

L'ermeneutica tra musica e diritto¹

Augusto Mazzoni

Abstract

L'articolo propone un confronto tra ermeneutica giuridica ed ermeneutica della musica da un punto di vista filosofico. Allo scopo di esaminare somiglianze e differenze tra l'interpretazione di leggi scritte e l'interpretazione di partiture musicali, vengono utilizzate alcune concezioni teoriche: la classificazione generale dell'interpretazione di Emilio Betti, l'idea di rappresentazione e applicazione ermeneutica di Hans-Georg Gadamer e l'idea di concretizzazione estetica di Roman Ingarden. L'essenza linguistica delle interpretazioni e delle esecuzioni musicali è posta in discussione e criticata.

1. Un confronto da sviluppare

Interpretare la musica, interpretare la legge: certo fa parte dell'esperienza più diffusa la consapevolezza che la musica e il diritto costituiscano ambiti entro i quali si svolge un'attività di ordine interpretativo. Quando un musicista compie un'esecuzione si dice che ha interpretato il brano da lui riprodotto. Quando un giudice emette una sentenza si dice che ha interpretato la legge da lui applicata. Tutti in qualche modo sanno che tanto sul piano musicale quanto su quello giuridico si manifestano fenomeni di squisita natura ermeneutica. Eppure ben pochi si soffermano a riflettere con precisione sui tratti essenziali che, sotto questo profilo, accomunano i due ambiti e li rendono spesso alquanto simili. Difficilmente si procede oltre un riconoscimento generico e immediato del loro carattere ermeneutico, del fatto cioè che in entrambi i campi sia richiesto un esercizio che rientra parimenti entro la sfera dell'interpretazione.

Nulla di strano: non c'è da stupirsi se a livello dell'uomo comune manchi un approfondimento circa i fattori che consentono di paragonare musica e diritto dal punto di vista ermeneutico. Infatti anche a livello specialistico davvero raramente si è intrapresa un'indagine che si addentrasse in questa direzione. È pur vero che, da tempo ormai, si compiono studi di ermeneutica musicale, degni senz'altro di stare al fianco degli studi riguardanti le altre ermeneutiche regionali. Tuttavia raramente si è sviluppata una riflessione che tentasse un collegamento organico e diretto tra ermeneutica musicale ed ermeneutica giuridica. Spunti per un confronto, in effetti, talvolta si sono presentati. Ma

¹ Il presente articolo è dedicato alla memoria di Cesare Mazzoni, avvocato e cultore di musica.

si è trattato di osservazioni comparative occasionali, ancorché serie e articolate: considerazioni proposte quasi sempre dalla parte giuridica anziché da quella musicale, elaborate cioè da professionisti del diritto con interessi musicali anziché da veri e propri musicologi.²

Ermeneutica musicale ed ermeneutica giuridica, come discipline regionali, hanno alle spalle corsi d'esistenza piuttosto diversi. Descriverne le vicende significa narrare due storie separate, che mai si intersecano e nemmeno mostrano di accostarsi l'una all'altra. Si potrebbe parlare, in definitiva, di una sostanziale estraneità, che si evidenzia con maggior rilievo quando si esaminino le origini storiche e la continuità di tradizione su cui le due discipline differentemente si reggono. Di fronte all'ermeneutica giuridica si è in presenza di un caso tra i più illustri e antichi in cui la *hermeneía*, quale arte e tecnica della mediazione interpretativa, si è costituita in autentica disciplina speciale. Il problema dell'interpretazione dei testi di legge è tra i primi a spingere allo svolgimento di un consapevole pensiero teorico in merito e alla formazione di un corrispondente quadro tecnico-disciplinare. Qui è solo l'ermeneutica biblica e religiosa, sviluppatasi a partire dal problema dell'interpretazione dei testi sacri, a poter vantare una simile tradizione.

Bisogna constatare che la situazione dell'ermeneutica musicale è completamente opposta, giacché in questo caso non si può rintracciare una tradizione plurisecolare della disciplina. Se l'ermeneutica religiosa e l'ermeneutica giuridica godono di un primato quanto alla loro nascita, al contrario quella musicale, come campo di studi relativi a un ambito regionale dell'attività interpretativa, è tra le ultime a sorgere. Sebbene infatti l'esigenza di mettere a fuoco il problema dell'interpretazione circa i significati insiti nella musica compaia anche precedentemente, è solo da poco più di cento anni che l'ermeneutica musicale esiste in via ufficiale. Se ne attribuisce la paternità al musicologo tedesco Hermann Kretzschmar, il quale ha tentato per primo di delinearne alcuni principi teorici di base cercando di coordinare, ai fini di una propedeutica dell'esegesi musicale, analisi compositiva e *Affektenlehre* barocca (ossia quella dottrina che intorno all'inizio del diciottesimo secolo aveva suggerito una precisa correlazione tra figure musicali e determinati valori affettivi).³

² Per un esempio particolare cfr. E. Picozza, *Il metronomo: problemi di interpretazione, tra musica e diritto*, in "Ars Interpretandi", IX, 2004, pp. 327-366. In termini più generali cfr. G. Iudica, *Interpretazione giuridica e interpretazione musicale*, in "Rivista di Diritto Civile", 3, 2004, pp. 467-479; F. Marisi, *Judicial Interpretation and Musical Performing Practice: A Comparison*, in "International Journal of the Arts in Society" 5, 2010, pp. 289-302; M. Cossutta, *Sull'interpretazione della disposizione normativa e sui suoi possibili rapporti con l'interpretazione musicale*, in "Tigor: rivista di scienze della comunicazione", III, 1, 2011, pp. 101-112; 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, pp. 435-460; G. Esposito, *Diritto e musica: l'interpretazione musicale e l'interpretazione giuridica*, in "Salvis Juribus", maggio 2019.

³ Cfr. H. Kretzschmar, *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, in «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», IX (1902), pp. 45-66 e H. Kretzschmar, *Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik*, in «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XII (1905), pp. 73-86.

Dopo Kretzschmar, numerosi studiosi si sono impegnati a fornire contributi per un'ermeneutica musicale, dapprima in area tedesca e quindi a livello internazionale. Il bilancio di un secolo di ricerche non è però dei più lusinghieri. Innanzitutto non è possibile sostenere che abbia preso corpo una disciplina dalla chiara identità, con una riconosciuta fisionomia teorica. Il quadro generale è infatti alquanto caotico, eclettico e contraddittorio. Inoltre le singole proposte spesso risultano di per sé poco convincenti, quando non del tutto infondate. Molto significativo in tal senso potrebbe risultare un esame della situazione musicologica odierna, dove si continuano a produrre indagini che pretendono di rientrare in qualche maniera nel campo dell'ermeneutica musicale, ma, a ben vedere, rappresentano invece saggi di semiotica o di narratologia applicata alla musica oppure innesti vari di musicologia, ermeneutica religiosa e filosofia ermeneutica.

