli irlandesi. Durante tutto il corso della narrazione, numerosi sono i richiami alla musica e alle *rebel songs*, soprattutto a sottolineare la forza dissuasiva dei componimenti e la loro capacità di creare un senso di appartenenza e di identità. Le *rebel songs* vengono così utilizzate dall'autore nel corso della narrazione come strumento per decostruire il mito dell'identità irlandese<sup>48</sup>. Prendendo in prestito le parole del protagonista, infatti, «Ireland was something in songs that drunken old men wept about as they held onto railings at three in the morning and we homed in to rob them»<sup>49</sup>. Queste parole testimoniano ancora la capacità della musica di assumere un ruolo di primo piano nel processo di costruzione identitaria e di legittimazione di uno Stato, nonché di operare una volta come strumento politico e ideologico.

### Abstract

*Numerous revolutions and resistance movements have been accompanied by musical compositions that have become veritable manifestos of these events. The*

<sup>47</sup> Per la personificazione dell'Irlanda come donna addolorata, si veda H. O'SHEA, *Defining the Nation*, cit.

<sup>48</sup> C. JACKLEN, *Rebel Songs and Hero Pawns: Music in "A Star Called Henry"*, in *New Hibernia Review*, 9(4), 2005, 129 ss.

<sup>49</sup> R. DOYLE, *A Star Called Henry*, Toronto, 1999, 69.



*link between music and revolutionary or resistance struggles is well established, and this is also true in the case of Ireland. Faced with long colonial domination, which saw the British Empire rule the “Emerald Isle” for centuries, there was a prolific musical output, created with the specific aim of promoting the causes of Irish independence and nationalism. This contribution aims to retrace some of the main protest songs, the so-called Irish rebel songs, in order to understand how music has been a fundamental vehicle for Irish nationalism, which has played such a fundamental role in the historical and legal events of Ireland.*

*Keywords*

*Law and Music – Ireland – Rebel songs – Resistance – Nationalism – Nation building – Identity*



“WITH LIBERTY AND JUSTICE FOR ALL”.  
IL RAP AFROAMERICANO E LE PROTESTE CONTRO  
LE DISCRIMINAZIONI NELL’APPLICAZIONE DELLA LEGGE  
NEL LAW-ENFORCEMENT\*

*Enrico Campelli\*\* - Davide Ragone\*\*\**

SOMMARIO: 1. Il rap afroamericano come laboratorio di musica e diritto. – 2. La proposta del *George Floyd Justice in Policing Act*. – 3. Il *Breathe Act* e le riforme approvate. – 4. Oltre la polizia: altre conseguenze normative della musica rap. – 5. Riflessioni comparate con il caso francese. – 6. Rap e diritto: prime note conclusive.

*1. Il rap afroamericano come laboratorio di musica e diritto*

Il presente studio si focalizza sul contesto statunitense per tre fondamentali ragioni metodologiche. In primo luogo, la tradizione americana della canzone di protesta presenta una straordinaria varietà di forme espressive, che nel tempo hanno assunto declinazioni eterogenee. Possiamo infatti menzionare, in sintesi, diversi filoni: dai canti pacifisti contro la guerra – affermatasi durante il Vietnam e tornati in auge con il conflitto in Iraq, ponendo al centro temi di antimilitarismo e obiezione di coscienza – alla musica femminista, volta a rivendicare l'autodeterminazione e l'eguaglianza di genere; dalle canzoni contro l'omofobia e a sostegno dell'espansione dei diritti civili, a quelle legate alle battaglie del lavoro e della classe operaia; fino ad arrivare alla musica di protesta contro la schiavitù, il razzismo e le disuguaglianze sociali, il cui percorso va dagli *spirituals* degli schiavi al *soul* e al *funk* degli anni Sessanta.

\* Una recente versione del contributo è stata pubblicata nella RGDPC. Benché il lavoro sia da considerarsi frutto di una elaborazione comune, i paragrafi 1 e 6 sono da attribuirsi ad entrambi gli autori, i paragrafi 2 e 4 ad Enrico Campelli e i paragrafi 3 e 5 a Davide Ragone.

\*\* Ricercatore RTT di Diritto pubblico comparato. Università Telematica Pegaso.

\*\*\* Dottore di ricerca. “Scuola Superiore Sant’Anna” di Pisa.

Negli ultimi decenni si sono poi imposti due ambiti ulteriori, emersi con forza a partire dagli anni Ottanta: da una parte, la canzone ambientalista, critica verso gli eccessi del capitalismo e l'inquinamento dilagante; dall'altra, la musica *rap*, divenuta una vera e propria forma di *resistenza culturale*. Quest'ultima – nata nei quartieri urbani emarginati a maggioranza afrodiscendente – si è progressivamente affermata come strumento di denuncia della violenza delle forze dell'ordine e del razzismo sistemico, assumendo fin dalle sue origini toni diretti e provocatori<sup>1</sup>. Proprio la centralità di tali istanze nel rap ha reso necessaria una delimitazione del campo di ricerca: di fronte all'ampiezza del fenomeno delle *protest songs* negli Stati Uniti, la prima scelta metodologica è stata, infatti, quella di concentrare l'analisi sul rap politico afroamericano e sul suo rapporto con l'esercizio del potere punitivo, così da approfondire un caso emblematico di intersezione tra musica e giustizia (anche in ragione di evidenti necessità di spazio e focalizzazione tematica).

Il secondo aspetto metodologico, strettamente connesso al primo, risiede nella specificità dell'esperienza del rap afroamericano nell'ordinamento e nella società statunitense. Questo genere musicale può assumere rilevanza giuridica per molteplici ragioni, ma soprattutto in due circostanze: quando i testi rap fanno il loro ingresso come prova<sup>2</sup> nelle aule di tribunale e quando l'espressione artistica, da mero veicolo di contestazione, riesce a farsi portatrice di istanze capaci di incidere concretamente sulla legislazione e, più in generale, sulla politica del diritto. Ed è appunto negli Stati Uniti che il *rap* di protesta ha esercitato con maggiore forza un duplice ruolo: da un lato culturale-pedagogico, in quanto esperienza peculiare della comunità nera mirata anche a "istruire" le nuove generazioni attraverso il racconto di vissuti

<sup>1</sup> Basti pensare al celebre *Fight the Power* dei Public Enemy o al ben più esplicito «F\*\*\*k the Police» del gruppo N.W.A.

<sup>2</sup> Chiaramente l'ammissione dipende dalle regole del sistema probatorio e occorre che la prova sia «relevant» e che non provochi un «undue prejudice». Si vedano L.J. LITT, *From Rhyming Bars to Behind Bars: The Problematic Use of Rap Lyrics in Criminal Proceedings*, in 92 UMKC L. Rev. 121 (2023); R. ARAIBI, «Every Rhyme I Write»: *Rap Music as Evidence in Criminal Trials*, in 62(3) Arizona L. Rev. 805 (2020); A. DENNIS, *Poetic (in)justice? Rap music lyrics as art, life, and criminal evidence*, in 31(1), *Columbia Journal of Law & the Arts*, 1 (2007).

marginalizzati; dall'altro politico-giuridico, fungendo da megafono collettivo per denunciare le storture sistemiche della giustizia penale e per sollecitare interventi normativi correttivi<sup>3</sup>. Non è un caso che alcuni brani rap abbiano anticipato nei loro testi rivendicazioni poi confluite nel dibattito legislativo: il rap è divenuto così un laboratorio informale di proposte e proteste, capace di amplificare la voce delle periferie sociali e razziali fino a farla risuonare nei palazzi istituzionali.

