

Mitologica I: Il crudo e il cotto (1964)

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 oggettivato 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.

CC.1

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.

CC.2

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 esigeva 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.

CC.3

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.

CC.4

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.

CC.5

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.

CC.6

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.

CC.7

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 significativo 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 significativo 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.

CC.8

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 irrecognoscibili, 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, ogniqualevolta 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 preconcepita, non ci sono più forme preconcepite, cioè strutture generali nelle quali si inserisce un pensiero particolare». Occorre notare che il termine «preconcetto» 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.

CC.9

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.

CC.10

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.

CC.11

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 appaiono, 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 riuscirci, 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 sonnecchiare, 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.

CC.12

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 **fatica**», 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 fatica 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 fatica 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 fática 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 dodecafónica, 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.

CC.13

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 infigge 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

Mitologica IV: L'uomo nudo (1971)

teria di fisica e di biologia: un miscuglio di licenziosità e di sentimentalismo alimentato da conoscenze sommarie e mal digerite. Vien fatto addirittura di chiedersi se questo pseudostrutturalismo non sia nato per servire da alibi a quel tedio insopportabile che trasuda dalla letteratura contemporanea. Non potendo, evidentemente, giustificare il contenuto, esso cercherebbe di trovare delle ragioni segrete a livello della forma. Ma questo è un pervertire l'intento dello strutturalismo, che è quello di scoprire perché un'opera ci avvince e non certo quello di inventare scuse al suo scarso interesse. Quando interpretiamo un'opera che non aveva alcun bisogno di noi per imporsi, non facciamo altro che appoggiare con ulteriori motivi un prestigio che si era già manifestato in altri modi; perché se l'opera non possedesse niente di suo a quei livelli a è immediatamente possibile apprezzarla, discendendo verso livelli più pro-di, questo nulla sarebbe riducibile solo ad altri nulla.

UN.1 C'è purtroppo da temere — e qui ritroviamo un altro tipo di filosofia — che molte opere contemporanee, non soltanto in letteratura ma anche in pittura e nella musica siano vittime dell'ingenuo empirismo degli autori. Visto che le scienze umane hanno evidenziato certe strutture formali dietro le opere d'arte, ci si precipita a fabbricare opere d'arte partendo da strutture formali. Ma non è affatto certo che queste strutture coscienti e costruite artificialmente alle quali ci si ispira siano dello stesso tipo di quelle che hanno agito nella mente del creatore, di solito a sua insaputa, e che si vengono scoprendo quando l'opera è terminata. In verità la rinascita dell'arte contemporanea, così a lungo attesa, non potrebbe risultare, come conseguenza indiretta, che dalla chiarificazione delle leggi immanenti alle opere tradizionali, leggi che dovremmo cercare a livelli ben più profondi di quelli di cui riteniamo di poterci contentare. Più che comporre musiche nuove con l'ausilio di ordinatori, sarebbe importante usare gli ordinatori per tentare di capire in che cosa consiste

la musica già costituita: per esempio, determinare come e perché l'ascolto di appena due o tre battute è spesso sufficiente al nostro orecchio per distinguere e riconoscere lo stile di particolari compositori. Una volta raggiunti e messi in luce questi fondamenti oggettivi, liberata da questa presa di coscienza dalle sue ossessioni e dai suoi fantasmi, messa di fronte a se stessa, l'arte troverebbe forse uno slancio nuovo. Ma essa non potrà arrivare a tanto senza essersi prima convinta che una struttura qualsiasi non diventa automaticamente significativa per la percezione estetica per il semplice fatto che ogni significante estetico è la manifestazione sensibile di una struttura.

Le grandi correnti del pensiero contemporaneo concedono quindi alle scienze umane uno statuto ambiguo: ora i filosofi le disprezzano; ora, come fanno anche certi scrittori e certi artisti, hanno la pretesa di impossessarsene e con i frammenti che ci ritagliano sopra obbedendo alla loro fantasia confezionano composizioni arbitrarie come i collages della pittura, il che li dispensa, almeno a loro parere, di meditare e di praticare quelle stesse scienze e soprattutto di seguire la linea entro cui esse si mantengono, in una puntigliosa ricerca della verità.