Alla fine sembra palese che, se al giorno d'oggi si registra un diffuso riferimento all'ermeneutica musicale, non è in virtù dell'esistenza di un autentico ambito disciplinare, circoscritto e ben delineato, ma per un ineludibile influsso culturale che proviene da parte filosofica, dove, come sovente si è detto, l'ermeneutica qualche decennio fa emerse quale vera *koinè* del pensiero contemporaneo. Quell'universalizzazione dell'ermeneutica, che a far luogo da Schleiermacher e Dilthey si è ulteriormente radicalizzata in direzione ontologica con Heidegger e Gadamer, da una parte ha imposto la necessità di una riflessione sulla portata generale dell'ermeneutica, ma dall'altra, con una sorta di retroazione sulle ermeneutiche regionali, ha disseminato riverberazioni ovunque. Per la musica questo vale esemplarmente. Ci si potrebbe chiedere allora se questa stessa tendenza non possa contribuire in senso positivo all'incontro tra ermeneutica musicale ed ermeneutica giuridica. Al di là dei paragoni diretti compiuti finora, forse è ricorrendo ai suggerimenti che provengono dall'ermeneutica generale che potrà disegnarsi l'abbozzo, sia pure soltanto introduttivo, di un confronto.

2. Interpretazione riproduttiva e interpretazione normativa

L'avvio di un discorso comparativo concernente le caratteristiche ermeneutiche della musica e del diritto trova utile ausilio nel pensiero di Emilio Betti. A valere qui non sono le indagini specialistiche del giurista italiano, bensì l'enciclopedica esposizione di una teoria generale dell'interpretazione, attraverso cui, con un notevole sforzo per giungere a una fondazione metodica dell'ermeneutica, egli ha esaminato tutte le forme di attività interpretativa, classificandole a seconda della loro diversa tipologia e indagandone a fondo i rispettivi tratti particolari. Nell'amplessima e approfondita disamina di Betti non manca certo l'esame dell'interpretazione musicale e di quella giuridica, ciascuna della quali è presa in considerazione mediante un'apposita trattazione. Tra musica e diritto pertanto non si realizza un confronto diretto. Elementi proficui per una comparazione

possono tuttavia essere rintracciati se solo si usa l'accortezza di risalire agli assunti fondamentali della teoria bettiana.

Secondo Betti al centro di ogni fenomeno interpretativo sta un rapporto comunicativo tra due spiriti. «Il rapporto fra l'uno e l'altro spirito ha sempre carattere *triadico*: l'interprete è chiamato a intendere il senso, sia intenzionale, sia oggettivamente riconoscibile, cioè a comunicare con l'altrui spiritualità attraverso le forme rappresentative in cui essa si è oggettivata».⁴ Come tramite di tale rapporto c'è appunto un'obiettivazione spirituale, incarnata in una forma rappresentativa (Betti desume il termine dal filosofo Adelchi Baratono), cioè un'apposita totalità sensibile ovvero una materia latrice di un'impronta spirituale, che si trova in correlazione semantica con un senso da intendere. Compito dell'interprete è di risalire dalla forma rappresentativa al senso, ponendosi in questo modo in comunicazione con l'altrui spirito. Si tratta, in altri termini, di intraprendere un *iter* ermeneutico che si deve svolgere percorrendo a ritroso l'*iter* genetico che aveva portato alla concezione creativa del senso e alla realizzazione della forma rappresentativa.

Dal punto di vista generale ogni genere di interpretazione presenterebbe una serie di aspetti comuni a tutti gli altri. Innanzitutto per Betti in ciascun processo interpretativo si avvicenderebbero e si integrerebbero alcuni momenti teoretici ideali: in particolare un momento filologico, un momento critico, un momento psicologico e un momento tecnico. Nel caso dell'esecuzione musicale, per esempio, avrebbero rilievo particolare un momento di intelligenza della partitura (corrispondente all'incirca a quello filologico, che è da ritenere come momento di appercezione della forma rappresentativa) e un momento dialettico in cui si cerca un confronto con la personalità dell'autore (corrispondente all'incirca a quello psicologico).⁵ A garanzia del risultato interpretativo Betti indica inoltre la validità generale di quattro canoni ermeneutici: canone dell'autonomia ermeneutica, canone della totalità e coerenza della considerazione ermeneutica, canone dell'attualità dell'intendere e canone dell'adeguazione dell'intendere.

Se con l'indicazione dei momenti teoretici e dei canoni ermeneutici non viene ancora in evidenza una differenziazione tra i vari generi interpretativi, a caratterizzarli nei loro tratti specifici giunge infine una classificazione secondo tipologie distinte. Betti pensa di poter individuare tre tipi di interpretazione che si distinguono in base alle rispettive funzioni: un'interpretazione meramente ricognitiva in cui l'intendere è fine solamente a sé stesso; un'interpretazione riproduttiva o rappresentativa in cui si persegue lo scopo di far intendere; un'interpretazione normativa in cui lo scopo consiste nel regolare l'agire. Rientrano nel primo tipo l'interpretazione filologica, quella storica e quella tecnico-stilistica; nel secondo l'attività di traduzione e di interpretazione drammatica e musicale; nell'ultimo l'interpretazione giuridica, quella teologica e quella

⁴ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, Giuffrè, Milano 1955, p. 71.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 763-765.

della psicologia pratica. Come si vede dunque, è proprio a livello di una simile distinzione tipologica che può prospettarsi un primo apprezzamento delle peculiarità proprie dell'interpretazione musicale, da un lato, e di quella giuridica, dall'altro.

