

Ouverture

I. Questo libro si propone di mostrare come categorie empiriche, quali crudo e cotto, fresco e putrido, bagnato e bruciato ecc., definibili con precisione attraverso la semplice osservazione etnografica e assumendo ogni volta il punto di vista di una cultura particolare, possono nondimeno fungere da strumenti concettuali per far emergere certe nozioni astratte e concatenarle in proposizioni.

L'ipotesi iniziale richiede quindi che ci si situi subito al livello più concreto, cioè in seno a una popolazione, o a un gruppo di popolazioni sufficientemente vicine per quanto concerne l'habitat, la storia e la cultura. Tuttavia, pur essendo tassativa, questa precauzione metodologica non può dissimulare o limitare il nostro progetto. Per mezzo di un esiguo numero di miti, attinti a società indigene che ci serviranno da laboratorio, noi effettueremo un'esperienza che, in caso di successo, avrà una portata generale, giacché ci aspettiamo da essa che dimostri l'esistenza di una logica delle qualità sensibili, ne ritracci le linee di sviluppo e ne manifesti le leggi.

Partiremo da *un* mito, proveniente da *una* società, e l'analizzeremo dapprima facendo appello al contesto etnografico, poi ad altri miti della stessa società. Estendendo progressivamente l'indagine, passeremo quindi a miti originari di società vicine, avendo cura di situare anche questi miti nel loro contesto etnografico particolare. A poco a poco raggiungeremo società più lontane, ma sempre a condizione che, fra le une e le altre, siano accertati, o quanto meno possano essere ragionevolmente postulati, dei nessi reali di ordine storico o geografico. In quest'opera verranno descritte so-

lo le prime tappe di questo lungo viaggio attraverso le mitologie indigene del Nuovo Mondo, viaggio che comincia nel cuore dell'America tropicale e che, come prevediamo, ci porterà sin nelle regioni settentrionali del Nordamerica. Ma se, dall'inizio alla fine, il filo conduttore è costituito da un mito degli indios bororo del Brasile centrale, la ragione di ciò non va ricercata né nell'ipotesi che questo mito sarebbe più arcaico di altri che studieremo in seguito, né nel fatto che lo giudicheremmo più semplice o più completo. Le cause che l'hanno imposto per primo alla nostra attenzione sono ampiamente contingenti. E se abbiamo desiderato che l'esposizione sintetica riproducesse nel modo più aderente possibile il lavoro analitico, è perché ci è parso che, per questa via, l'intima connessione che in simili materie ci sembra intercorrere fra l'aspetto empirico e quello sistematico, sarebbe emersa ancor meglio qualora il metodo seguito avesse cominciato con l'attestarla.

Come tenteremo di mostrare, il mito bororo, che sarà ormai designato con il nome di *mito di riferimento*, non è altro che una trasformazione più o meno profonda di altri miti provenienti sia dalla stessa società, sia da società vicine o lontane. Sarebbe quindi stato legittimo scegliere come punto di partenza un rappresentante qualsiasi del gruppo. Sotto questo profilo, l'interesse del mito di riferimento non dipende dal suo carattere tipico, quanto piuttosto dalla sua posizione irregolare in seno a un gruppo. Infatti, per i problemi di interpretazione che solleva, tale posizione è particolarmente adatta a stimolare la riflessione.

C'è da temere che, anche così precisato, il nostro tentativo incorra in obiezioni pregiudiziali da parte dei mitografi e degli specialisti dell'America tropicale. Esso non si lascia infatti circoscrivere nei limiti territoriali o nell'ambito di una classificazione. In qualunque modo la si consideri, la nostra indagine si sviluppa come una nebulosa, senza mai raccogliere in modo duraturo o sistematico la somma totale degli elementi ai quali attinge la propria sostanza, nella convinzione che il reale le servirà da guida e le mostrerà una strada più sicura di quelle che essa avrebbe potuto inventare. A partire da un mito scelto, se non arbitrariamente, pur tuttavia in virtù del sentimento intuitivo della sua ricchezza e della sua fecondità, poi analizzato secondo le regole stabilite nelle opere precedenti (L.-S. 5, 6, 7, 9), noi costituiamo per ogni sequenza il gruppo delle sue trasformazioni, sia all'interno del mito stesso, sia delucidando i rapporti di isomorfismo fra sequenze

tratte da vari miti provenienti dalla stessa popolazione. Così ci innalziamo già, dalla considerazione dei miti particolari, a quella di certi schemi conduttori che si ordinano su un medesimo asse. In ogni punto di questo asse, segnalato da uno schema, noi tracciamo allora perpendicolarmente, se così si può dire, altri assi che risultano dalla stessa operazione, ma effettuata non più sui miti di una sola popolazione, apparentemente tutti diversi, bensì su quelli che presentano talune analogie con i primi, quantunque provengano da popolazioni vicine. Di conseguenza, gli schemi conduttori si semplificano, si arricchiscono o si trasformano. Ognuno origina nuovi assi – perpendicolari ai precedenti su altri piani – ove in breve si innestano, grazie a un duplice movimento prospettivo e retrospettivo, sequenze tratte sia da miti provenienti da popolazioni più lontane, sia da miti in un primo tempo trascurati perché sembravano inutili o impossibili da interpretare, ancorché appartenessero a popoli già studiati. Pertanto, a mano a mano che la nebulosa si estende, il suo nucleo si condensa e si organizza. Filamenti sparsi si saldano, certe lacune si colmano, nuove connessioni si stabiliscono, qualcosa che assomiglia a un ordine traspare dietro il caos. Come attorno a una molecola germinale, alcune sequenze ordinate in gruppi di trasformazioni vengono ad aggregarsi al gruppo iniziale, riproducendo la sua struttura e le sue determinazioni. Nasce un corpo multidimensionale, le cui parti centrali rivelano l'organizzazione, mentre intorno regnano ancora l'incertezza e la confusione.

Ma noi non ci illudiamo di raggiungere lo stadio in cui la materia mitica, dapprima dissolta dall'analisi, cristallizzerà nella massa, offrendo ovunque l'immagine di una struttura stabile e ben determinata. A prescindere dal fatto che la scienza dei miti è ancora balbettante e che deve ritenersi paga di risultati pur incompleti, noi siamo sin d'ora certi che la tappa ultima non sarà mai raggiunta, giacché, anche a supporla teoricamente possibile, non esiste e non esisterà mai popolazione, o gruppo di popolazioni, i cui miti e la cui etnografia (senza la quale lo studio dei miti è sterile) siano oggetto di una conoscenza esaustiva. Questa ambizione sarebbe anzi priva di senso, trattandosi di una realtà mobile, perpetuamente esposta a un passato che la disgrega e a un avvenire che la muta. Per ogni caso illustrato dalla letteratura noi siamo evidentemente lontani da alcunché di definitivo, e ci riteniamo già paghi di poter disporre di campioni e di relitti. Si è visto che il punto di partenza dell'analisi deve inevitabilmente essere scelto in modo

contingente, giacché i principi d'organizzazione della materia mitica sono in essa, e si riveleranno solo progressivamente. È altresì inevitabile che il punto di arrivo si imponga da sé e inaspettatamente quando un certo stadio dell'indagine mostrerà che il suo oggetto ideale ha acquisito una forma e una consistenza sufficiente perché talune sue proprietà latenti, e soprattutto la sua esistenza a titolo d'oggetto, siano sottratte definitivamente al dubbio. Come accade con il microscopio ottico, incapace di rivelare all'osservatore la struttura ultima della materia, si può soltanto scegliere fra vari ingrandimenti: ciascuno rende manifesto un livello d'organizzazione la cui verità è solo relativa, ed esclude, finché lo si adotta, la percezione degli altri livelli.

Queste considerazioni spiegano, fino a un certo punto, i caratteri di un libro che altrimenti potrebbe essere giudicato paradossale. Pur costituendo un'opera completa, che mette capo a conclusioni in cui speriamo che il lettore possa trovare una risposta alle questioni sollevate inizialmente, esso si riferisce spesso a un secondo volume, dietro il quale, forse, se ne profila già un terzo. Ma questi volumi, se verranno mai alla luce, non costituiranno un seguito: piuttosto una ripresa degli stessi materiali, un approccio diverso agli stessi problemi, nella speranza di far scaturire proprietà rimaste confuse o inosservate, ricorrendo a nuove illuminazioni e colorando diversamente le sezioni istologiche. Se proseguirà come auspichiamo, l'indagine non si svilupperà quindi su un asse lineare, ma a spirale: ritornando regolarmente su risultati già conseguiti, e rivolgendosi a nuovi oggetti solo nella misura in cui la loro conoscenza permetterà di approfondire quella di cui prima avevamo acquisito soltanto i rudimenti.

Ugualmente, non ci si deve stupire se questo libro, per sua stessa confessione dedicato alla mitologia, non rinuncia a citare i racconti, le leggende, le tradizioni pseudostoriche, né a richiamarsi ampiamente alle cerimonie e ai riti. Noi respingiamo infatti le opinioni troppo affrettate su ciò che è mitico e ciò che non lo è, e rivendichiamo il diritto di ricorrere a ogni manifestazione dell'attività mentale o sociale delle popolazioni studiate che, nel corso dell'analisi, si riveli idonea a integrare il mito o a illuminarlo, qualora non ne costituisca addirittura, nel senso che i musicisti danno a questo termine, un accompagnamento «obbligato» (cfr. su questo punto: L.-S. 5, cap. XI). In un altro ordine di idee, e benché la ricerca si concentri sui miti della America tropicale da cui è stata tratta la maggior parte degli esempi, sono le esigenze dell'analisi, che, nel corso stesso del suo sviluppo, impon-

gono l'utilizzazione di miti provenienti da regioni più lontane, alla stregua di quegli organismi primitivi, che, quantunque già avvolti da una membrana, conservano ancora la capacità di muovere il loro protoplasma all'interno di questo involucro, e di distenderla prodigiosamente per emettere degli pseudopodi: comportamento che risulta meno strano non appena si è accertato che il suo scopo è quello di catturare e di assimilare corpi estranei. Infine, ci siamo astenuti dall'invocare classificazioni preconcepite come: miti cosmologici, stagionali, divini, eroici, tecnologici ecc. Anche qui, è il mito stesso, sottoposto alla prova dell'analisi, che deve rivelare la propria natura e collocarsi in un tipo: scopo, questo, inaccessibile per il mitografo, fintantoché egli si fonda su caratteri esterni e arbitrariamente isolati.

Insomma, la peculiarità di questo libro è di non avere soggetto; dapprima limitato allo studio di un mito, per conseguire questo fine in modo pur incompleto esso deve assimilare la materia di altri duecento. Il nostro scrupolo di limitarci a una regione geografica e culturale ben circoscritta, non impedisce che, di tanto in tanto, questo libro assuma l'aspetto di un trattato di mitologia generale. Esso non ha un inizio, in quanto si sarebbe sviluppato in modo analogo se il suo punto di partenza fosse stato preso altrove; e non ha nemmeno una fine, giacché numerosi problemi sono trattati solo sommariamente, e altri sono appena affacciati, nell'attesa di una sorte migliore. Per redigere la nostra carta siamo stati costretti a fare dei rilevamenti «a rosone»: costituendo dapprima attorno a un mito il suo campo semantico, grazie all'etnografia e per mezzo di altri miti, e ripetendo la stessa operazione per ciascuno di essi; cosicché la zona centrale, scelta arbitrariamente, può essere intersecata da numerosi percorsi, mentre la densità si abbassa a mano a mano che ce ne allontaniamo. Per ottenere ovunque un campo uniforme, sarebbe quindi necessario che il procedimento venisse rinnovato più volte, tracciando nuovi cerchi a partire da punti situati alla periferia. Ma simultaneamente il territorio primitivo si troverebbe allargato. L'analisi mitica appare quindi come una tela di Penelope. Ogni progresso suscita una nuova speranza, vincolata alla soluzione di una nuova difficoltà. L'indagine non è mai chiusa.