In tale contesto, la tutela costituzionale della libertà di parola ha giocato un ruolo decisivo nel preservare lo spazio di dissenso aperto dal rap. Mentre in altri Paesi le invettive contro le forze dell'ordine possono essere spesso soggette a più stringenti limitazioni penali<sup>4</sup>, la Costituzione statunitense garantisce invece una protezione assai ampia anche alle espressioni più abrasive di critica antistituzionale<sup>5</sup>. La stessa Corte Suprema ha affermato che «*the First Amendment protects a significant amount of verbal criticism and challenge directed at police officers*»<sup>6</sup>, sancendo che perfino insulti o slogan duri verso le autorità rientrano nel perimetro del diritto di parola e di protesta. Ne è riprova il fatto che, nonostante le polemiche sollevate da brani pionieristici come «*F\*\*k tha Police*», nessuna censura penale ha colpito i loro autori<sup>7</sup> e nel

<sup>3</sup> L. FATSIS, *Sounds Dangerous: Black Music Subcultures as Victims of State Regulation and Social Control*, in N. PERSAK, A.D. DI RONCO (eds), *Harm and Disorder in the Urban Space: Social Control, Sense and Sensibility*, Routledge, 2021 e N. STOIA ET AL., *Rap Lyrics as Evidence: What Can Music Theory Tell Us?*, in 8(4) *Race and Justice* 330 (2017).

<sup>4</sup> La disciplina giuridica varia sensibilmente a seconda delle definizioni di insulto o offesa a pubblico ufficiale: in diversi ordinamenti sono previste norme specifiche che puniscono le invettive contro le forze dell'ordine (ad esempio a Singapore o in Turchia), mentre in altri, come nel Regno Unito, la repressione avviene attraverso le disposizioni sul *public order*.

<sup>5</sup> Sul tema si vedano, *ex multis*, S.M. STOUTE, *The Policing of Afro-American Expression: Lyrics as Evidence in Court and the Implications on the First Amendment*, in *Columbia Black Pre-Law Journal* (8 may 2025); C. CARUSO, *Teoria e "ideologia" della libertà di espressione. La giurisprudenza della Corte Suprema degli Stati Uniti sulla freedom of speech*, in *Forum di quaderni costituzionali rassegna*, 2013, 10, 1-37; S. SHIFFRIN, *The First Amendment, Democracy and Romance*, Cambridge (MA), 1990, spec. 31 e ss.

<sup>6</sup> U.S. Supreme Court, *City of Houston v. Hill*, 482 U.S. 451 (1987).

<sup>7</sup> Emblematicamente, nel 1989, l'FBI si limitò a indirizzare una lettera di biasimo

contesto americano il rap ha potuto operare liberamente come forma di contropotere espressivo, stimolando un dialogo critico sulla legalità e trasformando i testi rap in una sorta di *arena discorsiva parallela*, dove si elaborano contro-narrazioni normative<sup>8</sup>.

In terzo luogo, il rap afroamericano presenta profondi punti di contatto con la *Critical Race Theory* (CRT). Entrambi nascono negli Stati Uniti, sul finire del Novecento, come risposte culturali all'oppressione sistemica esercitata dalla supremazia bianca, e condividono il medesimo obiettivo di decostruire il formalismo giuridico per metterne in luce pregiudizi ed esclusioni. La CRT – sviluppatasi in ambito accademico-giuridico a partire dai lavori pionieristici di studiosi come Derrick Bell<sup>9</sup>, Kimberlé Crenshaw<sup>10</sup> e Richard Delgado<sup>11</sup> – ha fatto ampio ricorso al metodo narrativo e alle *counter-stories* per rivelare le esperienze vissute delle minoranze e le contraddizioni del diritto ufficiale. Analogamente, la *hip hop nation* ha dato voce, attraverso rime e metafore, al vissuto quotidiano delle comunità afrodiscendenti e latinoamericane, creando un corpus narrativo dal basso che svolge una funzione critica analoga a quella dottrinale<sup>12</sup>. Il rap, come la CRT, usa

all'etichetta discografica degli N.W.A, accusando la canzone di travisare la realtà e di fomentare ostilità verso la polizia.

<sup>8</sup> E. NIELSON, A.L. DENNIS, *Rap on Trial: Race, Lyrics, and Guilt in America*, New York, 2019; A.J. NOCELLA, *Transforming justice and hip hop activism in action*, in 453 *Counterpoints*, 210 (2014).

<sup>9</sup> D. BELL, *Silent Covenants: Brown v. Board of Education and the Unfulfilled Hopes for Racial Reform*, New York, 2004; *Faces at the Bottom of the Well: The Permanence of Racism*, New York, 1992; *Brown v. Board of Education and the Interest-Convergence Dilemma*, in 93(3) *Harv. L. Rev.*, 518 (1980); *Race, Racism, and American Law*, Boston, 1973.

<sup>10</sup> K. CRENSHAW, *Critical Race Theory: The Key Writings That Formed the Movement*, New York, 1995; *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, in 43(6) *Stanford L. Rev.*, 1241 (1991), *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, in *University of Chicago Legal Forum*, 139 (1989).

<sup>11</sup> R. DELGADO, *Critical Race Theory: An Introduction*, New York, 2001; *The Rodrigo Chronicles: Conversations About America and Race*, New York, 1995; *Storytelling for Oppositionists and Others: A Plea for Narrative*, in 87(8) *Michigan Law Review*, 2411 (1989).

<sup>12</sup> D.A. GRAVES ET AL., *Introduction: Teaching for critical consciousness at the in-*

la narrazione e la testimonianza diretta come strumenti di verità e resistenza: basti pensare a un brano come “*Changes*” di Tupac Shakur, in cui il rapper descrive senza filtri la brutalità della vita nel ghetto e le ingiustizie razziali subite («*I see no changes, all I see is racist faces*»), lanciando al contempo un appello esplicito al cambiamento sociale e legislativo.

Questi testi sono delle vere e proprie *critiche giuridiche in versi*, poiché mettono in discussione la legittimità dello *status quo* normativo partendo dalla prospettiva di chi ne subisce gli abusi. Come osserva la storica del linguaggio Marcylinea Morgan, già negli anni ‘80 e ‘90 il rap agiva come un “gruppo di *advocacy* officioso” della comunità nera<sup>13</sup>, anticipando nel linguaggio musicale le rivendicazioni che attivisti e giuristi avrebbero formalizzato solo più tardi. In altre parole, il rap si configura come un linguaggio giuridico alternativo: un contro-discorso sviluppatosi ai margini delle aule parlamentari, ma in grado di prefigurare istanze di riforma poi confluite nei movimenti sociali e talvolta perfino nelle proposte di legge. Assai rilevante è il concetto dell’*edutainment*, teorizzato dal rapper KRS-One<sup>14</sup>, cioè l’unione di educazione e intrattenimento: molti brani intrecciano infatti contenuti culturali e messaggi politico-giuridici, trasformando una forma d’arte popolare in una piattaforma pedagogica alternativa. La comunanza d’intenti tra rap e *Critical Race Theory* risiede, dunque, nella volontà di rielaborare criticamente il diritto a partire dalle esperienze dei soggetti razzializzati, facendo emergere narrazioni e proposte che sovvertono i paradigmi ufficiali di giustizia. Muovendo dall’analisi di questo specifico caso statunitense – nel quale il rap ha assunto la funzione di una *giurispruden-*

*tersection of critical media literacy and hip hop education*, in 2(1) *The International Journal of Critical Media Literacy*, 1 (2020); A.D. POND CUMMINGS, *A Furious Kinship: Critical Race Theory and the Hip Hop Nation*, in 48 *U. Louisville L. Rev.* 499 (2010).

<sup>13</sup> M. MORGAN, *The Real Hip-hop: Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground*, Durham & London, 2009. Nel volume, uno dei più influenti sulla cultura hip-hop come pratica sociale e politica, Morgan (fondatrice dell’*Hip-hop Archive & Research Institute* presso l’Università di Harvard) analizza la scena rap di Los Angeles tra gli anni Ottanta e Novanta e mostra come l’hip-hop abbia funzionato come forma organizzata di intervento politico e comunitario, spesso sostitutiva delle istituzioni.