A parere di Betti nella musica d'arte è espresso uno specifico contenuto lirico che altro non è se non il significato musicale che l'interprete ha il dovere di intendere. Tuttavia l'interpretazione musicale (Betti si riferisce all'interpretazione compiuta ai fini esecutivi, anziché all'interpretazione che pure si compie durante l'ascolto) non può limitarsi a un'intelligenza ricognitiva di tale significato, ma implica essenzialmente un'attività di natura riproduttiva. L'esecutore infatti ha l'incarico di tradurre una prima forma rappresentativa in cui l'autore ha oggettivato direttamente la sua opera, la partitura, in una seconda forma rappresentativa da presentare al pubblico, il concreto processo sonoro. Egli cioè deve riprodurre il significato musicale, che passa dunque nella correlazione da una forma all'altra, cosicché tutti gli ascoltatori lo possano intendere. Si consegue in tal modo lo scopo tipico di ogni interpretazione riproduttiva, ossia rendere possibile la comprensione del senso (nella fattispecie il contenuto lirico dell'opera) per via squisitamente transitiva.

Ci sono almeno due aspetti da segnalare in merito alla concezione dell'interpretazione musicale come riproduzione.⁶ Betti sottolinea in primo luogo come nel passaggio dalla notazione scritta al processo sonoro si realizzi una fondamentale trasposizione entro la viva durata della temporalità di ciò che viceversa è fissato in maniera esanime nella partitura. In secondo luogo però egli afferma che la necessità di tale trasposizione riproduttiva invero non sarebbe assoluta, ma dipenderebbe piuttosto dal fatto, solo contingente, che la notazione musicale è conosciuta appena da una minoranza di esperti, giacché, se viceversa fosse nota alla grande maggioranza della gente, il pubblico potrebbe ricavare il significato musicale direttamente dalla partitura, senza alcun bisogno di avvalersi della mediazione di un esecutore.

In base alla caratterizzazione dell'interpretazione musicale fornita da Betti, si capisce subito perché tra musica e diritto sul piano ermeneutico tenda a stagliarsi una netta differenziazione. L'interpretazione giuridica non appartiene al tipo riproduttivo, bensì, come accennato, al tipo normativo, ossia a quel gruppo che, racchiudendo insieme anche l'interpretazione teologica e l'interpretazione operata dalla psicologia pratica, è caratterizzato dalla finalità di regolare l'agire.

In campo giuridico il senso da intendere non si presenta più come contenuto lirico-artistico, ma come significato relativo a determinate forme rappresentative che sono fonti od oggetti di valutazione nell'ordine del diritto. Chi interpreta non si trova più alle prese con partiture da trasformare in flussi sonori svolgentisi nel tempo, ma di volta in volta con leggi, atti amministrativi, sentenze o negozi del diritto privato da intendere nel loro significato giuridico.

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 643-647.

3. Rappresentazione dell'opera musicale

Nel panorama del pensiero ermeneutico contemporaneo lo sforzo metodico di Betti, volto a elaborare una teoria generale dell'interpretazione, come è noto, si è scontrato con la visione ontologica sostenuta dalla più recente filosofia ermeneutica. Hans-Georg Gadamer, in special modo, ha promosso una ricerca sui principi filosofici dell'ermeneutica che ha messo in luce la necessità di oltrepassare definitivamente la questione ereditata da Dilthey circa un'impostazione di metodo delle scienze dello spirito e quindi dell'ermeneutica stessa. A tal fine egli ha puntato l'attenzione su alcuni ambiti oltremodo significativi, in relazione ai quali un'indagine sulla portata universale dei fenomeni interpretativi fa emergere in tutta chiarezza una dimensione extrametodica di verità: l'arte, la storia e il linguaggio. Proprio il privilegio esemplare dedicato alla sfera artistica consente di mostrare alcuni fattori a carattere squisitamente ermeneutico che interessano per essenza le arti tutte, ivi compresa la musica. Alla fine si impone addirittura l'esigenza di far confluire l'estetica nell'alveo dell'ermeneutica. Come dice Gadamer appunto: «l'estetica deve risolversi nell'ermeneutica».⁷

Tra i tanti risvolti che comporta un'estetica su basi ermeneutiche come si dipana nelle analisi svolte da Gadamer, è opportuno sottolineare l'importanza del concetto di rappresentazione dell'opera d'arte. Nell'impiego gadameriano del termine, insieme all'accezione più vastamente filosofica, si mescola infatti anche quella giuridica riferibile alla *repraesentatio*. Si richiama qui in modo esplicito l'idea di rappresentanza legale quale è stata adottata a partire dal diritto canonico e cioè di un rappresentare nel senso di "tenere il luogo di", dove però il rappresentante legale comunque dipende da chi egli rappresenta.⁸ Nel caso dell'estetica, che un'opera artistica sia rappresentata significa allora che la rappresentazione relativa (in musica eminentemente la sua esecuzione di fronte a un pubblico) si pone in suo luogo, ma tuttavia ne dipende secondo un vincolo strettissimo. Non la sostituisce semplicemente senza tenere conto di essa, ma al contrario ne fa le veci rendendola in certa maniera presente.

Secondo ciò che già contraddistingue il concetto giuridico di *repraesentatio*, il rapporto tra opera musicale ed esecuzione si profila quale rapporto fondamentale, poiché non è possibile scindere la rappresentazione dall'opera così come, del resto, l'opera dalla sua rappresentazione. Per Gadamer, non si può concepire la forma in cui consiste l'opera, il tutto per cui possiede un significato, come qualcosa che ha una realtà in sé e rispetto a cui una mediazione rappresentativa ed esecutiva risulti come un mero accidente. Con ciò però bisogna essere pronti altresì a rinunciare a qualsiasi prospettiva soggettivistica, che

⁷ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen 1960, tr. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983, p. 202.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 176 n.

ammetta l'arbitrio personale dell'interprete. «La varietà delle esecuzioni o delle realizzazioni di una tale forma può dipendere quanto si vuole dall'interpretazione dell'esecutore, ma in ogni caso non può rimanere chiusa nell'intimo della sua soggettività, non può non presentarsi fisicamente davanti ad altri. Non si tratta dunque di una varietà puramente soggettiva di interpretazioni, ma di possibili modi di essere propri dell'opera stessa, la quale, in un certo senso, interpreta sé stessa nella varietà dei suoi aspetti».⁹ La varietà delle esecuzioni corrisponde dunque alla varietà dell'opera che esibisce via via i suoi molteplici aspetti. Le varie interpretazioni che si susseguono ineriscono tutte all'essere stesso dell'opera. Esse d'altro canto, proprio per questa ragione, si presentano ogni volta come una sua crescita, come un suo aumento d'essere.

