Jean-Paul Sartre

Questi scritti di Jean-Paul Sartre ci riavvicinano alle circostanze politiche del nostro tempo attraverso l'esperienza di pensiero dello scrittore francese

Il filosofo e il politico

Ma il contenuto del libro supera il significato letterale del titolo: non vi è tanto il rapporto con una politica determinata, ma un tentativo di incontro e di analisi delle forze e dei movimenti reali che sono politica attiva

Dal titolo scelto, Il filosofo e il politico, può sembrare che la raccolta dei saggi di Sartre pubblicata dagli Editori Riuniti (pagg. 336, L. 3.000) trovi il suo asse nell'esame del rapporto fra cultura e politica che spesso in questi anni è stato al centro del dibattito generale. Ma il libro, per molti motivi, va più in là. Le sue pagine, infatti, non sono nate da una riflessione isolata, condotta fra le quattro pareti di uno studio o di un laboratorio. Nè in esse si trova un intento di immediata teorizzazione. Questo è, del resto, uno degli aspetti particolari della ricerca sartriana: non imprigionarsi nelle formulazioni concettuali, non chiudersi nelle distinzioni astratte fra idea, concetto e nozione che portano a fallimenti successivi gli eredi idealistici di Hegel, misurare il mondo sui particolari ma senza trasformarli in labirinti di esperienze (quelle esperienze che quando restano pure esperienze sono la ragione degli sciocchi, come avrebbe detto Alain), aprirsi alla singolarità, alla novità, alle proposte e ai mutamenti ma senza dimenticare il rigore che la responsabilità della storia insegna. In breve, essere sempre in grado, secondo una lezione che ci viene anche da Gramsci, di verificare sulla circostanza — la vita di Páolo, di Renzo o di Giovanni — la validità della teoria.

Questi scritti, quindi, ci riavvicinano alle circostanze politiche del nostro tempo attraverso l'esperienza di pensiero di un filosofo. Il primo di essi, «I comunisti e la pace», fu scritto, come molti ricorderanno, nel 1952 dopo il fallimento dello sciopero che, in piena guerra fredda, fu proclamato dalla Confederazione del lavoro francese contro l'arrivo a Parigi del generale Ridgway. «Il fantasma di Stalin» apparve dopo gli avvenimenti tragici d'Ungheria. Seguono un gruppo di scritti polemici dettati dagli avvenimenti imposti alla Francia dalla guerra d'Algeria e dall'avvento al potere del gollismo e un gruppo di saggi che, sia pure occasionalmente, furono dedicati agli indirizzi e alle attività culturali dei movimenti rivoluzionari. «Il pensiero politico di Lumumba» fu composto durante l'estate dell'anno scorso come premessa a una raccolta di scritti del presidente-martire congolese. Infine, fra gli altri, si nota il saggio «Merleau-Ponty vivo». E' del 1961. Rievocando la fertile amicizia che lo aveva unito dopo la liberazione all'amico appena morto, Sartre bruciava ogni ricordo della polemica che c'era poi stata fra loro: nelle *Aventures de la dialectique* Merleau-Ponty aveva voluto dimostrare persino che la posizione sartriana era quella di un ultra-bolscevico.

I pericoli che possono far affiorare raccolte di scritti dettati dalle occasioni, specie quando alcune di queste occasioni sono polemiche, risultano evidenti. In questo caso, se non si tiene conto delle premesse dell'autore, un lettore comunista potrà anche essere offeso da certi giudizi contenuti soprattutto nel saggio «Il fantasma di Stalin». Con molta chiarezza, nella sua introduzione, il compagno Mario Alicata parte da questa possibilità per segnalare l'unica lettura possibile di pagine come queste, in un momento come quello presente, in cui «ricerca della verità e ricerca di una giusta strategia rivoluzionaria tendono sempre più a coincidere anche all'interno del movimento comunista internazionale oltre che nell'esperienza storica della classe operaia come classe».

