

Alberto Oddenino

*Standardizzazione, musica e diritto internazionale economico*

SOMMARIO: 1. Premessa a una riflessione su musica e diritto internazionale – 2. I principali profili della standardizzazione in musica e la sua valenza – 3. Il ruolo della standardizzazione in relazione al diritto e il suo crescente e controverso impatto nel diritto internazionale dell'economia globalizzata – 4. Elementi di comprensione della standardizzazione nel prisma della comparazione fra musica e diritto internazionale

1. *Premessa a una riflessione su musica e diritto internazionale*

Una anche superficiale ricognizione degli studi dedicati al rapporto fra musica e diritto offre un quadro complesso e articolato, in cui possono considerarsi già ben consolidati i filoni del 'diritto della musica' e del 'diritto nella musica'<sup>1</sup>. Una terza rilevante prospettiva mira alla comparazione fra i due ambiti traendo elementi di comprensione utili all'analisi giuridica. In particolare, in questa dimensione, spicca lo sforzo di analisi del 'diritto come musica', o, come più suggestivamente suggerito nella articolazione di questo volume, della 'musica nel diritto'. Il filone di ricerca gode già di un certo sviluppo nella direzione del raffronto fra elementi giuridici ed elementi propri del linguaggio musicale, e in tale senso sono emblematiche le riflessioni dedicate al raffronto fra interpretazione musicale e interpretazione giuridica<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Si veda in merito il contributo introduttivo di G. RESTA, *Itinerari per una ricerca su diritto e musica*, in questo Volume.

<sup>2</sup> Su questa prospettiva cfr. ex multis A.P. BUFFO, *Interpretation and Improvisation: The Judge and the Musician Between Text and Context*, in *International Journal for the Semiotics of Law - Revue internationale de Sémiotique juridique*, 2018, 215 ss.; E. PICOZZA, *Il metro-nomo: problemi di interpretazione tra musica e diritto*, in *Ars interpretandi*, 2006, 327 ss.; F. CASUCCI (a cura di), *Il Silenzio del Diritto*, Napoli, 2013; G. RESTA, *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: diritto e musica*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 2011, 435 ss.; M. BRUNELLO, G. ZAGREBELSKY, *Interpretare. Dialogo tra un musicista*

Questo rapporto fra musica e diritto pare suscettibile di una declinazione in cui il termine di comparazione da cui l'analisi muove è quello musicale e non già quello giuridico. In questa dimensione, che considera la musica, o elementi tratti dal fenomeno e dal linguaggio musicale come dotati di un portato normativo degno di analisi, intende inserirsi la presente indagine.

Occorre aggiungere che la prospettiva giuridica da cui l'analisi si pone è quella del diritto internazionale, in particolare economico, che si trova oggi posto a cimento dalle dinamiche e dalle sfide proprie della globalizzazione. Il parallelo appare opportuno perché dei vari ambiti giuridici il diritto internazionale è forse quello che, per natura, funzione e struttura, appare più prossimo all'arcano che da sempre si accompagna all'arte musicale.

L'obiettivo è di isolare alcuni spunti relativi al concetto di normatività, e in particolare di quella particolare e controversa forma di normatività che va sotto il nome di 'standardizzazione'. Si tratta di un concetto ben presente nella prospettiva musicale, che assume nel diritto contemporaneo, e in particolare nel quadro più ampio della globalizzazione economica, un ruolo di crescente rilevanza ma non privo di profili controversi.

Per questo lo scritto muoverà da una definizione generale di standardizzazione per vederne poi, per sommi capi, l'applicazione ad alcune rilevanti dimensioni del linguaggio musicale nel suo evolvere storico. Ciò consentirà di tentare un parallelo con la omologa categoria operante nell'ambito del diritto internazionale, di cui saranno sommariamente tratteggiate caratteristiche e profili di criticità. Questo nell'intento di svolgere alcune riflessioni in cui la standardizzazione, vista nel prisma della dimensione musicale, possa essere apprezzata nella sua portata giuridica, al di là della facile polarizzazione fra narrazioni opposte, che la vogliono ora positivo ed imprescindibile postulato di edificazione del diritto globale di marca neoliberista ora come deterioro forma di esercizio, in chiave sostanzialmente normativa, del potere privato, che si accredita attraverso di essa a soppiantare progressivamente il potere pubblico.

Il punto di partenza dell'analisi è quello di una prospettiva definitoria generale: in proposito occorre subito osservare come la nozione di standardizzazione, per quanto possa apparire paradossale, sia difficilmente suscettibile di una piena *reductio ad unum*, perché risente delle peculiarità degli ambiti in cui essa è utilizzata.

---

*e un giurista*, Bologna, 2016; G. IUDICA, *Interpretazione giuridica e interpretazione musicale*, in *Rivista di diritto civile*, I, 2004, 467 ss. In tema cfr. altresì il contributo di F. RIMOLI, *Interpretazione, forma, funzione: sulle presunte affinità tra l'agire giuridico e l'agire musicale*, in questo Volume.

Una definizione generale tratta dall'uso corrente designa con standardizzazione l'atto di conformare a un modello considerato normale e generalmente valido, eliminando tratti distintivi o comunque portatori di un carattere individuale<sup>3</sup>.

Elementi definitivi utili si possono trarre dall'ambito ingegneristico ed economico-statistico. Nel primo contesto con 'standardizzazione' o 'unificazione', o ancora 'normalizzazione', si designa la procedura con cui vengono fissate le caratteristiche di un insieme di componenti o materiali in modo tale che essi siano compatibili fra loro. Si tratta di una definizione che ha il proprio baricentro nel concetto di interoperabilità, che è particolarmente cruciale nella odierna economia dei dati in relazione agli standard di interconnessione<sup>4</sup>. La standardizzazione va pertanto considerata in relazione allo sviluppo industriale basato sulla produzione seriale, della quale è stata uno dei punti cardinali. Poter utilizzare un dato materiale, rientrando in un determinato standard, spesso tradotto in tabelle di unificazione, senza doverne indagare o definire caso per caso e volta per volta tutte le caratteristiche, ma semplicemente recependo e applicando quelle fornite dallo standard stesso, garantisce infatti che due componenti costruite conformemente ad esso siano intercambiabili. Da questo punto di vista la standardizzazione è elemento che valorizza l'utilizzo costruttivo dei diversi materiali, profilo che, come si vedrà, è assai rilevante anche in prospettiva musicale, nonché giuridica.

Anche l'ambito economico è feroce di spunti interessanti: in certo senso, invero, la standardizzazione può essere considerata come fenomeno

<sup>3</sup> Cfr. voci *Standard*, *Standardizzare* e *Standardizzazione*, in *Vocabolario della Lingua italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1994.

Si deve osservare come a definire la nozione di standard convergano fattori di diverso carattere. In particolare, vi è chi individua sei attributi definitivi principali secondo cui lo standard sarebbe tale in quanto: (a) codificato, (b) sovranazionale, (c) elaborato, (d) proprio dei ceti alti, (e) invariante, (f) scritto. In tema cfr. U. AMMON, *Explikation der Begriffe 'Standardvarietät' und 'Standardsprache' auf normtheoretischer Grundlage*, in G. HOLTUS, E. RADTKE (a cura di) *Sprachlicher Substandard*, Tübingen, 1986. È opportuno sottolineare come la traduzione di 'standard' in lingua tedesca sia 'normal': ciò rimanda da un lato all'ambito statistico e al concetto di ricorrenza e normalità (nello specifico ambito con standardizzazione si designa l'atto di depurare l'analisi statistica da variabili nascoste o aleatorie in modo da rendere più affidabili i risultati), e dall'altro a quello normativo, con il quale il termine non a caso condivide la radice etimologica. Questa contiguità fra normalità statistica e norma è un punto assai rilevante, che sarà ripreso in sede di conclusioni.

<sup>4</sup> Sul punto, e in relazione al delicato rapporto fra interoperabilità e standard sia consentito rinviare a A. ODDENINO, *Digital standardization, cybersecurity issues and International Trade Law*, in *Questions of International Law*, 2018, 31 ss.

eminentemente economico, essendo essa un pilastro della moderna economia libero-scambista, crescentemente globalizzata proprio in ragione dell'abbattimento degli ostacoli tecnici agli scambi, che si sostanziano ogniqualvolta manchi una autentica e generale standardizzazione delle norme tecniche relative ad un determinato settore produttivo. In tale ambito, la standardizzazione può essere considerata non solo come elemento facilitatore del fenomeno produttivo seriale di beni o servizi aventi caratteristiche identiche, ma anche come vero e proprio presupposto per lo sviluppo, in dimensione internazionale, di economie di scala e di apprendimento progressivo. In questo ambito emerge un importante legame fra il concetto di standardizzazione e quello di razionalizzazione che sarà importante nel seguito dell'indagine<sup>5</sup>: tale legame affonda le sue radici nel pensiero economico di matrice taylorista-fordista, ove il termine razionalizzazione è usato con riferimento ai processi industriali, per designare l'insieme delle misure tecnico-organizzative mirate all'aumento della produttività<sup>6</sup>.

A fronte di un panorama così ricco, ma perlopiù connotato economicamente, un passaggio decisivo, e assai rilevante per la presente indagine, è quello compiuto nel pensiero di Max Weber, con il superamento di una concezione solo economica della standardizzazione/razionalizzazione che apre alla dimensione sociale e culturale. Si tratta di una impostazione volta alla piena valorizzazione dei fattori meta-economici, che costituisce un ponte ideale per passare ad indagare i profili essenziali della standardizzazione in musica<sup>7</sup>. Si deve sottolineare come il contributo di Weber stia, fra l'altro, proprio nell'aver evidenziato la relazione tra forme musicali e società, sottolineando la significativa interdipendenza tra realtà sociale e produzione musicale, e nell'aver sottolineato come la razionalizzazione collegata all'introduzione di elementi di standardizzazione abbia consentito una padronanza del 'materiale' sonoro e musicale che è risultata decisiva nella edificazione e nello sviluppo della civiltà musicale occidentale.

Per completezza occorre poi sin d'ora osservare come vi sia una acce-

<sup>5</sup> In tema cfr. E. RAGANATO, *Alle origini della sociologia della musica: dal concetto di razionalizzazione a quello di standardizzazione*, in *Orbis Idearum*, 2018, 83 ss.

<sup>6</sup> Cfr. in merito già F.W. TAYLOR, *The principles of scientific management* (1911), trad. it. *Principi di organizzazione scientifica del lavoro*, Milano, 1976.

<sup>7</sup> Ad essa peraltro il grande sociologo dedicò una attenzione diretta e specifica (cfr. M. WEBER *et al.*, *The Rational and Social Foundations of Music*, Carbondale, 1958), vedendola come processo di estrema razionalizzazione che, prese le mosse dalla stessa codificazione della notazione musicale, ha interessato non solo la musica, nei suoi diversi elementi costitutivi e nell'articolazione del linguaggio musicale, ma anche la tecnica costruttiva degli strumenti musicali. Sul punto si ritornerà nel paragrafo successivo.

zione deteriore di standardizzazione che appare assai rilevante, e funzionale all'analisi musicale e giuridica che seguirà. Si tratta di una accezione sviluppata dal filosofo e musicologo T.W. Adorno in senso radicalmente negativo, nella quale il termine 'standardizzazione', applicato ai processi sociali, economici e culturali del XX secolo, assume il significato di omologazione e massificazione<sup>8</sup>.