Che l'opera goda di una crescita d'essere si mostra in modo particolare allorché si consideri la formazione di precise tradizioni esecutive e interpretative che si dispiegano lungo il corso della storia. In campo musicale «non c'è un insieme indifferente di interpretazioni che stiano tutte sullo stesso piano; invece, attraverso un processo continuo di imitazione e di variazione di certi modelli, si forma una tradizione con la quale ogni tentativo nuovo deve fare i conti».¹⁰ Questo vuol dire, secondo Gadamer, che ogni interprete si confronta sempre con le interpretazioni più rilevanti del passato e del presente, ovvero, detto altrimenti, che egli è esposto sempre alla storia degli effetti (*Wirkungsgeschichte*) dell'opera. L'opera cioè agisce su di lui attraverso gli effetti che ha suscitato sugli altri interpreti. L'interpretazione musicale, come del resto ogni altro tipo di interpretazione, si configura pertanto come inserimento in una tradizione interpretativa.

Al di là del concetto giuridico di rappresentazione che, in riferimento all'interpretazione dell'opera musicale, porta a constatare lo stretto legame tra opera ed esecuzione, ci sono altri elementi ermeneutici desunti dalla sfera del diritto che in tale prospettiva si riversano sulla sfera della musica. Gadamer segnala che ogni esecuzione non può basarsi sul puro arbitrio dell'interprete, bensì che in essa si deve sempre mirare a realizzare un'esecuzione giusta. Questa giustizia, cui l'esecutore dovrebbe ambire ciascuna volta, equivale per Gadamer all'idea che l'interpretazione musicale dovrebbe basarsi sul rispetto di un'autentica legalità.¹¹ Eppure qui non si intende sostenere che l'esecuzione giusta, ossia l'interpretazione che rispetti la legalità dettata dall'opera, debba essere conforme a un criterio unico e immutabile. Al contrario, giustizia e legalità interpretative si sviluppano sul piano storico incarnandosi in determinate scuole esecutive che sono in continua trasformazione e che fanno parte, nel loro complesso, di un'intera tradizione.

⁹ Ivi, p. 150.

¹⁰ Ivi, p. 151.

¹¹ Bisogna notare che il richiamo alla sfera giuridica che suona molto forte coi vocaboli italiani "giusto" e "legalità" in verità è assai più tenue nell'originale tedesco, dove Gadamer, in questo particolare caso, impiega i termini *richtig* ("esatto"), più spesso che *gerecht*, e *Verbindlichkeit* ("obbligatorietà"), anziché *Gesetzlichkeit*.

Gadamer non lo afferma del tutto esplicitamente, ma si potrebbe sostenere senz'altro che ogni esecuzione, o piuttosto ogni esecuzione eminente, nel momento in cui riesce ad apportare nuovi fattori interpretativi con un suo contributo alla crescita d'essere dell'opera, in un certo senso "faccia giurisprudenza", andando a formare una base imprescindibile di confronto per le esecuzioni successive. La legalità imperativa dell'opera infatti risulta in qualche modo specificata e svelata in ulteriori suoi lati a mano a mano che ne vengono date nuove esecuzioni e interpretazioni, o meglio quando le nuove esecuzioni e interpretazioni hanno la capacità di incidere sulla tradizione interpretativa inserendosi nella storia degli effetti dell'opera stessa. Questo aspetto, d'altra parte, allarga ancor più il campo per un accostamento tra musica e diritto, coinvolgendo la dimensione applicativa di ogni atto interpretativo quale, a parere di Gadamer, si evidenzia pure in ambito musicale.

4. Applicazione ermeneutica

Si è detto come l'ermeneutica antimetodica di Gadamer proponga una concezione che finisce per divergere radicalmente rispetto al tentativo metodico di Betti inteso a dare solida fondazione a una teoria generale dell'interpretazione. Uno dei punti in cui questo contrasto si manifesta con più chiarezza riguarda la possibilità di classificare mediante una rigida tipologia i diversi generi interpretativi, mentre a Gadamer interessa piuttosto rimarcare la valenza universale della comprensione e dell'interpretazione. Una simile valenza universale, che si riveste di un significato ontologico, fa apparire ogni differenza come una sfumatura del tutto secondaria. Avrebbe dunque assai poca importanza impegnarsi in una classificazione per tipi nettamente separati, quando invece l'universalità dei fenomeni del comprendere e dell'interpretare rivela una comunanza ontologica che si impone al di là di ogni suddivisione.

È significativo notare che tale punto di contrasto concerne particolarmente proprio l'ambito musicale. Come si è visto, a parere di Betti, l'interpretazione musicale sarebbe da considerare soprattutto come interpretazione riproduttiva. Gadamer viceversa sostiene che in essa si incrociano anche l'elemento ricognitivo e quello normativo, i quali andrebbero a integrarsi con l'elemento riproduttivo. L'interpretazione musicale, come del resto ogni interpretazione riproduttiva (quella di chi recita un dramma o una poesia), «è difficilmente concepibile come genere di interpretazione distinto e separato dagli altri. Anche in essa si ritrova la linea di demarcazione tra funzione ricognitiva e funzione normativa. Nessuno (...) esegue una composizione senza comprendere il senso originario del testo e senza averlo presente nella riproduzione e nell'interpretazione. Ma, d'altra parte, questa interpretazione riproduttiva non si può mai realizzare senza osservare, nel tradurre il testo in forma attualmente sensibile, un altro tipo di norme, quelle che limitano l'esigenza di una perfetta fedeltà allo stile originario dell'opera col necessario riferimento

al gusto stilistico del momento presente».¹² L'esecutore musicale non soltanto deve riprodurre l'opera realizzandola nella realtà sensibile, ma, per compiere ciò in maniera adeguata, deve altresì comprendere il significato del testo musicale da eseguire (interpretazione ricognitiva) e rispettare le norme di gusto che provengono dall'ambiente attuale in cui si effettua l'esecuzione e che impongono determinate scelte stilistiche (interpretazione normativa).

Ancora una volta bisogna riconoscere che l'esecuzione musicale deve comunque svolgersi nel rispetto della legalità imperativa dettata dall'opera, ma pure che tale legalità non è qualcosa di fisso e immutabile bensì qualcosa che deve accordarsi con l'attualità del presente. Come esemplarmente accade per l'interpretazione giuridica, anche l'interpretazione musicale comprende in sé un elemento normativo che è caratterizzato dalla necessità di una sua declinazione sul piano dell'effettività storica. Emerge qui un risvolto importante dell'ermeneutica di Gadamer: quello per cui nell'interpretazione in generale sia in questione non tanto un problema di ordine filologico, quanto piuttosto un problema di ordine applicativo. Si scorge infatti come l'interpretazione di un testo, pur includendo un momento di giusta comprensione del senso, implichi sempre anche un'applicazione alla situazione attuale dell'interprete, ciò in cui consiste appunto l'*applicatio* ermeneutica.