Dobbiamo dire anzi che proprio Sartre ci può aiutare in un'opera come questa con le sue contestazioni e con quello che è stato fino ad oggi il suo rigore di fronte alle forme attive del pensiero attuale — dall'esistenzialismo alla fenomenologia husserliana — e allo stesso marxismo considerato come «orizzonte» dell'uomo odierno e, in ogni caso, come pietra di verifica. Ma qui è soprattutto nell'analisi del rapporto tra i fatti e la condizione di sviluppo della teoria che si esercita il pensiero sartriano. In questo, dicevo, il contenuto del libro supera il significato letterale del titolo. Non è tanto il rapporto con una politica determinata, con una politica trasformata in forma istituzionale, ma un tentativo di incontro e di analisi delle forze e dei movimenti reali che sono politica attiva: la politica che contraddice e costruisce e trova il suo dinamismo e la sua possibilità di espansione nella classe operaia, nelle altre classi oppresse, nel risveglio dei popoli coloniali, nella nascita dei loro stati nazionali.

E' Sartre a sentire fra i primi che alcune volte usando dei loro strumenti tradizionali di lotta — ad es. lo sciopero politico — i lavoratori possono esporsi a sconfitte e ad errori, cadere poi nella stanchezza, nell'indifferenza, nella sfiducia ma che, per questo, non viene meno la necessità e il principio del movimento organizzato. La sconfitta del sindacato o del partito non si identifica e non si risolve solo nella sconfitta della classe. In forma mediata, essa coinvolge tutti coloro che hanno interesse alla rivoluzione. In questa luce egli guarda anche lo stesso fenomeno dell'eredità staliniana sollecitando una ricerca che, accanto agli errori o alle possibili degenerazioni, consideri valori e principi socialisti divenuti irreversibili nell'URSS (e fuori dell'URSS). In questo modo egli scopre anche il valore non più solo morale del movimento nazionale e di emancipazione dei popoli afro-asiatici.

Così, nel saggio su Merleau-Ponty, si può davvero scoprire, oltre che una «lezione di metodo», anche il cardine di una ricerca e la immagine di una situazione. Quel dialogo fra due pensatori, entrambi venuti dalla borghesia intellettuale, entrambi passati per esperienze analoghe di pensiero e di vita, maturai in conflitto nelle loro conclusioni. E' una testimonianza anche sulle possibili strade dell'odierna ricerca ideale. Oltre tutto il filosofo ha certo perduto il trono o il potere tirannico dell'autorità, ma per trovare ben altro nell'umanità in lotta per la propria liberazione: l'elemento in cui il pensiero vive e si autocostruisce.

Ecco perchè, aggiungo, il rapporto fra Sartre e il movimento rivoluzionario di cui Alicata parla ugualmente nella sua introduzione, è davvero di tipo nuovo. S'è sempre parlato di impegno e di «intellettuali impegnati» davvero strumentalmente Questo rispondeva al quadro di un partito tradizionalmente legato ad attività che spesso non superavano l'agitazione e la propaganda e dove l'elaborazione di una politica era determinata dalla contraddizione immediata con una borghesia immobile e schematica nelle sue difese e nelle sue violenze. Con la sua dottrina e nei suoi legami con la realtà rivoluzionaria, il partito dimostra di aver acquistato sempre più una funzione politica di guida culturale nel mondo d'oggi. Il comunismo non teme la verità, la ricerca per affermarla e farla vincere Questa funzione si svolge verso un arricchimento dialettico che si fonda sopra l'impegno critico: quella nozione di impegno critico attivo sulla quale Sartre ha forse dato in questi anni il più valido contributo.

Michele Rago

letteratura

«LA BARUNISSA DI CARINI»: PUBBLICATE LE VARIANTI

Il castello di Carini, com'è oggi

Chianci Palermu chianci Siragusa

La più bella storia popolare in ottave della tradizione siciliana

Chianci Palermu, chianci Siragusa, — Carini cc'è lu luttu ad ogni casa; — cui la purtau sta nova dulurusa — mai paci pozz'aviri a la so casa; — diria 'na canzunedda angustiusa, — lu cori abbunna, lu cori stravasa; — morsi la megghiu stidda di li Serafini, — povira barunissa di Carini!

