



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI DI BARI  
ALDO MORO



DIPARTIMENTO JONICO IN SISTEMI GIURIDICI ED ECONOMICI  
DEL MEDITERRANEO: SOCIETÀ, AMBIENTE, CULTURE

JONIAN DEPARTMENT - MEDITERRANEAN ECONOMIC AND  
LEGAL SYSTEMS: SOCIETY, ENVIRONMENT, CULTURES



## ANNALI 2014 – ANNO II

(ESTRATTO)  
NADIR GAROFALO

Intentio auctoris: *profili giuridici e musicali di un enigma*



DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO

BRUNO NOTARNICOLA

COORDINATORE DELLA COLLANA

FRANCESCO MASTROBERTI

COMMISSIONE PER GLI ANNALI DEL DIPARTIMENTO JONICO

BRUNO NOTARNICOLA, DOMENICO GAROFALO, RICCARDO PAGANO,  
GIUSEPPE LABANCA, FRANCESCO MASTROBERTI,  
NICOLA TRIGGIANI, AURELIO ARNESE, GIUSEPPE SANSEVERINO, STEFANO VINCI

COMITATO SCIENTIFICO

DOMENICO GAROFALO, BRUNO NOTARNICOLA, RICCARDO PAGANO,  
ANTONIO FELICE URICCHIO, MARIA TERESA PAOLA CAPUTI JAMBRENGHI,  
DANIELA CATERINO, MARIA LUISA DE FILIPPI, ARCANGELO FORNARO,  
IVAN INGRAVALLO, GIUSEPPE LABANCA, TOMMASO LOSACCO,  
GIUSEPPE LOSAPPIO, FRANCESCO MASTROBERTI, FRANCESCO MOLITERNI,  
CONCETTA MARIA NANNA, FABRIZIO PANZA, PAOLO PARDOLESI,  
FERDINANDO PARENTE, GIOVANNA REALI, LAURA TAFARO,  
SEBASTIANO TAFARO, NICOLA TRIGGIANI

COMITATO REDAZIONALE

STEFANO VINCI (COORDINATORE), AURELIO ARNESE,  
MARIA CASOLA, PATRIZIA MONTEFUSCO, ANGELICA RICCARDI,  
ADRIANA SCHIEDI, GIUSEPPE SANSEVERINO

---

REDAZIONE:

PROF. FRANCESCO MASTROBERTI

DIPARTIMENTO JONICO IN SISTEMI ECONOMICI E GIURIDICI DEL MEDITERRANEO: SOCIETÀ,  
AMBIENTE, CULTURE

CONVENTO SAN FRANCESCO, VIA DUOMO, 259 - 74123 TARANTO, ITALY

E-MAIL: [FRANCESCO.MASTROBERTI@UNIBA.IT](mailto:FRANCESCO.MASTROBERTI@UNIBA.IT)

TELEFONO: + 39 099 372382

FAX: + 39 099 7340595

HTTP://WWW.ANNALIDIPARTIMENTOJONICO.ORG



Nadir Garofalo

*INTENTIO AUCTORIS: PROFILI GIURIDICI E MUSICALI DI UN ENIGMA* \*

<b>ABSTRACT</b>	
La dissociazione tra idea e forma originatasi nell'oggettivizzazione del pensiero autorale in un testo, sia esso una norma giuridica o una partitura musicale, pone l'interprete odierno di fronte ad una molteplicità di quesiti di carattere etico ed estetico cui, sovente, non vi è un'unica, certa soluzione. Esiste, a riguardo, la necessità di determinare la sussistenza di criteri adatti all'individuazione dell'interpretazione esatta o erronea, adeguata o inadeguata, alla luce del disvelamento di un orizzonte concettuale in cui si compia efficacemente il circolo saussuriano tra l'intento poetico e il recepimento estetico. Data l'imprecisione e la fallibilità del codice comunicativo, da un lato è giusto domandarsi se lo scritto abbia un significato assoluto razionalmente conoscibile, dall'altro, riferendosi all'attività interpretativa, vanno comprese le ragioni e i limiti del riconoscimento o dell'assegnazione di senso e se, nel processo ermeneutico, l'atto abbia dunque una funzione creativa o riproduttiva.	The dissociation between idea and form, originated in the author's textual objectification of thought, whether it is a rule of law or a musical score, makes the current interpreter to face a large variety of ethical and aesthetic questions to which, often there is not a sole, reliable solution. With regard to this, a recognition of appropriate criteria to identify the correct or incorrect, the adequate or inadequate interpretation, is of utmost importance, in light of the unveiling of a saussurian circle between the poetic intent and the aesthetic reception. Due to the imprecision and fallibility of the communication code, on the one hand it's fair to wonder whether the text has an absolute, rationally knowable meaning, on the other hand, referring to the interpretation, we must understand the reasons and limits of recognition or assignment of meaning, and if the interpretive act has a creative or reproductive function in the hermeneutic process.
<b>Idea e forma – diritto e musica – processo ermeneutico</b>	<b>Idea and form – law and music – hermeneutic process</b>