Quando si interpreta un testo musicale, come del resto quando si interpreta qualsiasi testo, non è in causa un problema astrattamente filologico. Né è in causa la comprensione di un presunto significato "autentico", che dipenda rigidamente dalla volontà originaria dell'autore. Invero risulta inevitabile che, nonostante una legalità ermeneutica debba sempre essere rispettata, ciascun testo sia sottoposto comunque a interpretazioni di volta in volta diverse. Perciò in campo musicale Gadamer diffida delle esecuzioni effettuate con criteri filologici o storicizzanti (con impiego di strumenti dell'epoca o con osservanza pedissequa delle indicazioni dell'autore), mentre accoglie piuttosto quelle esecuzioni moderne che, tenendo conto dei gusti stilistici dell'attualità in cui si compiono, riescono a portare a presenzialità l'opera, riescono cioè a renderla presente nella sua contemporaneità. Qui infatti è in gioco quel particolare rapporto che dovrebbe caratterizzare ogni atto di comprensione: quel processo che porta a una fusione di orizzonti (*Horizontverschmelzung*), dove, in una specifica tensione tra alterità e unità della tradizione, l'orizzonte passato dell'opera e l'orizzonte presente dell'interprete sono condotti alla fine a fondersi l'uno con l'altro. Se, da una parte, non può esserci ignoranza dell'orizzonte originario di cui fa parte l'opera, d'altra parte non si può nemmeno pretendere che l'interprete prescindano dal proprio orizzonte, che è il solo attraverso cui può avere accesso all'opera stessa. Si tratta allora non tanto di liberarsi da tutti i pregiudizi ermeneutici che inevitabilmente sussistono, bensì di assumerli come momento fondamentale di precomprensione e metterli alla prova in un confronto tra passato e

¹² Ivi, p. 361.

presente, fino appunto a ottenere un'unificazione di prospettive che altro non è se non il riconoscimento, talvolta anche solo implicito, della comune appartenenza a una tradizione storica.

5. Concretizzazione estetica

In connessione con l'aspetto dell'*applicatio* ermeneutica si presenta un altro aspetto che riguarda tanto il diritto quanto l'estetica e quindi pure la musica: il fenomeno della concretizzazione.

Se sottolineando il momento dell'applicazione ermeneutica si rimarca il fatto che ogni testo da interpretare non può essere affrontato cercando in esso un significato originario e autentico (quello eventualmente inteso dall'autore o dall'ambiente cui l'autore faceva riferimento) che resti immutabile, bensì un significato da riferire sempre alla situazione rispetto a cui di volta in volta si compie l'interpretazione, sottolineando il momento della concretizzazione si rimarca inoltre che tale rapporto applicativo non può limitarsi a quello di una mera sussunzione che riconduca meccanicamente e automaticamente la fattispecie concreta a una regola astratta. Si deve escludere così nuovamente che l'atto ermeneutico, pur confrontandosi con un'indubbia legalità richiesta dal testo (o dal suo oggetto) abbia a che fare con un procedimento che dia risultati univoci e predeterminati.

Il contrasto tra sussunzione e concretizzazione, quale si è proposto nell'ambito dell'ermeneutica giuridica, pone in evidenza come, di fronte alle sollecitazioni della casistica concreta, talora si debba pervenire necessariamente a un'interpretazione progressiva delle norme di diritto. Avviene infatti che in occasione di alcune cause giudiziarie il giudice non possa riuscire a ricondurre il singolo caso alla regola normativa. Per esempio, la fattispecie di cui egli si occupa fa emergere problemi di nuova natura, rispetto a cui il complesso normativo di legge si mostra lacunoso o ambiguo. Lo schema caso-regola qui non funziona, cosicché non si può giungere a sentenza mediante sussunzione. Il giudice deve allora fornire un'ulteriore interpretazione della norma, concretizzandone, in base al caso particolare, un significato non ancora previsto o non ancora esplicito al momento in cui avvenne la formulazione della legge in questione, ciò che peraltro si profila come creazione giurisprudenziale di nuovo diritto.

Come ha fatto notare Hans Robert Jauss, teorico della letteratura e membro illustre della Scuola di Costanza, l'idea che l'interpretazione implichi un momento di concretizzazione si può trasferire direttamente dal campo del diritto a quello dell'estetica letteraria. «Il rapporto di caso e norma nella prassi giuridica ha evidentemente una qualche analogia con il rapporto intercorrente nell'ermeneutica letteraria tra opera singola e norma estetica. Se un'opera di letteratura deve essere definita nel suo carattere di evento, come innovazione rispetto all'orizzonte della tradizione, allora il giudizio estetico richiede di cogliere la peculiarità dell'opera e il suo istituire nuove norme in rapporto alle norme fino

ad allora vigenti, alle regole canoniche del genere e ai modelli stilistici, i quali a loro volta vengono sempre variati o modificati, cioè concretizzati in modo nuovo e diverso da un'opera originale». ¹³ Il riferimento privilegiato alla letteratura non preclude, del resto, l'estensione dello sguardo a tutte le altre arti, ivi inclusa la musica, ambito cui lo stesso Jauss allarga, sia pure con brevi cenni, le sue considerazioni.

Si dovrebbe prendere coscienza di come la convinzione teorica che nella fruizione di un'opera d'arte si compia sempre una concretizzazione relativa alla normatività del gusto appartenga non soltanto all'estetica ermeneutica, ma altresì all'estetica strutturalista (Mukarovsky e Vodicka) e all'estetica della ricezione (Jauss e Iser). Il concreto significato di un'opera d'arte, nel suo vivo sorgere in occasione dell'esperienza fruitiva, si profila attraverso l'incontro tra funzioni, norme e valori artistici e si confronta con lo specifico orizzonte d'attesa che da tale complesso è determinato, nonché poi a mano a mano rimodellato in modo innovativo. Nel nome della concretizzazione, intesa quale attualizzazione di una norma, si incrociano quindi il diritto, da una parte, e l'ermeneutica con lo strutturalismo e la teoria della ricezione, dall'altra. Né è da ignorare in tale contesto l'apporto decisivo che proviene dall'estetica di matrice fenomenologica, soprattutto grazie agli studi del filosofo polacco Roman Ingarden. ¹⁴