<sup>14</sup> KRS-One, *Ruminations*, New York, 2003.

za popolare<sup>15</sup> impegnata a “difendere” gli oppressi nella corte dell’opinione pubblica – è possibile allargare lo sguardo in chiave comparatistica, confrontando tali dinamiche con altre realtà, in particolare con l’esperienza francese.

## 2. La proposta del George Floyd Justice in Policing Act

Sin dagli anni ‘80 e ‘90 il rap ha rappresentato una voce di denuncia contro gli abusi della polizia e le discriminazioni razziali e nell’ultimo decennio artisti come Kendrick Lamar, Joey Bad e Nash hanno dato nuovo impulso a questa tradizione, fungendo da cassa di risonanza per le istanze di riforma e pressione sulle autorità, alimentando la consapevolezza pubblica e la richiesta di *accountability* nelle forze dell’ordine<sup>16</sup>. Le proteste del movimento *Black Lives Matter* (BLM) sono state spesso accompagnate dai brani di rap afroamericano di denuncia sociale e hanno innescato un importante dibattito istituzionale sfociato in tentativi di riforma dell’ordinamento statunitense in materia di *law-enforcement*<sup>17</sup>.

Sul piano normativo federale, la reazione più significativa alle mobilitazioni post-BLM è stata la proposta di legge intitolata *George Floyd Justice in Policing Act* (GFJPA). Presentato al Congresso nel

<sup>15</sup> E. QUINN, J. WHITE, J. STREET, *Introduction to special issue: Prosecuting and Policing Rap*, in 41(4) *Popular Music*, 419 (2022).

<sup>16</sup> Allo stesso modo, il rapper JoeyBada nel brano *Land of the Free* (2017) denuncia il persistere di disuguaglianze strutturali (“*In the land of the free, is for the free loaders*”) e richiama il retaggio del suprematismo bianco con l’ironica allusione ad “*AmeriKKKa*”. Analoghe denunce emergono nel ritornello martellante “*Cops shot the kid*” di Nas (2018), a sottolineare come le sparatorie della polizia ai danni di giovani neri siano percepite come un tragico leitmotiv. Queste espressioni artistiche, pur esterne alle sedi istituzionali, hanno contribuito a formare un’opinione pubblica più attenta e indignata, creando terreno fertile per interventi riformatori da parte del legislatore. Sul tema si veda A. Gonzalez, *Public Enemy? A New Era of the Black Power Movement*, in *CUNY Humanities Alliance*, [www.bsac.commons.gc.cuny.edu/public-enemy-a-new-era-of-the-black-power-movement/](http://www.bsac.commons.gc.cuny.edu/public-enemy-a-new-era-of-the-black-power-movement/).

<sup>17</sup> Public Policy Institute of California, *Racial Disparities in Law Enforcement Stops*, disponibile al link [www.ppic.org/publication/racial-disparities-in-law-enforcement-stops/](http://www.ppic.org/publication/racial-disparities-in-law-enforcement-stops/).



2020<sup>18</sup> (subito dopo l'omicidio) e nuovamente nel 2021<sup>19</sup>, il disegno di legge mirava a introdurre una riforma organica della polizia. Approvato dalla Camera dei Rappresentanti il 3 marzo 2021, il progetto non ha tuttavia ottenuto il consenso necessario al Senato, evidenziando le divisioni politiche sul tema. Il *GFJPA* affrontava molti dei nodi critici emersi nel dibattito pubblico: in primo luogo, interveniva sul regime della responsabilità penale federale per le condotte degli agenti di polizia, modificando l'art. 18 U.S.C. §242. Tale norma punisce le violazioni dei diritti compiute «*under color of any law, statute, ordinance, regulation or custom*», richiedendo che l'agente debba agire «*willfully*» (con dolo intenzionale) per poter essere condannato. La riforma riteneva invece sufficiente che le condotte fossero *knowing* o *reckless* (consapevoli o imprudenti), facilitando le incriminazioni federali per abusi. In secondo luogo, la proposta di legge mirava a riformare la *qualified immunity*, la controversa *judicial doctrine*<sup>20</sup>, che impedisce di ritenere civilmente responsabile un pubblico ufficiale «*unless the official violated a clearly established statutory or constitutional right*». In sostanza, per superare l'ostacolo dell'immunità qualificata, i ricorrenti devono dimostrare l'esistenza di un precedente giurisprudenziale con circostanze di fatto analoghe, rendendo estremamente difficile ottenere tutela per le vittime di abusi non ancora riconosciuti dai tribunali. Il *George Floyd Act* intendeva limitare fortemente questa immunità, eliminando l'esigenza del precedente.

Sempre in tema di *accountability*, il disegno di legge prevedeva la creazione di un registro nazionale delle condotte illecite della polizia, per tracciare gli agenti coinvolti in abusi o licenziati per gravi infrazioni, così da impedirne la facile riassunzione presso altri corpi (una dinamica purtroppo frequente in assenza di database centralizzati). Ulteriori sezioni della proposta imponevano limiti tassativi all'uso della forza: si stabiliva il divieto federale delle manovre di soffocamento (*chokeholds*) e dei blitz senza preavviso (*no-knock warrants*) almeno

<sup>18</sup> [www.congress.gov/bill/116th-congress/house-bill/7120](http://www.congress.gov/bill/116th-congress/house-bill/7120).

<sup>19</sup> [www.congress.gov/bill/117th-congress/house-bill/1280](http://www.congress.gov/bill/117th-congress/house-bill/1280).

<sup>20</sup> L'interpretazione del 42 U.S.C. § 1983 è stata sviluppata dalla *U.S. Supreme Court* a partire da *Pierson v. Ray* (386 U.S. 547 (1967)) per poi essere consolidata con *Harlow v. Fitzgerald*, 457 U.S. 800 (1982).

per determinate operazioni ad alto rischio<sup>21</sup>. Inoltre, il progetto di legge vietava esplicitamente la profilazione razziale da parte delle forze dell'ordine e finanziava programmi di formazione anti-discriminatoria. In generale, molte previsioni erano orientate a riequilibrare il sistema di incentivi: ad esempio, vincolando l'erogazione di fondi federali ai dipartimenti di polizia all'adozione di *policies* virtuose (come l'uso di *bodycams*, corsi di *de-escalation*, procedure trasparenti di reclutamento) e prevedendo la sospensione dei finanziamenti in caso di violazioni reiterate. Si trattava, dunque, di un intervento riformatore di ampia portata, salutato dagli attivisti come un passo verso la responsabilizzazione sistemica delle forze dell'ordine.

Il *GFJPA* non è però diventato legge e si è arenato per ben due volte. La prima versione, presentata sulla scia delle proteste, dopo essere stata approvata nel giugno 2020 alla Camera dei Rappresentanti (236 voti favorevoli, inclusi 3 Repubblicani) non ha superato in Senato l'ostacolo del *filibuster*: una mozione procedurale, che ha ottenuto 55 voti favorevoli su 60 richiesti, bloccando di fatto l'*iter*. Dopo le elezioni, il disegno di legge è stato ripresentato e nuovamente approvato nel marzo 2021 dalla Camera a maggioranza democratica. Si sono, quindi, avviati negoziati *bipartisan* al Senato, ma, nonostante un iniziale ottimismo dopo la condanna penale del poliziotto responsabile della morte di Floyd (aprile 2021), le trattative si sono aremate. I negoziatori non hanno trovato un compromesso su nodi cruciali, in *primis* la riforma della *qualified immunity* che i Repubblicani volevano mantenere intatta. Il 22 settembre 2021 le parti hanno annunciato il fallimento del negoziato *bipartisan*, constatando l'impossibilità di ottenere riforme sostanziali condivise. Da allora, il *GFJPA* è rimasto bloccato, ma il mancato accordo politico che ne ha bloccato l'*iter* non sminuisce la rilevanza del progetto e la sola presentazione e approvazione parziale del testo dimostra come le pressioni dell'opinione pubblica (alimentate anche dalla cultura musicale di protesta) abbiano costretto il sistema politico-istituzionale ad affrontare nodi prima ignorati.