Confessiamolo: anziché allarmarci, la singolare concezione di questo libro ci sembra testimoniare che forse siamo riusciti a captare – grazie a un disegno e a un metodo che, più che essere stati scelti da noi, si sono imposti – talune proprietà fondamentali del nostro oggetto. In merito allo studio

dei miti, già Durkheim (p. 142) diceva: «È un problema difficile che richiede d'essere trattato in se stesso, per se stesso, e in base a un metodo specifico». Egli suggeriva altresì il motivo di questa situazione, quando più oltre (p. 190) citava i miti totemici, «che certamente non spiegano nulla e si limitano a spostare la difficoltà, ma che, con il far ciò, sembrano per lo meno attenuarne lo scandalo logico». Definizione profonda, che secondo noi potrebbe essere estesa all'intero campo del pensiero mitico, dandole un senso più pieno di quanto avesse convenuto il suo autore.

Effettivamente, non potendo conformarsi al principio cartesiano di dividere la difficoltà in tante parti quante sono quelle richieste per risolverla, lo studio dei miti pone un problema metodologico. Non esiste un termine vero e proprio dell'analisi mitica, né un'unità segreta che si possa cogliere alla fine del lavoro di scomposizione. I temi si sdoppiano all'infinito. Quando si crede di averli dipanati e di tenerli separati, si deve poi constatare che essi tornano a saldarsi, in risposta alle sollecitazioni di affinità impreviste. Pertanto, l'unità del mito è solo tendenziale e proiettiva, non riflette mai uno stato o un momento del mito. Fenomeno immaginario implicato dallo sforzo di interpretazione, la sua funzione consiste nel dare una forma sintetica al mito e nell'impedire che esso si dissolva nella confusione dei contrari. Si potrebbe quindi dire che la scienza dei miti è una *anaclastica*, assumendo questo vecchio termine nel senso lato autorizzato dall'etimologia, intendendo cioè sia lo studio dei raggi riflessi che quello dei raggi rifratti. Ma, a differenza dalla riflessione filosofica, che pretende di risalire fino alla sua origine, le riflessioni di cui parliamo qui interessano raggi privi di qualsiasi fuoco che non sia virtuale. La divergenza delle sequenze e dei temi è un attributo fondamentale del pensiero mitico. Quest'ultimo si manifesta sotto l'aspetto di una irradiazione per la quale, semplicemente, la misura delle direzioni e dei loro angoli incita a postulare una origine comune: punto ideale in cui i raggi deviati dalla struttura del mito verrebbero a congiungersi, se appunto non provenissero da luoghi diversi e non fossero rimasti paralleli lungo il loro percorso. Come dimostreremo nella conclusione di questo libro, tale molteplicità offre qualcosa di essenziale, in quanto deriva dal duplice carattere del pensiero mitico, di coincidere cioè con il suo oggetto, di cui forma una immagine omologa, senza però riuscire mai a fondersi con esso, dal momento che si sviluppa su un altro piano. La ricorrenza dei temi traduce questa commistione di impotenza e di te-

nacia. Non curandosi di avere un punto di partenza o di arrivo, il pensiero mitico non effettua percorsi interi: gli rimane sempre qualcosa da compiere. Come i riti, i miti sono *in-terminabili*. E, volendo imitare il movimento spontaneo del pensiero mitico, la nostra indagine, anch'essa troppo breve e troppo lunga, ha dovuto piegarsi alle sue esigenze e rispettare il suo ritmo. Così questo libro sui miti è, a modo suo, un mito. Ammesso che possieda un'unità, quest'ultima non apparirà, se non nell'intimo del testo o al di là di esso. Nel migliore dei casi si stabilirà nella mente del lettore.

Ma è certamente sul piano della critica etnografica che incontreremo le maggiori obiezioni. Quale che possa essere stata la nostra esigenza di informazione, talune fonti sono state trascurate, qualora non si siano addirittura dimostrate inaccessibili.¹ Quelle che abbiamo utilizzato non sono state conservate tutte nella redazione definitiva. Per non rendere troppo farraginoso l'esposizione, è stato necessario selezionare i miti, scegliere certe versioni, sfrondare alcuni motivi delle loro varianti. Certuni ci accuseranno di aver modellato la materia dell'indagine in base alle esigenze del nostro progetto. Infatti, se di una massa considerevole di miti avessimo conservato soltanto quelli più favorevoli alla dimostrazione, quest'ultima perderebbe gran parte della propria forza. Avremmo quindi dovuto assoggettarci a rimescolare effettivamente la totalità dei miti conosciuti dell'America tropicale, per avere il coraggio di procedere al loro confronto?

L'obiezione assume un rilievo particolare, tenuto conto delle circostanze che hanno ritardato questo libro. Esso era quasi terminato quando fu annunciata la pubblicazione del primo volume della *Enciclopédia Boróro*, e noi abbiamo atteso che l'opera giungesse in Francia e che ci fosse nota nei suoi particolari prima di licenziare il nostro testo. Ma, per lo stesso motivo, non dovevamo forse aspettare fino alla pubblicazione, prevista entro due o tre anni, del secondo volume che sarà dedicato ai miti, e della parte che tratterà dei nomi propri? A dire il vero, lo studio del volume pubblicato comportava un altro insegnamento, nonostante la ricchezza di spunti che esso presenta. Infatti, i salesiani, che registrano i loro propri mutamenti d'opinione con molta tranquillità, quando addirittura non preferiscono passarli sotto silenzio, non esitano poi a dimostrarsi severi ogniqualvolta un'informazione pubblicata da un autore non coincide con la più recente che essi stessi hanno raccolto. In entrambi i casi, essi commettono il medesimo er-

rore di metodo. Il fatto che una informazione ne contraddica un'altra, pone un problema, ma non lo risolve. Noi siamo più rispettosi degli informatori: sia che si tratti dei nostri o di quelli anticamente impiegati dai missionari, e la cui testimonianza offre perciò un valore particolare. I meriti dei salesiani sono così evidenti che, senza tradire la riconoscenza che meritano, si può far loro questo lieve rimprovero: essi hanno una spiacevole tendenza a credere che l'informazione più recente annulli tutte le altre.

Siamo consapevoli del fatto che l'esame di altri documenti, pubblicati o da pubblicare, si ripercuoterà sulle nostre interpretazioni. Talune, avanzate prudentemente, riceveranno forse una conferma; altre saranno abbandonate o modificate. Poco male: in discipline come la nostra il sapere scientifico progredisce con passi incerti, sotto la sferza della disputa e del dubbio. Esso lascia alla metafisica l'impazienza del tutto o niente. Per convalidare il nostro tentativo non c'è bisogno, secondo noi, che esso sia sicuro di fruire, per anni e perfino nei suoi minimi particolari, di una presunzione di verità. Basta che gli venga riconosciuto il merito modesto di aver lasciato un problema difficile in uno stato meno confuso di prima. Né dimentichiamo che per la scienza non potrebbero esistere verità acquisite. Lo scienziato non è l'uomo che fornisce le vere risposte; è colui che pone i veri problemi.

Non basta. I critici che ci rimproverassero di non aver proceduto a un inventario esaustivo dei miti sudamericani prima di analizzarli, cadrebbero in una grave contraddizione circa la natura e la funzione di questi documenti. L'insieme dei miti di una popolazione appartiene all'ordine del discorso. A meno che la popolazione si estingua fisicamente o moralmente, questo insieme non è mai chiuso. Pertanto, sarebbe come se si rimproverasse a un linguista di scrivere la grammatica di una lingua senza avere registrato la totalità delle parole che sono state pronunciate dacché questa lingua esiste, e senza conoscere gli scambi verbali che avranno luogo per tutto il tempo in cui essa esisterà. L'esperienza prova che un numero di frasi insignificante in confronto a tutte quelle che il linguista avrebbe potuto teoricamente raccogliere (per tacere di quelle che egli non può conoscere perché furono dette prima che si mettesse al lavoro o fuori della sua presenza, o perché saranno dette più tardi) permette al linguista stesso di elaborare una grammatica della lingua studiata. Eppure una grammatica parziale, o un abbozzo di grammatica, rappresentano acquisizioni preziose se si tratta di lingue sconosciute. Per manifestarsi, la sintassi non aspetta che una serie teorica-

te illimitata di eventi abbiano potuto essere censiti, poiché essa consiste nel corpo di regole che presiede alla loro produzione. Orbene, è proprio una sintassi della mitologia sudamericana che abbiamo voluto abbozzare. Il fatto che nuovi testi vengano ad arricchire il discorso mitico, costituirà l'occasione per controllare o modificare il modo in cui certe leggi grammaticali sono state formulate, per rinunciare a talune di esse e per scoprirne nuove. Ma in nessun caso potrebbe essere addotta contro di noi l'esigenza di un discorso mitico totale. Abbiamo infatti visto che questa esigenza non ha senso.

Più seria sarebbe un'altra obiezione. Si potrebbe infatti contestarci il diritto di scegliere i nostri miti a destra e a sinistra, di illuminare un mito del Chaco tramite una variante guayanese, un mito gé tramite il suo analogo colombiano. Ma, per rispettosa che sia della storia e sollecita a beneficiare di tutte le sue lezioni, l'analisi strutturale si rifiuta di lasciarsi rinchiudere nei perimetri già circoscritti dall'investigazione storica. Viceversa, dimostrando che miti di provenienze molto diverse formano oggettivamente un gruppo, essa pone un problema alla storia, e la invita a mettersi alla ricerca di una soluzione. Noi abbiamo costruito un gruppo, e speriamo di aver fornito la prova che era un gruppo. Spetta agli etnografi, agli storici e agli archeologi dire come e perché.

Si rassicurino. Per spiegare il carattere di gruppo che contraddistingue i miti avvicinati dalla nostra indagine (e che lo sono stati per questo unico motivo), noi non contiamo sul fatto che la critica storica possa un giorno ricondurre un sistema di affinità logiche all'enumerazione di una moltitudine di prestiti, successivi o simultanei, che popoli contemporanei o antichi si sarebbero fatti vicendevolmente, attraverso distanze e periodi di tempo talvolta così considerevoli che ogni interpretazione di questo genere sarebbe poco plausibile e, in ogni caso, impossibile da verificare. Si comincerà quindi coll'invitare lo storico a vedere nell'America indiana un Medioevo al quale sarebbe mancata la propria Roma: massa confusa, essa stessa scaturita da un vecchio sincretismo la cui trama fu certo molto rada, e in seno alla quale sussisterono qua e là, per vari secoli, nuclei di alta civiltà e popoli barbari, tendenze centralizzatrici e forze di smembramento. Benché queste ultime abbiano infine prevalso grazie all'azione di cause interne e in seguito all'arrivo dei conquistatori europei, è tuttavia certo che un gruppo, come quello che costituisce l'oggetto della nostra investigazione, deve il proprio carattere al fatto di essersi per così dire cristallizzato in un ambi-

to semantico già organizzato, gli elementi del quale erano peraltro serviti a tutti i tipi di combinazioni: non tanto, com'è ovvio, per desiderio di imitazione, quanto per permettere a società piccole, ma numerose, di affermare la loro peculiare originalità sfruttando le risorse di una dialettica di opposizioni e di correlazioni, nel quadro di una comune concezione del mondo.