## 2. I principali profili della standardizzazione in musica e la sua valenza

Su queste premesse, è possibile ora dedicarsi ad una disamina più analitica dei diversi profili di standardizzazione musicale. Il percorso si snoderà attraverso gli elementi costitutivi della musica, partendo dal più semplice e antropologicamente 'primitivo' ossia il ritmo, per poi interessare il suono, nei suoi elementi caratteristici, quindi l'organizzazione dei suoni in scale, per poi giungere alla standardizzazione delle forme del linguaggio musicale.

La musica occidentale si caratterizza per l'assunzione progressiva di un ritmo regolare, grazie alla sua codificazione attraverso notazioni sempre più precise in relazione ai rapporti numerici (multipli e sottomultipli) rispetto ad una data unità di tempo (*longa*, *brevis*, ma anche *duplex longa* e *semibrevis*). Le esigenze di scrittura musicale, legate allo studio e alla memorizzazione dapprima di linee monodiche e poi di strutture polifoniche vieppiù complesse hanno portato con sé la codificazione del profilo ritmico e segnato la transizione verso quel modello di musica 'mensurata' che è fondamento della musica occidentale nella sua pienezza. L'attenzione per questi profili, che si può far risalire all'opera di Guido D'Arezzo nel secolo XI e alla più compiuta codificazione nella *Ars cantus mensurabilis* di Francone di Colonia, databile intorno al 1260, ha segnato un progressivo distacco dalla tradizione del canto libero pre-gregoriano e gregoriano, basata su una notazione neumatica priva di precisa codificazione dei rapporti ritmici<sup>9</sup>. Il valore di questa progressiva

<sup>8</sup> Oltre al riferimento ad Adorno, su cui si ritornerà più diffusamente oltre, deve essere menzionato anche il pensiero di George Ritzer e il suo riferimento alla massificazione dei consumi, denominata significativamente "McDonaldizzazione" (cfr. G. RITZER, *Il mondo alla McDonald's*, Bologna, 1997).

<sup>9</sup> Non deve sorprendere che Guido d'Arezzo, per lo sforzo di sistemazione dei profili teorici della musica in funzione di una sua praticabilità (si pensi alla pratica a lui ascritta della solmizzazione finalizzata all'apprendimento e alla memorizzazione delle melodie ad opera dei cantori) sia accreditato come vero e proprio 'inventore' della musica. In tema cfr. R. ALLORTO, *Nuova Storia della Musica*, Milano, 1991, 70 ss. Occorre osservare, peraltro, come questa progressiva standardizzazione ritmica segni una notevole differenza non solo con

standardizzazione non può essere sottovalutato poiché traduce l'esigenza di dare forma razionale ad un materiale ritmico, e sonoro, grezzo e altrimenti difficilmente padroneggiabile<sup>10</sup>. Essa ha costituito, altresì, il presupposto per una ulteriore standardizzazione dei ritmi binari e ternari e della loro organizzazione in battute, che è presupposto a sua volta delle standardizzazioni di forma legate alle cellule espressive più elementari, di cui si dirà a breve.

Venendo all'elemento sonoro, inteso come materiale primario della creazione musicale, si deve osservare come il processo di standardizzazione riguardi in modo significativo ognuno dei tre elementi che tradizionalmente si usano come descrittori delle caratteristiche del suono, ossia l'altezza, l'intensità e il timbro.

Certamente l'aspetto più evidente e storicamente rilevante di standardizzazione del suono ha riguardato la sua altezza, ossia la frequenza della vibrazione sonora che produce le diverse note musicali. Il tema è quello, ben noto a musicisti e appassionati, e tuttora in certa misura controverso, della fissazione del *diapason*, ossia di una altezza convenzionalmente unica del LA della quarta ottava del pianoforte, e conseguentemente di tutte le altre note della scala musicale<sup>11</sup>.

---

tradizioni musicali più antiche (soprattutto quelle dei canti liturgici pregregoriani, ma dello stesso canto gregoriano, che pur nascendo con intenti di unificazione delle molteplici tradizioni preesistenti, conserva ancora una spiccata libertà ritmica), ma anche con tradizioni musicali extraeuropee, che presentano una libertà ritmica assai maggiore, e soprattutto non riconducono la musica ad una notazione ritmicamente predeterminata in battute e quindi prevedibile nel suo svolgersi. Sul punto cfr. K. GAWU, *Il ritmo*, in *Enciclopedia della Musica* (diretta da J.J. Nattiez) vol. II, *Il sapere musicale*, Torino, 2002, 45 ss., in cui si sottolinea, in relazione al ritmo nella musica africana, il nesso fra la libertà degli schemi ritmici e il loro carattere servente tanto rispetto alla declamazione, in stile recitativo sillabico, quanto ai contenuti semantici. Altro esempio di libertà ritmica è offerto dalla musica indiana: il contrasto con la concezione ritmica occidentale è evidente dall'ascolto di alcune musiche di Philip Glass, in particolare in alcune sue composizioni per pianoforte che rappresentano il riuscito tentativo di fondere in un tutt'uno i due schemi ritmici.

ASCOLTO 1 P. Glass, *Mad Rush* per piano solo disponibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=UtQpSGyPCBE>> (ultimo accesso 30.01.2020).

<sup>10</sup> Come osservato esemplarmente in Georg Simmel «la configurazione simmetrico-ritmica si presenta come la prima e la più semplice forma con cui l'intelletto stilizza, per così dire, la materia della vita, la rende dominabile e assimilabile. È il primo schema mediante il quale la ragione può penetrare nelle cose e dare loro una forma» (cfr. G. SIMMEL, *Filosofia del denaro* (1889), trad. it. di A. Cavalli, R. Liebhart e L. Perucchi, Torino, 1984, 688). In tema si rinvia anche al contributo di E. PICOZZA, *Il nomos nella musica e nel diritto*, in questo Volume.

<sup>11</sup> La frequenza standard a cui oggi si fa riferimento è fissata nel diapason in La, che oscilla a una frequenza di 440 Hertz, e si riferisce al La3, o secondo l'uso anglosassone A4. Il termine *diapason*, come noto, ha in musica diversi significati, ma più comunemente indica lo strumento acustico per generare una nota standard sulla quale si accordano gli strumenti

La standardizzazione dell'altezza dei suoni è rilevante non solo teoricamente ma anche praticamente, essendo presupposto per l'esecuzione di brani di insieme e al contempo fondamentale elemento unificante nella costruzione degli strumenti, in particolare quelli ad intonazione o accordatura fissa.

La storia della frequenza del *diapason* ci narra dell'emersione dell'intento di rendere generale e assoluto il concetto di altezza del suono, percepito anticamente perlopiù in chiave relativa e mutevole. Fino al XIX secolo non si ha notizia di alcuno sforzo coordinato per determinare uno standard in campo musicale e l'intonazione variava ampiamente in tutta Europa, con significative oscillazioni anche da un genere musicale all'altro<sup>12</sup>.

La fissazione della frequenza del *diapason* rivela quindi un processo di standardizzazione progressiva, che passa attraverso una dinamica prima statale e poi interstatale, in cui per un certo periodo gli stati hanno agito *uti singuli*<sup>13</sup> e solo successivamente hanno costruito un *consensus* nella direzione della standardizzazione, il cui movente sono state considerazioni di tipo pragmatico<sup>14</sup>.

---

musicali. Il *diapason* è in questo senso tanto concetto quanto strumento per dare corpo al concetto medesimo. In tema cfr. A. FROVA, *Fisica nella musica*, Bologna, 1999.

<sup>12</sup> Al matematico e musicologo Alexander Ellis (A. ELLIS, *The History of musical pitch*, London, 1880) si deve la ricostruzione storica dell'accordatura dei *diapason* in varie città europee, che rivela una variabilità impressionante, con una oscillazione da un minimo di 328 Hz a un massimo di 519 Hz. Sul valore di questa ricostruzione cfr. P. RIGHINI, *Attualità di una monografia quasi secolare: the History of musical Pitch di A. J. Ellis* in *Rivista Italiana di Musicologia*, 1971, 277 ss.

<sup>13</sup> Ad esempio, se è vero che nel 1859 in Francia il valore di riferimento dei concerti sinfonici era 448 Hz, in quello stesso anno il governo francese, su spinta di musicisti quali Berlioz e Rossini, uniformava l'intonazione degli strumenti a 435 Hz, mentre in Italia Giuseppe Verdi, con altri musicisti, iniziava a progettare di stabilire come misura standard i 432 Hz: ciò si tradusse in una proposta ufficiale solo nel 1881 e in un decreto del Governo italiano per la normalizzazione del diapason a 432 vibrazioni per secondo solo nel 1884. Si deve osservare come ancora in tempi ben più recenti il dibattito abbia ripreso vigore se è vero che nella X Legislatura è stato presentato al Senato della Repubblica italiana il Disegno di Legge n. 1218 del 20 luglio 1988, avente per obiettivo quello di ripristinare il 'La di Verdi' a 432 Hz, sulla base di varie considerazioni orientate a riconoscere nella misura di 440 Hz una imposizione innaturale e antistorica e ad affermare la misura verdiana anche in chiave di identità culturale nazionale. Non sorprende che l'iniziativa, proprio nella sua indole unilaterale, non abbia avuto esito e che il valore resti oggi in Italia, come in Europa e nel mondo, a 440 Hz in forza della legge 3 maggio 1989, n. 170 (pubblicata in Gazzetta ufficiale n. 109 del 12/05/1989) sulla «Normalizzazione dell'intonazione di base degli strumenti musicali», che all'art. 1 recita: «Il suono di riferimento per l'intonazione di base degli strumenti musicali è la nota la3, la cui altezza deve corrispondere alla frequenza di 440 hertz (Hz), misurata alla temperatura ambiente di 20 gradi centigradi». In tema cfr. A. NACCI, *Il problema del La a 432 Hz*, disponibile su <[academia.edu](http://academia.edu)> (ultimo accesso 30.01.2020).

<sup>14</sup> Su questa prospettiva cfr. già G. KAYE, *International Standard of Musical Pitch*, in

Vi è un momento a partire dal quale il tema ha iniziato a porsi autenticamente in dimensione internazionale, sollecitando una risposta interstatale. Questo avvenne solo nel 1885, allorché un Congresso internazionale tenutosi a Vienna discusse e approvò la frequenza in dimensione europea, fissandola a 436 Hz, sul modello della Francia<sup>15</sup>. Nel 1939 in occasione del Congresso di Londra fu suggerita l'attuale misura di 440 Hz, mentre solo nel 1953, su iniziativa dell'ISO, detta frequenza assurse autenticamente a standard internazionale, riaffermato nel 1975 come standard ISO 16<sup>16</sup>.

Come si osserva giustamente, la standardizzazione del *diapason* può essere senz'altro vista come un compromesso fra passato e presente, in ragione delle esigenze costruttive e di brillantezza timbrica funzionali alla valorizzazione anche discografica del repertorio sinfonico<sup>17</sup>. Dare atto della contingenza di una scelta di compromesso non significa peraltro negare il valore e la necessità di una standardizzazione autenticamente internazionale, al servizio del fenomeno (e del mercato) musicale in tutte le sue molteplici declinazioni.

Non più che un cenno meritano in questa sede i processi di standardizzazione che hanno interessato i diversi profili della intensità e del timbro. In questi casi, la standardizzazione ha operato per il tramite della tipizzazione e progressiva omologazione costruttiva degli strumenti musicali, che si è tradotta in caratteristiche più uniformi e prevedibili del timbro e delle capacità dinamiche, ossia di intensità, degli strumenti stessi<sup>18</sup>.