<sup>21</sup> Sono misure ispirate rispettivamente ai casi emblematici di Eric Garner (soffocato da una "presa al collo" a New York nel 2014) e di Breonna Taylor (uccisa durante un'irruzione notturna senza avviso a Louisville nel 2020).

### 3. Il Breathe Act e le riforme approvate

Parallelamente, esponenti dell'ala più radicale del movimento BLM hanno promosso un ulteriore progetto denominato *Breathe Act*<sup>22</sup>: una proposta quadro, presentata nel luglio 2020 dal *Movement for Black Lives*<sup>23</sup> con il sostegno di alcune parlamentari progressiste il cui titolo evoca simbolicamente la frase «*I can't breathe*» divenuta tristemente famosa dopo le uccisioni di Eric Garner e George Floyd. A differenza del GFJPA, che mira a riformare le forze dell'ordine esistenti, il *Breathe Act* adotta un approccio ancora più duro, immaginando una riconfigurazione del sistema di pubblica sicurezza e prevedendo tra le misure il definanziamento graduale dei reparti di polizia tradizionali in favore di investimenti in programmi sociali di prevenzione, salute mentale e sviluppo economico delle comunità afrodiscendenti; la chiusura delle prigioni federali per minori in favore di centri riabilitativi comunitari; la rimozione di polizia armata e sistemi di sorveglianza dalle scuole pubbliche; un riequilibrio dei finanziamenti educativi a beneficio delle scuole in quartieri più emarginati; la riduzione della popolazione carceraria attraverso l'abolizione delle pene detentive minime obbligatorie; l'eliminazione di agenzie federali considerate repressive (come l'*Immigration and Customs Enforcement*); finanziamenti a modelli di *community-led public safety* e forme di giustizia riparativa e di sostegno alle vittime di violenze dello Stato, inclusi fondi.

A differenza del GFJPA, il *Breathe Act* è il prodotto di un movimento civile (*Movement for Black Lives' Electoral Justice Project*), che ha ampiamente attinto alle idee veicolate dal rap afrodiscendente, ma che finora è privo di forti sponsor in Parlamento<sup>24</sup>. Pur trattandosi di una proposta per ora priva di effettive prospettive di approvazione, il

<sup>22</sup> [www.usbrnetwork.org/uploads/Documents/The-BREATHE-Act-V.16\\_.pdf](http://www.usbrnetwork.org/uploads/Documents/The-BREATHE-Act-V.16_.pdf).

<sup>23</sup> J. HOOKER, *Black Lives Matter and the Paradoxes of U.S. Black Politics: From Democratic Sacrifice to Democratic Repair*, in 44(4) *Political Theory*, 448 (2016).

<sup>24</sup> Nel luglio 2020 le deputate progressiste Ayanna Pressley e Rashida Tlaib hanno presentato l'iniziativa in una conferenza stampa virtuale, ma senza poi depositare un disegno di legge, segno delle scarse possibilità di approvazione di una proposta così radicale. Il *Breathe act* ha ricevuto subito opposizione nei circoli conservatori e anche molti Democratici moderati ne hanno preso le distanze, ritenendo che slogan come «*defund the police*» alienino una parte consistente dell'elettorato.

testo rappresenta una piattaforma ideale e uno strumento di pressione culturale, che conferma l'influenza del movimento *BLM* e immagina nuove soluzioni normative.

In assenza di una riforma federale approvata dal Congresso, sono intervenuti l'Esecutivo e i legislatori statali: già nel giugno 2020, di fronte all'ondata di indignazione nazionale, l'allora Presidente Donald Trump aveva emanato un ordine esecutivo simbolico (*Executive Order on Safe Policing for Safe Communities*)<sup>25</sup>, incoraggiando i dipartimenti di polizia ad adottare standard più rigorosi (come il divieto di presa al collo salvo casi di pericolo mortale imminente) in cambio di finanziamenti federali. Questa misura, di portata limitata, è stata rinforzata dall'amministrazione Biden: il 25 maggio 2022, nel secondo anniversario della morte di George Floyd, il Presidente ha firmato un ampio ordine esecutivo<sup>26</sup> in materia di polizia e giustizia penale, che riprende alcune misure del *GFJPA*, chiede alle agenzie federali di rivedere le proprie regole sull'uso della forza, rendendole conformi a principi di necessità e proporzionalità più stringenti; vieta l'uso dei *chokehold* e delle manovre di stretta al collo da parte degli agenti federali, salvo la situazione eccezionale in cui sia autorizzata la forza letale; e limita fortemente i mandati di perquisizione "*no-knock*", vietandoli per operazioni antidroga, salvo deroga approvata ai massimi livelli). Inoltre, viene finalmente istituito un Registro nazionale, gestito dal Dipartimento di Giustizia, per tracciare le condotte illecite e disciplinari degli agenti di polizia su tutto il territorio nazionale, invitando Stati e autorità locali ad inviare i dati sui propri agenti (sebbene non possano obbligarle in assenza di base legislativa federale vincolante) e si impone l'obbligo per gli agenti federali di indossare *body-cams* attive durante le operazioni, disponendo che i filmati siano conservati e, in caso di uso della forza, resi disponibili. Un altro aspetto significativo riguarda le restrizioni al programma federale che consente di cedere equipaggiamenti

<sup>25</sup> [www.trumpwhitehouse.archives.gov/presidential-actions/executive-order-safe-policing-safe-communities/](https://www.trumpwhitehouse.archives.gov/presidential-actions/executive-order-safe-policing-safe-communities/).

<sup>26</sup> L'Ordine Esecutivo *Advancing Effective, Accountable Policing and Criminal Justice Practices To Enhance Public Trust and Public Safety*: [www.federalregister.gov/documents/2022/05/31/2022-11810/advancing-effective-accountable-policing-and-criminal-justice-practices-to-enhance-public-trust-and](https://www.federalregister.gov/documents/2022/05/31/2022-11810/advancing-effective-accountable-policing-and-criminal-justice-practices-to-enhance-public-trust-and).

bellici alle polizie civili, riconoscendo che la militarizzazione delle forze dell'ordine può contribuire attivamente a *escalation* di violenza e ad accentuare la frattura con la popolazione civile.

È però a livello dei singoli Stati federati che si sono registrate le innovazioni più significative, spesso in risposta diretta alle proteste locali e alla pressione dell'opinione pubblica sensibilizzata anche dalla musica *rap*. Uno degli esempi più evidenti è il Colorado, che nel giugno 2020 ha approvato a larga maggioranza una legge di riforma della polizia denominata *Enhance Law Enforcement Integrity Act* (Senate Bill 20-217)<sup>27</sup>. Questa legge abolisce l'immunità qualificata come difesa per gli agenti nelle cause civili promosse per violazione dei diritti nello Stato del Colorado e rende obbligatorie le *body-cams* per tutti gli agenti entro il 2023, stabilendo che la mancata attivazione della telecamera durante un intervento di polizia genera una presunzione sfavorevole per l'operato dell'agente in eventuali procedimenti. La legge vieta poi espressamente l'utilizzo delle prese al collo e di altre manovre di soffocamento da parte della polizia statale e locale, allineandosi così alle richieste degli attivisti che indicavano tali tecniche come intrinsecamente pericolose. Ancora, il provvedimento introduce un obbligo per i dipartimenti di raccogliere e pubblicare dati dettagliati su ogni intervento che comporti l'uso della forza o fermi e perquisizioni, disaggregati (tra le altre cose) per appartenenza razziale, al fine di monitorare e contrastare fenomeni di profilazione razziale o abuso sistematico.