Una tale interpretazione, che lasceremo allo stato di abbozzo, si fonda evidentemente su congetture storiche: estrema antichità del popolamento dell'America tropicale, ripetuti spostamenti in tutte le direzioni di numerose tribù, fluidità demografica e fenomeni di fusione che creano le condizioni di un antichissimo sincretismo a partire dal quale si sono prodotte le differenze osservabili fra i gruppi, differenze che non riflettono in nulla, o quasi, le condizioni arcaiche, ma che per lo più sono secondarie e derivate. Nonostante la prospettiva formale che adotta, l'analisi strutturale convalida quindi le interpretazioni etnografiche e storiche che abbiamo proposto più di vent'anni fa e che, ritenute allora temerarie (cfr. L.-S. 5, pp. 118 sgg. e tutto il cap. vi), hanno continuato a guadagnare terreno. Se una conclusione etnografica emerge dal presente libro, è infatti che i gé, lungi dall'essere quei «marginali» che ci si immaginava nel 1942, in occasione della redazione del primo volume dell'*Handbook of South American Indians* (ipotesi contro la quale protestavamo sin da allora), rappresentano nel Sudamerica un elemento base, la cui funzione è paragonabile a quella che hanno esplicato nel Nordamerica le culture molto antiche e i loro superstiti stabilitisi nei bacini dei fiumi Fraser e Columbia. Quando la nostra indagine si sposterà verso le regioni settentrionali del Nordamerica, le basi di questo accostamento appariranno più chiaramente.

Era necessario citare almeno questi risultati concreti dell'analisi strutturale (e altri ancora, limitati alle culture dell'America tropicale, saranno esposti nel presente libro), per premunire il lettore contro il rimprovero di formalismo, e persino di idealismo, che talvolta ci viene rivolto. Più ancora che le nostre opere precedenti, questo libro non svia forse la ricerca etnologica verso la psicologia, la logica e la filosofia: direzioni, queste, che dovrebbero rimanerle precluse? Non contribuiamo così a distogliere l'etnografia dai suoi compiti autentici, che consisterebbero nello studio di società concrete e dei problemi posti dai rapporti fra gli individui e i gruppi, dal triplice punto di vista sociale, politico ed economico? Queste inquietudini, spesso manifestate, ci

sembrano imputabili a un totale misconoscimento del compito che abbiamo assunto. E, ciò che per noi è più grave, gettano il dubbio sulla continuità del programma che seguiamo metodicamente a partire da *Les structures élémentaires de la parenté*, giacché, per lo meno nei confronti di quest'opera, non sembra che la stessa critica possa essere ragionevolmente formulata.

Se però il *Pensiero selvaggio* segna nel nostro tentativo una specie di pausa, è solo perché dovevamo riprendere fiato fra due sforzi. È altresì vero che ne abbiamo approfittato per abbracciare con lo sguardo il panorama dispiegato di fronte a noi, cogliendo l'occasione, che ci veniva così offerta, per misurare il percorso compiuto, per delineare il seguito dell'itinerario e per farci un'idea sommaria delle regioni nuove che avremmo dovuto attraversare, anche se ci eravamo decisi a non allontanarci mai a lungo dalla nostra strada, e – tranne che per un braccionaggio spicciolo – a non avventurarci nelle riserve di caccia troppo ben custodite della filosofia... Comunque sia, questa pausa, che taluni hanno considerato una conclusione, doveva essere solo temporanea, fra la prima tappa percorsa dalle *Structures*, e la seconda, che questo libro vuole avviare.

Soprattutto, l'obiettivo rimane immutato. A partire dall'esperienza etnografica, intendiamo sempre redigere un inventario dei recinti mentali, ridurre dei dati apparentemente arbitrari a un ordine, raggiungere un livello in cui si rivela una necessità immanente alle illusioni della libertà. Dietro la contingenza superficiale e la diversità incoerente, almeno così sembrava, delle regole del matrimonio, abbiamo messo in luce, nelle *Structures*, un piccolo numero di principi semplici, grazie all'intervento dei quali un insieme molto complesso di usi e di costumi, di primo acchito assurdi (e giudicati generalmente tali), erano ricondotti a un sistema significativo. Tuttavia, nulla garantiva che queste costrizioni fossero d'origine interna. Potrebbe anzi darsi che esse non facessero altro che riflettere, nello spirito degli uomini, talune esigenze della vita sociale oggettivate nelle istituzioni. La loro ripercussione sul piano psichico sarebbe allora l'effetto di meccanismi di cui rimarrebbero da scoprire solo le modalità operative.

Più decisiva sarà quindi l'esperienza che avviamo ora sulla mitologia. Quest'ultima non ha un'evidente funzione pratica; all'opposto dei fenomeni precedentemente esaminati, essa non è in presa diretta su una realtà differente, dotata di un'oggettività più alta della sua e di cui essa trasmetterebbe gli ordini a uno spirito che sembra perfettamente libero di abban-

donarsi alla sua spontaneità creatrice. Di conseguenza, se fosse possibile dimostrare che anche in questo caso l'apparenza arbitraria, lo scaturire che si presume libero, l'invenzione che si potrebbe credere sciolta da qualsiasi vincolo, presuppongono certe leggi che operano a un livello più profondo, si sarebbe necessariamente indotti a concludere che lo spirito, abbandonato a un confronto diretto con se stesso e sottratto all'obbligo di accordarsi con gli oggetti, si ritrova in un certo qual modo ridotto a imitare se stesso come oggetto; e che, poiché le leggi delle sue operazioni non sono allora fondamentalmente diverse da quelle che esso manifesta nell'altra funzione, lo spirito rivela così la sua natura di cosa fra le cose. Senza spingere tanto lontano il ragionamento, ci basterà aver acquisito la convinzione che se lo spirito umano appare determinato perfino nei suoi miti, allora, a maggior ragione, deve esserlo ovunque.²

Lasciandosi guidare dalla ricerca delle costrizioni mentali, la nostra problematica si ricongiunge a quella del kantismo, benché noi seguiamo altre vie che non ci conducono alle medesime conclusioni. A differenza del filosofo, l'etnologo non si sente costretto ad assumere come principio di riflessione le condizioni d'esercizio del suo proprio pensiero, o di una scienza che è quella della sua società e del suo tempo, allo scopo di estendere queste constatazioni locali a un intelletto la cui universalità non potrà essere che ipotetica e virtuale. Preoccupato degli stessi problemi, egli adotta un procedimento che, sotto due rispetti, è l'inverso di quello del filosofo. All'ipotesi di un intelletto universale l'etnologo preferisce l'osservazione empirica di intelletti collettivi le cui proprietà, in un certo qual modo solidificate, gli sono rese manifeste da innumerevoli sistemi concreti di rappresentazioni. E poiché per lui, uomo di un certo ambiente sociale, di una cultura, di una ragione e di un periodo della storia, questi sistemi rappresentano tutta la gamma delle variazioni possibili in seno a un genere, egli sceglie quelli la cui divergenza gli sembra più accentuata, nella speranza che le regole metodiche che gli si imporranno per tradurre questi sistemi nei termini del suo proprio sistema e viceversa, metteranno a nudo una rete di costrizioni fondamentali e comuni: suprema ginnastica in cui l'esercizio della riflessione, spinto sino ai suoi limiti oggettivi (giacché questi ultimi sono stati preliminarmente individuati e inventariati dall'indagine etnografica) fa risaltare ogni muscolo e le giunture dello scheletro, esibendo così i lineamenti di una struttura anatomica generale.

Noi riconosciamo perfettamente questo aspetto del nostro tentativo sotto la penna di Paul Ricœur, quando egli lo qualifica, a ragione, «kantismo senza soggetto trascendentale».³ Tuttavia, a noi sembra che, anziché segnalare una lacuna, questa riserva sia la conseguenza inevitabile, sul piano filosofico, della scelta che abbiamo fatto di una prospettiva etnografica, poiché, essendoci messi alla ricerca delle condizioni in base alle quali certi sistemi di verità divengono mutualmente convertibili e possono quindi essere simultaneamente accettabili per vari soggetti, l'insieme di queste condizioni acquista il carattere di oggetto dotato di una realtà propria e indipendente da ogni soggetto.

Noi crediamo che nulla, meglio della mitologia, permetta di illustrare questo pensiero oggettivato e di dimostrare empiricamente la sua realtà. Senza escludere che i soggetti parlanti, i quali producono e trasmettono i miti, possano prendere coscienza della loro struttura e del loro modo d'operare, teniamo ad affermare che ciò non potrebbe verificarsi in modo normale, ma parzialmente e per intermittenza. Ciò che vale per il linguaggio vale anche per i miti: il soggetto che nel discorrere applicasse coscientemente le leggi fonologiche e grammaticali, ammesso che egli possieda la scienza e la capacità necessarie, perderebbe però quasi subito il filo delle sue idee. Allo stesso modo, l'esercizio e l'uso del pensiero mitico esigono che le sue proprietà rimangano celate: altrimenti ci si metterebbe nella posizione del mitologo, che non può credere ai miti per il fatto che si applica a sezionarli. L'analisi mitica non ha e non può avere il fine di mostrare come pensino gli uomini. Nel caso particolare che qui ci interessa, è per lo meno dubbio che gli indigeni del Brasile centrale concepiscano realmente, in vari racconti mitici che li affascinano, il sistema di rapporti ai quali noi stessi li riduciamo. E quando, per mezzo di questi miti, noi convalidiamo certe espressioni arcaiche o immaginifiche della nostra propria lingua popolare, si impone la stessa constatazione, giacché è dall'esterno, e sotto l'influsso di una mitologia estranea, che si realizza in noi una presa di coscienza retroattiva. Noi non pretendiamo quindi di mostrare come gli uomini pensino nei miti, ma viceversa come i miti si pensano negli uomini, e a loro insaputa.

E forse, come pure abbiamo suggerito, conviene spingersi ancora più lontano, facendo astrazione da ogni soggetto per considerare che, in un certo modo, i miti si pensano *fra di essi*.⁴ Infatti, si tratta qui di portare alla luce non tanto ciò che c'è nei miti (senza essere, del resto, nella coscienza

degli uomini), quanto il sistema degli assiomi e dei postulati che definiscono il miglior codice possibile, capace di dare una significazione comune a elaborazioni inconscie, che ineriscono a spiriti, società e culture scelti fra quelli maggiormente lontani l'una dall'altra. Siccome i miti stessi riposano su codici di secondo grado (i codici del primo sono quelli di cui si compone il linguaggio), questo libro delineerebbe allora un codice di terzo grado, destinato ad assicurare la traducibilità reciproca di vari miti. È la ragione per la quale non sarà errato considerarlo un mito: in un certo qual modo il mito della mitologia.

Ma, al pari degli altri codici, anche quest'ultimo non è inventato o postulato dall'esterno. Esso è immanente alla mitologia stessa, in cui non facciamo altro che scoprirlo. Un etnografo che lavora nel Sudamerica si è stupito del modo in cui gli giungevano i miti: «Quasi tutti i narratori raccontano le storie a modo loro. Anche per i particolari importanti, il margine di variazione è enorme». Tuttavia, gli indigeni non sembrano stupirsi di questo stato di cose: «Un caraja che mi accompagnava di villaggio in villaggio, udì una quantità di varianti di questo tipo e le accolse tutte con una fiducia quasi eguale. Non perché gli sfuggissero le contraddizioni, ma perché non lo interessavano affatto» (Lipkind *I*, p. 251). A maggior ragione (giacché si tratterebbe allora di storia e non di miti) un commentatore ingenuo, proveniente da un altro pianeta, potrebbe stupirsi del fatto che, nella massa di opere dedicate alla Rivoluzione francese, gli stessi accadimenti non siano sempre conservati o respinti, e che quelli citati da più autori appaiano di volta in volta sotto una luce diversa. Eppure, queste varianti si riferiscono allo stesso paese, allo stesso periodo, agli stessi eventi, la cui realtà si disperde su tutti i piani di una struttura stratificata. Pertanto, il criterio di validità non è vincolato agli elementi della storia. Perseguito isolatamente, ciascuno si mostrerebbe inafferrabile. Ma almeno taluni di essi prendono consistenza, per il fatto che possono integrarsi in una serie i cui termini ricevono più o meno credibilità in funzione della sua coerenza globale.