In campo estetico è stato proprio Ingarden a mettere a fuoco per primo il concetto di concretizzazione. Per quanto concerne questo aspetto particolare, in lui sembra assente qualsiasi richiamo alla sfera giuridica. Tuttavia nella sua estetica, a partire da una riflessione sull'opera letteraria che poi si generalizza a tutte le altre discipline artistiche, si afferma con chiarezza la prospettiva che durante la vivida fruizione ci si rivolga all'oggetto d'arte grazie alla manifestazione di una sua forma concreta. Nel sottolineare la concretezza assunta dall'opera d'arte allorché diviene oggetto di un'esperienza estetica Ingarden, in verità, non si riferisce al rapporto di attualizzazione rispetto a una norma come regola astratta di gusto (in tal senso l'analogia con il diritto appare qui un po' più debole). Al contrario egli pensa al rapporto dell'opera concretizzata rispetto all'opera come formazione schematica quale risulta prima della fruizione, in special modo quando risulta fissata in un testo scritto, per esempio in una partitura musicale. Da tale punto di vista, il passaggio da astratto a concreto avviene dunque non tanto nell'incarnarsi della norma

¹³ H. R. Jauss, *Rückschau auf die Rezeptionstheorie – ad usum musicae scientiae*, Prolusione al XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (ISM), Bologna 1987, tr. it. di G. Borio, *Retrospectiva sulla teoria della ricezione – ad usum musicae scientiae*, in G. Borio e M. Garda (a cura di), *L'esperienza musicale*, EdT, Torino 1989, p. 45.

¹⁴ Cfr. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Niemeyer, Halle 1931, tr. it. di G. Brozich-Lipszser e S. Checconi, *Fenomenologia dell'opera d'arte letteraria*, Silva, Milano 1968 e R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, in *Studia z estetyki*, II, PWN, Warszawa 1958, pp. 169-307, tr. it. di A. Fiorenza, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Flaccovio, Palermo 1989.

estetica in una singola opera, quanto piuttosto nel realizzarsi sensibile di quanto era una formazione annotata solo in modo approssimativo e incompleto.

Nel caso della musica Ingarden rimarca la schematicità della formazione designata per iscritto dalla partitura. La notazione musicale, per quanto minuziosa possa cercare di essere, non consente comunque di indicare tutte le più piccole sfumature agogiche, dinamiche, timbriche ecc., che ineriscono invece all'opera quando è eseguita. In quanto correlato della partitura l'opera dunque è in certa misura soltanto uno schema e presenta in sé alcuni punti di indeterminatezza, ossia una serie di lacune nelle sue determinazioni, che saranno da completare allorché si dovrà eseguirla. Nell'esecuzione l'opera musicale perde la sua schematicità e può quindi apparire nella sua concretezza. Ingarden intende appunto per concretizzazione la forma concreta attraverso cui l'opera, nel momento in cui è eseguita, si presenta all'ascolto. Una simile forma concreta è alquanto variabile, poiché l'opera si manifesta inevitabilmente attraverso una sorta di scorcio prospettico, dipendente in buona misura, oltre che dall'esecuzione, anche da chi ascolta. Da questo punto di vista per ogni singola esecuzione possono esserci innumerevoli concretizzazioni diverse, giacché ognuna di esse è condizionata non soltanto dai molteplici aspetti uditivi relativi al processo fisico-acustico, bensì anche dai molteplici fattori psichici, culturali e spirituali che riguardano gli ascoltatori nella loro rispettiva individualità. L'afferramento percettivo dell'opera può svilupparsi in un'attività soggettiva alquanto complessa, che a un livello ulteriore di esperienza conduce alla costituzione di un oggetto estetico portatore di specifici valori. Tale oggetto estetico inoltre, nella vita storica dell'opera, si costituisce quale oggetto intersoggettivo che, attraverso le diverse epoche, conosce una continua modificazione in base a tutte le variazioni di gusto.

6. Autorialità, autorevolezza, autorità

Per riprendere sinteticamente il confronto tra musica e diritto sul piano ermeneutico si può rievocare il paragone tra interpretazione di un'opera musicale e interpretazione di una legge, avendo in particolar modo presente, da un canto, l'atto ermeneutico di un musicista che deve dar corso a un'esecuzione di un brano e, dall'altro, l'atto di un giudice che si trova ad applicare una norma di legge in relazione a uno specifico caso giudiziario. Quanto è racchiuso nel facile parallelismo è certo soltanto un unico caso tra i tantissimi che potrebbe offrire la natura intrinsecamente ermeneutica di entrambi gli ambiti. Per ambedue i lati in questione sussistono infatti specie diverse di oggetti che si prestano a essere interpretati, nonché categorie diverse di soggetti che li interpretano secondo scopi e funzioni differenti. Tuttavia può riuscire assai significativo seguire i suggerimenti che il confronto diretto propone, per cercare di scorgere somiglianze e divergenze a livello generale.

Si capisce, in primo luogo, che, se in riferimento a ciascuna opera musicale esiste sempre un compositore, parimenti per ciascuna legge deve esistere sempre un legislatore. Entrambi gli oggetti sono stati posti in essere attraverso gli atti di un soggetto (anche collettivo) che è responsabile della loro rispettiva creazione. Il processo di composizione di un'opera musicale è, per molti versi, difficilmente paragonabile a quello mediante il quale si giunge a legiferare. È importante tuttavia sottolineare come sia chi interpreti un'opera musicale sia chi interpreti una legge venga a porsi comunque in relazione con chi è autore di quanto egli sta interpretando. In tal senso Betti parla di una costante triadicità del rapporto ermeneutico, in cui si compie una sorta di comunicazione tra spiriti affini ma distinti. Da una parte starebbe lo spirito creativo dell'autore, il compositore di quella singola opera musicale o il legislatore di quella singola legge; dall'altra lo spirito dell'interprete, l'esecutore o il giudice; in mezzo la forma rappresentativa entro cui è racchiuso il senso da interpretare, dunque la partitura o il testo di legge con il suo proprio significato.

Che l'attività ermeneutica implichi una considerazione delle intenzioni espresse da chi è autore, da chi cioè ha creato originariamente ciò che costituisce l'oggetto sottoposto a interpretazione, non vuol dire peraltro che sia in gioco la necessità di un rispetto troppo vincolante. Da tempo ormai dovrebbe essere superata l'idea che il senso tanto di un'opera musicale quanto di una legge sia qualcosa di fermamente ancorato a quanto inteso in origine da chi è responsabile della loro esistenza. Come si è abbondantemente visto, il pensiero ermeneutico contemporaneo ha messo in luce piuttosto come, nei momenti di applicazione e di concretizzazione, che si verificano in campo musicale non altrimenti che in campo giuridico, l'interpretazione si configuri quale attualizzazione sempre rinnovata di senso. Tale consapevolezza ermeneutica peraltro è da concepire nient'affatto come affermazione di un esito scettico e relativistico della prova interpretativa, bensì come riconoscimento del fecondo e sempre vivo contributo che deriva dalla condizione storica essenziale del comprendere e dell'interpretare.