SOMMARIO: 1. Prodromi. – 2. Conoscibilità e comprensione: il compito dell'interprete. – 3. L'adeguatezza ermeneutica come possibile soluzione.

1.- *Testo, significanti e significati, autore, interprete*, e poi ancora *applicazione, fedeltà e libertà*, sono termini non inusuali in una trattazione o in una dissertazione che rifletta sulla necessità interpretativa nel diritto.

\* Saggio sottoposto a referaggio secondo il sistema del doppio cieco.

Una necessità maturata nel corso dei secoli scorsi e con una certa gradualità, grazie innanzitutto alla svolta filosofica che il lavoro ermeneutico, atavicamente incentrato sulla tecnica esegetica dei testi sacri, compie solo in epoca romantica, post kantiana, nella direzione di una universalizzazione della materia, dapprima concentrata sulla riflessione delle condizioni di possibilità del fenomeno interpretativo (Schleiermacher), poi divenuta strumento e metodo consapevole delle scienze dello spirito per la sua capacità di mediare fra il dato storico e la soggettività dell'autore (Dilthey). In seguito, attraverso i contributi di Heidegger, l'ermeneutica è ricondotta in una prospettiva più limitata e radicale di centralità filosofica, basandosi non più su presupposti epistemologici ma acquisendo al suo statuto domande e caratteri strettamente ontologici, ampliati e diversificati da Gadamer nei suoi studi intorno alla portata veritativa della comprensione. Giungendo ai nostri giorni rafforzata dagli irrinunciabili apporti promanati da molte voci autorevoli (Betti, Pareyson, Ricoeur), la *Koinè* filosofica così generata può dunque estendere il suo fascio di luce su argomenti e materie che solo in una prima, apparente analisi potrebbero risultare indifferenti e autonome.

Lo studio della disciplina conduce, quindi, a svelare rapporti dialogici interessanti, come quello di fatto esistente tra diritto e musica: in entrambe le dottrine si dispiega un circolo saussuriano, originato da un'opera testuale (norma e partitura), frutto del pensiero di un autore (legislatore e compositore), interpretato da un soggetto (giudice ed esecutore) e che finisce per coinvolgerne altri (destinatari delle norme e ascoltatori).

Nello sforzo di conquista del proprio obiettivo gnoseologico, laddove la finalità ultima sia quella di intendere correttamente un enunciato normativo ovvero un complesso di note sul pentagramma, l'interprete, talora coadiuvato da alcuni criteri e metodiche, è sempre più spesso disorientato dalla stessa volontà generatrice che, *prima facie*, dovrebbe costituire una guida corretta per il suo lavoro. È precisamente dall'autore, e in un momento infinitesimamente anteriore all'atto di oggettivizzazione del pensiero in testo, che si origina quella frattura, per certi versi irrisolvibile, tra l'idea e la sua forma, etica ed estetica, *intentione et usus*.

Nel diritto, questa dissociazione è rimarcata dall'art. 12 delle disposizioni sulla legge in generale, il quale nel primo capoverso recita: «Nell'applicare la legge non si può ad essa attribuire altro senso che quello fatto palese dal significato proprio delle parole secondo la connessione di esse, e dalla intenzione del legislatore».