Nonostante gli sforzi tanto meritori quanto indispensabili per accedere a un'altra condizione, una storia lucida dovrà confessare di non sfuggire mai completamente alla natura del mito. Ciò che rimane vero per essa lo è quindi, *a fortiori*, molto di più per il mito. Gli schemi mitici presentano eminentemente il carattere di oggetti assoluti che, se non subissero influenze esterne, non perderebbero né acquisterebbero parti. Ne consegue

che, quando lo schema subisce una trasformazione, quest'ultima investe congiuntamente tutti i suoi aspetti. Pertanto, allorché un aspetto di un mito particolare appare inintelligibile, un metodo legittimo consiste nel trattarlo, in modo ipotetico e preliminare, come una trasformazione dell'aspetto omologo di un altro mito, ricollegato per esigenze di causa allo stesso gruppo, e che si presta meglio all'interpretazione. E ciò che abbiamo fatto più volte: per esempio risolvendo l'episodio delle fauci chiuse del giaguaro in M_7 tramite l'episodio inverso delle fauci spalancate in M_{55} ; o quello della autentica servizievolezza degli avvoltoi mangiatori di carogne in M_1 a partire dalla loro falsa servizievolezza in M_{65} . Contrariamente a ciò che si potrebbe credere, il metodo non cade in un circolo vizioso. Esso implica soltanto che ogni mito considerato isolatamente esiste come applicazione ristretta di uno schema che i rapporti di intelligibilità reciproca, percepiti fra vari miti, aiutano progressivamente a mettere in luce.

Nell'uso che facciamo del metodo, ci si accuserà certo di interpretare e semplificare eccessivamente. A prescindere dal fatto, già ribadito, che non pretendiamo che tutte le soluzioni proposte abbiano un valore eguale, giacché noi stessi abbiamo tenuto a sottolineare la precarietà di talune di esse, sarebbe ipocrita non andare sino in fondo al nostro pensiero. Risponderemo quindi ai nostri eventuali critici: che cosa importa? Infatti, se il fine ultimo dell'antropologia è quello di contribuire a una migliore conoscenza del pensiero oggettivo e dei suoi meccanismi, è in definitiva la stessa cosa che, in questo libro, il pensiero degli indigeni sudamericani prenda forma sotto l'azione del mio o il mio sotto l'azione del loro. Ciò che importa è che lo spirito umano, senza riguardo all'identità dei suoi messi occasionali, vi manifesti una struttura sempre più intelligibile a mano a mano che si sviluppa il procedimento doppiamente riflessivo di due pensieri che agiscono l'uno sull'altro e ognuno dei quali, di volta in volta, può essere la miccia o la scintilla dal cui avvicinamento scaturirà la loro comune illuminazione. E se quest'ultima viene a rivelare un tesoro, non ci sarà bisogno di arbitri per procedere alla spartizione, giacché si è cominciato con il riconoscere (L.-S. 9) che l'eredità è inalienabile, e che essa deve rimanere indivisa.

II. All'inizio di questa introduzione dichiaravamo di aver cercato di trascendere l'opposizione del sensibile e dell'intelligibile ponendoci subito al livello dei segni, i quali esprimono l'uno per mezzo dell'altro. Anche in

piccolissimo numero, essi si prestano a combinazioni rigorosamente ordinate che possono tradurre, perfino nelle sue minime sfumature, tutta la varietà dell'esperienza sensibile. Così, speriamo di raggiungere un piano in cui le proprietà logiche si manifesteranno come attributi delle cose altrettanto direttamente che i sapori o i profumi, la cui particolarità, escludendo ogni equivoco, rinvia nondimeno a una combinazione di elementi che, diversamente scelti o disposti, avrebbero suscitato la coscienza di un altro profumo. Grazie alla nozione di segno, si tratta quindi per noi – sul piano dell'intelligibile e non più soltanto del sensibile – di restituire le qualità secondarie al commercio della verità.

Questa ricerca di una via mediana fra l'esercizio del pensiero logico e la percezione estetica doveva naturalmente ispirarsi all'esempio della musica, che l'ha da sempre praticata. E l'accostamento non si imponeva solo da un punto di vista generale. Molto presto, quasi sin dall'inizio della redazione, noi constatavamo che era impossibile distribuire la materia di questo libro secondo un disegno che rispettasse le norme tradizionali. La ripartizione in capitoli non solo faceva violenza al movimento del pensiero, ma l'impoveriva e lo mutilava, privava la dimostrazione del suo mordente. Paradossalmente, si rivelava che, perché quest'ultima apparisse determinante, era necessario concederle una maggior elasticità e libertà. Ci accorgevamo altresì che l'ordine di presentazione dei documenti non poteva essere lineare, e che le fasi del commento non si collegavano l'una all'altra sotto il semplice rapporto del prima e del poi. Taluni artifici di composizione erano indispensabili per dare talvolta al lettore il sentimento di una simultaneità che è sì illusoria (giacché si rimaneva vincolati all'ordine del racconto), ma di cui si poteva per lo meno cercare l'equivalente approssimativo facendo alternare un discorso disteso e un discorso diffuso, accelerando il ritmo dopo averlo rallentato, e ora accumulando gli esempi, ora tenendoli separati. Constatavamo così che le nostre analisi si situavano su vari assi. Quello delle successioni, certo, ma anche quello delle compattezze relative, che esigea il ricorso a forme evocatrici di ciò che in musica sono il solo e il tutti; quelli delle tensioni espressive e dei codici di sostituzione, in funzione dei quali apparivano, nel corso della redazione, opposizioni paragonabili a quelle fra canto e recitativo, insieme strumentale e aria.

Dalla libertà, che venivamo così acquisendo, di ricorrere a varie dimensioni per disporvi i nostri temi, risultava che una ripartizione in capitoli

isometrici doveva cedere il passo a una divisione in parti meno numerose, ma anche più voluminose e complesse, di lunghezza non uniforme, e ciascuna delle quali avrebbe formato un tutto in virtù della sua organizzazione interna, organizzazione guidata da una certa unità d'ispirazione. Per la stessa ragione, queste parti non potevano essere colate in un unico stampo; ciascuna avrebbe invece obbedito alle regole di tono, di genere e di stile, richieste dalla natura dei materiali messi in opera e da quella dei mezzi tecnici utilizzati in ogni caso. Anche qui, perciò, le forme musicali ci offrivano la risorsa di una diversità già verificata dall'esperienza, giacché il confronto con la sonata, la sinfonia, la cantata, il preludio, la fuga ecc., permetteva di accertare facilmente che in musica erano sorti dei problemi di costruzione analoghi a quelli sollevati dall'analisi dei miti, e per i quali la musica aveva già inventato delle soluzioni.

Ma, in pari tempo, non potevamo eludere un altro problema: quello delle cause profonde dell'affinità, di primo acchito sorprendente, fra la musica e i miti (di cui l'analisi strutturale si limita ad avvalorare le proprietà, riprendendole semplicemente per proprio conto e trasponendole su un altro piano). E certo, ai fini della risposta era già molto poter evocare quella invariante della nostra storia personale che nessuna peripezia scosse, nemmeno le folgoranti rivelazioni che furono, per un adolescente, l'ascolto del *Pelléas* e poi delle *Noces*: e cioè il culto, tributato sin dall'infanzia, agli altari del «dio Richard Wagner». Infatti, se si deve riconoscere in Wagner il padre irricusabile dell'analisi strutturale dei miti (e anche dei racconti, per esempio i *Maestri*), è altamente indicativo che questa analisi sia stata dapprima fatta *in musica*.⁵ Quando dunque suggerivamo che l'analisi dei miti era paragonabile a quella di una grande partitura (L.-S. 5, p. 234), ci limitavamo a trarre la conseguenza logica dalla scoperta wagneriana che la struttura dei miti si svela per mezzo di una partitura.

Tuttavia, questo omaggio preliminare conferma l'esistenza del problema più di quanto lo risolva. Secondo noi, la vera risposta risiede nel carattere comune del mito e dell'opera musicale, e cioè nel fatto che essi costituiscono dei linguaggi che trascendono, ciascuno a modo suo, il piano del linguaggio articolato, pur richiedendo, come questo linguaggio e contrariamente alla pittura, una dimensione temporale per manifestarsi. Ma questa relazione al tempo rivela una natura abbastanza singolare: tutto avviene come se la musica e la mitologia non avessero bisogno del tempo se non

per infliggergli una smentita. Esse sono entrambe macchine per sopprimere il tempo. Al di sotto dei suoni e dei ritmi, la musica opera su un terreno grezzo, che è il tempo fisiologico dell'uditore; tempo irrimediabilmente diacronico in quanto irreversibile, e di cui la musica stessa tramuta però il segmento che fu dedicato ad ascoltarla in una totalità sincronica e in sé conclusa. L'audizione dell'opera musicale, in forza dell'organizzazione interna di quest'ultima, ha quindi immobilizzato il tempo che passa; come un panno sollevato dal vento, l'ha ripreso e ripiegato. Cosicché, ascoltando la musica e mentre l'ascoltiamo, noi accediamo a una specie di immortalità.

Traspare già come la musica somigli al mito, che supera anch'esso l'antinomia fra un tempo storico e compiuto e una struttura permanente. Ma, per giustificare pienamente il paragone, bisogna spingerlo più lontano di quanto avessimo fatto altrove (L.-S. 5, pp. 230-233). Come l'opera musicale, il mito si sviluppa a partire da un doppio continuo: uno esterno, la cui materia è costituita in un caso da circostanze storiche o ritenute tali, che formano una serie teoricamente illimitata da cui ogni società estrae, per elaborare i propri miti, un numero ristretto di eventi pertinenti; e nell'altro caso dalla serie egualmente illimitata dei suoni fisicamente realizzabili, in cui ogni sistema musicale preleva la propria scala. Il secondo continuo è di ordine interno. Esso ha la propria sede nel tempo psicofisiologico dell'uditore, i cui fattori sono molto complessi: periodicità delle onde cerebrali e dei ritmi organici, capacità della memoria e potere d'attenzione. Sono soprattutto gli aspetti neuropsichici che la mitologia chiama in causa, grazie alla lunghezza della narrazione, alla ricorrenza dei temi, alle altre forme di ritorni e di parallelismi che, per essere correttamente individuate, esigono che la mente dell'uditore spazi in lungo e in largo, se così si può dire, nel campo del racconto a mano a mano che esso si dispiega di fronte a lui. Tutto ciò vale anche per la musica. Ma, accanto al tempo psicologico, quest'ultima si rivolge al tempo fisiologico e anche viscerale, che la mitologia certo non ignora, giacché una storia raccontata può essere «palpitante», senza però attribuirgli quella funzione essenziale che esso ha nella musica: ogni contrappunto assegna al ritmo cardiaco e a quello respiratorio il posto di una parte muta.