Così comincia una delle 392 varianti della più bella, e forse più famosa, storia popolare in ottave tra quelle che la tradizione popolare siciliana ha tramandato per secoli, a partire dalla fine del '500: La barunissa di Carini. *Vi si narra della triste fine di Caterina (Laura La Grua dei Lanza?), uccisa dal padre quattrocent'anni or sono per essersi innamorata del cugino Varnagallo ed averlo accolto nel suo castello. Avvertito da un frate della tresca, il padre si partì da Palermo, dove dimorava, per la vicina Carini dove trafisse con la spada e la figlia e l'innamorato di questa, senza por tempo in mezzo:* Signuri patri, chi vinistu a fari? — Signura figghia, vi vegnu a 'mmazzari.

La vicenda dovette avere gran presa nell'animo popolare, tant'è che essa costituì motivo d'ispirazione per una storia *che ebbe immediatamente una enorme diffusione nell'Isola come testimonia non soltanto l'individuazione di tante e disparate varianti, ma il tramandarsi di esse sino ai nostri giorni. Inevitabile che sulla* Barunissa *si puntasse l'attenzione degli studiosi di folklore.*

Poesia e documento

Fu il Salomone-Marino a rivolgere per primo particolare attenzione alla storia (giungendo addirittura a ritenere che da essa derivassero altre consimili, tra cui Fenesta ca lucive) *della quale pubblicò tre edizioni successive nel 1870, nel '73 e poi ancora nel 1914. In realtà, con le sue edizioni, il Salomone aveva compiuto un lavoro assai meritorio ma ben poco scientifico: la «ricostruzione» di un unico testo, composto attraverso un'attenta scelta delle varianti da lui stesso raccolte in quarant'anni di ricerche attraverso i comuni della Sicilia, che è ancor oggi ritenuto sì un gioiello di poesia, ma non certo un attendibile documento folklorico.*

E' quindi davvero da considerarsi una eccezionale scoperta folklorica, come ne ha parlato il Cocchiara, la recentissima pubblicazione delle Varianti, *che corona una lunga e appassionata ricerca di Aurelio Rigoli per conto del meritorio Centro di studi filologici e linguistici siciliani dell'Università di Palermo (Supplemento n. 1 del Bollettino del Centro, Palermo 1963, L. 6.000). Il Rigoli non si accontenta di ripubblicare, commentandole, le preziosissime varianti raccolte dal Salomone-Marino, ma imposta, in un attento studio critico, problemi di metodologia filologica e di critica storica (epoca delle varianti, loro diffusione, contaminazione, ecc.) di cui il presentatore Antonino Pagliaro sottolinea l'importanza e l'attualità.*

Storia e usanze

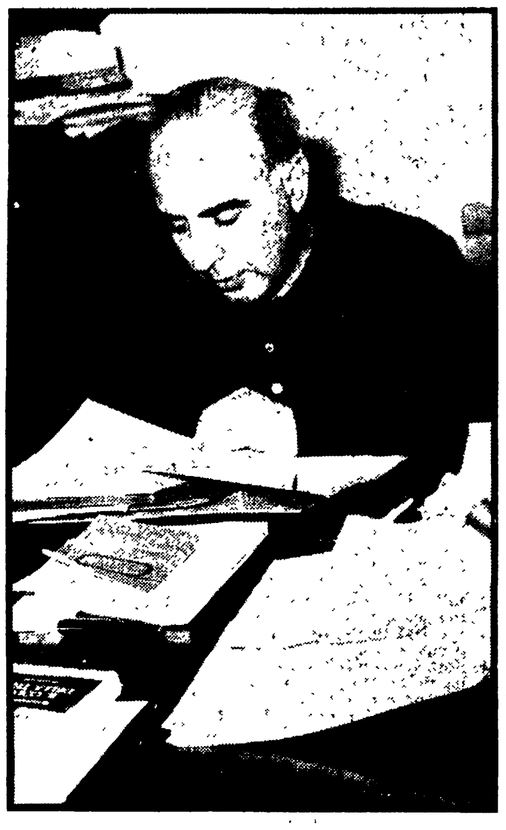
Tra le tesi di Rigoli ce n'è per esempio una assai originale: che cioè la storia della Barunissa *si sia enucleata dai répiti, vere e proprie lamentazioni funebri in uso in Sicilia nel '500. La storia, secondo il Rigoli, sembrerebbe riecheggiare ambienti, toni, atmosfere propri appunto dei répiti.*