Pur volendo sorvolare sulla mancanza della definizione legislativa della locuzione in questione – per cui non sappiamo se in essa si tratti di considerare il *significato* letterale, usuale, quello corretto alla luce di considerazioni di giustizia e opportunità, quello originario oppure attualizzato, di uso ordinario o specialistico, pubblico o soggettivo – il problema dell'*intenzione del legislatore* si palesa evidente agli occhi dell'interprete che, sulla base della norma “chiarificatrice”, non sa se riferirsi al legislatore storico oppure attuale, se debba, cioè, procedere al disvelamento

della volontà legislativa sulla base dei lavori preparatori della legge o di indagini storiografiche sul contesto, ovvero ricorrere ad una interpretazione oggettiva, scoprendo la ratio che fluisce nel provvedimento, considerandone il fondamento e/o il fine. Non è chiaro, inoltre, l'iter che l'interprete debba seguire nell'attribuzione di senso: il giudice può ricorrere all'interpretazione storica solo dopo quella letterale, oppure può rilevarle entrambe contemporaneamente? Trattare le due metodologie interpretative indifferentemente, come l'art. 12 suggerisce, significa non tener conto dell'alta probabilità per cui l'univoco senso reso dalla prima risulti difforme da quello reso dalla seconda<sup>1</sup>.

Un'analogia sparizione della volontà autorale è, se vogliamo, ancora più comune in campo musicale. Molti interpreti, seguaci di un'ideale, pedissequa fedeltà al compositore, spesso adducono il rispetto di questa come conferma della validità e del pregio delle loro esecuzioni. Sono certamente altrettanti coloro i quali sostengono che considerare l'opera come *figlia "originale" di un autore*<sup>2</sup> non equivale ad affermare che l'intenzione del compositore corrisponda all'unica maniera di eseguirla.

Quello che entrambi non hanno in dovuta considerazione, in realtà, è la mancata sussistenza di un profilo definito dell'*intentio auctoris* il quale, se esiste, sfugge oggi ad un metodo infallibile per la sua comprensione.

2. - L'interpretazione cosiddetta "autentica", quella cioè fornita dallo stesso autore, non risolve il mistero e per due ragioni. La prima attiene all'esistenza di documenti sonori su cui basare un'analisi interpretativa, ovvero alla storia dell'interpretazione musicale, secondo una condivisibile accezione proposta da Rattalino<sup>3</sup>, poiché essa inizierebbe solo nel 1889, con una parziale esecuzione della *Danza ungherese n. 1* di Brahms e con alcune sue parole incise su un rullo di cera del fonografo Edison; prima di allora esisterebbe solo la preistoria, a cominciare dal 1791, anno in cui Clementi pubblica alcune *Sonate* scarlattiane con aggiunte proprie. Ciò si traduce nell'impossibilità di rintracciare qualsivoglia documento autorale anteriore al 1889, scartando dunque tutto il repertorio classico, romantico e gran parte di quello tardo-romantico.

La seconda motivazione riguarda invece i numerosi fraintendimenti operati dagli autori rispetto alle proprie opere, o perché, come nel caso di Stravinskij, non sempre si rivelano all'altezza delle stesse, o perché, come Rachmaninov, si concedono libertà esecutive oltremodo slegate dal testo. Alla luce di questa premessa, può solo essere interessante, ma non certo definitivo, considerare "storica" l'interpretazione del

<sup>1</sup> Cfr. P. CHIASSONI, *Tecnica dell'interpretazione giuridica*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 147-151 e cfr. A. INCAMPO, *Metafisica del Processo. Idee per una critica della ragione giuridica*, Bari, Cacucci, 2010, pp. 141-145.

<sup>2</sup> L. BERTAZZONI, *Al di là del testo. L'interpretazione musicale tra ricerca e didattica*, Macerata, Simple, 2009, p. 89.

<sup>3</sup> Cfr. P. RATTALINO, *L'interpretazione pianistica. Teoria, storia, preistoria*, Varese, Zecchini, 2008.

*Concerto per pianoforte e orchestra n. 3* fatta da Horowitz, eppure sarebbe semplice, giacché ne realizzò anche la prima incisione ufficiale, vivente Rachmaninov, del quale rimase amico fino alla morte, nel 1943.

Per altro verso l'opera, colta nella sua oggettiva interezza, sembra non bastare alla soluzione del problema. Al pari del linguaggio giuridico, imperfetto ed impreciso, il sistema della notazione musicale è permeato della continua fallibilità delle sue disposizioni: non la durata, non l'intensità dinamica, né l'accentuazione ritmica e persino l'altezza delle note possono essere determinati in senso assoluto<sup>4</sup>.