Per semplificare il ragionamento, limitiamoci a questo tempo viscerale. Diremo allora che la musica opera per mezzo di due trame. Una è fisiologica, quindi naturale; la sua esistenza dipende dal fatto che la musica sfrutta i ritmi organici, e che rende così pertinenti certe discontinuità che altrimenti

rimarrebbero allo stato latente e come sommerse nella durata. L'altra trama è culturale, e consiste in una scala di suoni musicali, il numero e gli intervalli dei quali variano a seconda delle culture. Questo sistema di intervalli fornisce alla musica un primo livello di articolazione, in funzione non già delle altezze relative (che risultano dalle proprietà sensibili di ogni suono), ma dei rapporti gerarchici che appaiono fra le note della scala: così la loro distinzione in fondamentale, tonica, sensibile e dominante, distinzione la quale esprime rapporti che il sistema politonale e quello atonale complicano ma non distruggono.

La missione del compositore consiste nell'alterare questa discontinuità senza revocarne il principio: sia che, nella trama, l'invenzione melodica crei delle lacune temporanee, sia che, ancora temporaneamente, chiuda o riduca i buchi. Talvolta essa perfora, talvolta ottura. E ciò che vale per la melodia vale allo stesso modo per il ritmo, giacché, in virtù di questo secondo mezzo, i tempi della trama fisiologica, teoricamente costanti, sono saltati o raddoppiati, anticipati o ripresi con ritardo.

L'emozione musicale proviene proprio dal fatto che, in ogni istante, il compositore toglie o aggiunge più o meno di quanto l'uditore preveda sulla scorta di un progetto che egli crede di indovinare, ma che in realtà è incapace di penetrare autenticamente, a causa del proprio assoggettamento a una doppia periodicità: quella della gabbia toracica, che inerisce alla sua natura individuale, e quella della scala, che dipende dalla sua educazione. Basta che il compositore tolga di più, perché noi proviamo una deliziosa impressione di caduta; ci sentiamo strappati da un punto stabile del solfeggio e precipitati nel vuoto, ma solamente perché il supporto che sta per esserci offerto non era al posto atteso. Quando il compositore toglie meno, è il contrario: ci costringe a una ginnastica più abile della nostra. Ora siamo mossi, ora costretti a muoverci, e sempre al di là di ciò che, da soli, ci saremmo creduti capaci di compiere. Il piacere estetico è fatto di questa moltitudine di sussulti e di pause, attese deluse e ricompensate più del previsto, risultato delle sfide lanciate dall'opera; ed è fatto altresì del sentimento contraddittorio, suscitato dall'opera stessa, che le prove alle quali ci sottopone sono insormontabili, proprio quando essa si appresta a procurarci i mezzi meravigliosamente imprevisi che permetteranno di superarle. Ancora equivoco nella partitura che lo confida, «... irradiando una consacrazione / Mal taciuta dall'inchiostro stesso in singhiozzi sibillini», l'intento del com-

positore si attualizza, come quello del mito, attraverso l'uditore e per opera sua. In entrambi i casi si osserva infatti la medesima inversione del rapporto fra il mittente e il ricevente, giacché in fin dei conti è il secondo che si scopre significato dal messaggio del primo: la musica vive se stessa in me, io mi ascolto attraverso di essa. Il mito e l'opera musicale appaiono dunque come dei direttori d'orchestra i cui uditori sono i silenziosi esecutori.

Se si chiede allora dove si trova il fulcro reale dell'opera, si dovrà rispondere che la sua determinazione è impossibile. La musica e la mitologia mettono l'uomo a confronto con oggetti virtuali di cui soltanto l'ombra è attuale, con approssimazioni coscienti (una partitura musicale e un mito non potendo essere altro) di verità ineluttabilmente inconscie e che sono a esse consecutive. Nel caso del mito, noi indoviniamo il perché di questa situazione paradossale: essa deriva dal rapporto irrazionale che prevale fra le circostanze della creazione, che sono collettive, e il regime individuale della fruizione. I miti non hanno autore: quale che possa essere stata la loro origine reale, sin dall'istante in cui sono percepiti come miti essi non esistono se non incarnati in una tradizione. Quando un mito è raccontato, certi uditori individuali ricevono un messaggio, che, propriamente parlando, non proviene da nessun luogo: ecco perché gli viene attribuita una origine soprannaturale. È quindi comprensibile che l'unità del mito sia proiettata su un fulcro virtuale: e cioè al di là della percezione cosciente dell'uditore che il mito si limita ad attraversare, sino a un punto in cui l'energia che il mito stesso irradia sarà consumata dal lavoro di riorganizzazione inconscia, da esso preliminarmente attivato. La musica pone un problema molto più difficile, giacché noi non sappiamo nulla circa le condizioni mentali della creazione musicale. In altri termini, non sappiamo qual è la differenza fra quegli spiriti rari che secernono la musica e quelli, innumerevoli, in cui il fenomeno non si produce, quantunque si dimostrino generalmente sensibili alla musica. La differenza è però così netta, si manifesta con una tale precocità, che noi sospettiamo soltanto che essa implichi proprietà singolari, certo situate a un livello molto profondo. Ma che la musica sia un linguaggio atto a elaborare messaggi, i quali sono compresi, almeno in parte, dall'immensa maggioranza, mentre solo un'infima minoranza è in grado di emetterli, e che fra tutti i linguaggi questo solo riunisca i caratteri contraddittori d'essere ad un tempo intelligibile e intraducibile, fa del creatore di musica un essere simile agli dei, e della musica stessa il supremo miste-

ro delle scienze dell'uomo, quello nel quale esse inciampano, e che custodisce la chiave del loro progresso.

Si avrebbe infatti torto a invocare la poesia per affermare che essa solleva un problema dello stesso ordine. Non tutti sono poeti, ma la poesia utilizza come veicolo un bene comune, che è il linguaggio articolato. Essa si accontenta di promulgare per il suo impiego certe costrizioni particolari. Viceversa, la musica si serve di un veicolo che le appartiene in proprio, e che, fuori di essa, non è suscettibile di nessun uso generale. In linea di diritto se non di fatto, ogni uomo convenientemente educato potrebbe scrivere poesie, buone o cattive; mentre l'invenzione musicale presuppone attitudini speciali, che sarebbe impossibile far emergere qualora non siano presenti.

I fanatici della pittura certo protesteranno per il privilegio che accordiamo alla musica, o quanto meno lo rivendicheranno anche per le arti grafiche e plastiche. Noi crediamo però che, da un punto di vista formale, i materiali messi in opera, rispettivamente i suoni e i colori, non si situino al medesimo livello. Per giustificare la differenza, talvolta si dice che normalmente la musica non è imitativa o, per essere più esatti, che essa non imita nulla fuorché se stessa, mentre, di fronte a un quadro, il primo problema che lo spettatore si pone è quello di sapere che cosa esso rappresenta. Ma, ponendo oggi il problema in questo modo, si urterebbe nel caso della pittura non figurativa. Il pittore astratto non può forse invocare a sostegno del suo tentativo il precedente della musica, e affermare il proprio diritto di organizzare le forme e i colori, se non in modo assolutamente libero, pur tuttavia seguendo le regole di un codice indipendente dall'esperienza sensibile, come fa la musica con i suoni e i ritmi?

Proponendo questa analogia, saremmo vittime di una grave illusione. Infatti, se nella natura esistono «naturalmente» dei colori, non esistono però, se non in modo fortuito e transitorio, suoni musicali: ci sono solo rumori.⁶ I suoni e i rumori non si trovano quindi allo stesso livello, e il paragone può essere legittimo solo quando avvenga fra i colori e i rumori, cioè fra modalità visive e acustiche che appartengono entrambe all'ordine della natura. Ora avviene appunto che, di fronte agli uni e agli altri, l'uomo osservi lo stesso atteggiamento, in quanto non permette loro di svincolarsi da un supporto. Certo, esistono rumori confusi e colori diffusi, ma non appena è possibile discernarli e prestar loro una forma, si delinea immediatamen-

te l'intento di identificarli collegandoli a una causa. Queste macchie sono una distesa di fiori seminasosti nell'erba, questi scricchiolii devono provenire da un passo furtivo o da rami agitati dal vento...

Pittura e musica non si situano dunque sullo stesso piano. La prima trova nella natura la propria materia: i colori sono dati prima di essere utilizzati, e il vocabolario attesta il loro carattere derivato perfino nella designazione delle sfumature più sottili: blu-notte, blu-pavone o blu-petrolio; verde-acqua, verde-giada; giallo-paglia, giallo-limone; rosso-ciliegia ecc. In altri termini, in pittura non esistono colori se non perché ci sono già degli esseri e degli oggetti colorati, ed è soltanto per astrazione che i colori possono essere staccati da questi sostrati naturali e trattati come i termini di un sistema separato.

Si obietterà che quanto può valere per i colori non vale per le forme. Quelle della geometria, e tutte le altre che ne derivano, si offrono all'artista già create dalla cultura; come i suoni musicali, non provengono dall'esperienza. Ma un'arte che si limitasse a sfruttare queste forme prenderebbe inevitabilmente una piega decorativa. Senza mai accedere all'esistenza propria, essa diventerebbe esangue, a meno che, abbellendoli, si appigli agli oggetti per estrarre da questi la sua sostanza. Tutto avviene quindi come se la pittura non avesse altra scelta che quella di significare gli esseri e le cose incorporandoli ai propri tentativi, o di partecipare alla significazione degli esseri e delle cose incorporandosi a essi.

Questo asservimento congenito delle arti plastiche agli oggetti ci sembra derivare dal fatto che l'organizzazione delle forme e dei colori in seno all'esperienza sensibile (che, ovviamente, è già una funzione dell'attività inconscia dello spirito), esplica, per queste arti, la funzione di primo livello di articolazione del reale. Solo per merito suo esse sono in grado di introdurre una seconda articolazione, che consiste nella scelta e nell'ordinamento delle unità, e nella loro interpretazione conformemente agli imperativi di una tecnica, di uno stile e di una maniera: cioè trasponendole secondo le regole di un codice, caratteristiche di un artista o di una società. La pittura merita di essere chiamata linguaggio solo nella misura in cui, come ogni linguaggio, si compone di un codice speciale i cui termini sono generati per combinazione di unità meno numerose e dipendenti anch'esse da un codice più generale. C'è però una differenza rispetto al linguaggio articolato, dalla quale risulta che i messaggi della pittura sono ricevuti prima dalla per-

cezione estetica, poi dalla percezione intellettuale, mentre nell'altro caso è il contrario. Trattandosi del linguaggio articolato, l'intervento del secondo codice oblitera l'originalità del primo. Di qui il «carattere arbitrario» riconosciuto ai segni linguistici. I linguisti sottolineano questo aspetto delle cose quando dicono che «(i) morfemi, elementi di significazione, si risolvono a loro volta in fonemi, elementi d'articolazione privi di significazione» (Benveniste, p. 7). Di conseguenza, nel linguaggio articolato il primo codice non significante è, per il secondo codice, mezzo e condizione di significazione: cosicché la significazione stessa è isolata su un piano. La dualità si ristabilisce nella poesia, che riprende il valore significante virtuale del primo codice per integrarlo al secondo. Infatti, la poesia opera sulla significazione intellettuale delle parole e delle costruzioni sintattiche, e al tempo stesso su proprietà estetiche, termini in potenza di un altro sistema che rafforza, modifica o contraddice questa significazione. È la stessa cosa in pittura, dove le opposizioni di forme e di colori sono accolte come tratti distintivi che dipendono simultaneamente da due sistemi: quello delle significazioni intellettuali, ereditato dall'esperienza comune, risultante dall'articolazione e dall'organizzazione dell'esperienza sensibile in oggetti; e quello dei valori plastici, che diviene significativo solo a condizione di modulare l'altro e integrandosi a esso. Due meccanismi articolati si innestano l'uno sull'altro, e ne determinano un terzo in cui le loro proprietà si compongono.