Un secondo livello di analisi riguarda l'organizzazione dei suoni e la individuazione, fra suoni di diversa frequenza, di rapporti funzionali all'espressione

---

*Nature*, 1938, 820-821, ove si osservava: «*the problem of the international standardization of musical pitch has recently assumed a new prominence in view of the increasing exchange of concert and similar programmes by the various broadcasting organizations in different countries. The general question has come up from time to time in the past, though it cannot be said that any substantial measure of unification has ever resulted internationally*». Sulla dimensione 'naturalmente' internazionale del tema con l'evolvere delle modalità esecutive e di trasmissione e riproduzione musicale cfr. altresì J. WEINSTEN, *Musical Pitch and International Agreement*, in *American Journal of International Law*, 1952, 341 ss.

<sup>15</sup> Cfr. B. HAYNES, *History of Performing Pitch: The Story of «A»*, Scarecrow Press, 2002.

<sup>16</sup> Sul punto cfr. M. LINDLEY *et al.*, voce *Pitch*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980, 785.

<sup>17</sup> Sul punto cfr. L. CAVANAGH *A Brief History of the Establishment of International Standard Pitch a=440 Hertz*, reperibile online su <[http://www.wam.hr/sadrzaj/us/Cavanagh\\_440Hz.pdf](http://www.wam.hr/sadrzaj/us/Cavanagh_440Hz.pdf)> (ultimo accesso 30.01.2020), ove si sottolinea il valore contingente e non assoluto del valore di fissazione.

<sup>18</sup> In tema cfr. L. SAVONARDO, *Sociologia della Musica*, Torino, 2014, 30, anche se il riferimento può andare già alle osservazioni di Max Weber (cfr. *supra* nota 7) relative alla razionalizzazione delle caratteristiche costrittive degli strumenti, a partire da quelli ad arco fino all'organo e al pianoforte.



musicale. Si tratta, in altre parole, del tema della determinazione delle scale musicali e della fissazione dei rapporti fra le note che le compongono.

In particolare, è cruciale la standardizzazione musicale che si è realizzata con l'affermazione della scala diatonica eptatonica e alla determinazione delle frequenze delle note della scala musicale attraverso il cd. temperamento equabile<sup>19</sup>.

Per comprendere l'importanza di tale momento di standardizzazione occorre muovere da un breve inquadramento storico e sistematico, il cui punto di partenza è necessariamente il riferimento alla musica della Grecia antica. In essa il carattere essenzialmente melodico e monodico della musica consente (così come avviene anche nelle principali culture extraeuropee) una coesistenza di scale differenti, che è considerata perfettamente naturale e anzi utile ai fini espressivi, per le diverse caratteristiche, anche emotive, ricollegate ai diversi modi. Si tratta di una musica per questo assai semplice, monodica e funzionale alla declamazione o al canto del testo poetico<sup>20</sup>. In questo periodo storico il fenomeno e la produzione sonora era inevitabilmente materia oscura, quasi esoterica. L'esplorazione del mondo sonoro non poteva infatti valersi delle moderne nozioni di fisica acustica e pertanto la costruzione delle scale nei vari modi era esercizio assolutamente empirico, legato agli esperimenti con il monocordo cui venivano applicati rapporti numerici semplici al fine di ricavare i diversi suoni in relazione alla corda vibrante. In particolare, la cd. scala pitagorica, si basava sulla individuazione del rapporto numerico di 2/1 per l'intervallo di ottava e di 3/2 per quello di quinta. Ciò, oltre a essere funzionale alla dimostrazione della filosofia pitagorica, che vedeva nel numero e nei rapporti numerici il principio ultimo, ebbe il pregio pratico di consentire un'agevole individuazione delle frequenze dei vari suoni che vanno a comporre l'ottava, ottenuti mediante la sovrapposizione di dodici intervalli di quinta (metodo ciclico, o per sovrapposizione di quinte).

Nell'Europa medioevale i teorici ereditarono questa tradizione e descris-

<sup>19</sup> Si deve chiarire che con scala musicale si può intendere, in linea di principio, ogni ordinamento per altezza di un dato numero di suoni che vanno a comporre l'intervallo di ottava. Pertanto, i modelli di scale possono essere i più vari e non contengono un numero preordinato di suoni. In tema cfr. N. MEEUS, *Scale, polifonia, armonia*, in *Enciclopedia della Musica*, vol. II, cit., 72 ss.

<sup>20</sup> Esempio in proposito è uno dei più antichi frammenti di musica greca a noi pervenuto: l'Epitaffio di Sicilo, che risale al II sec. a.C. e ricomprende, scolpiti su una stele funeraria, un testo accompagnato da notazione musicale alfabetica in modo frigio. ASCOLTO 2 Epitaffio di Sicilo, disponibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=ovVmMXAzg6s>> (ultimo accesso 30.01.2020).

sero inizialmente un solo tipo di scala, costruita con il metodo ciclico attribuito a Pitagora, che però ben presto si rivelò inadatta allo sviluppo di armonie e di forme di espressione musicale più evolute<sup>21</sup>.

Ciò conduce ad occuparci del tema del temperamento, termine con cui si designano vari sistemi di intonazione, specie degli strumenti a suono fisso, al fine di stabilire matematicamente precisi rapporti fra i vari intervalli che compongono l'ottava<sup>22</sup>.

L'idea fondamentale del temperamento è quella di un aggiustamento rispetto all'impiego dei suoni naturali, che porterebbero, con la sovrapposizione di quinte naturali, a uno scostamento notevole delle ottave lontane dal suono di partenza, con conseguente squilibrio dell'intonazione dei vari gradi della scala così ottenuta. Ciò rende difficile ogni concezione armonica, ossia di sovrapposizione accordale dei suoni, nonché ogni possibilità di modulare, ossia muoversi da una tonalità all'altra grazie alla natura 'circolante' della scala adottata. Per queste stesse ragioni risultano difficili le esecuzioni collettive ogniqualvolta si debbano accordare con strumenti a suono fisso gli strumenti, quali tipicamente gli archi, a suono non fisso<sup>23</sup>.

Il concetto di temperamento fu pertanto declinato in molti modi, ma sempre con l'obiettivo di servire fini espressivi riducendo le asperità della scala ottenuta con il metodo ciclico, o pitagorico. I diversi temperamenti sperimentati in chiave storica ci raccontano di una progressiva standardizzazione volta a produrre scale vieppiù circolanti e suscettibili di supportare una creatività musicale più ambiziosa, al servizio della musica solistica degli

<sup>21</sup> La scala pitagorica cromatica così costruita presenta due peculiarità. La prima è che l'intervallo di tono non risulta diviso in due semitoni uguali (il semitono pitagorico non è la «metà» di un tono), la seconda è che il ciclo delle quinte (e quarte) dopo dodici suoni non si chiude esattamente sulla nota di partenza: l'intervallo residuo è detto comma pitagorico. Queste proprietà derivano entrambe dal fatto che il principio ciclico (basato sul rapporto 2/3) è matematicamente inconciliabile con l'equidivisione dell'ottava (rappresentata dal rapporto 1/2), per la semplice ragione che nessun numero naturale può essere contemporaneamente una potenza intera di 2 e una potenza intera di 3. Il problema si può risolvere con una definizione puramente divisiva della scala, di cui esistono esempi nell'antichità classica, tuttavia fino a tempi molto recenti non esisteva alcun metodo pratico per applicare un criterio divisivo all'accordatura di uno strumento musicale. In tema, cfr. R. COVEY CRUMP, *Pythagoras at the forge: Tuning in early music*, in T. KNIGHTON, D. FALLOWS (a cura di), *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Berkeley, 1997.

<sup>22</sup> In tema cfr. D. BENSON, *Music: a Mathematical Offering*, Cambridge, 2006.

<sup>23</sup> Cfr. S. ISOLA, *Temperamenti: matematica e teoria musicale*, reperibile su <<http://www.unicam.it/>> (ultimo accesso 30.01.2020). C. DI VEROLI, *Unequal Temperaments in the Performance of the Early Music*, Buenos Aires, 1978, reperibile in versione aggiornata su <<http://temper.braybaroque.ie>> (ultimo accesso 30.01.2020).

strumenti a tastiera e della musica d'insieme. Va osservato che i temperamenti antichi erano potenzialmente numerosi e vari proprio perché servivano in modo variegato e contingente le diverse esigenze compositive<sup>24</sup>. Si trattava di temperamenti costruiti su base empirica, che erano inequabili ma relativamente 'circolanti' ed in essi si perseguiva più o meno efficacemente l'obiettivo di abbattere la differenza fra diesis e bemolli introducendo notevoli cromatismi<sup>25</sup> e consentendo di suonare in tutte le tonalità, pur con differenze rilevanti fra di esse. Una vera selva di quelle che potrebbero definirsi 'standardizzazioni imperfette', pervasa di empirismo e di occasionalità: un quadro che non poteva essere soddisfacente per le esigenze che gli edifici sonori già del primo barocco sollevavano, anche e soprattutto in relazione all'utilizzo di strumenti ad accordatura fissa e alle prospettive legate al fare musica d'insieme<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Non potendo indugiare troppo sui temperamenti antichi, precedenti a quello equabile, basterà qui menzionare il temperamento mesotonico, realizzato per valorizzare l'utilizzo degli intervalli di terza, assai poco praticati in precedenza, e basato su intervalli di quinta tutti ugualmente calanti onde consentire l'assenza di battimenti nelle terze maggiori. Esso, pur funzionale a esigenze compositive più evolute, che già nella seconda metà del XVI secolo contemplavano sempre più frequentemente l'uso di cromatismi e dal secolo successivo la modulazione in tonalità diverse da quella iniziale, si rivelò comunque inadeguato per varie ragioni tecniche che impedivano alla scala così ottenuta di essere pienamente circolante. Il temperamento mesotonico infatti non permette di chiudere esattamente il ciclo delle quinte e pertanto produce nella scala un intervallo di quinta molto crescente, usualmente fra le note Sol♯ e Mi♭; più in generale non permette di usare alcune note alterate (per esemplificare, se i «tasti neri» sono accordati come Do♯, Mi♭, Fa♯, Sol♯ e Si♭, non possono essere utilizzati per suonare le note Re♭, Re♯, Sol♭, Lab e La♯). A questo problema si cercò talora di ovviare con la costruzione di tastiere in cui alcuni tasti neri erano suddivisi per ottenere separatamente le note Mi♭/Re♯ e Sol♯/Lab (già il monumentale organo di Lorenzo da Prato nella Basilica di San Petronio a Bologna, 1475, presenta alcuni tasti divisi in questo modo). In tema cfr. M. LINDLEY, *Temperaments: A Brief Survey*, Oxford, 1993.

<sup>25</sup> Esempio eminente sono alcune composizioni di J.P. Sweelinck: ASCOLTO 3 J.P. Sweelinck, Fantasia Cromatica, disponibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=9zHWp9nEL0s>> (ultimo accesso 30.01.2020).