Ma qui s'entra nel più arduo campo delle ricerche specialistiche, mentre la preziosa raccolta s'impone all'attenzione anche del più sprovveduto lettore intanto per la bellezza delle ottave, e poi per lo stupendo squarcio sulla storia, i costumi, le usanze siciliane, come sono andate rispecchiandosi e modificandosi nei secoli. Per non dire della miniera di dati che vi vengono riferiti sull'epoca in cui ogni singola variante è stata raccolta, e presso chi, ed in quali circostanze la storia era stata tramandata in famiglia.

Una preziosa testimonianza, dunque, si aggiunge a quelle di primo piano fornite dagli studiosi siciliani di folklore. E stavolta si tratta di un'opera destinata a gettar luce anche su altri campi, come per esempio quello dell'epica popolare. Che tali studi vadano avanti, proprio oggi che si assiste ad una riscoperta culturale del cantastorie, è un fatto sintomatico e confortante.

g. f. p.

Un «coro» in platea per il teatro di Dessì



Giuseppe Dessì

Intervista con lo scrittore dopo la «prima» alla radio di «Eleonora d'Arborea»

La fortuna di Giuseppe Dessì tra un pubblico più largo, o — per usare una terminologia già in uso e ora in decadenza — tra il pubblico del «boom», è stata fatta dalla trasmissione dei suoi drammi alla televisione. «La trincea», diciamo, e «La Giustizia». Sull'onda di queste trasmissioni, il Dessì de «La sposa in città», di «San Silvano», di «Michele Boschino» e de «I passeri» è diventato il Dessì de «Il disertore», il Dessì noto non più soltanto, si vuol dire, ai circoli letterari, ma anche al pubblico delle colonnette «self-service».

Forse non era proprio questo l'incontro che lo scrittore aveva desiderato di fare con il pubblico dei suoi romanzi e, specialmente, delle sue opere teatrali. Avrebbe voluto un incontro più diretto, non mediato. E' così, e lo capiamo bene ora che gli siamo davanti, in casa sua, durante un nuovo dialogo con lui. Nuovo, diciamo, perchè ne abbiamo nella mente altri più vecchi, e qualcuno ricorderà che proprio in una occasione come questa dicemmo che Giuseppe Dessì scriveva quella «Eleonora d'Arborea» che il 3 aprile scorso è stata trasmessa dalla radio e che, nel prossimo autunno, uscirà nei «Quaderni dei narratori italiani» di Mondadori. Ci sembra chiaro che il mezzo attraverso il quale Dessì avrebbe voluto raggiungere il pubblico del suo teatro sono le tavole del palcoscenico e la platea. Ma detto questo, non si è ancora detto niente. Dessì vorrebbe un pubblico non, com'egli dice, «snob», viziato, intellettualistico, ma un pubblico popolare. Il colloquio chiarisce meglio il significato di questa parola.