A livello ermeneutico generale (a un livello cioè che bene si evidenzia mediante una speculazione compiuta in prospettiva ontologica) interpretare un'opera musicale e interpretare una legge non si caratterizzano come atti di natura radicalmente diversa. È per questo motivo che, secondo Gadamer, a tal proposito non si dà un'autentica differenza tipologica tra musica e diritto. Ma fino a che punto si possono ignorare alcune distinzioni che pure innegabilmente permangono? Il banco di prova decisivo sembra essere una riflessione circa le rispettive conseguenze che l'interpretazione comporta sul contesto pratico. Divergenze rimarchevoli paiono allora emergere. «È vero che la personale interpretazione di ciò che si deve eseguire viene, nei casi di interpretazione performativa, incorporata nell'esecuzione e contribuisce creativamente a definirne l'identità e le caratteristiche, quelle per cui si può dire ad esempio che l'interpretazione decadentistica e romantica di Svatoslav Richter del Concerto n. 2 di Johannes Brahms è diversa da quella razionale e oggettiva di Arturo Benedetti Michelangeli; ed è vero che anche nel diritto,

come nella musica, abbiamo costantemente a che fare con attività ermeneutiche, che pongono un problema, assai rilevante e difficile, di “fedeltà all’originale”». ¹⁵ Se però si mettono in chiaro i differenti risvolti pratici implicati ora dall’azione interpretativa di un esecutore ora invece da quella di un giudice, non possono sussistere eccessive confusioni. L’attenzione si sposta così dal problema, per così dire, dell’autorialità a quello dell’autorità ermeneutica.

L’interprete musicale affronta sì l’esegesi di un testo, la partitura, che fornisce delle disposizioni prescrittive, cosicché il suo atto ermeneutico risiede appunto, alla fine, nel trarre delle decisioni atte a regolare e guidare la sua stessa azione esecutiva. A essere in causa è perciò una dimensione pratica, su cui si scaricano gli esiti finali dell’interpretazione. Si tratta però di una sfera del tutto autoreferenziale: quella inerente a una prassi puramente musicale, che ha un limite diretto nella sfera artistica dell’esecutore medesimo (o, al massimo, dei rapporti tra co-esecutori). Opposto è il caso del diritto, dove le decisioni di un giudice, che interpreta normativamente le disposizioni di legge, si riversano autoritativamente sulle parti del giudizio. Qui le conseguenze possono investire la dimensione pratica più vasta, quella della vita reale, con limiti che coincidono soltanto con i confini di una portata giurisdizionale. Qui insomma c’è il contatto con il mondo effettivo, anziché con l’esclusivo mondo della musica.

Un corollario di una simile situazione concerne lo statuto che contraddistingue l’esecutore, da un lato, e giudice, dall’altro. L’esecutore musicale può essere più o meno autorevole: può possedere o meno un diploma di studio, esercitare o meno la professione musicale ed essere riconosciuto come musicista più o meno capace. Tuttavia non esistono nell’ambito musicale esecuzioni che abbiano titolo per godere di una vera autorità impositiva. Certo possono esservene di approvate dall’autore, di celebrate dal pubblico o dalla critica, di favorite dall’industria concertistica o discografica. Ma nessun istituto ufficiale può consentire di distinguere tra esecuzioni che sono in senso pieno autoritative ed esecuzioni che non lo sono: tutto al contrario di quanto avviene nel diritto, dove la distinzione tra interpretazioni autoritative e interpretazioni non autoritative è fondamentale, come è fondamentale la definizione istituzionale dell’autorità del giudice. Il giudice che emette una sentenza impone sulle parti una decisione che può essere sottoposta a giudizio critico ma che può essere modificata solo in un eventuale ulteriore grado di giudizio. Un esecutore impone forse qualcosa al suo pubblico (nel senso che lo sottopone all’effetto sonoro della sua *performance*), ma può essere, oltre che criticato, anche subito “corretto” da chiunque esegua diversamente la medesima opera. Ciò che determinerà poi l’incidenza dell’interpretazione sulla tradizione dell’opera sarà questione di fatto assai complessa: problema magari di maggiore o minore autorevolezza dell’interprete, non però di una sua autorità con potere di imposizione.

¹⁵ F. Viola e G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 124.

7. Linguaggio e verbalità

La filosofia ermeneutica ha posto con forza l'accento sulla centralità ontologica del linguaggio. Mentre già Heidegger aveva definito il linguaggio come "casa dell'essere", Gadamer, in una sua celeberrima affermazione, ha sostenuto che «*l'essere che può venir compreso è linguaggio*».¹⁶ Ciò che alla fine da parte del pensiero ermeneutico sembra profilarsi quasi come un'identificazione tra essere e linguaggio, è quantomeno da assumere come decisa attribuzione di un primato ontologico per il linguaggio e di una sua completa universalità. Sarebbe infatti soltanto in un orizzonte linguistico che per l'uomo si costituisce l'esperienza di un mondo, laddove comunque il linguaggio si rivelerebbe come linguaggio dell'essere, ossia come appello che l'essere, in un dire originario, rivolge all'uomo. Non è dunque l'aspetto comunicativo del linguaggio a emergere con più rilievo, bensì appunto quello ontologico.

Non è difficile capire come una supremazia fondamentale assegnata al linguaggio si sposi bene con le questioni basilari di un'ermeneutica giuridica. Se l'universalizzazione dell'ermeneutica, con il riconoscimento del significato generale rivestito dai fenomeni della comprensione e dell'interpretazione, ha come diretta conseguenza l'individuazione della linguisticità quale proprietà essenziale di ogni oggetto e di ogni atto in questo campo totale, ancora una volta l'ambito del diritto risulta esemplare. Il linguaggio, soprattutto come linguaggio verbale, è davvero indispensabile nell'esercizio dell'interpretazione giuridica. Una gran parte degli oggetti e delle fonti di diritto sono basati su testi linguistici. L'attività legale e giudiziale si svolge attraverso il discorso e il dialogo. La parola, scritta od orale, in definitiva, costituisce una dimensione fondamentale che traccia l'orizzonte dell'intero mondo giuridico.