Si riaffacciano con insistenza, in entrambe le materie, le tre fondamentali questioni proposte da Rodolfo Sacco<sup>5</sup>: se guardiamo l'oggetto dell'interpretazione, il testo ha un significato oggettivo razionalmente conoscibile? Se osserviamo il ruolo dell'interprete, egli riconosce il significato del testo (*Auslegung*), o assegna al testo un dato senso (*Sinngebung*)? Se pensiamo al processo ermeneutico, infine, l'atto ha funzione creativa o riproduttiva? Ed esistono, a tal riguardo, dei criteri adeguati a discernere l'interpretazione esatta da quella erronea?

Nell'orizzonte tracciato dall'ermeneutica veritativa bettiana, il primo quesito ha certamente un esito positivo: «L'interprete deve riflettere su di un'alterità, su di una oggettività da noi indipendente, nell'intento di riconoscere il senso che vi è oggettivamente insito»<sup>6</sup>, il che salvaguarderebbe una presunta verità interpretativa, alla luce dei quattro canoni ermeneutici dell'autonomia, della coerenza, dell'attualità e dell'adeguazione dell'intendere. In una prospettiva diversa, invece, Antonio Incampo, riferendosi alle categorie kantiane del *noumeno* (norma *in sé*) e del *fenomeno* (norma *per sé*), scrive: «Se dico qual è il significato di una norma, quest'ultimo non è più il significato della norma in sé. Semmai, è il significato che la norma ha per il soggetto. [...] Il significato in sé non è mai verificabile. La norma non è conoscibile come noumeno (come *cosa in sé*)<sup>7</sup>».

Naturalmente, ciò non equivale ad ammettere l'eguale validità di qualsiasi interpretazione. Il diritto, come la musica, non può essere “qualunque cosa” e pertanto saranno valide quelle interpretazioni che concilieranno il senso metafisico di giustizia con il significato verificabile del *fenomeno* normativo.

Analogamente, Massimo Mila scrive a proposito dell'interpretazione musicale: «*Quel che sta scritto* si può suonare in mille maniere diverse, e la *cosa in sé*

<sup>4</sup> La Convenzione di Londra nel 1939 pensava di aver trovato la soluzione definitiva fissando il diapason a 440 periodi. Come è noto, da un lato le orchestre hanno la tendenza ad aumentare il valore, spesso fino a 444, per ottenere un suono più brillante, dall'altro la stessa accordatura naturale dei singoli strumenti non restituisce suoni fisicamente identici, costringendo a dei ritocchi, delle armonizzazioni contingenti per l'insieme. Ne deriva che il suono stesso è convenzione.

<sup>5</sup> R. SACCO, *L'interpretazione*, in G. ALPA (a cura di), *Le fonti non scritte e l'interpretazione*, Torino, UTET, 1999, pp. 165-174.

<sup>6</sup> E. BETTI, *Teoria generale dell'interpretazione*, in G. Crifò (a cura di), Milano, Giuffrè, 1955, ried. 1990, p. 245.

<sup>7</sup> INCAMPO, *op. cit.*, p. 127.



non esiste: spetta proprio all'esecutore di restituire la *cosa in sé*, che non è certo la pagina scritta, mero segno e semplice possibilità o promessa di musica<sup>8</sup>».

L'atto di verifica è, quindi, il compito precipuo dell'interprete, in un equo bilanciamento fra *attività e recettività*, un momento *dialettico* in cui la sua personalità è chiamata all'integrazione e alla vivificazione della forma, *un esercizio di "congenialità"*<sup>9</sup> che consenta di legittimare un intervento parzialmente-creativo e in cui sia persino possibile che una moderata infedeltà al segno acquisisca una maggiore fedeltà allo spirito<sup>10</sup>.

È ciò che sostiene Luigi Pareyson, il quale sostituisce la struttura triadica bettiana (interprete-opera-autore) con una configurazione essenzialmente diadica (opera-interprete), probabilmente per superare l'incertezza postulata da almeno uno dei momenti ideali auspicati da Betti che, prescrivendo un percorso a ritroso dalla forma muta dell'oggetto al pensiero dell'autore, possiede, per certi versi, caratteri divinatori. In Gadamer si assiste, invece, ad un mutamento ancora più radicale: trasmutando l'iter metodologico in una riflessione che attribuisce all'ermeneutica uno statuto prettamente ontologico, egli si libera completamente dell'*animus autorale*, in luogo dell'evidenza tangibile dell'opera e dei suoi modi di auto-svelamento nei confronti dell'interprete: «Non si tratta dunque di una varietà puramente soggettiva di interpretazioni, ma di possibili modi di essere propri dell'opera stessa, la quale, in un certo senso, interpreta se stessa nella varietà dei suoi aspetti<sup>11</sup>».