<sup>26</sup> Una menzione particolare in tema di standardizzazione di scale merita poi la scala detta 'naturale', concepita nel 1558 dal compositore e teorico musicale Gioseffo Zarlino, il quale nel trattato *Institutioni harmoniche* del 1558 propose una radicale riforma della costruzione della scala musicale, allo scopo di includere i rapporti 4/5 e 5/6 (terza maggiore e minore) come intervalli fondamentali accanto ad ottava, quinta e quarta. Nella scala di Zarlino (o scala naturale) compaiono due diversi intervalli di tono, il tono maggiore (8/9) e il tono minore (9/10). Per questo anche la scala zarliniana, pur maggiormente idonea di altre scale alle costruzioni armoniche, risulta un temperamento. Essa si chiama naturale perché si assume capace di riprodurre i rapporti esistenti, in natura, fra i vari suoni armonici che si producono, in ragione di rapporti numerici multipli, a partire da una frequenza fondamentale. In realtà Zarlino costruì la sua scala naturale in modo matematico, ma ricalcando la serie dei

Ciò condusse nel tempo all'introduzione di uno standard ben più compiuto e definitivo, che ha permesso una profonda innovazione della musica occidentale. Si tratta del cd. 'temperamento equabile', che attua la semplice ma rivoluzionaria idea che le note che compongono la scala di ottava debbano essere ottenute applicando una proporzione matematica unica a tutti i semitoni, in modo che ogni semitono sia uguale all'altro. In realtà si tratta di una idea antica che però non aveva mai avuto applicazione per la difficoltà di realizzare praticamente la suddivisione<sup>27</sup>.

La compiuta concezione e messa in atto del temperamento equabile è ascrivita ad Andreas Werckmeister, che nel 1691 la espose nell'opera *Musikalische Temperatur*, con l'obiettivo di raggiungere la possibilità di comporre in ogni tonalità, nonché di circolare liberamente fra una tonalità e l'altra, rimuovendo molti dei limiti alla inventiva compositiva in termini di libertà della scrittura musicale, e segnatamente dell'utilizzo di cromatismi e di possibilità di modulazione.

Come noto il simbolo più alto di questo temperamento, che progressivamente conquistò come nuovo standard il panorama musicale europeo, è il *Clavicembalo ben temperato* di J.S. Bach, che presenta, in ognuno dei suoi due libri, 24 preludi e fughe in tutte le tonalità<sup>28</sup>.

---

primi 6 suoni delle frequenze armoniche. Lo fece inconsapevolmente, approfittando di una tendenziale convergenza fra matematica e natura che appare assai stimolante per il discorso che qui si svolge. Come ben si ricorda in C. CASINI, *Storia della Musica, dall'Antichità classica al Cinquecento*, Milano 1987, 374, Zarlino «accettò il concetto della suddivisione pratica dello spazio sonoro in intervalli omogenei, partendo dalla pratica e giustificandola attraverso l'esperimento, parimenti di fonte pitagorica, in base al quale i primi suoni armonici di un suono fondamentale forniscono la triade maggiore». In tema cfr. altresì R. AIROLDI, *La teoria del temperamento nell'età di Gioseffo Zarlino*, Cremona, 1989. Occorre notare che le frequenze armoniche furono poi compiutamente scoperte da J. Saveur solo nel 1701 e oggi la fisica acustica ci attesta come da esse dipenda la forma dell'onda sonora, e dunque del timbro di ciascuno strumento così come della voce umana. Interessante a quest'ultimo proposito è la musica di David Hykes che, a partire da un uso davvero evoluto della voce umana, riesce, a tratti prodigiosamente, a isolare singole frequenze armoniche.

ASCOLTO 4 D. Hykes *Overtones Music*, disponibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=X03ZJ6eLQzU>> (ultimo accesso 30.01.2020).

<sup>27</sup> Occorre precisare in proposito che l'idea della divisione eguale dell'ottava risale già ad Aristosseno di Taranto e data intorno al circa 320 a.C., con la teorizzazione del tetracordo detta "diatonon syntonon" e che tale idea fu ripresa dal teorico fiammingo Simone Stevino, in un'opera scritta fra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo ma non compiutamente pervenutaci. In tema cfr. S. ISACOFF, *Temperamento. Storia di un enigma musicale*, Torino, 2005.

<sup>28</sup> ASCOLTO 5 J.S. Bach, Preludio e fuga in re minore dal II libro del Clavicembalo ben temperato, disponibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=X6lZiwXBrPE>> (ultimo accesso 30.01.2020).

La riprova di un crescente interesse e di una diffusione sempre più capillare di questo nuovo standard è dimostrata dal fatto che, se ancora nel 1754 Giuseppe Tartini giudicava il temperamento equabile un inaccettabile compromesso, già nel 1709 Leibniz aveva aderito ad esso con entusiasmo<sup>29</sup>.

In conclusione, e pur con qualche flessibilità dovuta alla varietà di prassi esecutive, a ragioni tecniche particolarmente collegate alle caratteristiche costruttive degli strumenti o ancora a scelte estetiche o espressive, si può affermare che nel temperamento equabile si ritrova lo standard universale adottato a partire dal XIX secolo per l'esecuzione della musica 'colta' occidentale.

Per comprendere il valore di questo standard per lo sviluppo della civiltà musicale occidentale, esso deve essere letto congiuntamente con il concetto di tonalità. La rilevanza del temperamento equabile va infatti di pari passo con il consolidamento di questo altro caposaldo della musica occidentale, che può a sua volta essere visto come una forma di standardizzazione, dal momento che l'affermazione del sistema tonale postula la precisa determinazione dei valori di intonazione dei vari gradi della scala<sup>30</sup>.

In breve, il senso del sistema armonico tonale è quello di ordinare i gradi della scala in modo funzionale alla efficace sovrapposizione dei suoni. I gradi cessano di essere indistinti, e in certo modo fluidi nella loro funzione, come era nel regime dei diversi modi medievali, e si stabilizzano attorno ad alcuni rapporti di funzione e gerarchia definiti. In particolare, i gradi di tonica, dominante, sottodominante e sensibile scandiscono le concatenazioni armoniche con andamenti funzionali efficaci all'espressione musicale. Così si comprendono alcune regole compositive all'apparenza rigide, quali l'obbligo di 'risolvere' la sensibile sulla tonica, o i divieti di quinte o quarte

<sup>29</sup> Come riporta J. BARNES, *Bach's keyboard temperament: internal evidence from Well-Tempered Clavier*, in *Early Music*, 1979, 236 ss. Leibniz scriveva in una lettera a Conrad Henfling: «Avendo un giorno considerato ed esaminato per mezzo dei Logaritmi l'antica suddivisione dell'ottava in 12 parti uguali, che Aristosseno già seguiva, e avendo osservato quanto gli intervalli equalizzati che si ottengono in tal modo approssimano i più utili fra quelli della scala ordinaria, mi sono convinto che per lo più vi si potrebbe attenere nella pratica; e benché i musicisti e le orecchie più sensibili vi troveranno qualche imperfezione percepibile, pressoché tutti gli ascoltatori non ne avvertiranno alcuna, e ne saranno estasiati» (ns. traduzione italiana).

<sup>30</sup> Valga in proposito quanto si osservava rispetto al fatto che con il temperamento equabile si realizza la standardizzazione della nozione di semitono, che conduce alla equazione fra diesis e bemolle (in forza della quale non solo la frequenza ma anche la funzione di un la bemolle si può trattare come equivalente a quella di un sol diesis), ossia al concetto di enarmonia, con le correlate e inedite prospettive di libertà espressiva e compositiva, in quella che può definirsi una vera e propria libertà di circolazione fra le varie tonalità.

parallele. Si tratta, in certo senso, di una ‘codificazione’ di ciò che suona come armonicamente bello e compiuto all’orecchio educato.

Occorre sottolineare come questa apparente semplificazione della molteplicità dei sistemi modali precedenti preluda e poi accompagna la complessificazione degli edifici armonici e il loro sviluppo in tutta la potenzialità dell’invenzione compositiva. La scelta di semplificare e standardizzare il materiale costruttivo è, insomma, propedeutica all’edificazione di forme musicali più vaste e complesse, sulle solide fondamenta della funzione tonale. Il primo grado, di tonica, diviene così, oltre che base costruttiva, anche bussola sonora, cui si ritorna per riaffermare il senso di stabilità armonica dopo aver circolato in territori sonori meno familiari all’ascoltatore<sup>31</sup>.

Tutto ciò, è evidente, supporta non solo lo sviluppo ma anche la fruizione del discorso musicale nella sua dimensione estetica, e contribuisce in modo decisivo alla costruzione del bello musicale e alla correlata educazione del gusto.

Merita sottolineare, infine, come anche la decostruzione dodecafonica della tonalità, che si basa su un diverso postulato compositivo che è l’uguaglianza funzionale e la pari gerarchia fra tutti i dodici semitoni formanti la scala, codificata nel concetto di serie dodecafonica, postula la tonalità come proprio punto di partenza<sup>32</sup>. Così come la postulano altre forme meno ‘sovversive’ dell’avanguardia novecentesca che ad esse continuano in modo anche esplicito a riferirsi<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Esempio di questa dinamica è l’ascolto di molte musiche ottocentesche di autori quali Schumann, Wagner, Brahms, Franck. Antesignano di questa dinamica di allontanamento e riavvicinamento alla tonica è indubbiamente Berlioz. ASCOLTO 6 H. Berlioz, *Le Spectre de la rose* da *Les Nuits d’été*, disponibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=s-pVJkNN2S4>> (ultimo accesso 30.01.2020).

<sup>32</sup> Schoenberg definì efficacemente la dodecafonia come metodo di composizione con dodici note non imparentate fra loro. L’uso del materiale sonoro, che è il cd. totale cromatico disponibile nella gamma sonora temperata, si emancipa pertanto dal concetto di tonalità e dal concetto di dissonanza. Di qui si sviluppa l’ulteriore assioma della musica seriale, ossia la necessità di riprodurre attraverso le sequenze di dodici note, l’intera gamma cromatica. In tema cfr. M. DEL FORNO, *Da Weber a Schoenberg. Razionalizzazione e disincanto nella Dodecafonia*, in *Sociologia*, 2005, 75 ss. Esempio del concetto di serie è l’incipit del *Quartetto op. 26* di Schoenberg.

ASCOLTO 7 A. SCHOENBERG, *Quartetto op. 26* disponibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=VUEj5q43nec>> (ultimo accesso 30.01.2020).

<sup>33</sup> Quale esempio di questa dimensione, definibile come ‘politonale’, si può far riferimento ai concetti di gradiente armonico e di suono fondamentale (*Grundton*) sviluppati da Hindemith (si veda in particolare il trattato di composizione *Unterweisung im Tonsatz*, 1939) in ossequio ad un recupero di alcuni elementi della tonalità, sentita come meglio rispondente a leggi fisiche ed acustiche naturali e in certa misura connaturate all’uomo e all’armonia universale.

Su un terzo e ultimo piano si deve brevemente menzionare la standardizzazione delle forme musicali, lo studio delle quali è appannaggio della analisi musicale, come esame della costituzione, dei processi e delle forme che individuano e caratterizzano una composizione musicale<sup>34</sup>. Il dibattito sulla forma in musica, e sulla più o meno spiccata purezza della forma musicale, in contrapposizione alla pretesa funzionalità della musica rispetto all'espressione di affetti ed emozioni, è un dibattito estetico amplissimo da cui si deve in questa sede necessariamente prescindere<sup>35</sup>.

In questa sede può bastare ricordare come la forma musicale sia coesistente all'arte musicale come autonoma e non vassalla rispetto ad altre arti, concetto sublimato nel pensiero di Schopenhauer che, valorizzando il nesso diretto fra volontà e musica, colloca proprio quest'ultima al vertice delle arti. Detto valore può utilmente essere apprezzato attraverso la rilettura moderata delle tesi hanslickiane effettuata da Massimo Mila. Una rilettura che muove dal presupposto, tipico di Hanslick, secondo cui la musica è pura combinazione di suoni, e, indipendentemente dal potere evocativo di tali suoni e tali combinazioni, si giustifica e si fonda autonomamente in quanto movimento di forme sonore, o anche, come egli stesso dice, come movimento, nelle parole di Hanslick, «del singolo suono o accordo nel suo crescere e diminuire»<sup>36</sup>.