Di fronte al primato ontologico del linguaggio la situazione della musica sembra alquanto più problematica. In effetti, anche per l'arte musicale si può invocare a ragione uno statuto linguistico, se si intende, come nel pensiero ermeneutico, che essa è piena manifestazione di senso. A caratterizzarla è un peculiare modo di risultare significativa, che può manifestarsi anche in assenza di qualsiasi riferimento o rimando oggettivo. Per Gadamer «sebbene (...) la musica pura sia un puro movimento formale, una specie di matematica sonora, e non vi siano in essa contenuti oggettivamente significanti, il comprendere mantiene tuttavia un rapporto con la significatività. L'indeterminatezza di questo rapporto è ciò che costituisce la significatività specifica di tale tipo di musica».¹⁷ Si può dire pertanto che la filosofia ermeneutica, ammettendo per la musica la qualifica di linguaggio, ciò nondimeno cerca di rispettare quelle caratteristiche che la differenziano

¹⁶ H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 542.

¹⁷ Ivi, p. 121.

dalle arti in cui è presente un contenuto rappresentativo. A dispetto di tale sforzo, non tutto però risulta così convincente.

Il punto cruciale consiste nel fatto che allorché i filosofi dell'ermeneutica riconoscono una supremazia ontologica al linguaggio lo pensano ancora eminentemente come linguaggio verbale. La musica, in tal modo, è stretta in un vincolo con la verbalità, rispetto alla quale corre il rischio di risultare in qualche modo subordinata. Dice in proposito Gadamer: «Perché il canto di una danza può essere trasformato in un corale della Passione? È sempre una segreta subordinazione della musica alla *parola* ad essere in gioco? Può essere che sia in gioco qualcosa del genere, e gli interpreti della musica sono sempre stati tentati di trovare tali punti di appoggio, o per così dire degli ultimi resti di concettualità. Anche alla vista dell'arte astratta noi non potremo mai fare a meno di pensare che nel nostro orientamento quotidiano siamo rivolti a degli oggetti. Così, anche in quello stato di concentrazione necessario perché la musica ci si manifesti, noi ascoltiamo con lo stesso orecchio con cui altrimenti cerchiamo di capire la parola. Resta comunque un nesso ineliminabile tra il linguaggio privo di parole della musica, come si ama dire di solito, ed il linguaggio fatto di parole della nostra esperienza discorsiva e comunicativa».¹⁸

Sebbene la musica non possieda contenuti significanti oggettivi e determinati, tuttavia, secondo Gadamer, nel momento in cui è interpretata essa finisce per entrare in un campo dove è in azione, almeno potenzialmente, la verbalità con la sua oggettività determinata di significato. Ogni interpretazione musicale infatti, a prescindere dalla circostanza che si tratti di interpretazione comprensiva o di interpretazione riproduttiva, può comunque essere esplicitata verbalmente, cioè, in particolare, essere giustificata e argomentata attraverso una mediazione linguistica che è di tipo discorsivo. «Un esecutore (...) può bensì trovare che la giustificazione, in parole, della sua interpretazione è qualcosa di secondario, e rifiutarla come non artistica; ma non può in alcun modo negare che la sua interpretazione riproduttiva è suscettibile, almeno, di una tale giustificazione. Anche lui non potrà non volere che l'interpretazione che egli dà dell'opera sia giusta e convincente, e non gli verrà nemmeno in mente di negare, ad esempio, il legame della sua interpretazione con il testo che ha di fronte. (...) L'artista esecutore non potrà negare che la sua comprensione di un'opera, che si manifesta nell'esecuzione, possa essere a sua volta oggetto di comprensione, cioè possa essere giustificata mediante una interpretazione (*Auslegung*), il che si può fare solo attraverso un discorso».¹⁹

Da tali considerazioni appare evidente che la filosofia ermeneutica tende a vincolare l'interpretazione musicale alla possibilità di un'articolazione di senso che avviene

¹⁸ H.-G. Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Reclam, Stuttgart 1977, tr. it. di R. Dottori, *L'attualità del bello. Arte come gioco, simbolo e festa*, in *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, Marietti, Genova 1986, pp. 42-43.

¹⁹H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 459.

soprattutto sul piano verbale. Il primato della parola finisce per assorbire le capacità autonome di significazione che pure sono proprie della musica. Ma non è questa una palese mortificazione a spese di quanto è più vivo dell'arte dei suoni? Sembra chiaro infatti che l'apertura di senso di un brano musicale è qualcosa che accade già a livello sensibile e che non abbisogna, almeno inizialmente, di alcuna esplicitazione discorsiva. Comprendere la musica, prima ancora che in un atto verbale, risiede piuttosto nell'afferramento di una *Gestalt* sonora: il che si compie in un processo percettivo basato sul circolo ermeneutico tra parti e tutto della concreta forma musicale. In tutto ciò però non è richiesto l'intervento della parola, bensì l'assorta immersione nel suono. L'esecutore o l'ascoltatore di fronte all'opera sono alla ricerca di un senso che non è verbo o *lógos*, ma soltanto direzione da seguire all'interno dei dinamismi sonori, epifania diretta di una tendenza sensibile.

Il confronto tra ermeneutica musicale ed ermeneutica giuridica si può concludere sul rilievo di un altro tratto distintivo. Dopo avere sottolineato le differenti conseguenze pratiche proprie dell'interpretazione nell'ambito della musica e del diritto, è ora da rimarcare un'ulteriore divergenza che riguarda un diverso rapporto con il *medium* verbale. Mentre nell'ambito giuridico la parola rappresenta davvero un elemento necessario, in quanto dimensione essenziale entro cui si svolge la mediazione interpretativa, nell'ambito musicale ciò non sembra vero. L'interpretazione musicale infatti, almeno nella sua costituzione fondamentale, è indipendente dalla verbalità. Spesso l'esecutore o l'ascoltatore si giovano dell'ausilio verbale, scorrendo interiormente o "dialogando" con l'opera, ma altrettanto spesso tentano di evitare ogni verbalizzazione poiché la sentono come disturbo della loro più immediata esperienza musicale. Si può affermare quindi che, se in effetti l'orizzonte dell'esperienza giuridica, quale orizzonte ermeneutico, non può fare a meno del linguaggio verbale, quello dell'esperienza musicale si giova più liberamente di esso e anzi di sovente, nel suo nocciolo sorgivo, se ne svincola assai volentieri.