Sulla scia del Colorado, anche altri stati hanno intrapreso riforme simili: Nuova York, ad esempio, ha varato nel giugno 2020 l'*Eric Garner Anti-Chokehold Act* (A06144)<sup>28</sup>, che qualifica come reato penale grave l'impiego di una manovra di strangolamento da parte di un agente che provochi lesioni o morte. Contestualmente, lo Stato di New York ha abrogato una storica disposizione (*Civil Rights Law*, art. 50-a) che per decenni aveva secretato i fascicoli disciplinari degli agenti di polizia, impedendone la consultazione pubblica: la rimozione di questo ostacolo legislativo ha aperto la via a una maggiore trasparenza, consentendo ai cittadini e ai media di accedere ai precedenti disciplinari di agenti coinvolti in abusi. Sempre New York, così come nume-

<sup>27</sup> [www.leg.colorado.gov/bills/sb20-217](http://www.leg.colorado.gov/bills/sb20-217).

<sup>28</sup> [www.nyasembly.gov/leg/?bn=A06144&term=2019&Summary=Y](http://www.nyasembly.gov/leg/?bn=A06144&term=2019&Summary=Y).

rosi altri stati, ha imposto il divieto di mandati “no-knock” in varie circostanze (ad esempio durante le perquisizioni per reati di droga, come nel caso di Breonna Taylor) e ha rafforzato le procedure di reclutamento e formazione, introducendo corsi obbligatori sui *bias* razziali e l’obbligo per gli agenti di intervenire attivamente per fermare abusi commessi da colleghi (il cosiddetto *duty to intervene*).

Nel Minnesota, lo Stato in cui George Floyd è stato ucciso, è stato rapidamente approvato nell’estate 2020 il *Minnesota Police Accountability Act*<sup>29</sup>: messa al bando dei *chokehold*, divieto di tecniche di *warrior-style training* (addestramenti aggressivi che incoraggiano una mentalità da combattimento), obbligo per gli agenti di segnalare e prevenire eventuali usi eccessivi della forza da parte di colleghi e creazione di un database statale degli agenti con precedenti di condotta scorretta. In Connecticut, il testo *An act concerning police accountability*<sup>30</sup> del 2020 ha anch’essa limitato l’immunità qualificata nelle azioni civili statali e richiesto l’uso generalizzato di telecamere da parte delle forze dell’ordine, oltre a istituire commissioni civili di controllo con poteri rafforzati sulle attività di polizia. Altri stati come Maryland e Illinois hanno seguito nel 2021 con pacchetti di riforme onnicomprensivi: il Maryland ha abolito il *Law enforcement officers bill of rights (Leobr)*<sup>31</sup>, ossia lo statuto speciale che garantiva tutele procedurali aggiuntive agli agenti sotto inchiesta disciplinare, e ha introdotto, attraverso il *Maryland Police Accountability Act*<sup>32</sup> norme più severe sull’uso della forza (definendo per legge quando l’uso letale è giustificato e prevedendo sanzioni penali per gli abusi più gravi), mentre l’Illinois con il *SAFE-T Act*<sup>33</sup> ha istituito un sistema di decertificazione statale per gli agenti condannati o accusati di infrazioni etiche gravi, in modo da impedirne la riassunzione altrove e ha promosso cambiamenti nella procedura penale (come l’abolizione della cauzione in denaro per molti reati minori) volti a mitigare gli effetti discriminatori del sistema.

<sup>29</sup> [www.house.mn.gov/dfl/pdf/07b91dc3-7c0d-44f9-9926-9134117e65e1.pdf](http://www.house.mn.gov/dfl/pdf/07b91dc3-7c0d-44f9-9926-9134117e65e1.pdf).

<sup>30</sup> [www.cga.ct.gov/2020/BA/PDF/2020HB-06004-R00SS1-BA.PDF](http://www.cga.ct.gov/2020/BA/PDF/2020HB-06004-R00SS1-BA.PDF).

<sup>31</sup> [www.web.archive.org/web/20170425160531/http://mcp.maryland.gov/Directive%20Manual/5-104.pdf](http://www.web.archive.org/web/20170425160531/http://mcp.maryland.gov/Directive%20Manual/5-104.pdf).

<sup>32</sup> [www.mpctc.dpscs.maryland.gov/pdf/PoliceReformFAQs.pdf](http://www.mpctc.dpscs.maryland.gov/pdf/PoliceReformFAQs.pdf).

<sup>33</sup> [www.icjia.illinois.gov/researchhub/articles/the-2021-safe-t-act-icjia-roles-and-responsibilities](http://www.icjia.illinois.gov/researchhub/articles/the-2021-safe-t-act-icjia-roles-and-responsibilities).

Persino Stati tradizionalmente conservatori, come la Georgia o il Texas, sotto la pressione dell'opinione pubblica, hanno dovuto adottare misure mirate, aggiornando i protocolli di intervento, aumentando la formazione in materia di diritti civili o rivedendo i criteri di selezione degli agenti (con valutazioni psicologiche e di *background* più accurate). Va notato, tuttavia, che la geografia delle riforme è risultata variabile: alcuni Stati e città hanno resistito o addirittura reagito in direzione opposta, emanando leggi a tutela dell'operato della polizia o contro le proteste violente, come in Florida, dove nel 2021 è stato approvato il *Combating Public Disorder Act*<sup>34</sup>, che inaspriva le pene per i reati commessi durante manifestazioni e offriva nuove garanzie legali agli agenti in servizio. Complessivamente, comunque, il panorama statunitense post-2020 evidenzia un fermento riformatore senza precedenti sul tema della responsabilità della polizia, catalizzato proprio dall'onda emotiva e politica del movimento *BLM* e, per suo tramite, dalla potente influenza culturale del *rap* di protesta.

#### 4. Oltre la polizia: altre conseguenze normative della musica rap

L'influenza normativa del *rap* non si è affatto limitata al campo delle riforme della polizia. Negli ultimi anni, il dibattito sul trattamento processuale dei *rapper* imputati – in particolare sull'utilizzo dei testi musicali come prove nei procedimenti penali – ha condotto a significative novità legislative<sup>35</sup>. In California, ad esempio, nel 2022 è stato varato un provvedimento pionieristico, denominato *Decriminalizing Artistic Expression Act*, che limita sensibilmente l'impiego dei versi *rap* come elementi probatori nei processi penali. Tale legge, sostenuta attivamente da artisti *hip-hop* e organizzazioni per i diritti civili, impone ai

<sup>34</sup> [www.flsenate.gov/Session/Bill/2021/1](http://www.flsenate.gov/Session/Bill/2021/1).

<sup>35</sup> Sul tema si vedano L.J. LITT, *From Rhyming Bars to Behind Bars: The Problematic Use of Rap Lyrics in Criminal Proceedings*, cit.; M. STEWART, "Rap Music on Trial": Examining the Consequences of Rap Lyrics Being Admissible at Trial, in 99 *SLU Law Journal Online* (2022); J. YELDHAM, *Art as Ammunition: The Weaponization of Rap Lyrics in Court*, 15 Dean James E. McLeod Freshman Writing Prize (2022); A. CUMMINGS, *Thug life: Hip-hop's curious relationship with criminal justice*, in 50(2), *Santa Clara L. Rev.*, 515 (2010).

giudici di valutare preliminarmente se un testo creativo possieda un effettivo valore probatorio oppure se la sua ammissione rischi di suscitare pregiudizi razziali o stereotipi culturali nel giudizio, con l'obiettivo di preservare la specificità artistica del linguaggio rap ed evitare che espressioni iperboliche vengano interpretate in senso letterale nelle aule di tribunale.