È la natura sfuggente della musica a rendere l'elemento formale particolarmente importante e qualificante. La musica giova ricordare, è eterea, sfugge alla percezione visiva, richiede, in certa misura, educazione all'ascolto. Ciò svela l'importanza della forma: in essa, e non già in un vago tentativo di esprimere valori e sentimenti extra-musicali, la musica ritrova la sua identità e la sua principale ragion d'essere.

Ciò spiega l'importanza e il significato del processo di standardizzazione

---

In tema cfr. E. FUBINI, *Il pensiero musicale del Novecento*, Pisa, 2011. In tema si rinvia al contributo di E. PICOZZA, *Il nomos nella musica e nel diritto*, in questo Volume.

ASCOLTO 8, P. HINDEMITH, *Die Harmonie der Welt* disponibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=W6VsLXO9jc8>> (ultimo accesso 30.01.2020).

<sup>34</sup> Su questi temi cfr. I. BENT, *Analisi musicale*, ed. it. a cura di Claudio Annibaldi, Torino, 1990.

<sup>35</sup> In tema cfr. in generale E. FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, 1973, ed E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, 1964.

<sup>36</sup> Sul punto il riferimento va a M. MILA, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, 1950, in part. 13 ss., ove si sottolinea come in Hanslick si neghi qualunque correlazione diretta tra certe idee e sentimenti, quali la collera, l'amore o la paura, e certe combinazioni sonore. In questa ricostruzione non vi è insomma spazio per un sistema di corrispondenze semiotiche, logiche o psicologiche né per una corrispondenza fra i percorsi formali determinati dal linguaggio musicale e le idee extramusicali.

progressiva degli elementi compositivi, che muove dalle cellule sonore più minute sino alla forma complessiva di intere composizioni. L'analisi musicale ci rivela infatti come detto processo interessi già le entità minime (gli incisi o motivi), per svolgersi poi attraverso entità di maggiore respiro (frasi e periodi) sino a definire la struttura di interi brani (rondò, fuga, sonata).

Se è vero che la codificazione delle forme non è rigida ed evolve altresì nel tempo, essa accredita comunque l'idea di fondo che l'esistenza di un simile standard abbia come obiettivo quello di stilizzare una struttura efficiente ad esprimere il bello musicale, senza al contempo troppo imbrigliare la forza inventiva, ed innovativa, del compositore.

Così anche una analisi storica delle forme musicali rivela un percorso di standardizzazione in cui esse si sono fatte vieppiù complesse, anche grazie al fatto che proprio la compiuta standardizzazione di una certa forma ha costituito la base di partenza per elaborare una nuova forma più ambiziosa e articolata.

Così, dalla forma più semplice, quella monopartita, di cui è esemplificazione la ballata<sup>37</sup>, si è passati a forme bipartite, recanti una struttura in due parti (AB), di spirito solitamente contrastante<sup>38</sup>. Questo per approdare poi a forme tripartite ben più articolate, che si ritrovano in molte composizioni di epoca classica o romantica, come il Minuetto, la Romanza senza parole, o ancora il Rondò (con il tipico rincorrersi dei temi musicali nella struttura ABACA), ma soprattutto del Primo Tempo della Sonata, che incarna la cd. forma bitematica tripartita, vero e proprio paradigma compositivo fondamentale della musica colta occidentale<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> La ballata è già presente nel periodo medievale ed è monopartita perché tipicamente strofica, ossia si regge su una stessa musica ripetuta, su cui si innesta un testo strofico sempre diverso.

<sup>38</sup> Lo schema AB può essere talora completato da una ripresa in tono diverso della prima parte (A'): esempi classici sono varie forme di danze strumentali (sarabanda, gavotta, bourrée, giga) nonché, paradigmaticamente, la sonata scarlattiana, che su questo schema ha liberato vette di inventiva, anche armonica e cromatica, senza precedenti.

ASCOLTO 9, A. SCARLATTI, *Sonata in re minore K. 141* disponibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=h6LtERRLKww>> (ultimo accesso 30.01.2020).

<sup>39</sup> In particolare, la struttura di un primo tempo di sonata prevede una esposizione (A), che si articola in primo tema nel tono principale, seguito da un ponte modulante verso il secondo tema, solitamente alla dominante, o al modo maggiore relativo se il primo tema era in minore, cui seguono le cd. codette di elaborazione dei temi precedenti, nella stessa tonalità del secondo tema. A seguire si ha lo Sviluppo (B), che più liberamente elabora gli elementi più interessanti dei temi principali; e quindi la Ripresa (A') del primo tema, seguito da un ponte cadenzante che questa volta senza modulare fa da collegamento con il secondo tema, seguito dalle codette che restano nel tono principale e infine dalla coda che chiude il pezzo. Un ascolto esemplare in proposito può essere quello delle prime sonate per pianoforte di Beethoven.



Un discorso a parte merita poi la fuga, ossia la più importante espressione del contrappunto nella storia della polifonia occidentale, in cui le voci procedono *punctum contra punctum* secondo regole precise e complesse di imitazione<sup>40</sup>.

Parimenti paradigmatica è la standardizzazione della forma di Quartetto, in cui oltre agli elementi di struttura formale propria di ciascun movimento viene codificato anche l'organico esecutivo (violino primo, violino secondo, viola e violoncello) con l'obiettivo di perseguire un equilibrio timbrico fra le diverse 'voci', ed è standardizzata altresì l'articolazione in movimenti, secondo lo schema di alternanza fra movimento vivace, lento, minuetto (nel periodo romantico poi denominato scherzo) e finale più vivace<sup>41</sup>.

Sino ad ora il discorso sulla standardizzazione musicale si è concentrato su aspetti valutati come positivi poiché attinenti allo sviluppo del linguaggio musicale, e dunque funzionali rispetto all'obiettivo dell'estetica e dell'espressione. L'aspetto formale testé esaminato ci attesta, in estrema sintesi, di una ricerca del bello squisitamente musicale attraverso la codificazione di forme sempre più articolate e complesse.

Vi è peraltro anche una diversa dimensione della standardizzazione di cui occorre dare conto e che apporta un ulteriore e importante tassello al presente discorso di comparazione con il diritto, poiché ha a che vedere con una accezione deteriore del termine.

---

ASCOLTO 10 L. VAN BEETHOVEN, *Sonata op. 2 n. 1*, Primo Movimento, disponibile al link <[https://www.youtube.com/watch?v=xNwk9\\_bbr0E](https://www.youtube.com/watch?v=xNwk9_bbr0E)> (ultimo accesso 30.01.2020).

<sup>40</sup> Nella fuga l'elaborazione del materiale musicale avviene a più voci, più tipicamente quattro, e il soggetto, o tema principale, passa da una voce all'altra assumendo la denominazione di risposta quando per ragioni di altezza è portato al tono di dominante. Ad esso risponde il controsoggetto, che è il contrappunto al soggetto e alla risposta, che funge da accompagnamento con la caratteristica della rovesciabilità, ossia la compatibilità armonica sia che esso si trovi al di sopra sia al di sotto del soggetto stesso. Dopo questa fase di esposizione si hanno i divertimenti, fasi più libere di elaborazione del materiale sonoro che fanno da collegamento fra le varie apparizioni del soggetto. A seguire compaiono gli 'stretti', episodi conclusivi in cui ritroviamo, sempre più ravvicinati fra loro, il soggetto e la risposta, che possono anche dare corpo a un vero e proprio canone. La fuga si conclude con il pedale, sul quale i frammenti tematici si muoveranno sempre più serrati. Occorre notare come la tradizione contrappuntistica risalgia a tempi ben più antichi, e alla codificazione del cd. 'contrappunto severo', ritrovabile già nel *Liber de arte contrapuncti* di Johannes Tinctoris (1477). Sul punto cfr. L. AZZARONI, *La tradizione scolastica del contrappunto severo*, in *Enciclopedia della Musica*, vol. I, *La musica europea dal gregoriano a Bach*, cit., 462 ss.

<sup>41</sup> Le vette più alte di questa standardizzazione virtuosa si hanno in Haydn, non a caso definito il 'padre' del Quartetto d'archi per la perfezione stilistica e strutturale raggiunta. ASCOLTO 11 F.J. HAYDN, *Quartetto op. 33 n. 1*, Primo Movimento, disponibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=4H8awGvAJWg>> (ultimo accesso 30.01.2020).

Come è stato accennato in chiave introduttiva, il concetto di standardizzazione può infatti anche apparentarsi a quello di massificazione. Sul punto la riflessione più importante è quella svolta da T.W. Adorno in relazione alla standardizzazione nella forma della musica moderna, quale decadimento verso la musica di consumo<sup>42</sup>.

Al di là di una facile lettura della posizione di Adorno come invettiva, occorre notare come egli, a ben vedere, non attacchi la standardizzazione come tale, ma solo quella piegata a servire il consumo massivo e massificante<sup>43</sup>. Non sfugge in proposito una profonda differenza che Adorno stesso evidenzia tra la standardizzazione della musica leggera e quella dei modelli della musica seria, in cui, come si è visto poc' anzi, la standardizzazione è utilizzata in modo elastico e dialettico<sup>44</sup>.

A ben vedere ciò che sta a cuore in questa prospettiva è quindi stigmatizzare non tanto la standardizzazione in sé, quanto l'obiettivo di creare reazioni standardizzate<sup>45</sup>, e con esse una progressiva omologazione della coscienza, grazie alla propagazione di stimoli standardizzati.

Detto altrimenti, la critica al processo di standardizzazione, connaturato all'industria culturale di massa, riguarda non tanto i prodotti musicali quanto il pubblico destinato ad usufruirne. L'omologazione sacrifica l'individualità e scompare in questo contesto il gusto come espressione individuale: a ben vedere è la stessa possibilità di scelta a svanire per chi si trova accerchiato da merci musicali standardizzate.

Ciò che colpisce, in questa ricostruzione, è il parallelo con le critiche alla

<sup>42</sup> In tema cfr. le riflessioni contenute in T.W. ADORNO, *Dissonanze*, Milano, 1974, in particolare 9-10; T.W. ADORNO, *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Torino, 1982, in part. 249-250; e in generale T.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Torino, 2002.

<sup>43</sup> T.W. ADORNO, *Introduzione alla Sociologia della Musica*, Torino, 2002, in part. 26 ss. e in generale il capitolo secondo, intitolato *Musica Leggera*. Qui Adorno definisce la standardizzazione musicale come un «fenomeno sintomatico della reificazione musicale» e individua il prodotto tipico di questo processo nella forma canzone ed in generale in tutta la musica cosiddetta 'leggera'.

<sup>44</sup> In proposito occorre sottolineare come in Adorno non vi sia una critica delle forme standardizzate preesistenti e tradizionali (si ritrovano come esempi la composizione di una Polka da parte di Chopin o di una delle numerose Danze da parte di Mozart). La critica si concentra sull'uso delle forme come 'vasi vuoti' piegati alle esigenze della fruizione di massa, che serve gli interessi e le finalità dell'industria di settore. Cfr. T.W. ADORNO, *Introduzione*, cit., 39.

<sup>45</sup> Nelle parole di Adorno «la standardizzazione della musica leggera, in forza del suo crudo semplicismo, non va interpretata tanto da un punto di vista interno-musicale quanto da un punto di vista sociologico. Essa mira a reazioni standardizzate, e il successo che incontra, [...] conferma che l'operazione le è riuscita». T.W. ADORNO, *Introduzione*, cit., 36.

globalizzazione, e la preoccupazione che sull'altare della standardizzazione omologante si sacrifichi la libertà dell'individuo e del suo modo di essere. Questa dimensione critica e negativa della standardizzazione musicale fa da contrappeso alla ricostruzione delle virtù della standardizzazione sonora e musicale che ci sono svelate dalla storia della musica. La dialettica fra queste due dimensioni appare feconda di spunti in relazione alla dimensione giuridica della standardizzazione nel contesto della globalizzazione, che occorre ora introdurre nella nostra analisi.