Si comprende allora perché la pittura astratta, e più in generale tutte le scuole che si proclamano «non figurative», perdano il potere di significare: esse rinunciano al primo livello di articolazione e pretendono di accontentarsi del secondo per sussistere. Particolarmente istruttivo, a questo proposito, è il parallelo che si è voluto stabilire fra un simile tentativo contemporaneo e la pittura calligrafica cinese. Ma, nel primo caso, le forme alle quali ricorre l'artista non esistono già su un altro piano, ove fruirebbero di una organizzazione sistematica. Nulla permette quindi di identificarle come forme elementari: si tratta piuttosto di creature del capriccio, grazie alle quali ci si abbandona a una parodia di combinatoria con unità che non sono tali. Viceversa, l'arte calligrafica consiste interamente nel fatto che le unità che essa sceglie, colloca, traduce mediante le convenzioni di un grafismo, di una sensibilità, di un movimento e di uno stile, hanno un'esistenza propria in qualità di segni, destinati da un sistema di scrittura ad assolvere ad altre funzioni. Solo in simili condizioni l'opera pitto-

rica è linguaggio, in quanto risulta dall'assetto contrappuntistico dei due livelli d'articolazione.

Appare altresì chiaro il motivo per cui il confronto tra pittura e musica non sarebbe a rigore ammissibile se non limitandolo al caso della pittura calligrafica. Come quest'ultima – ma in quanto è, in un certo qual modo, una pittura di secondo grado –, la musica rinvia a un primo livello d'articolazione creato dalla cultura: per l'una il sistema degli ideogrammi, per l'altra quella dei suoni musicali. Ma, per il solo fatto che lo si instaura, questo ordine esplicita delle proprietà naturali: così che i simboli grafici, soprattutto quelli della scrittura cinese, manifestano certe proprietà estetiche indipendenti dalle significazioni intellettuali di cui essi sono il veicolo e che la calligrafia si propone appunto di sfruttare.

Questo punto è capitale, poiché il pensiero musicale contemporaneo respinge, in modo formale e tacito, l'ipotesi di un fondamento naturale che giustifichi oggettivamente il sistema dei rapporti stipulati fra le note della scala. Queste ultime si definirebbero esclusivamente – secondo la significativa formula di Schönberg – per «l'insieme delle relazioni che intercorrono fra i suoni». Tuttavia, l'insegnamento della linguistica strutturale dovrebbe permettere di superare la falsa antinomia fra l'oggettivismo di Rameau e il convenzionalismo dei moderni. In seguito alla scomposizione che ogni scala opera nel continuum sonoro, fra i suoni appaiono dei rapporti gerarchici. Questi rapporti non sono dettati dalla natura, giacché le proprietà fisiche di una qualsiasi scala musicale eccedono considerevolmente, per il numero e la complessità, quelle che ogni sistema preleva per costituire i suoi tratti pertinenti. Ma rimane pur sempre vero che, al pari di qualsiasi sistema fonologico, ogni sistema modale o tonale (e anche politonale o atonale) si basa su proprietà fisiologiche e fisiche: esso ne conserva alcune fra tutte quelle che sono disponibili in numero probabilmente illimitato, e sfrutta le opposizioni e le combinazioni alle quali queste proprietà si prestano per elaborare un codice atto a discriminare delle significazioni. Allo stesso titolo della pittura, la musica presuppone quindi una organizzazione naturale dell'esperienza sensibile, e ciò non equivale a dire che la subisce.

Non si dimentichi però che pittura e musica mantengono relazioni invertite con questa natura che parla loro. La natura offre spontaneamente all'uomo tutti i modelli dei colori, e talvolta perfino la loro materia allo stato puro. Per dipingere basta già reimpiegarli. Ma abbiamo sottolineato

il fatto che la natura produce rumori, non suoni musicali di cui la cultura possiede il monopolio in quanto creatrice degli strumenti e del canto. Questa differenza si riflette nel linguaggio: noi non descriviamo allo stesso modo le sfumature dei colori e quelle dei suoni: per le prime, procediamo quasi sempre per mezzo di metonimie implicite, come se il tale giallo fosse inseparabile dalla percezione visiva della paglia o del limone, quel tale nero dalla calcinazione dell'avorio che fu la sua causa, quel tale marrone da una terra triturrata, mentre il mondo delle sonorità si apre ampiamente alle metafore. Basti pensare a espressioni come «i lunghi singhiozzi dei violini, – dell'autunno», «il clarinetto è la donna amata» ecc. È fuor di dubbio che talvolta la cultura scopre dei colori che crede di non aver derivato dalla natura: comunque, sarebbe più giusto dire che essa li ritrova, giacché, sotto questo profilo, la natura è di una ricchezza veramente inesauribile. Ma, a parte il caso già discusso del canto degli uccelli, i suoni musicali non esisterebbero per l'uomo se egli non li avesse inventati.

È dunque solo *post festum* e, si potrebbe dire, in modo retroattivo, che la musica riconosce ai suoni proprietà fisiche, e che ne preleva alcune per fondare le sue strutture gerarchiche. Si dirà che questo procedimento non la distingue dalla pittura che, anch'essa *post festum*, si è accorta che esiste una fisica dei colori, a cui fa appello più o meno apertamente? Ma, facendo ciò, la pittura organizza intellettualmente, per mezzo della cultura, una natura che le era già presente come organizzazione sensibile. La musica compie un percorso esattamente inverso: infatti, la cultura le era già presente, ma sotto forma sensibile, prima che essa l'organizzasse intellettualmente per mezzo della natura. Il fatto che l'insieme sul quale essa opera appartenga all'ordine culturale, spiega come la musica nasca interamente libera dai vincoli rappresentativi, che mantengono la pittura sotto la dipendenza dal mondo sensibile e dalla sua organizzazione in oggetti.

Orbene, in questa struttura gerarchizzata della scala, la musica trova il suo primo livello di articolazione. C'è quindi un sorprendente parallelismo fra le ambizioni di quella musica che, per antifrasi, è stata detta concreta e le ambizioni della pittura chiamata più giustamente astratta. Ripudiando i suoni musicali e facendo appello esclusivamente ai rumori, la musica concreta si pone in una situazione paragonabile, da un punto di vista formale, a quella di ogni pittura: si assoggetta cioè al confronto diretto con certi dati naturali. E, come la pittura astratta, in primo luogo essa si adopera a di-

sintegrare il sistema delle significazioni attuali o virtuali in cui questi dati figurano a titolo di elementi. Prima di utilizzare i rumori che colleziona, la musica concreta si premura di renderli irriconoscibili, perché l'uditore non possa cedere alla tendenza naturale di rapportarli a delle icone: rottura di piatti, fischio di locomotiva, colpo di tosse, ramo rotto. Essa abolisce così un primo livello di articolazione il cui rendimento, nella circostanza, sarebbe poverissimo, giacché l'uomo percepisce e discrimina male i rumori a causa, forse, della sollecitazione imperiosa che esercita su di lui una categoria privilegiata di rumori: quelli del linguaggio articolato.

Il caso della musica concreta nasconde quindi un curioso paradosso. Se conservasse il valore rappresentativo dei rumori, essa disporrebbe di una prima articolazione che le permetterebbe di instaurare un sistema di segni mediante l'intervento di una seconda articolazione. Ma, con questo sistema, non si direbbe quasi niente. Per convincersene, basta immaginare il genere di storie che potremmo raccontare per mezzo di rumori: è infatti difficile negare che esse sarebbero ad un tempo comprese e commoventi. Di qui la soluzione di snaturare i rumori per farne degli pseudosuoni: ma, all'interno di questi ultimi, è allora impossibile definire dei rapporti semplici che formino un sistema già significativo su un altro piano e che siano in grado di fungere da sostrato di una seconda articolazione. Per quanto si inebri dell'illusione di parlare, la musica concreta non fa altro che annaspire in prossimità del senso.

Così, non pensiamo di commettere quell'errore imperdonabile che consiste nel confondere il caso della musica seriale con quello testé citato. Risolvendosi decisamente per i suoni, la musica seriale, padrona di una grammatica e di una sintassi raffinate, si situa, è superfluo dirlo, nel campo della musica, che forse avrà anzi contribuito a salvare. Ma, per quanto siano di natura diversa e si pongano su un altro piano, i suoi problemi presentano pur sempre alcune analogie con quelli discussi nei paragrafi precedenti.

Portando sino alle sue estreme conseguenze l'erosione delle particolarità individuali dei toni, che comincia con l'adozione della scala temperata, il pensiero seriale sembra non tollerare più fra di essi se non un grado molto debole di organizzazione. Tutto avviene come se il suo scopo eminente fosse quello di trovare il più basso grado di organizzazione compatibile con il mantenimento di una scala di suoni musicali tramandata dalla tradizione, o, più esattamente, di distruggere un'organizzazione semplice parzialmente

imposta dall'esterno (in quanto risulta da una scelta fra possibilità preesistenti), per lasciare libero il campo a un codice molto più duttile e complesso, ma promulgato: «Utilizzando una determinata metodologia, il pensiero del compositore, ogniqualvolta deve esprimersi, crea gli oggetti di cui abbisogna e la forma necessaria per organizzarli. Il pensiero tonale classico è fondato su un universo definito dalla gravitazione e dall'attrazione, il pensiero seriale su un universo in perpetua espansione» (Boulez). Nella musica seriale, può dire lo stesso autore, «non c'è più scala preconçetta, non ci sono più forme preconçette, cioè strutture generali nelle quali si inserisce un pensiero particolare». Occorre notare che il termine «preconçetto» nasconde un equivoco. Il fatto che le strutture e le forme immaginate dai teorici si siano per lo più rivelate artificiali e talvolta erronee, non implica necessariamente che non esista nessuna struttura generale, che una migliore analisi della musica, prendendo in considerazione tutte le sue manifestazioni nel tempo e nello spazio, giungerebbe un giorno a rivelare. A che punto sarebbe la linguistica, se la critica delle grammatiche costitutive di una lingua, proposte dai filologi in epoche diverse, l'avesse indotta a credere che questa lingua è priva di grammatica costituita? O se le differenze di struttura grammaticale manifestate da lingue particolari l'avessero convinta a desistere dalla ricerca, difficile ma essenziale, di una grammatica generale? Soprattutto ci si deve chiedere che cosa accade, in una tale concezione, del primo livello d'articolazione indispensabile al linguaggio musicale come a ogni linguaggio, e che consiste proprio in strutture generali le quali permettono, in quanto sono comuni, la codificazione e la decodificazione dei messaggi particolari. Per quanto profondo possa essere il divario di intelligenza fra la musica concreta e la musica seriale, si pone comunque il problema di sapere se, prendendo rispettivamente di mira la materia e la forma, esse non cedano all'utopia del secolo, che è di costruire un sistema di segni su un unico livello di articolazione.