Interventi analoghi sono stati proposti sia a livello federale sia a livello statale: al Congresso è stato presentato il *Restoring Artistic Protection Act (RAP Act)*, volto a modificare le regole di ammissibilità delle prove per arginare l'uso distorto dei testi musicali nei processi<sup>36</sup>, mentre in diversi Stati (tra cui New York, New Jersey e la Louisiana) si sono avviati *iter* legislativi volti a limitare o condizionare l'utilizzo di espressioni artistiche nei procedimenti penali. Anche la giurisprudenza aveva recepito tali preoccupazioni: emblematico era stato il caso *State v. Skinner*, deciso dalla Corte Suprema del New Jersey nel 2014, in cui era stata annullata una condanna, perché i brani *rap* dell'imputato – letti integralmente in aula – erano prove indebitamente pregiudizievoli, idonee più a influenzare emotivamente la giuria che a dimostrare fatti specifici. Perfino la Corte Suprema in un diverso contesto ha riconosciuto la peculiarità dell'espressione *rap*: nel caso *Elonis v. United States* (2015) ha stabilito che versi violenti postati online (presentati dall'accusa come minacce) non potessero fondare una condanna penale senza prova di un chiaro intento doloso, evidenziando così il rischio di criminalizzare comunicazioni artistico-figurative prive di reale pericolo.

Parallelamente, la pressione esercitata da artisti *rap* su temi come l'accesso al voto, la riforma del sistema penale in chiave di giustizia riparativa e la redistribuzione equa delle risorse pubbliche ha ampliato il discorso sui diritti civili negli Stati Uniti. Significativo era stato il sostegno al referendum costituzionale della Florida nel 2018 (*Amendment 4*), che ha restituito il diritto di voto a oltre un milione di ex detenuti: molti rapper di fama hanno partecipato attivamente alla campagna, contribuendo al suo successo. Tra i protagonisti, Meek Mill e Jay-Z hanno fondato nel 2019 la *Reform Alliance*, impegnata a pro-

<sup>36</sup> Per una completa disamina si veda M. YOUNG, *All eyes on rap & hip-hop: analyzing how black expression is criminalized and the language of the rap act of 2022*, in 19 *Wash. J. L. Tech. & arts* (2024).



muovere riforme della *probation* per ridurre l'incarcerazione di massa: l'esperienza personale di Meek Mill, rimasto per anni intrappolato nel sistema di supervisione post-detentiva, ha alimentato campagne pubbliche culminate in riforme concrete, come in California, che nel 2020 ha ridotto i termini massimi della *probation* (AB 1950), mentre lui stesso in Pennsylvania ha sostenuto una proposta organica (*Senate Bill* 838) per limitarne gli abusi.

Il movimento *hip-hop* ha così amplificato istanze di giustizia sociale e parità razziale, spostando l'attenzione dall'inasprimento delle pene alla riabilitazione e al reinserimento. Numerosi artisti hanno denunciato il legame tra economia carceraria e disuguaglianze strutturali: celebre il verso di Killer Mike («*Thanks to Reaganomics, prisons turned to profits*»), che accusa il sistema di trarre profitto dal lavoro forzato dei detenuti. In questa prospettiva, il rap è divenuto uno strumento di consapevolezza collettiva e di pressione politica per modelli di giustizia più riparativi.

Sul piano culturale, cresce ovunque il riconoscimento del *rap* come patrimonio da tutelare. Nato come voce delle comunità afroamericane e latine, l'*hip-hop* è oggi celebrato come parte integrante della memoria sociale: nel 2023 il Congresso USA ha commemorato il suo cinquantesimo anniversario, in ambito internazionale si discute la candidatura della cultura hip-hop nella lista UNESCO del patrimonio immateriale, mentre la Germania ha già inserito la scena di Heidelberg tra i patrimoni culturali nazionali. Questo riconoscimento spinge a rafforzare la tutela giuridica del *rap* (dalla protezione del *sampling* ai diritti sulle registrazioni) e ad ampliare i fondi pubblici e privati destinati a musei e archivi, così da preservare un'eredità artistica ormai parte del canone culturale.

Cresce anche l'interesse educativo per il linguaggio del *rap*: in città come New York, Los Angeles e Atlanta ci sono scuole che usano testi *hip-hop* per insegnare educazione civica, storia e diritto. Brani come *99 Problems* di Jay-Z, in cui il protagonista rivendica «*I know my rights*» durante un controllo di polizia, sono divenuti strumenti per spiegare i diritti costituzionali in modo accessibile.

Il *rap* emerge così come veicolo di *legal consciousness*, una coscienza giuridica popolare che obbliga istituzioni e legislatori a confrontarsi con le istanze delle periferie: da linguaggio marginale, è diventato strumento di alfabetizzazione civica e critica sociale, capace di rendere

il discorso giuridico più inclusivo e partecipato.

### 5. Riflessioni comparate con il caso francese

La prospettiva francese, pur inscritta in una diversa tradizione costituzionale, offre un utile controcanto a quella statunitense. Il *rap* delle *banlieues* (da *Suprême NTM* a *Médine*, Kery James e Booba) ha svolto negli ultimi trent'anni un ruolo cruciale nella denuncia della segregazione spaziale, della discriminazione sistemica e degli abusi della polizia nelle periferie urbane. Questi luoghi vengono rappresentati come spazi giuridicamente anomali, dove il principio repubblicano di *égalité* risulta sistematicamente disatteso, generando una critica istituzionale “dal basso” alle disuguaglianze e agli abusi.

Le reazioni istituzionali francesi si sono rivelate ambivalenti. Da un lato, il *rap* è stato spesso oggetto di repressione giudiziaria: diversi artisti sono stati condannati negli anni '90 per oltraggio o istigazione alla violenza, segno della scarsa tolleranza dell'ordinamento verso le espressioni artistiche di protesta<sup>37</sup>. Dall'altro, una parte più recente della giurisprudenza ha riconosciuto la specificità comunicativa del genere *rap*: la *Cour d'Appel* di Versailles<sup>38</sup> ha, ad esempio, assolto il *rapper* Orelsan, valorizzando il contesto metaforico e contribuendo a consolidare, pur con dei limiti – la *liberté d'expression* musicale come spazio autonomo e protetto, in linea con i principi della Corte europea dei diritti dell'uomo (art. 10 CEDU).

In prospettiva comparata, la Francia ha conosciuto episodi simili agli Stati Uniti quanto ad abusi contro le minoranze. Le morti di Adama Traoré (2016) e Cédric Chouviat (2020) hanno suscitato proteste e campagne di artisti *rap*, confermando il legame tra denuncia musicale e mobilitazione civile. Tuttavia, a differenza del contesto americano, le

<sup>37</sup> Emblematica, in tal senso, la vicenda giudiziaria dei *Suprême NTM*: nel 1996 due membri del gruppo furono condannati dal tribunale di Tolone a pene detentive (sia pure parzialmente sospese) e al divieto di esibirsi in pubblico per aver cantato in un concerto versi offensivi verso la polizia («*Nique la police*»). Si trattò di una decisione senza precedenti in Francia, che suscitò un ampio dibattito sui limiti della libertà di espressione artistica e sul rischio di censura.

<sup>38</sup> Cour d'appel de Versailles (8<sup>e</sup> chambre), *déc.* n. 15-02687 du 18-2-2016.

reazioni normative francesi restano contenute. Dopo il caso Floyd, il ministro dell'Interno Castaner annunciò il divieto della stretta al collo e una linea di "tolleranza zero" verso il razzismo nella polizia, ma le misure sono state introdotte solo a livello regolamentare e indebolite dalle proteste sindacali delle forze dell'ordine, che ne hanno ridimensionato l'attuazione<sup>39</sup>.

Parallelamente, nel 2021 il Parlamento approvò la *Loi pour une sécurité globale*<sup>40</sup>, volta a potenziare i poteri di sorveglianza e d'intervento della polizia. L'articolo più controverso (poi dichiarato incostituzionale dal Consiglio costituzionale<sup>41</sup>) penalizzava la diffusione di immagini di agenti in servizio se effettuata con l'intento di nuocere alla loro «*intégrité physique ou psychique*». La norma, percepita come una limitazione del diritto di documentare gli abusi, mostra la prevalenza di un approccio securitario: se negli Stati Uniti la mobilitazione popolare ha condotto a riforme legislative in senso garantista, in Francia invece ha prodotto risultati modesti e un rafforzamento degli apparati di ordine pubblico.