### 3. *Il ruolo della standardizzazione in relazione al diritto e il suo crescente e controverso impatto nel diritto internazionale dell'economia globalizzata*

La standardizzazione in ambito giuridico è tema di grande rilievo nel dibattito contemporaneo. L'indagine potrebbe essere assai ampia, e coinvolgere la stessa nozione di normatività, e dunque il rapporto teorico intercorrente fra la standardizzazione e la categoria di fonte del diritto. Già su un piano generale e terminologico, la nozione di standardizzazione deve infatti essere posta in relazione alla nozione di 'norma tecnica': questo dualismo sembrerebbe sottintendere che lo standard non sia portatore di per sé di un contenuto normativo. A ben vedere, il cuore del problema relativo alla standardizzazione è proprio l'attitudine del momento tecnico non solo a dare corpo applicativo alla norma giuridica ma anche a scalzarne progressivamente il portato, sostituendosi ad essa<sup>46</sup>. In questo senso non sorprende che il grande pragmatismo che contraddistingue la lingua e la cultura anglosassone finisca per avallare in pieno la sovrapposizione fra i due piani, dal momento che nel termine *standard* convergono e si fondono tanto la nozione di 'norma tecnica' quanto quella di 'standard'<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Il punto come si vedrà è particolarmente significativo in relazione al diritto internazionale. In materia cfr. Y. RADI, *La standardisation et le droit international. Contours d'une théorie dialectique de la formation du droit*, Bruxelles, 2013, ove si evidenzia, sin dalla struttura dell'indagine, una precisa dialettica fra standard come elemento applicativo del diritto e invece come elemento che partecipa alla formazione del diritto medesimo.

<sup>47</sup> Da questa circostanza discende una differenza significativa rispetto ad altre lingue, fra cui l'italiano, in cui vi sono invece termini distinti per designare la "norma tecnica" e lo "standard", con quest'ultimo ad indicare non già la norma, ma ciò che viene prodotto dalla sua applicazione. Ciò pone in migliore evidenza il fatto che ad una stessa norma tecnica possano associarsi standard diversi (si pensi, al dualismo fra la norma tecnica ISO 216 dedicata alle dimensioni dei fogli cartacei e i diversi standard che determinano le dimensioni stesse, denominati con le sigle A0, A1, A2, A3, A4 e così via).

In questa sede la scelta è necessariamente quella di limitare lo spettro di indagine a come la standardizzazione operi nell'ambito delle fonti del diritto internazionale economico, e nel contesto del fenomeno di globalizzazione che caratterizza la nostra epoca. La rilevanza dell'attività di elaborazione e adozione di standard internazionali è testimoniata dalla centralità della *International Organization for Standardization* (ISO), la più importante organizzazione non governativa produttrice di standard tecnici su base volontaria. Come si legge nel *general vocabulary* della *Guide on standardization and related activities* dell'ISO, uno standard è «un documento, stabilito per consenso e approvato da un ente riconosciuto, che prevede, per un uso comune e ripetuto, regole, linee guida o caratteristiche per le attività o i loro risultati, finalizzate al raggiungimento del grado ottimale di ordine in un determinato contesto»<sup>48</sup>. In questa prospettiva, l'obiettivo della standardizzazione è profondamente collegato ad una visione economica di efficienza, che non manca di esercitare un influsso prevalente su valori potenzialmente concorrenti.

L'ISO ha un ruolo fondamentale nella omogeneizzazione degli standard internazionali e, quindi, nell'eliminazione, su base volontaria, di barriere nazionali discendenti da norme tecniche unilaterali, spesso di stampo protezionistico. In questo contesto la standardizzazione, in virtù della vocazione sostitutiva di cui si diceva, esercita un impatto non secondario sulle stesse fonti del diritto internazionale, delle quali in prima battuta si serve per assumere veste pienamente giuridica<sup>49</sup>. Emblematico in questo senso è il ruolo degli standard nel diritto dell'Organizzazione Mondiale del Commercio (OMC). Il riferimento deve andare in particolare all'Accordo TBT (Technical Barriers to Trade) e agli spazi che esso lascia all'uso di misure statali unilaterali volte alla protezione dell'interesse pubblico, come previsto nel Preambolo dell'Accordo<sup>50</sup>. È in questo che le norme tecniche e gli standard giocano

<sup>48</sup> Cfr. International Standards Organization (ISO), *Guide on standardization and related activities – General vocabulary* (2004) <[www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso-iec:guide:2:ed-8:v1:en](http://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso-iec:guide:2:ed-8:v1:en)> (ultimo accesso 30.01.2020).

<sup>49</sup> In tema cfr. J.M. DILLER, *Private Standardization in Public International Lawmaking*, in *Michigan Journal of International Law*, 2012, 481 ss.

<sup>50</sup> Si veda in particolare il Recital 6 del Preambolo del TBT, ove si legge: «no country should be prevented from taking measures necessary to ensure the quality of its exports, or for the protection of human, animal or plant life or health, of the environment, or for the prevention of deceptive practices, at the levels it considers appropriate, subject to the requirement that they are not applied in a manner which would constitute a means of arbitrary or unjustifiable discrimination between countries where the same conditions prevail or a disguised restriction on international trade, and are otherwise in accordance with the provisions of this Agreement». In tema cfr. M. KOEBELE, *Preamble TBT*, in R. WOLFRUM, P.T. STOLL, A. SEIBERT FOHR (a cura di), *WTO – Technical Barriers and SPS Measures* (Max Planck

un ruolo rilevante ed è altresì assai importante sottolineare come il diritto OMC consideri tali standard illegittimi ove essi costituiscano una restrizione indebita del commercio e servano pertanto intenti protezionistici<sup>51</sup>.

È su questo sfondo che si innesta la funzione, definibile come ‘paranormativa’, degli standard internazionali, che appare rilevante per il discorso qui svolto: ai sensi dell’art. 2.4 dell’Accordo TBT, infatti, in presenza di standard internazionali rilevanti, essi dovranno essere utilizzati nelle legislazioni nazionali dal momento che si presumono conformi al diritto OMC, con la conseguenza che ogni scelta di non applicare gli standard internazionali richiederà una puntuale giustificazione da parte dello stato e non godrà della detta presunzione di conformità<sup>52</sup>.

Si tratta di una evidenza di come lo standard internazionale, lungi dal limitarsi ad essere riferimento ‘volontario’, si presenti con una naturale propensione a divenire norma giuridica vincolante attraverso un meccanismo di eterointegrazione del precetto giuridico, che si apre ad incorporare il contenuto dello standard. Ciò rivela la forza della standardizzazione internazionale, che progressivamente tende non solo a dare corpo tecnico alla norma giuridica ma finanche a sostituirsi ad essa. Si tratta di un esempio paradigmatico della dinamica fra fonti del diritto, in cui la fonte apparentemente forte nella sua forma può in realtà risultare debole in termini di contenuti precettivi, mentre al contrario la forma morbida (o *soft*) del diritto può assumere, in forza del potere tecnico e tecnocratico che ne sostiene l’elaborazione, un grado di effettività di applicazione ben maggiore<sup>53</sup>.

Centrale è in questo senso il legame fra standardizzazione e il più generale ricorso a strumenti di *soft law*, che implica questioni rilevanti di legittimità dal momento che, come si osserva, tale paradigma normativo oblitera il nesso di rappresentanza democratica<sup>54</sup>. In questa prospettiva critica, il

---

*Commentaries on World Trade Law*), Leiden-Boston, 2007, 173.

<sup>51</sup> In particolare, alla stregua dell’art. 2.1 dell’Accordo TBT gli Stati Membri dell’OMC devono accordare, in tema di norme tecniche, un trattamento non meno favorevole di quanto accordato ai prodotti simili nazionali e gli standard non devono essere più restrittivi di quanto sia necessario a perseguire l’interesse pubblico.

<sup>52</sup> In tema T. EPPS, M. TREBILCOCK, *Reserach Handbook on the WTO and Technical Barriers to Trade*, Cheltenham, 2013.

<sup>53</sup> Sul punto cfr. J. D’ASPROMONT, *Softness in International Law: A self-Serving Quest for New Legal Materials*, in *European Journal of International Law*, 2008, 1075 ss.; G. ABI SAAB, *Éloge du droit assourdi – Quelques réflexions sur le rôle de la soft law en droit international contemporain*, in *Nouveaux itinéraires en droit: Hommage à Francois Rigaux*, Bruxelles, 1993, 68 ss.

<sup>54</sup> In tema cfr. J. KLABBERS, T. PIIPARINEN (a cura di), *Normative Pluralism and International Law. Exploring Global Governance*, Cambridge, 2013; M. KOSKENNIEMI,

ricorso alla *soft law*, e particolarmente alle sue declinazioni in forme di linee guida, *standard*, *ranking* e indicatori, condurrebbe infatti a forme larvate di normatività al di fuori di ogni quadro di legittimità, che sarebbe al contrario propria non solo degli ordinamenti nazionali ma anche di quello internazionale classicamente inteso, che contempla il coinvolgimento dei poteri dello stato, e in particolare del potere legislativo, nel processo di adattamento alle norme di diritto internazionale convenzionale<sup>55</sup>.

Ciò avverrebbe nel paradosso che vede proprio la *soft law*, e la sua declinazione in termini di standardizzazione, come categoria normativa sottratta alle regole procedurali e di competenza proprie del diritto formalmente vincolante (*hard law*) e al contempo capace di esprimere un alto grado di incisività ed effettività, anche in virtù del fatto di essere sottratta a un controllo giurisdizionale di legittimità e di conformità ai valori fondamentali dell'ordinamento<sup>56</sup>.

Come è evidente, poi, la riflessione critica nei confronti della standardizzazione interessa non solo la fonte in sé considerata, ma anche la legittimità del ruolo dei soggetti privati produttori di standard<sup>57</sup>. Si assiste, infatti, ad una vera e propria avanzata di attori non statali, che accrescono la propria centralità nella produzione normativa in virtù di una pretesa legittimazione tecnocratica: ciò avviene a danno degli stati, che cedono, di converso, l'assoluta centralità di cui godevano nel modello classico, di stampo westfaliano, dell'ordine internazionale. La descrizione del mondo contemporaneo in termini di '*new medievalism*'<sup>58</sup> e il correlato ripensamento della stessa nozione di diritto sono uno dei possibili effetti di questo mutamento di paradigma, in cui il potere privato è sentito come progressivamente concorrente e potenzialmente sostitutivo del potere pubblico<sup>59</sup>. Si tratta del nuovo

---

*Global Governance and Public International Law*, in *Kritische Justiz*, 2004, 241.

<sup>55</sup> In tema cfr. A. BUCHANAN, *The legitimacy of international law*, in S. BESSON, J. TASIIOULAS (a cura di), *The Philosophy of International Law*, Oxford, 2010, 79 ss.

<sup>56</sup> Sul punto cfr. M. BARNETT, R. DUVALL, *Power in global governance*, in M. BARNETT, R. DUVALL (a cura di), *Power in Global Governance*, Cambridge, 2005, 3 ss.

<sup>57</sup> Sul punto cfr. J. D'ASPROMONT (a cura di), *Participants in the International Legal System: Multiple Perspectives on Non-State Actors in International Law*, London, 2011.