I sostenitori della dottrina seriale risponderanno certo che essi rinunciano al primo livello per sostituirlo con il secondo, compensando però questa perdita grazie all'invenzione di un terzo livello, al quale affidano la funzione una volta assolta dal secondo. Pertanto, si avrebbero sempre due livelli. Dopo l'era della monodia e quella della polifonia, la musica seriale segnerebbe l'avvento di una «polifonia delle polifonie»; essa integrerebbe una lettura dapprima orizzontale, poi verticale, mettendo capo a una let-

tura «obliqua». Nonostante la sua coerenza logica, questo argomento non coglie l'essenziale: in ogni linguaggio la prima articolazione non è mobile, salvo in limiti ristretti. Soprattutto, essa non è permutabile, in quanto le rispettive funzioni delle due articolazioni non possono essere definite astrattamente e una in rapporto all'altra. Gli elementi che la seconda articolazione promuove a una funzione significativa di un nuovo ordine devono giungere, a questa seconda articolazione, già dotati delle proprietà richieste, ossia marcati da e per la significazione. Ciò è possibile solo perché questi elementi sono non soltanto ricavati dalla natura, ma organizzati in sistema sin dal primo livello di articolazione: ipotesi viziosa, a meno che si riconosca che questo sistema ingloba talune proprietà di un sistema naturale, che, per degli esseri di natura simile, istituisce le condizioni *a priori*, della comunicazione. In altri termini, il primo livello consiste di rapporti reali ma inconsci, rapporti che devono a questi due attributi il fatto di poter funzionare senza essere conosciuti o correttamente interpretati.

Ora, nel caso della musica seriale questo ancoraggio naturale è precario, se non assente. Solo in modo ideologico il sistema può essere paragonato a un linguaggio. Infatti, all'opposto del linguaggio articolato, inseparabile dal suo fondamento fisiologico e anche fisico, quello di cui ci occupiamo fluttua alla deriva dacché ha spontaneamente rotto gli ormeggi. Nave senza velatura che il suo capitano, insofferente del fatto che essa serva da pontone, avrebbe lanciato in alto mare, nell'intima persuasione che, sottoponendo la vita di bordo alle regole di un minuzioso protocollo, potrà distogliere l'equipaggio dalla nostalgia di un porto fidato e dal desiderio di una destinazione...

Del resto, non contesteremo che questa scelta sia stata dettata dalla miseria dei tempi. Non è anzi da escludere che l'avventura in cui si sono gettate la pittura e la musica possa un giorno approdare a nuove sponde, più feconde di quelle che le accolsero per secoli e le cui messi si facevano sempre più scarse. Ma, quand'anche ciò accada, sarà all'insaputa dei naviganti e contro il loro volere, giacché, per lo meno nel caso della musica seriale, noi abbiamo visto che questo genere di eventualità veniva risolutamente respinto. Non si tratta di vogare verso altre terre, anche se la loro posizione fosse ignota e la loro esistenza ipotetica. Il rovesciamento che si propone è molto più radicale: solo il viaggio è reale, non la terra, e le rotte sono sostituite dalle regole di navigazione.

Comunque sia, è su un altro punto che desideriamo insistere. Anche

quando pittura e musica sembrano procedere di conserva, la loro disparità non viene meno. Senza rendersene conto, la pittura astratta assolve ogni giorno di più, nella vita sociale, la funzione una volta destinata alla pittura decorativa. Essa divorzia quindi dal linguaggio come sistema di significazione, mentre la musica seriale aderisce al discorso: perpetuando e accentuando la tradizione del *Lied*, ossia di un genere nel quale la musica, dimenticando di parlare una lingua irriducibile e sovrana, si fa ancella delle parole. Questa dipendenza nei confronti di una parola estranea non tradisce forse l'incertezza in cui ci si trova circa la possibilità che, mancando un codice equamente distribuito, dei messaggi complessi giungano veramente ai destinatari, ai quali occorre pur sempre rivolgerli? Un linguaggio i cui cardini siano stati infranti, tende inevitabilmente a dissociarsi, e le sue parti, una volta mezzi di articolazione reciproca della natura e della cultura, tendono a ricadere dall'uno o dall'altro lato. L'uditore lo constata a modo suo, poiché l'uso, da parte del compositore, di una sintassi straordinariamente sottile (e che permette un maggior numero di combinazioni in quanto i tipi di generazione applicati ai dodici semitoni dispongono, per inscrivere i loro meandri, di uno spazio a quattro dimensioni definito dall'altezza, dalla durata, dall'intensità e dal timbro) si ripercuote per lui ora sul piano della natura, ora su quello della cultura, ma raramente sui due piani insieme: sia che, delle parti strumentali, gli giunga solo il sapore dei timbri che agisce come stimolo naturale della sensualità; sia che, mozzando le ali a ogni velleità di melodia, il ricorso ai grandi intervalli dia alla parte vocale l'aspetto, senz'altro falso, di un rinforzo espressivo del linguaggio articolato.

Alla luce di queste considerazioni, il riferimento a un universo in espansione, che abbiamo incontrato sotto la penna di uno dei più eminenti pensatori della scuola seriale, assume una portata singolare. Esso dimostra infatti che questa scuola ha scelto di giocare il proprio destino, e quello della musica, su una scommessa. O essa riuscirà a superare il tradizionale distacco che separa l'uditore dal compositore, e, negando al primo la facoltà di riferirsi inconsciamente a un sistema generale, lo costringerà simultaneamente, per poter comprendere la musica, a riprodurre per proprio conto l'atto individuale di creazione; grazie alla potenza di una logica interna e sempre nuova, ogni opera strapperà quindi l'uditore alla sua passività, lo renderà solidale con il proprio slancio, cosicché la differenza fra l'inventare

la musica e l'ascoltarla non sarà più di natura, ma di grado. Oppure le cose andranno in altro modo. Sfortunatamente, nulla garantisce infatti che i corpi di un universo in espansione si muovano tutti con la stessa velocità, né che si spostino nella medesima direzione. L'analogia astronomica che si invoca suggerisce piuttosto il contrario. Potrebbe dunque darsi che la musica seriale dipenda da un universo in cui la musica non trascina l'uditore nella propria traiettoria, ma si allontana da lui. Egli si sforzerebbe invano di raggiungerla: la musica gli apparirebbe sempre più lontana e inafferrabile. Essendo in breve tempo troppo distante per commuoverlo, rimarrebbe accessibile solo la sua idea, prima che finisca di perdersi sotto la volta notturna del silenzio, ove gli uomini non la riconosceranno se non da brevi e fuggevoli bagliori.

Il lettore rischia di rimanere sconcertato da questa discussione sulla musica seriale, che è fuori luogo, così sembra, nelle pagine introduttive di un'opera dedicata ai miti degli indios sudamericani. Ma essa è giustificata dal nostro progetto di trattare le sequenze di ogni mito, e i miti stessi nelle loro relazioni reciproche, come le parti strumentali di un'opera musicale, e di assimilare il loro studio a quello di una sinfonia. Infatti, il procedimento è legittimo solo a condizione che appaia un isomorfismo fra il sistema dei miti, che appartiene all'ordine linguistico, e quello della musica che, in quanto lo comprendiamo, sappiamo essere un linguaggio, ma la cui originalità assoluta, anche rispetto al linguaggio articolato, deriva dal fatto di essere intraducibile. Baudelaire ha acutamente notato che, quantunque l'uditore senta un'opera in un modo che gli è peculiare, rimane vero che «la musica suggerisce idee analoghe in cervelli differenti» (p. 1213). In altri termini, ciò che la musica e la mitologia chiamano in causa negli ascoltatori sono certe strutture mentali comuni. Il punto di vista che abbiamo adottato implica quindi il ricorso a queste strutture generali che la dottrina seriale ripudia, e di cui essa contesta anzi la realtà. D'altra parte, queste strutture possono essere chiamate generali solo a condizione che si riconosca loro un fondamento oggettivo al di qua della coscienza e del pensiero, mentre la musica seriale vuol essere opera cosciente dello spirito e affermazione della sua libertà. Problemi di ordine filosofico si insinuano così nella discussione. Il vigore delle ambizioni teoriche, la metodologia molto rigorosa, gli smaglianti successi tecnici, che, ben più che alle pitture non figu-

native, vanno riconosciuti alla scuola seriale, la chiamano a rappresentare una corrente del pensiero contemporaneo che è essenziale distinguere dallo strutturalismo proprio in quanto presenta dei tratti comuni con esso: approccio risolutamente intellettuale, preponderanza degli ordinamenti sistematici, sfiducia nei confronti delle soluzioni meccanicistiche ed empiristiche. Tuttavia, per i suoi presupposti teorici la scuola seriale si pone agli antipodi dello strutturalismo, occupando, nei suoi confronti, un posto paragonabile a quello una volta tenuto dal libertinismo filosofico nei confronti della religione. Con questa differenza, però: che è il pensiero strutturale a difendere oggi i colori del materialismo.

Pertanto, anziché costituire una digressione, il nostro dialogo con il pensiero seriale riprende e sviluppa temi già affrontati nella prima parte di questa introduzione. Noi terminiamo così di dimostrare che, se nel giudizio del pubblico si confonde spesso strutturalismo, idealismo e formalismo, basta che lo strutturalismo trovi sulla propria strada un idealismo e un formalismo autentici, perché la sua propria ispirazione, deterministica e realistica, si manifesti in piena luce.

Infatti, ciò che affermiamo di ogni linguaggio ci sembra ancora più pertinente nel caso della musica. Se, fra tutte le opere umane, quest'ultima ci è apparsa come la più idonea a istruirci sull'essenza della mitologia, la ragione di ciò risiede nella perfezione che le è propria. Fra due tipi di sistemi di segni diametralmente opposti (rispettivamente il linguaggio musicale e il linguaggio articolato), la mitologia occupa una posizione mediana; per comprenderla, conviene considerarla sotto entrambe le prospettive. Tuttavia, quando si sceglie, come abbiamo fatto in questo libro, di guardare dal mito verso la musica – anziché dal mito verso il linguaggio, come avevamo tentato in opere precedenti (L.-S. 5, 6, 8, 9) – il privilegio che spetta alla musica appare ancora più chiaramente. Affrontando il paragone, noi abbiamo invocato la proprietà, comune al mito e all'opera musicale, di operare mediante l'assestamento di due trame, l'una interna e l'altra esterna. Ma, nel caso della musica, queste trame che non sono mai semplici si complicano sino a sdoppiarsi. La trama esterna, o culturale, formata dalla scala degli intervalli e dai rapporti gerarchici fra le note, rinvia a una discontinuità virtuale: quella dei suoni musicali, che in se stessi sono già oggetti integralmente culturali per il fatto di opporsi ai rumori, gli unici dati *sub specie naturae*. Simmetricamente, la trama interna, o naturale, d'ordine ce-

rebrale, è rafforzata da una seconda trama interna e, se così si può dire, ancora più integralmente naturale: quella dei ritmi viscerali. Nella musica, dunque, la mediazione della natura e della cultura, che si compie in seno a ogni linguaggio, diviene una ipermediazione: gli ancoraggi sono rafforzati da entrambe le parti. Situata al punto di incontro di due ambiti, la musica fa rispettare la propria legge molto al di là dei limiti che le altre arti si guardano dall'oltrepassare. Tanto dal lato della natura che da quello della cultura, essa osa spingersi più lontano delle altre. Si spiega così nel suo principio (se non nella sua genesi e nel suo operare, che rimangono, come abbiamo detto, il grande mistero delle scienze dell'uomo) il potere straordinario che la musica ha di agire simultaneamente sullo spirito e sui sensi, di mettere in moto le idee e al tempo stesso le emozioni, di fonderle in una corrente in cui esse cessano di esistere le une accanto alle altre, se non come testimoni e come correlati.