Le *Variationssérieuses op. 54* di Mendelssohn e l'art. 2643 c.c. sulla "trascrizione degli atti relativi ai beni immobili", ogni volta che vengono eseguiti e per ciò portati ad "essere" nel mondo, godono di un tale accrescimento del proprio genoma, che ogni interpretazione successiva, ambendo ad una chimerica "giustizia", dipenderà da una sorta di *legalità interpretativa* creatasi nel solco della tradizione<sup>12</sup>o, se si preferisce l'accezione gadameriana, nella "storia degli effetti" (*Wirkungsgeschichte*) dell'opera.

3.- Ecco dunque manifestarsi nuove esigenze teoriche finalizzate al superamento dell'impostazione metodologica bettiana, volte ad operare una consapevole "depsicologizzazione" dell'atto ermeneutico. Ne consegue che i canoni interpretativi proposti da Betti non possono essere pensati come un complesso tecnico di regole che consentono di giungere ad un'unica soluzione. Possono, però, essere usati per scartare quelle ipotesi insostenibili, contraddittorie, per neutralizzare significati estetici e storici che non rientrano nelle potenzialità di un'opera.

<sup>8</sup> M. MILA, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi, 1973, p. 179.

<sup>9</sup> U. ECO, *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia, 1968, p.30.

<sup>10</sup> Cfr. M. ZURLETTI, *La direzione d'orchestra. Grandi direttori di ieri e di oggi*, Firenze, Giunti, 2000, p. 149.

<sup>11</sup> H.G. GADAMER, *Wahreit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 1960, trad. it. G. Vattimo: *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983, ried. 2001, p. 150.

<sup>12</sup> Cfr. A. MAZZONI, *La musica nell'ermeneutica contemporanea*, Milano, Mimesis, 2005, p. 70.

In definitiva, se non ci dicono cosa essa sia, possono almeno dirci cosa non debba essere. Citando Hans Robert Jauss e la tesi per cui, sebbene non esista un criterio unitario per individuare interpretazioni adeguate, tuttavia ve ne siano per quelle inadeguate, Augusto Mazzoni scrive:«[...] Sostenere con Jauss che l’opera, nel dialogo ermeneutico che si instaura allorché la si interroga concretizzandone il significato estetico e storico, può fornire risposte a domande che non erano state previste dal suo autore, non equivale a dichiarare che essa possa essere sottoposta a qualsiasi genere di sollecitazione interpretativa. All’opposto, ci sono interrogazioni dell’interprete a cui l’opera non è in grado di rispondere perché sono questioni mal poste. Costituiscono cioè interpretazioni inadeguate che esorbitano dalle attualizzazioni di senso compatibili con l’identità dell’opera<sup>13</sup>».

Si badi che qui, ancora una volta, non si parla dell’intenzione dell’autore, ovvero il suo senso è celato dietro alla convenienza di una “convenzione”, utile tanto all’interprete quanto all’opera stessa. A tal proposito: «La versione moderata della tesi *intenzionalista*, ricorrendo ad una volontà standard, presunta, del legislatore, determina una idealizzazione dell’intenzione stessa, la quale viene determinata sulla base di qualità attribuite convenzionalmente ad un legislatore “modello”, perdendo così il legame con i soggetti che hanno prodotto il testo di legge. [...] Più che un’effettiva e cristallina intenzione del legislatore cui fare capo, si avrà, di solito, l’individuazione di un’intenzione del legislatore che non appaia inaccettabile[...] Più che una lampante e immanente finalità della legge, avremo uno scopo attribuito dall’interprete che non stride con la formulazione della norma stessa [...]»<sup>14</sup>.

Dunque chi potrebbe ragionevolmente sostenere che lo scopo dell’art. 575 del codice penale italiano che punisce *chiunque cagiona la morte di un uomo* abbia lo scopo di incentivare o comunque consentire liberamente l’uccisione delle donne? Che “uomo” voglia dire “essere umano” e non “persona di sesso maschile” è pacifico: l’attribuzione dello scopo di cui si è detto sopra sarebbe compatibile con la lettera (la parola “uomo” è portatrice di entrambi i significati di cui sopra) ma palesemente assurda, oltre che ripugnante, per le più svariate ragioni<sup>15</sup>. Per il medesimo motivo Glenn Gould non avrebbe mai potuto eseguire le *Goldberg Variations* bachiane come fossero una *Sonata* di Beethoven o un *Intermezzo* di Brahms. Pur consegnando alla storia due interpretazioni delle medesime variazioni assai differenti fra loro, a distanza di ventisei anni – la prima nel 1955, energica e spesso frenetica nei tempi, la seconda nel 1981, introspettiva, più distesa e contemplativa – e pur eseguendole sul pianoforte, uno strumento per lo più sconosciuto a Bach e non a corde pizzicate ma percosse, Gould compie *attualizzazioni di senso* che l’opera è ancora in grado di

<sup>13</sup> Ivi, p. 89.