<sup>58</sup> J. FRIEDRICH, *The Meaning of the New Medievalism*, in *European Journal of International Relations*, 2001, 475 ss.

<sup>59</sup> In tema cfr. A.M. SLAUGHTER, *A New World Order*, Princeton, 2004. Sulla ricerca di paradigmi giuridici efficaci a fronte di questa evoluzione cfr. anche A. VON BOGDANDY, S. DELLAVALLE *Paradigmi dell'ordine*, Torino, 2010. In tema sia consentito rinviare anche a A. ODDENINO, *Law and Territory happily ever after. Some reflections on Globalization and International Law*, in A. DI STEFANO (a cura di), *A Lackland Law. Territory, Effectiveness and Jurisdiction in International and EU Law*, Torino, 2015, 115 ss.

e discusso paradigma della *global governance*<sup>60</sup>. Tale panorama, portatore di una pluralità di fonti, soggetti, interessi e processi normativi, ha come corollari giuridici l'affermarsi di un pluralismo giuridico che supera il tradizionale monopolio statale nella creazione del diritto, e la coesistenza di svariati regimi, spesso di natura funzionale, che sono riconducibili ad attori non statali ed esprimono una vocazione globale<sup>61</sup>.

Ciò non manca di ricadere sulla modalità di produzione delle norme di diritto internazionale. Si tratta di un ambito che ha vissuto, fin dalla metà del ventesimo secolo, mutamenti significativi, non solo con la progressiva diversificazione dei soggetti coinvolti nei processi di produzione del diritto internazionale, ma anche con la moltiplicazione degli strumenti utilizzati e, più in generale, con la crescente complessità e articolazione dei processi di produzione del diritto internazionale<sup>62</sup>. Tale tendenza non può che consolidarsi oggi sulla spinta delle forze della globalizzazione economica e tecnologica.

<sup>60</sup> Giova ricordare come con il termine 'governance' si intenda, essenzialmente e riducendo una valutazione potenzialmente assai più articolata, un paradigma normativo orizzontale privo di un riferimento gerarchico preciso e formalizzato, in cui vengono mediati e ricomposti gli interessi di soggetti diversi in un contesto spaziale in cui gli elementi normativi, tecnici, politici sociali ed economici risultano dissociati fra loro e non presentano una simmetria applicativa. Per una riflessione sull'impatto di tale processo sulle categorie del diritto internazionale cfr. F. MEGRET, *International Law as Law*, in J. CRAWFORD, M. KOSKENNIEMI (a cura di), *The Cambridge Companion to International Law*, Cambridge, 2012, 86 ss. Sulla pervasività del paradigma della *governance* nel settore della globalizzazione tecnologica che si realizza sul campo di gioco costituito dalla Rete Internet cfr. altresì A. ODDENINO, *Il problema della Governance internazionale di Internet*, in U. PAGALLO, M. DURANTE (a cura di), *Manuale di informatica giuridica e diritto delle nuove tecnologie*, Torino, 2012, 45 ss.

<sup>61</sup> Il riferimento va al pensiero di Teubner, e in particolare a G. TEUBNER, «*Global Bukowina*»: *Legal Pluralism in the World Society*, in G. TEUBNER (a cura di) *Global Law Without a State*, Dartmouth, 1997, 3 ss. Cfr. altresì T. PIIPARINEN, *Exploring the Methodology of Normative Pluralism in the Global Age*, in J. KLABBERS, T. PIIPARINEN (a cura di), *Normative Pluralism*, cit., 35.

<sup>62</sup> Da un lato, si nota, la standardizzazione quale fonte di produzione del diritto internazionale riduce la differenza tra i trattati e le risoluzioni di organizzazioni internazionali, minando una tradizionale differenza (cfr. Y. RADI, *Standardization: A Dynamic and Procedural Conceptualization of International Law Making*, in *Leiden Journal of International Law*, 2012, 283 ss. in part. 301). Dall'altro è messa a dura prova la stessa configurabilità della fonte consuetudinaria come prodotto della prassi e del sentimento di obbligatorietà da parte dei soggetti statali (sul punto cfr. G. ABI SAAB, *La coutume dans tous ses États ou le dilemme du développement du droit international général dans un monde éclaté*, in *Le droit international à l'heure de sa codification: Études en l'honneur de Roberto Ago*, Milano, 1987, 53 ss.).

La critica usualmente svolta nei confronti di questo sviluppo conduce a riaffermare la necessità di una pubblicità del diritto internazionale al fine di bilanciare lo strapotere dei regimi privati, che tendono ad occupare lo spazio interstiziale fra privato e pubblico erodendo il ruolo della scelta politica e promuovendo non solo una omogeneizzazione normativa basata sulla tecnica, ma anche una riduzione della varietà e della complessità che è funzionale all'instaurazione dell'economia di mercato a beneficio delle sue forze trainanti<sup>63</sup>.

Su questa stessa linea, si osserva come la standardizzazione medesima avvenga al di fuori di meccanismi trasparenti e in uno spazio nuovo e oscuro, icasticamente designato con il termine 'abisso'<sup>64</sup>, e si sottolinea lo scollamento dal diritto internazionale positivo verso un modello di regolazione globale assai meno formalizzato. Un modello che porta con sé gli elementi di esclusione rispetto a soggetti deboli dal punto di vista tecnico e tecnologico (e molti Stati sono essi stessi in questa condizione) e risulta a tal punto influenzato da fattori economici e tecnocratici, scarsamente trasparenti e comprensibili, da condurre all'incertezza relativamente a chi abbia la legittimazione di decidere quali siano le regole ottimali, e con ciò la stessa relazione fra ottimo e massimamente efficiente.

Per questo il tema assume contorni particolarmente critici nel momento in cui la standardizzazione travalichi la dimensione tecnica ed economica, che le è in certo modo propria, espandendosi nell'ambito sociale, culturale ed ambientale, con il rischio che di tali ambiti sia predicata una rilettura in chiave economicistica che comporta un facile riduzionismo della complessità del reale e un sacrificio dei valori in gioco<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> In tema cfr. A. VON BOGDANDY *et al.* (a cura di), *The Exercise of Public Authority by International Institutions*, Berlin, 2008; A. VON BOGDANDY, *Developing the Publicness of Public International Law: Towards a Legal Framework for Global Governance Activities*, in *German Law Journal*, 2008, 1375 ss.

<sup>64</sup> Il riferimento va a P. DELIMATISIS, *Into the Abyss of Standard-Setting: An Analysis of Procedural and Substantive Guarantees within ISO*, Working Paper EUI RSCAS, 2015/35, reperibile su <<http://hdl.handle.net/1814/35982>> (ultimo accesso 30.01.2020), in cui, muovendo dall'analisi della deferenza nei confronti degli standard internazionali, si esamina criticamente il processo di creazione degli standard in seno a ISO, evidenziando l'esigenza di garanzie procedurali e sostanziali in merito a trasparenza, inclusività, partecipazione e apertura a valori non squisitamente tecnici.

<sup>65</sup> La questione di questa progressiva erosione della dimensione giuridica e politica ad opera di quella tecnica si inserisce nel più ampio quadro della globalizzazione quale processo di progressiva riduzione della rilevanza del tempo e dello spazio, alla cui base sta una crescente attitudine dei fattori economico produttivi a circolare senza barriere. Il legame fra questo processo e la standardizzazione è pertanto evidente se è vero che il profilo



È in questa dimensione che si innestano le letture critiche della standardizzazione, colpevole non solo di condurre alla descritta omologazione della realtà, ma anche di determinare una ripermetrazione dello stesso ordinamento giuridico internazionale, con correlativo ripensamento della tradizionale ripartizione fra sfera pubblica e privata<sup>66</sup>.

Quello che appare certo è che l'esame di questa tendenza attraverso il paradigma proprio della tradizione positivista, che approccia ed osserva il diritto internazionale per mezzo delle sue fonti formali, e che predica la coincidenza fra diritto internazionale e il diritto *creato* da soggetti predefiniti preposti alla funzione normativa<sup>67</sup> non può essere pienamente soddisfacente per apprezzare potenzialità, ruolo e limiti di un fenomeno come quello della standardizzazione<sup>68</sup>.

Una simile valutazione richiede forse l'affrancamento da questa prospettiva, e dal rischio di polarizzazione del giudizio fra i due estremi, da un lato, di una narrazione globalista che vede nella standardizzazione una sorta di postulato dell'instaurazione del sistema ordoliberalistico, o, all'opposto, della sua stigmatizzazione come elemento distruttivo colpevole di favorire il processo di surrettizia sostituzione, in chiave tecnocratica, di valori privatistici rispetto a valori di tipo pubblicistico.

È proprio su questo punto, e nella ricerca di un giudizio più equilibrato, che pare opportuno innestare il confronto fra standardizzazione musicale e giuridica.

---

più rilevante della globalizzazione è proprio l'interdipendenza economica, e i collegati concetti di circolazione, interscambiabilità, omogeneizzazione ma soprattutto efficienza economica, di cui lo standard è emblematica rappresentazione. In tema cfr. F. MEGRET, *Globalization*, in *Max Planck Encyclopaedia of Public International Law*, 2009, 3; S. SUR, *The State between Fragmentation and Globalization*, in *European Journal of International Law*, 1997, 421; D. RODRIK, *The Globalization Paradox*, New York, 2011.

<sup>66</sup> Cfr. C. CHINKIN, *A Critique of the Public/Private Dimension*, in *European Journal of International Law*, 1999, 387.

<sup>67</sup> Sul punto si veda *ex multis* R. AGO, *Positivism*, in R. BERNHARDT (a cura di), *Encyclopedia of Public International Law*, 7, 1984, 385 ss. e più recentemente P.-M. DUPUY, *Droit international public*, Paris, 2008, 345.

<sup>68</sup> Per questo vi è chi osserva come, in un sistema decentralizzato, la standardizzazione giuridica abbia luogo in maniera spontanea in virtù delle *'network externalities'*, esternalità positive derivanti dall'adeguamento a regole più o meno formalizzate, che si autoimpongono proprio in forza di una loro osservanza volontaria. Sul punto cfr. B. DRUZIN, *Towards a Theory of Spontaneous Legal Standardization*, in *Journal of International Dispute Settlement*, 2017, 403 ss.

#### *4. Elementi di comprensione della standardizzazione nel prisma della comparazione fra musica e diritto internazionale*

Il concetto di standardizzazione che si è messo a fuoco nei paragrafi precedenti sembra oscillare fra i poli opposti di narrazioni manichee nel sottolinearne i profili positivi o negativi, e ciò è avvalorato dall'analisi che si è svolta sui profili musicali e giuridici, che in relazione a questa tendenza presentano interessanti intersezioni.

Come si è visto, la standardizzazione musicale è elemento generalmente percepito come positivo e costruttivo, e a ciò fa eccezione solo il tema della massificazione legata alla musica di consumo. Lo stesso non può dirsi della standardizzazione giuridica, che pure in linea di principio accettata e individuata come motore delle regole dell'economia globalizzata, è in concreto sottoposta a penetranti critiche di legittimità.

Ci si può chiedere, in conclusione, come mai la dimensione controversa prevalga nella sfera giuridica e se elementi della standardizzazione musicale siano suscettibili di fornire una chiave interpretativa per ripensare la standardizzazione giuridica e i suoi limiti.