Il sistema francese disponeva già di organi di controllo interno, come l'*Inspection Générale de la Police Nationale*, ma la loro efficacia è stata spesso messa in dubbio per scarsa indipendenza. Le consultazioni del *Beauvau de la Sécurité* (2021) hanno rappresentato un tentativo di apertura, senza tuttavia tradursi in interventi legislativi di rilievo: permane, infatti, una forte tensione tra le richieste di maggiore *accountability* delle comunità emarginate, spesso sostenute da artisti *hip-hop*, e la resistenza istituzionale a riforme profonde delle forze di sicurezza.

Negli Stati Uniti, al contrario, la forza normativa del *rap* si è manifestata in modo più incisivo, dove i messaggi dei *rapper* hanno contribuito a definire l'agenda del dibattito pubblico sulla giustizia razziale e a sostenere il movimento *Black Lives Matter*, fungendo da veicolo di pressione politica. Ciò ha favorito un'ondata di riforme federali e stata-

<sup>39</sup> Alcuni sindacati di categoria hanno, infatti, organizzato proteste clamorose, come il corteo di agenti a Parigi il 14 giugno 2020 con manette gettate a terra in segno di sfida. Di fronte a queste pressioni, il governo ha attenuato la portata delle promesse iniziali, evitando di applicare sospensioni automatiche per gli agenti «*soupçon avéré d'acte ou de propos racistes*».

<sup>40</sup> *Loi* n. 2021-646 *du* 25-05-2021.

<sup>41</sup> Conseil const., *déc.* n. 21-817 DC *du* 20-5-2021.

li e la dottrina giuridica ha riconosciuto questo fenomeno come *hip hop law perspective*<sup>42</sup>, individuando nel *rap* una forma di contro-discorso capace di influenzare l'interpretazione del diritto e di catalizzare riforme, sebbene permangano limiti strutturali, come la mancata abolizione della *qualified immunity* a livello federale.

La diversa efficacia normativa delle mobilitazioni musicali negli Stati Uniti e in Francia riflette le specificità dei rispettivi sistemi costituzionali: il modello americano, fondato sul Primo Emendamento e su una cultura politica che considera la *freedom of speech* quasi assoluta<sup>43</sup>, tende a incorporare le voci sovversive nel dibattito democratico; mentre in Francia, al contrario, la tradizione repubblicana centralista e la concezione dell'ordine pubblico limitano più facilmente la libertà artistica, pur con segnali recenti di maggiore apertura. In entrambe le esperienze, il *rap* si configura come forma di partecipazione politica non convenzionale e il confronto tra Stati Uniti e Francia mostra come l'apertura o la chiusura del sistema giuridico verso queste voci sia indicatore della vitalità democratica. Il suo impatto non consiste solo nella produzione immediata di norme, bensì nell'efficacia simbolica con cui amplia il campo del discorso giuridico e introduce nuovi soggetti legittimati: brani come *Fight the Power* dei Public Enemy o *Nique la police*

<sup>42</sup> T.N. ALEXANDER, *Hip Hop: From Cultural Expression to a Means of Criminal Conviction*, in 12(2) *Harv. Journal of Sports and Ent. L.*, 319 (2021); A.N. FOLAMI, *Hip Hop, the Law, and the Commodified Gangsta*, in 45(2) *Hofstra L. Rev.*, 257 (2016); P. BUTLER (eds), *Hip Hop and the Law*, Durham, 2015; J.M. SMITS, *An Enquiry into the Principles of Hip-Hop Law*, Maastricht European Private Law Institute Working Paper, 4 (2013); P. BUTLER, *Much Respect: Toward a Hip-Hop Theory of Punishment*, in 56(3) *Stanford L. Rev.*, 983 (2004).

<sup>43</sup> Celebre, in proposito, è il caso del gruppo 2 Live Crew: un giudice della Florida fece dichiarare osceno l'album *As Nasty As They Wanna Be* per i suoi testi espliciti – *Skywalker Records, Inc. v. Navarro*, 739 F.Supp. 578 (S.D. Fla. 1990) –, ma successivamente un tribunale federale annullò la pronuncia – *Luke Records, Inc. v. Navarro*, 11<sup>th</sup> Circuit Court of Appeals, 960 F.2d 134 (11th Cir. 1992) –, riconoscendo piena tutela costituzionale anche a quella provocatoria opera musicale. Più di recente, la Corte Suprema si è espressa sul confine tra libera espressione artistica e minaccia illegale nel caso *Elonis v. United States* (2015), concernente un aspirante *rapper* condannato per aver pubblicato *online* versi violenti: la Corte ha annullato la condanna, ritenendo necessaria la prova di un preciso intento di minaccia da parte dell'autore.

di *Suprême NTM* hanno fornito colonne sonore ai movimenti di protesta, dimostrando come l'espressione artistica possa fungere da motore di consapevolezza e catalizzatore di trasformazioni normative.

## *6. Rap e diritto: prime note conclusive*

La disamina condotta evidenzia come il *rap* afroamericano, nato come espressione artistica di protesta, abbia assunto nel tempo un ruolo rilevante anche dal punto di vista giuridico e sociale. I testi e le narrazioni prodotte dai *rapper*, specie nel contesto delle proteste contro le discriminazioni razziali nell'applicazione della legge, sono più che un semplice sfogo musicale: rappresentano, infatti, una forma di testimonianza e denuncia, contribuendo a delineare una coscienza collettiva dei diritti e delle ingiustizie. In particolare, il *rap* ha veicolato nelle sue strofe una critica serrata alle disuguaglianze sistemiche e agli abusi di potere da parte delle forze dell'ordine, fungendo da cassa di risonanza per le istanze di riforma e per le aspirazioni di giustizia sociale provenienti dalle comunità emarginate. Non sorprende, dunque, che il linguaggio musicale del *rap* sia divenuto uno strumento di intervento nel discorso pubblico sul diritto e sulle politiche di *law-enforcement*, consentendo a voci altrimenti inascoltate di inserirsi nel dibattito sulle riforme necessarie.

La portata giuridica del *rap* emerge in primo luogo attraverso la cosiddetta coscienza giuridica popolare che esso alimenta. Le canzoni *hip-hop* articolano una percezione del diritto dal basso, dando voce all'esperienza quotidiana di chi subisce discriminazioni e violenze istituzionali. Tali narrazioni musicali possono essere intese come contro-narrazioni rispetto al discorso giuridico egemonico: mentre la retorica istituzionale proclama l'eguaglianza e l'imparzialità della legge, i testi *rap* mettono a nudo le disparità reali nell'applicazione della legge, raccontando il diritto non come un'astratta eguaglianza, ma come pratica talora oppressiva nei confronti di determinate minoranze. Questo rovesciamento narrativo rientra nella logica delle "*counter-narratives*", evidenziate dalle teorie critiche del diritto, in cui il racconto delle comunità emarginate serve a demistificare il formalismo giuridico dominante e a evidenziare l'esperienza concreta del *law-enforcement* nelle

strade. In tal modo, esperienze individuali di ingiustizia vengono trasformate in narrazione collettiva, alimentando una consapevolezza critica della legalità istituzionale e conferendo legittimità alle rivendicazioni di riforma provenienti dalla base.