<sup>14</sup> V. VELLUZZI, *Tra teoria e dogmatica. Sei studi intorno all’interpretazione*, Pisa, ETS, 2012, pp. 91, 93.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

consentire<sup>16</sup>. È dunque facile per l'interprete evitare, nel caso in questione, il *jouer à la Chopin*, un *rubato* agogico che fa oscillare costantemente la misura, per cui la mano sinistra non cede e non flette mai il tempo, mentre la destra si libra libera sui tasti. Così come il sopracitato esempio dell'art. 575 cod. pen., negando di fatto il principio di uguaglianza, ci pone *dinanzi non solo ad un "torto legale" (secondo l'espressione di Radbruch: "gesetzliches Unrecht")*, e, dunque ad una legge ingiusta, ma anche al non-diritto, ossia ad una legge che non ha validità giuridica<sup>17</sup>, interpretare Bach secondo lo stile di Chopin sarebbe un "torto musicale" (*musikalisches Unrecht*) una musica "ingiusta", una non-musica, un'esecuzione che non ha validità musicale.

Oltre i limiti tracciati, l'*intentio auctoris* resta, come scrive Luigi Attademo, *un enigma da risolvere*<sup>18</sup>, più uno status che un buon proposito.

Data la sua irrisolvibilità, negli interpreti si assiste non sempre, ma spesso, ad una "rimozione" intellettuale, preferendo canoni teleologici e sistematici agli strumenti storico-filologici. In questo modo, l'art. 1363 cod. civ., per il quale «Le clausole del contratto si interpretano le une per mezzo delle altre, attribuendo a ciascuna il senso che risulta dal complesso dell'atto», risulta, in teoria, di facile applicazione, così come le sopracitate *Variationssérieuses* in re minore si compenetrano di reciproca chiarezza e tutte alla luce del tema iniziale.

Conta – è il caso di specificarlo – una certa esperienza e un certo grado di familiarità con la tradizione, con l'autore, con lo stile e, non ultimo, con il destinatario delle norme-ascoltatore, giacché è con questi che si possa dire concluso il circolo ermeneutico generato, spesso in un momento indefinibile, nel pensiero dell'autore. Così alla "storia degli effetti" (*Wirkungsgeschichte*), si affianca la "storia della ricezione" (*Rezeptionsgeschichte*)<sup>19</sup>, per cui il senso dell'opera si determina bilateralmente, secondo la logica gadameriana di domanda e risposta, configurandosi dunque l'interpretazione come *un presupposto dell'esperienza in genere*<sup>20</sup> e ricongiungendo la ratio sottesa di ogni prodotto neutro, da un principio poetico ad un fatto squisitamente umano.

<sup>16</sup> Sull'argomento cfr. INCAMPO, *op. cit.*, p. 116.

<sup>17</sup> Ivi, p. 20.

<sup>18</sup> L. ATTADEMO, *Contributi a una storia dell'interpretazione musicale. L'interpretazione come creazione e la nascita della riproduzione sonora* incur. ID, *Musica e interpretazione. Soggettività e conoscenza nell'esecuzione musicale*, Torino Trauben, 2002, p. 96.

<sup>19</sup> Sull'argomento cfr. le opere di H.R. JAUSS, fra tutte *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, I-III Teil, Frankfurt, Suhrkamp, 1982, trad. it. B. ARGENTON, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. I, *Teoria e storia dell'esperienza estetica* e vol. II, *Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1987; per la terza parte, introd. e trad. it. C. GENTILI, *Estetica ed interpretazione letteraria*, vol. III, *Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, Genova, Marietti, 1990.

<sup>20</sup> A. ARBO, *Sentire come. Riflessioni su un tema di Wittgenstein*, in ATTADEMO (a cura di), *op. cit.*, p. 106.