La mitologia non offre altro che una imitazione affievolita di questa vemenza. Tuttavia, il suo linguaggio è quello che manifesta il maggior numero di tratti comuni con il linguaggio della musica, non solo perché, da un punto di vista formale, il loro altissimo grado di organizzazione interna le apparesenta, ma anche per ragioni più profonde. La musica esibisce all'individuo il suo radicamento fisiologico, la mitologia fa lo stesso con il suo radicamento sociale. L'una ci prende per le viscere, l'altra, se così si può dire, «per il gruppo». E, per riuscirvi, esse utilizzano quelle macchine culturali straordinariamente sottili che sono gli strumenti musicali e gli schemi mitici. Nel caso della musica, lo sdoppiamento dei mezzi sotto la forma degli strumenti e del canto riproduce, tramite la loro unione, l'unione stessa della natura e della cultura, giacché è noto che il canto differisce dalla lingua parlata in quanto esige la partecipazione del corpo intero, ma rigidamente disciplinato dalle regole di uno stile vocale. Anche qui, dunque, la musica, afferma le sue pretese in modo più completo, sistematico e coerente. Ma, a prescindere dal fatto che spesso i miti sono cantati, la loro stessa recitazione è generalmente accompagnata da una disciplina corporea: divieto di sonnacchiare, o di stare seduti ecc.

Nel corso di questo libro (parte prima, I, d) noi stabiliremo che esiste un isomorfismo fra l'opposizione della natura e della cultura, e quella della quantità continua e della quantità discreta. A sostegno della nostra tesi si può quindi citare il fatto che innumerevoli società, passate e presenti,

concepiscono il rapporto fra la lingua parlata e il canto sul modello del rapporto fra il continuo e il discontinuo. Ciò equivale a dire, infatti, che in seno alla cultura il canto differisce dalla lingua parlata come la cultura differisce dalla natura; cantato o meno, il discorso sacro del mito si oppone egualmente al discorso profano. Allo stesso modo, inoltre, il canto e gli strumenti musicali vengono spesso paragonati a delle maschere: in quanto equivalenti, sul piano acustico, a ciò che le maschere rappresentano sul piano plastico (ed è proprio questo il motivo per cui, specialmente nel Sudamerica, essi vengono associati moralmente e fisicamente a queste ultime). Anche sotto questo angolo, la musica e la mitologia che le maschere illustrano si trovano simbolicamente accostate.

Tutti questi paragoni risultano dalla prossimità della musica e della mitologia su uno stesso asse. Ma, dal fatto che su questo asse la musica si trovi contrapposta al linguaggio articolato, discende che essa, linguaggio completo e irriducibile all'altro, deve essere per proprio conto capace di assolvere le stesse funzioni. Considerata globalmente e nel suo rapporto con gli altri sistemi di segni, la musica si avvicina alla mitologia. Ma, nella misura in cui la funzione mitica è essa stessa un aspetto del discorso, deve essere possibile scoprire nel discorso musicale una funzione speciale che presenti una affinità particolare con il mito, la quale verrà per così dire a fungere da esponente dell'affinità generale, già constatata fra il genere mitico e il genere musicale quando sono stati considerati nella loro interezza.

Si vede subito che, dal punto di vista della varietà delle funzioni, esiste una corrispondenza fra la musica e il linguaggio. In entrambi i casi si impone una prima distinzione, a seconda che la funzione concerna a titolo principale il mittente o il ricevente. Il termine «funzione fàtica», introdotto da Malinowski, non è rigorosamente applicabile alla musica. Tuttavia, è chiaro che quasi tutta la musica popolare (canto corale, canto di accompagnamento della danza ecc.) e una parte considerevole della musica da camera servono anzitutto al piacere degli esecutori (in altri termini, dei mittenti). Abbiamo qui, in un certo qual modo, una funzione fàtica soggettivata. I dilettanti che «fanno un quartetto» si preoccupano poco di avere o meno un uditorio; ed è probabile che preferiscano non averne affatto. Vero è che, anche in questo caso, la funzione fàtica è accompagnata da una funzione conativa, giacché l'esecuzione in comune suscita un'armonia gestuale ed espressiva che è uno degli scopi perseguiti. Questa funzione conativa pre-

vale sulla prima quando si considera la musica militare e la musica da ballo, il cui fine precipuo è quello di regolare la gesticolazione degli altri. Funzione fatica e funzione conativa sono inseparabili nella musica ancor più che nella linguistica. Esse si situano dallo stesso lato di una opposizione, l'altro polo della quale sarà riservato alla funzione cognitiva. Quest'ultima predomina nella musica da teatro o da concerto, che mira anzitutto – ma anche qui non esclusivamente – a trasmettere messaggi pregni di informazione a un uditorio fungente da destinatario.

A sua volta, la funzione cognitiva si specifica in varie forme, ognuna delle quali corrisponde a un genere particolare di messaggio. Queste forme sono approssimativamente le stesse che sono distinte dal linguista sotto il nome di funzione metalinguistica, funzione referenziale e funzione poetica (Jakobson 2, cap. XI e p. 220). Solo a condizione di riconoscere che ci sono varie specie di musica, noi possiamo superare l'apparente contraddittorietà delle nostre predilezioni per compositori molto diversi. Tutto diviene chiaro non appena comprendiamo che sarebbe vano volerli disporre in ordine di preferenza (cercando per esempio di sapere se essi sono relativamente più o meno «grandi»); di fatto, essi appartengono a categorie distinte a seconda della natura dell'informazione di cui si fanno portatori. Sotto questo rispetto, sarebbe lecito ripartire grosso modo i compositori in tre gruppi, fra i quali esiste una infinità di passaggi e di combinazioni. Bach e Stravinskij appariranno allora come musicisti del «codice», Beethoven, ma anche Ravel, come musicisti «del messaggio», Wagner e Debussy come musicisti «del mito». I primi esplicitano e commentano nei loro messaggi le regole di un discorso musicale; i secondi raccontano; i terzi codificano i loro messaggi a partire da elementi che appartengono già all'ordine del racconto. Certo nessuna composizione di questi musicisti si riconduce integralmente a questa o quella formula, formule che del resto non pretendono di definire l'opera nella sua interezza, ma sottolineare l'importanza relativa data a ogni funzione. Parimenti, è per amore di semplificazione che ci siamo limitati qui a citare tre coppie, ciascuna delle quali associa l'antico e il moderno.⁷ Ma, anche nella musica dodecafonica, la distinzione rimane illuminante, giacché permette di situare, nei loro rispettivi rapporti, Webern dalla parte del codice, Schönberg dalla parte del messaggio e Berg dalla parte del mito.

Per quanto concerne la funzione emotiva, essa esiste anche in musica, giacché, per isolarla come fattore costitutivo, il gergo professionale dispone

di un termine speciale tratto dal tedesco: «Schmalz». Tuttavia, per i motivi già indicati, è chiaro che la parte che essa svolge sarebbe ancora più difficile da isolare che nel caso del linguaggio articolato, giacché abbiamo visto che in linea di diritto, se non sempre di fatto, funzione emotiva e linguaggio musicale sono coestensivi.

Saremo molto più rapidi nel commentare il fatto che in questo libro noi ricorriamo saltuariamente a simboli di carattere logico-matematico, procedimento, questo, che sarebbe ingiusto prendere troppo sul serio. La somiglianza fra le nostre formule e le equazioni del matematico è del tutto superficiale, giacché le prime non sono applicazioni di algoritmi che, rigorosamente impiegati, permettono di concatenare o di condensare certe dimostrazioni. Ma qui non è la stessa cosa. Talune analisi di miti sono così lunghe e minuziose che sarebbe difficile condurle a termine, a meno che si disponga di una scrittura abbreviata, di una specie di stenografia che aiuti a definire sommariamente un itinerario le cui grandi linee sono rivelate dall'intuizione, ma che, a rischio di perderci, non potremmo percorrere senza averlo dapprima riconosciuto a squarci. Le formule che scriviamo con simboli tratti dalla matematica, e questo soprattutto perché esistono già in tipografia, non pretendono quindi di provare nulla, ma piuttosto di predelineare una esposizione discorsiva di cui esse sottolineano i contorni, o anche di riassumere questa esposizione, facendo cogliere con un colpo d'occhio complicati insiemi di relazioni e di trasformazioni, la cui descrizione particolareggiata ha potuto mettere a dura prova la pazienza del lettore. Pertanto, lungi dal sostituire questa descrizione, esse hanno unicamente una funzione illustrativa, operando una semplificazione che a noi è sembrata di ausilio al lettore, ma che taluni giudicheranno superflua, e alla quale rimprovereranno forse di offuscare l'esposizione principale, aggiungendo soltanto una imprecisione all'altra.

Meglio di chiunque, noi abbiamo coscienza delle accezioni molto duttili che diamo a termini come simmetria, inversione, equivalenza, omologia, isomorfismo... Essi vengono qui utilizzati per designare ampi grovigli di relazioni di cui percepiamo confusamente certi elementi comuni. Ma se l'analisi strutturale dei miti ha di fronte a sé un avvenire, la maniera in cui, ai suoi inizi, essa ha scelto e utilizzato i suoi concetti dovrà sottostare a una severa critica. Sarà necessario che ogni termine sia nuovamente definito, e

isolato in un uso particolare. Soprattutto, le categorie rudimentali che utilizziamo come strumenti di fortuna dovranno essere analizzate in categorie più fini e metodicamente applicate. Soltanto allora i miti saranno passibili di una autentica analisi logico-matematica, e forse – in considerazione di questa professione d'umiltà – ci verrà perdonato l'ingenuo compiacimento con il quale abbiamo delineato i contorni di questa analisi. Dopo tutto, è pur necessario che lo studio scientifico dei miti comporti difficoltà davvero rilevanti, perché si sia esitato così a lungo prima di intraprenderlo. Per impegnativo che sia questo libro, per l'autore sarebbe già motivo di soddisfazione l'aver sollevato un piccolissimo lembo del velo.

La nostra *ouverture* si concluderà quindi con alcuni accordi melanconici, dopo i ringraziamenti di rito che dobbiamo rivolgere a collaboratori di lunga data: Jacques Bertin, nel laboratorio del quale sono state disegnate le carte e i diagrammi, Jean Pouillon, per le sue note, giacché una parte di questo libro è stata oggetto di un corso, Nicole Belmont che mi ha aiutato per la documentazione e gli indici, Edna H. Lemay, che ha provveduto alla dattilografia, mia moglie e Isac Chiva, che hanno riletto le bozze. Ma è tempo di concludere nel modo che ho annunciato. Quando considero questo testo greve e farraginoso, mi viene spontaneo dubitare che il pubblico ne ricavi l'impressione d'ascoltare un'opera musicale, come vorrebbero fargli credere l'ordinamento e il titolo dei capitoli. Le pagine che seguono sembrano piuttosto evocare quei commenti scritti sulla musica a forza di parafrasi involute e di astrazioni sviate, come se la musica potesse essere ciò di cui si parla, laddove il suo privilegio consiste nel saper dire quello che non può essere detto in nessun altro modo. Qua e là, la musica è perciò assente. Dopo avere fatto questa constatazione disillusa, mi sia per lo meno consentito, a titolo di consolazione, accarezzare la speranza che il lettore, superati i limiti dell'irritazione e della noia, possa essere trasportato (in virtù del movimento che lo allontanerà dal libro) verso la musica che è nei miti, quale l'ha preservata il loro testo integrale: e cioè, oltre che con la sua armonia e il suo ritmo, con quella segreta significazione che ho laboriosamente tentato di conquistare, non senza privarla di una potenza e di una maestosità riconoscibili dalla commozione che essa infligge a chi la sorprende nel suo primo stato: annidata in fondo a una selva di immagini e di segni, e ancora pregna dei sortilegi grazie ai quali può commuovere: giacché così non la si comprende.

PARTE PRIMA

Tema e variazioni