• • •

— Sì — dice — la realizzazione che è stata fatta alla radio della «Eleonora d'Arborea» mi ha soddisfatto abbastanza. Soprattutto perchè mi sono accordo che il dramma «regge» bene sulla scena. C'è equilibrio tra i personaggi e il coro. E il coro, nel mio dramma, è importante, tanto che i personaggi non esisterebbero neppure, se non ci fosse. Il coro parla, racconta, compie delle azioni: è il popolo che accompagna Eleonora d'Arborea contro gli Aragonesi Questo coro-popolo è la materia viva del dramma. Pensa: in una struttura sociale rudimentale, ma nella quale non esiste la proprietà privata, gli Aragonesi portano il feudalesimo. E' naturale che il popolo resista e si stringa attorno a Eleonora. La quale — aggiunge Dessì definendo il personaggio —, pur essendo di sangue patrizio, viene fuori dal popolo e con esso si identifica Si sa, la lotta, alla fine, è perduta E' la peste che sconfigge Eleonora, la peste portata dagli Aragonesi.

— Una peste che non è una peste: ma un simbolo. Dopo l'arrivo degli Aragonesi, quella società si corrompe.

— Si corrompe, certo: non è più la società senza proprietà privata, la società in cui Eleonora d'Arborea e il popolo sono la stessa cosa. Eleonora esce dal popolo e sparisce in esso quando rifiuta di tornare ad Oristano con gli Aragonesi Muore assistendo gli appestati; non per carità cristiana, ma perchè lei e gli appestati sono la stessa cosa e perchè questa sua morte è il naturale compimento della sua vita.

Si capisce che Dessì ne parla perchè non sa se il pubblico della radio abbia potuto, al di là della mediazione, afferrare le idee (chè di un dramma di idee si tratta, non di un dramma superficialmente «storico») e, soprattutto, la destinazione popolare dell'opera. Per questo gli chiediamo:

— Il dramma sarà rappresentato in teatro?

— Non mi sembra facile. Mi par di sentire: troppi personaggi, e l'argomento... La verità è che il teatro, oggi, non raggiunge il pubblico al quale io mi rivolgo. Non mi importa niente del pubblico borghese.

— E di un pubblico popolare?

— Ecco, questo vorrei, un pubblico organico, che fosse popolo. Questo intendo per «popolare». Non m'importa niente di una classe che considera snobisticamente il teatro.

— Cioè, se abbiamo ben capito, vorresti, per il tuo teatro, un pubblico che fosse come il coro della Eleonora d'Arborea, un coro-popolo.

— Esattamente, proprio questo voglio dire.

* * *

In altre parole, un pubblico di prima degli Aragonesi, di prima della peste, per questo dramma con cui Dessì ha scavato nel profondo di quella sua Sardegna, nella quale, da anni, cerca e trova materia per le sue opere. Ma c'è, nella realtà d'oggi, questo coro-popolo? La risposta è sì. E', al di là d'ogni suggestiva comparazione, il popolo che lavora e che fa, da protagonista, la storia del nostro tempo.

o. c.

Si dice così

«La vedova del bitter», «Il bitter in corte d'assise», «Gli amanti del bitter»... Gli articoli di giornale susseguentisi nel tempo e atti a formare una storia a puntate vengono collegati da un sottinteso «continua al prossimo numero» e (esplicitamente) per mezzo dei titoli, dei sommari, degli occhielli, cioè di quelle brevi frasi in corpo tipografico minore che sono preposte al titolo: gli occhielli includono spesso una parola-sigla, capace di simboleggiare la vicenda trattata più sotto: è così che un vocabolo come «bitter» è divenuto un elemento riassuntivo che, mettendo in ombra le parti del discorso a lui adiacenti, muta la frase in un richiamo (in un segno) e si trasforma quasi in un nome di rubrica. «Il giallo del bitter». «Il bitter»: ecco la forma estrema di questo fenomeno, un massimo di concisione che guida il lettore a trovare rapidamente ciò che cerca.

Alcuni vocaboli (tramite l'uso continuato che possono farne i giornali, la radio e la televisione) si caricano di significati e compaiono, nel linguaggio parlato, allusivi di tutta una situazione o vicenda: un signore entra in un bar e chiede un bitter, e il cameriere, servendolo, non riesce a frenare un sorriso Si capisce come, passando nel campo delle valutazioni e dei giudizi, possano quindi formarsi (attraverso gli organi di informazione) definizioni lapidarie, motti, vocaboli compendiosi, che si sostituiscono all'analisi trascinando con sè impressioni cristallizzate (naturalmente queste semplificazioni e le parole condensanti che ne derivano possono anche ritenersi neutre: occorre vedere in quale senso vengono impiegate).