Oltre alla dimensione della denuncia, il *rap* produce anche una vera e propria normatività simbolica e discorsiva: attraverso i suoi versi elabora principi e valori alternativi che orientano il comportamento e il senso di giustizia di una comunità. Molti testi *hip-hop* affermano, ad esempio, il valore della dignità e dell'eguaglianza contro l'abuso di autorità, trasmettendo l'idea che certe prassi istituzionali – pur formalmente legali – siano illegittime sul piano morale e debbano essere contrastate. Emblematico in tal senso è il brano *F\*\*k tha Police*, il cui titolo provocatorio esprime una condanna frontale degli abusi di polizia e afferma una norma etica opposta a quella violata dalle prassi discriminatorie delle forze dell'ordine. In questo modo i *rapper*, pur privi della capacità di incidere direttamente sulla produzione normativa, incidono sull'immaginario giuridico collettivo: le loro parole funzionano come norme culturali informali, contribuendo a definire ciò che la comunità considera giusto o sbagliato, accettabile o riprovevole. La capacità di creare significati normativi attraverso il racconto richiama l'idea che le comunità costruiscono il proprio universo di senso giuridico proprio mediante narrazioni e simboli condivisi. In tal senso il *rap* si pone come un potente generatore di significati giuridici dal basso, che sfidano e al contempo arricchiscono la dimensione formale del diritto.

L'apporto normativo del *rap* può, dunque, essere letto anche come una forma di costituzionalismo culturale dal basso: mentre il costituzionalismo classico si esprime attraverso i testi normativi ufficiali e le decisioni dei giudici, in questo caso assistiamo a una spinta proveniente dalla cultura popolare, che rivendica il rispetto di principi fondamentali (eguaglianza, dignità, equo trattamento) mediante i linguaggi della musica e del dissenso. Brani *rap* divenuti inni di movimenti come *Black Lives Matter* traducono i valori della Costituzione in un registro accessibile ed emotivamente coinvolgente, sollecitando una reinterpretazione del patto costituzionale alla luce dell'esperienza vissuta nelle strade. Questo processo partecipativo di rielaborazione dei valori supremi contribuisce alla configurazione di un costituzionalismo vivente, alimentato non da tecnici o élite istituzionali, ma dalle comunità stesse,

che si riappropriano della facoltà di incidere sui propri diritti.

In prospettiva teorica, riconoscere il *rap* come parte del discorso giuridico significa accettare l'idea del diritto come pratica sociale. Diversi approcci sociologici e comparati al fenomeno giuridico, così come gli studi più recenti di *Law and Humanities*, insegnano infatti che il diritto non risiede solo nei codici e nelle aule giudiziarie, ma vive anche nei comportamenti, nel linguaggio e nelle forme di resistenza quotidiana. In quest'ottica interdisciplinare, anche un brano *rap* può essere considerato alla stregua di un "testo" giuridico non convenzionale, quale luogo di formulazione e diffusione di significati normativi sui concetti di giustizia e ingiustizia. Il *rap*, in quanto pratica culturale collettiva, dimostra come norme e aspettative possano originarsi al di fuori delle istituzioni formali: codifica e diffonde regole sociali implicite, che influenzano il rapporto concreto dei cittadini con la legge. Una canzone di protesta può influenzare il modo in cui una norma viene percepita e applicata, o perfino stimolare cambiamenti normativi attraverso la formazione di un'opinione pubblica più consapevole e mobilitata. In definitiva, considerare il diritto come pratica sociale consente di comprendere come un fenomeno artistico e comunicativo come l'*hip-hop* contribuisca a plasmare la legalità sostanziale, ossia l'effettiva esperienza del diritto nella vita delle persone.

Dal punto di vista del diritto pubblico comparato, l'analisi del *rap* come fenomeno giuridicamente rilevante assume un significato peculiare. La prospettiva comparata invita, infatti, a guardare oltre i confini delle fonti normative tradizionali e ad adottare una concezione ampia del diritto, che includa le manifestazioni culturali e i linguaggi non convenzionali quali componenti integranti del discorso pubblico su legalità e giustizia. Uno sguardo comparato permette, inoltre, di cogliere come in diversi ordinamenti e contesti culturali espressioni marginali possano svolgere funzioni analoghe di denuncia delle ingiustizie e di costruzione di senso giuridico condiviso. Il diritto pubblico comparato, attento per sua natura alla pluralità di voci e di esperienze, può, dunque, valorizzare queste forme espressive marginali e linguisticamente alternative, riconoscendone il prezioso contributo alla comprensione del diritto come fenomeno vivo e inclusivo. In tal modo, la comparazione giuridica arricchisce il proprio bagaglio metodologico e teorico, aprendo il diritto a un dialogo con la società in tutte le sue

manifestazioni, anche le più inaspettate e anticonvenzionali.

### *Abstract*

*Rap has always been a powerful tool for social commentary. Through rap lyrics, various African-American and Latin American artists have, over the past few decades, recounted their experiences of marginalisation and discrimination in the United States. This talk aims to analyse the perspective of the Black community, from which emerges a fierce and constant critique of the US judicial system, examining references to systemic racism and inequalities in the application of the law – themes that have long fuelled rap counterculture and which have recently found an echo in the protests of the Black Lives Matter movement, in which rap music has played a leading role. We will also discuss the impact of these issues on legislation, the concrete role that rap music has played in the debate surrounding the possible adoption of corrective legal measures (notably the debate on the George Floyd Justice in Policing Act of 2021), and particular attention will be given to federal and state proposals for police reform (with the slogan “defund the police” featuring prominently in African-American rap).*

### *Keywords*

USA – Police – Rap – Justice





Diritto e musica possono essere assunti come oggetto di un'indagine comune nella prospettiva, ormai consolidata, degli studi di *Law and Humanities* e, più specificamente, secondo quella vocazione interdisciplinare che è quasi costitutiva della comparazione giuridica. In questo senso, ad interessare non è tanto la disciplina giuridica del fenomeno musicale, quanto piuttosto il complesso di modalità attraverso le quali la musica può offrire una peculiare chiave di lettura del diritto, delle sue tradizioni e delle culture giuridiche nelle quali esso si forma e si trasforma. Interpretazione, rappresentazione, costruzione simbolica dell'autorità e della giustizia, processi di formazione e mutamento delle identità collettive costituiscono terreni sui quali l'esperienza giuridica e quella musicale possono essere poste utilmente in relazione. La musica diviene così non già un semplice oggetto esterno al diritto, ma uno degli strumenti attraverso i quali osservarne la dimensione culturale, interpretativa e sociale.

Da questa prospettiva muovono i contributi raccolti in quest'opera, suddivisa in due volumi, esito del III Seminario annuale dell'Associazione di Diritto pubblico comparato ed europeo, svoltosi il 12 e 13 giugno 2025 presso il Dipartimento di Diritto, Economia e Culture dell'Università degli Studi dell'Insubria, nella sede comasca di Sant'Abbondio. Il percorso si articola lungo tre direttrici che ne costituiscono insieme il metodo e il filo conduttore: *Law as Music*, che mette a confronto interpretazione giuridica e interpretazione musicale; *Law in Music*, che ricerca nelle opere e nei generi musicali le immagini del diritto, del potere e della giustizia; *Law by Music*, che guarda alla musica come forza capace di precedere, accompagnare e talvolta imprimere movimento alle trasformazioni politiche e sociali.

Ne risulta un itinerario comparatistico attraverso epoche, ordinamenti e linguaggi musicali assai diversi: dall'opera lirica alla canzone d'autore, dal jazz al rap e al punk, dagli inni nazionali alle musiche di protesta; dall'ermeneutica e dalla giustizia costituzionale alle identità collettive, ai diritti, alle discriminazioni, alle rivoluzioni e ai processi di emancipazione. Oltre sessanta contributi restituiscono così una materia sorprendentemente vasta, nella quale il rapporto tra diritto e musica viene indagato come relazione tra forme culturali capaci, con strumenti differenti, di rappresentare, interpretare e concorrere alla trasformazione dei significati normativi, delle categorie politico-costituzionali e delle esperienze collettive nelle quali gli ordinamenti trovano concreta espressione.

Giorgio Grasso, Ordinario di Diritto Costituzionale e Pubblico, Università degli Studi dell'Insubria.

Rolando Tarchi, Ordinario di Diritto Pubblico Comparato, Università di Pisa.

Luigi Testa, Associato di Diritto Pubblico Comparato, Università degli Studi dell'Insubria.

DUE TOMI INDIVISIBILI

€ 120,00