Nell'analisi degli opposti poli di attrazione, l'ambito musicale offre prevalentemente una accezione positiva di standardizzazione, focalizzata sulle virtù ordinarie della stessa, sentita capace di introdurre elementi di razionalità e di contrasto al disordine, di apportare elementi di efficienza che favoriscono non solo la circolazione e l'interscambio fra gli elementi costitutivi del linguaggio musicale, ma anche la loro leggibilità e prevedibilità, e con ciò il loro solido sviluppo.

Come si è visto, la standardizzazione sonora ha accompagnato lo sviluppo dell'arte musicale rendendola viepiù ricca e complessa, restando sempre al servizio delle esigenze compositive ed esecutive. Nella standardizzazione delle forme musicali emerge poi una funzione di mediazione rispetto alla complessità del linguaggio musicale che è in certa misura educativa, finanche maieutica, perché nel dettare i canoni, non solo estetici, li rende stabili e finisce per plasmare il gusto e l'idea del bello.

La standardizzazione musicale dà corpo all'ambizione di codificare il bello ed evidenzia in questo la propria vocazione normativa, che gioca sulla ambiguità, ben nota al giurista, fra descrizione e prescrizione<sup>69</sup>. Essa, infatti, prende le mosse dalla natura con l'obiettivo di imitarla e replicarla

---

<sup>69</sup> In questo senso la standardizzazione, come si è ben visto in relazione alle prime teorizzazioni, e in particolare a quella dovuta a Guido d'Arezzo, appare nella sua valenza autenticamente 'creativa' del sistema musicale.

per poi introdurre elementi di emenda, di piccola correzione, in quello che può essere visto come l'intento pratico di arginare la naturale deriva entropica che caratterizza il mondo fisico<sup>70</sup>.

Giova ricordare come questa dinamica sia propria anche di un diverso campo artistico ed estetico, ossia quello delle arti figurative, in cui la sezione aurea, vero e proprio standard rappresentato matematicamente dal numero *fi*, è portatrice del concetto di proporzione e di bellezza<sup>71</sup>.

La normatività che ci è suggerita dall'ambito musicale è insomma una normatività *soft* quasi spontanea, accettabile ed accettata perché funzionale ed efficiente, raramente sentita come una imposizione o come una gabbia alla libertà di espressione artistica. È una normatività che parte dalla conoscenza e competenza tecnica con l'obiettivo di creare, pragmaticamente, uno sviluppo e una utilità. Soprattutto, è una normatività che non si sostituisce allo spirito creativo ma è servente rispetto ad esso.

La sola dimensione deteriore della standardizzazione che si ritrova in musica emerge qualora essa smetta di servire il bello per piegarsi alle pure logiche del consumo e del profitto. Come ben espresso da Adorno, l'utilità di consumo diviene allora valore totalizzante, ed è in questa dimensione che la standardizzazione si caratterizza in modo irrimediabilmente negativo, poiché smette di servire l'obiettivo del bello musicale e diviene sinonimo di impoverimento ed omologazione.

Muovendo verso l'ambito giuridico si può osservare come, in analogia con l'ambito musicale, la 'buona standardizzazione' sarà quella che, pur espressione di un alto tasso di conoscenza tecnica, sia servente rispetto all'applicazione dei precetti giuridici e del loro bilanciamento. L'aspetto tecnico, in questa prospettiva, non potrebbe essere legittimamente sostitutivo del valore normativo e delle dinamiche di bilanciamento che sono proprie della dimensione giuridica, né portatore, in senso totalizzante,

<sup>70</sup> È esemplare su questo punto il caso, esaminato in precedenza, del temperamento equabile, che muove, dandolo per presupposto, dall'elemento naturale più evidente, il rapporto di ottava che si regge su una *ratio* numerica di 2:1, per poi intervenire funzionalmente sulla ripartizione di semitoni in modo da renderli fungibili e più equilibrati, più facilmente utilizzabili in tutte le loro potenzialità, aumentandone esponenzialmente le potenzialità combinatorie attraverso i meccanismi di enarmonia. Parimenti ci indica la convergenza fra natura, matematica e regola musicale la già menzionata invenzione della cd. 'scala naturale' ad opera di Zarlino.

<sup>71</sup> Si tratta del principio di proporzione rappresentato nella formula  $(a+b) : a = a : b = \varphi$  che non solo risulta codificato da tempo immemore ma è sorprendentemente presente in natura in una molteplicità di manifestazioni. In tema cfr., fra i molti studi divulgativi, F. CORBALAN, *La sezione aurea. Il linguaggio matematico della bellezza*, Milano, 2012.

della logica intrinsecamente politica dell'efficienza e della circolazione a danno di valori ambientali, sociali e culturali concorrenti.

È solo in questo senso 'servente' che la standardizzazione può legittimamente sovrapporsi alla nozione di diritto, portando al consolidamento di principi generali di diritto, quali in particolare la proporzionalità, che incorpora la nozione estetica di proporzione e la applica al nesso fra mezzi impiegati e fini perseguiti<sup>72</sup>, o ancora l'interoperabilità, vitale con riferimento al mondo tecnologicamente interconnesso che ci circonda<sup>73</sup>.

È parimenti in questo senso che si può accettare più agevolmente il superamento del monopolio statale nella posizione del diritto, verso un modello di pluralismo giuridico nel quale la funzione normativa è ben svolta da privati che per competenza, attinenza e vicinanza ai destinatari delle norme possono svolgere meglio detto ruolo. In questa prospettiva, la standardizzazione può indicare una strada per riconciliare con il diritto la stessa nozione di *governance*, che nella sua indistinta multirappresentatività rischia invece di essere intesa come frontiera di non ritorno per le categorie del giuridico<sup>74</sup>.

Ben altro esito e caratura del tutto opposta si ha se la standardizzazione diviene sinonimo di riduzione e di omologazione. Se essa non consente l'arricchimento, come è evidente nella parabola storica delle forme musicali occidentali che si sono sviluppate a partire dalla standardizzazione sonora e tonale, ma diviene invece presupposto di impoverimento, ciò che Adorno riferiva efficacemente alla massificazione della musica di consumo.

Lo standard diviene allora simbolo di imposizione, si regge su un potere oscuro e di dubbia legittimità, soppianta la varietà e la diversità in nome di una logica omologante. Soprattutto, come visto, esercita un effetto dominante che totalizza la logica di efficienza economica.

Non è quindi la standardizzazione in sé, e la correlativa semplificazione, a suscitare valutazioni negative: essa, come ben dimostra l'ambito musicale, può ben preludere a costruzioni mirabolanti e sontuose che proprio nella semplicità dei tasselli di base hanno il loro presupposto. È invece la standardizzazione finalizzata alla compressione dei valori di scelta e libertà individuale ad essere criticabile, poiché porta con sé l'ambizione di standardizzare le coscienze, o le emozioni, o ancora la logica e le moda-

<sup>72</sup> Sull'importanza fondamentale della proporzionalità come principio generale del diritto internazionale si veda E. CANNIZZARO, *Il principio della proporzionalità nell'ordinamento internazionale*, Milano, 2000.

<sup>73</sup> È in questi limiti che può assumere diversa legittimità anche la celebre, e pur controversa, equazione di Laurence Lessig secondo cui «*Code is Law*».

<sup>74</sup> In questo senso cfr. A. ANDRONICO, *Viaggio al termine del diritto. Saggio sulla governance*, Torino, 2012.

lità di funzionamento della mente umana<sup>75</sup>.

A bilancio di queste considerazioni, merita forse tentare di superare, con riferimento alla standardizzazione giuridica, la facile dicotomia formale fra il ruolo della stessa nel momento di applicazione o invece in quello di formazione della norma. D'altronde, come l'esperienza musicale dimostra, i confini fra queste due dimensioni sono decisamente sfumati<sup>76</sup>.

A ben vedere il tema, come dimostra la comparazione con l'ambito musicale, va posto piuttosto nei diversi termini di una contrapposizione fra un uso dominante e totalizzante e un uso servente della standardizzazione. La dimensione servente, che si è ravvisata come legittima e costruttiva, è, come si è visto, intimamente legata all'esistenza di un limite 'naturale' alla standardizzazione. Ciò richiama una volta di più la necessaria evidenziazione della saldatura fra momento giuridico ed estetico<sup>77</sup>, una saldatura ben rappresentata dal termine 'canone' in cui i significati giuridico e musicale agevolmente si fondono.

La musica, nello svelare una modalità di normatività morbida, non eteroimposta, portatrice, nei suoi processi di standardizzazione, di valori costruttivi dotati di persuasività intrinseca e caratterizzati da una osservanza diffusa e spontanea, richiama la dimensione estetica del diritto e suggerisce una strada da percorrere per evitare la diluizione, complice un utilizzo ultroneo ed egemonico della standardizzazione, del portato giuridico nel panorama attuale del mondo globalizzato e tecnocratico.

In questa prospettiva, la chiave di lettura ultima torna ad essere, sullo sfondo dell'eterno ritorno del diritto naturale<sup>78</sup>, la ricerca di una convergenza dei trascendentali di ascendenza aristotelica e tomistica (l'Uno, il Buono, il Vero, ma anche il Bello e il Giusto), che svela, una volta di più, l'illusione del diritto positivo come categoria capace di esaurire la nozione di normatività.

<sup>75</sup> Si tratta di frontiere piuttosto evidenti oggi, vista la diffusione capillare degli *emoticon* come modalità espressiva predeterminata, o il provato impatto omologante sulla *forma mentis* che le scienze cognitive riconducono al massiccio uso delle nuove tecnologie, o ancora la ricaduta sulla sfera individuale delle sempre più raffinate forme di intelligenza artificiale.

<sup>76</sup> In tema si segnalano in dottrina tentativi di andare oltre tale facile contrapposizione. In particolare, cfr. l'approccio procedurale formalismo sviluppato in Y. RADI, *Standardization: A Dynamic and Procedural Conceptualization of International Law-Making*, in *Leiden Journal of International Law*, 2012, 283 ss.

<sup>77</sup> In tema cfr. P. HERITIER, *Estetica giuridica*, vol. I, *Primi elementi: dalla globalizzazione alla secolarizzazione*, Torino, 2012 e vol. II, *A partire da Legendre: il fondamento funzionale del diritto positivo*, Torino, 2012.

<sup>78</sup> In tema cfr. F. DI BLASI, P. HERITIER (a cura di), *La vitalità del diritto naturale*, Palermo, 2008.

## GUIDA ALL'ASCOLTO

1. P. GLASS, *Mad Rush* per piano solo:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=UtQpSGyPCBE>>
2. *Epitaffio di Sicilo*:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=ovVmMXAzg6s>>
3. J.P. SWEELINCK, *Fantasia Cromatica*:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=9zHWp9nEL0s>>
4. D. HYKES, *Overtones Music*:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=X03ZJ6eLQzU>>
5. J.S. BACH, *Preludio e fuga in re minore* dal II libro del *Clavicembalo ben temperato*:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=X6lZiwXBrPE>>
6. H. BERLIOZ, *Le Spectre de la rose* da *Les Nuits d'été*:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=s-pVJkNN2S4>>
7. A. SCHOENBERG, *Quartetto op. 26*:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=VUEj5q43nec>>
8. P. HINDEMITH, *Die Harmonie der Welt*:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=W6VsLXO9jc8>>
9. A. SCARLATTI, *Sonata in re minore K. 141*:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=h6LtERRLKww>>
10. L. VAN BEETHOVEN, *Sonata op 2 n.1*, Primo Movimento:  
<[https://www.youtube.com/watch?v=xNwk9\\_bbr0E](https://www.youtube.com/watch?v=xNwk9_bbr0E)>
11. F.J. HAYDN, *Quartetto op. 33 n. 1*, Primo Movimento:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=4H8awGvAJWg>>