Ma torniamo ai titoli: nei quotidiani a formula scandalistica o nei giornali della sera, essi tendono ad oltrepassare il mero compito indicativo, a colpire l'attenzione utilizzando anche battute di spirito («Mao non miagola»), giochi di parole, allusioni comprensibili solo a chi si interessa di sport («Corso della vittoria») o di altri argomenti particolari. Occorre anche tener presente che spesso un giornale viene letto alla svelta, «per titoli» (e senza dubbio si risponde, in quest'ambito, con una sempre maggiore agilità), e allora titoli, occhielli, sommari si pongono come scritti autosufficienti.

Esigenza di densità ed esigenza di brevità, incontrandosi, possono portare alla eliminazione di articoli («Pensionato travolto da motocarro») o di verbi («Pajetta: battere i monopoli»). Inoltre la disposizione dei termini entro una frase può variare, e sono frequenti le inversioni con intento espressivo: «Attuare le riforme chiedono i delegati». «Erano 13 mila le buche delle nostre strade». «Schiacciato da un bulldozer sacerdote antirazzista» ecc., formule nelle quali è evidente la volontà di rilevare un certo membro della frase, e avvertibile un certo gusto per la frase ritmata quadrimembre

In taluni elementi del linguaggio giornalistico (intestazioni, didascalie ecc.) che servono ad organizzare la massa delle notizie, si possono insomma reperire e studiare delle costanti retoriche, alla cui origine, tuttavia, c'è per lo più una necessità di concisione (si sa che vacuendosi il bisogno di informarsi con economia di tempo): un esempio notevole di tale indirizzo è fornito dall'uso delle virgolette in funzione di commento (che resta sottinteso): una frase come «Ristabilito l'ordine nelle Asturie», comparendo in un certo giornale o in un certo contesto, non intende essere un'enunciazione semplice, bensì giudicare implicitamente un fatto con tono amareggiato-ironico.

Tiziano Rossi

riviste per la musica

Aut-Aut

Ecco ancora un suggestivo, sostanzioso omaggio alla musica da parte della cultura specificamente interessata ad altre esperienze. Diremmo, anzi, un omaggio dell'alta cultura, posto che esso discende dai filosofi. E' condensato, infatti, nella rivista *Aut Aut*, diretta da Enzo Paci, che all'arte e alla scienza dei suoni dedica pressochè intero il suo ultimo fascicolo Un fascicolo doppio, non soltanto per le faccende tipografiche (nn 79-80, L 1200), ma proprio per l'importanza del contenuto Un fascicolo, però, difficile, riservato agli esperti o per lo meno ai più agguerriti lettori della rivista, ma dal quale — e qui sta la sua suggestione (allo stesso modo che da una nuovissima musica la nebbia sembra diradarsi quando una più schietta dimensione umana balza fuori a prendere il sopravvento) — è possibile intanto ricavare un'immediata lezione.

Non dispiace, ad es., rilevare come Luigi Rognoni nel saggio *Alienazione e intenzionalità musicale* rivendichi la consapevolezza del musicista (e dell'artista in genere) il quale, in una società che sembra non lasciare più posto all'uomo in quanto tale, non può tuttavia operare se non partendo dalla propria coscienza soggettiva Nè dispiace l'intenzione, peraltro non recondita, di ribattere i ferri distorti, anche polemicamente infuocandoli, per ricondurli ad una linearità, sgombra da equivoci e forzature. Nell'affermazione della coscienza soggettiva, Rognoni ricolloca Schoenberg e più ancora Webern, del quale acquista una nuova luce la famosa sentenza: «Per arte intendo la capacità di racchiudere un pensiero in una forma, la più chiara, la più semplice, la più comprensibile».

Cioè, e qui sta la polemica con i post-weberniani, il «materiale» sonoro (del quale oggi tanto si parla) non esiste come «oggetto in sè», capace per sua sola virtù di dischiudere un senso musicale. Il processo di astrazione del suono deriva da quello di una profonda interiorizzazione del soggetto nell'azione musicale. E' la polemica contro taluni atteggiamenti neo-dadaisti, ai quali Rognoni contrappone il traguardo d'una musica che può essere ancora «un linguaggio significante e comunicante».

Pur se nascosta o appesantita da una sconcertante erudizione, tale esigenza sembra essere salvaguardata anche nel saggio di Paolo Emilio Carapezza, *La costituzione della nuova musica*, laddove si accenna all'intima essenza di un *logos* vivo, contrapposto ad ogni sorta di *logos* pietrificato, pur se in quest'ultimo inteso come manipolazioni di cose già dette Carapezza faccia rientrare la musica di Hindemith e di Strawinski, e nell'altro oltre che Schoenberg e Webern, veri ricercatori di una nuova strutturazione della costruzione musicale, egli indifferentemente inserisca la musica di Bussotti e quella di Stockhausen, di Tudor e di Evangelisti, di Luigi Nono e di Cage.

Fermo nel suo merito di precursore del nuovo mezzo espressivo, appare Herbert Eimert nelle *Considerazioni estetiche sulla musica elettronica* E' scettico sulla capacità dell'estetica di valutare questa nuova esperienza, ma è invogliante la proposta di considerare con mente sgombra il tentativo (quello elettronico) «di una costruzione autonoma dei suoni che permette al compositore, per la prima volta, di comporre da se stesso il suono». Rientra nel complessivo clima di fiducia nella nuova musica anche l'avvertimento che Eimert rivolge ai compositori, quello di non scivolare nell'incomprensibilità in nome «del sempre nuovo di nuovo».

Tale atteggiamento, per così dire, di prudenza, traspare del resto anche dall'intervento di Gottfried Michael Koenig, *Musica strumentale e musica elettronica*, preoccupato della contraddizione o del limite della musica elettronica (e l'esperienza, infatti, è pressoché conclusa), per cui «anche nelle opere genuinamente elettroniche permane innegabilmente un andamento strumentale».

La polemica (ma più che polemica, il discorso, il dibattito, il processo chiarificatore) circola anche all'interno del fascicolo (cfr. le *Prospettive fenomenologiche del «Manuale» di Schoenberg*, prezioso saggio di Carlo Sini e *Intenzionalità poetica e linguaggio musicale* di Niccolò Castiglioni nel quale palpita l'ansia di trattenere la nuova musica da una decadenza morale), ma tutta viene ricomposta in un affascinante saggio di Enzo Paci, che è il punto centrale e illuminante del fascicolo. Cioè le *Annotazioni per una fenomenologia della musica* che, ridotte all'osso (ma sono invece *Annotazioni* da rimpolpare) scavano profondamente sulle origini del rapporto filosofia-musica e sulla «necessità», di ordine squisitamente culturale e disinteressato, che tale rapporto non soltanto si stringa ma venga valutato non in nome di un'estetica filosofica contrapposta ad un'altra o d'una metafisica precostituita, ma attraverso l'analisi *fenomenologica. Il che non* significa ridurre il fatto musicale e la sua comprensione a criteri empirici, ma, al contrario, stabilire, tra il suono acustico e il suono musicale, l'incidenza e il legame della storia e della cultura.

Tenuto conto che la musica — qui sta il succo del fascicolo ed è a questo punto che vien l'acquolina (come succede nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann) di ascoltarla finalmente una musica come «dovrebbe» essere, ma non esiste — tenuto conto che la musica (e bisogna essere grati ad Enzo Paci d'averlo ancora ribadito) «non è linguaggio meramente formale, nè è riducibile a una storia astratta di un linguaggio, a un insieme di regole sintattiche», «ma appartiene all'interezza dell'esperienza umana».

e. v.