UN.2

Si rischia di dimenticare ogni volta che le scienze umane non esistono isolatamente né con pieno diritto. Come quelle metà che gli etnologi studiano nelle società dualiste, un rapporto di reciprocità, che non esclude ma anzi implica una dissimmetria costitutiva, le unisce e al tempo stesso le subordina alle scienze esatte e naturali. In questo dialogo le scienze umane prendono il posto della filosofia, condannata a vegetare a meno che non accetti di diventare riflessione sul sapere scientifico, il che sarebbe già molto. Non vi è dubbio che le scienze umane siano paragonabili alle scienze fisiche e naturali nel senso che né le une né le altre colgono mai direttamente le cose bensì i simboli attraverso i quali lo spirito le percepisce secondo le costrizioni e le diverse soglie dell'organizzazione sensoriale. Esiste tuttavia una differenza fondamentale dovuta al fatto che le scienze fisiche e naturali operano sui simboli delle cose, mentre le scienze umane operano su determinati simboli di cose che sono già di per sé dei simboli; inoltre, nel primo caso, l'adeguazione approssimativa del simbolo al referente è confermata dalla « presa » che il sapere scientifico esercita sul mondo circostante, mentre l'inefficacia pratica delle scienze umane, al di là della ricerca di una dubbia saggezza, non ci consente, almeno per il momento, di anticipare una qualsiasi adeguazione dei simboli rappresentati ai simboli rappresentati.

Viste in questa prospettiva, le scienze umane appaiono come un teatro di ombre e le scienze fisiche e naturali gliene lasciano la regia, in quanto esse stesse non fanno ancora a che punto si trovino né di che cosa siano fatte le marionette che si proiettano sullo schermo. Finché durerà questa incertezza,

provvisoria o definitiva, le scienze umane conserveranno in proprio una duplice funzione: quella di calmare le impazienze del sapere mediante determinate approssimazioni e quella consistente nel proporre alle scienze fisiche e naturali il simulacro anticipato, spesso utile, di quelle conoscenze più rispondenti alla verità che esse dovranno un giorno formulare. Diffidiamo quindi delle analogie troppo frettolose. Lo sforzo per decifrare i miti presenta forse qualche somiglianza con quello che permette al biologo di decifrare il codice genetico, ma gli oggetti studiati dal biologo sono reali ed egli può verificare le sue ipotesi in base alle loro conseguenze sperimentali. Noi facciamo la stessa cosa che fa il biologo, con la differenza che le scienze umane veramente degne di questo nome non sarebbero altro che l'immagine delle scienze fisiche viste in uno specchio: apparizioni impalpabili che manovrano simulacri di realtà. Perciò le scienze umane non possono aspirare se non a una omologia formale e non sostanziale rispetto allo studio del mondo fisico e della natura vivente. Ed è proprio nel momento in cui esse tendono ad avvicinarsi maggiormente all'ideale del sapere scientifico che si comprende meglio come esse **prefigurino** soltanto, sulle pareti della caverna, certe operazioni che altre scienze avranno il compito di convalidare in seguito, quando avranno finalmente afferrato i veri oggetti di cui noi osserviamo i riflessi. Né la filosofia né l'arte possono quindi cullarsi nell'illusione che basti accettare il dialogo con le scienze umane (del resto il dialogo nasconde spesso un intento di rapina) per riuscire a risolversi. Entrambe, così spesso sprezzanti col sapere scientifico, debbono sapere che interpellando le scienze umane si viene a dialogare con le scienze fisiche e naturali e che si rende loro omaggio, sia pure provvisoriamente per interposta persona.

Un.3

Nessuna delle obiezioni che ho rapidamente passato in rassegna tocca la sostanza dei problemi che si è tentato di chiarire in questi volumi. Molto più seria e meritevole di attenzione è quella che è stata avanzata da certi linguisti, cioè di tenere conto solo in via eccezionale della diversità delle lingue in cui tutti questi miti sono stati per la prima volta pensati ed enunciati se non sempre raccolti. Anche se, in quei pochi casi in cui il compito non si presentava eccessivamente arduo, mi sono rifatto alla lingua originale, io non posso pretendere di avere un'adeguata competenza linguistica e, fra gli specialisti, non ve ne è assolutamente uno solo capace di affrontare lo studio filologico comparato di testi provenienti da lingue che, per quanto siano tutte americane, differiscono le une dalle altre almeno quanto quelle delle famiglie indo-europea, semitica, ugro-finnica e cino-tibetana.

Il ricorso alla filologia si impone soprattutto nel caso delle lingue morte,

per le quali il significato di ciascun termine non può essere stabilito che attraverso una permutazione in svariati contesti. La situazione non è esattamente la stessa quando i racconti vengono raccolti dalla bocca di informatori che parlano ancora la loro lingua; in questo caso gran parte degli equivoci e delle ambiguità si trovano chiariti in partenza. Purtroppo nella maggior parte dei casi non esiste un testo originale e il mito è conosciuto solo attraverso una o anche più traduzioni successive dovute a interpreti capaci di comprendere una lingua straniera; e non sempre la lingua in cui essi si esprimevano era quella del ricercatore.

Hic Rhodus, hic salta: se, nonostante la funzione determinante che assume la filologia in opere importanti come quella, mettiamo, di Dumézil (dalla quale ho tratto tanti insegnamenti), io mi fossi imposto come condizione preliminare di intraprendere lo studio dei miti solo nella lingua originale, il mio progetto sarebbe risultato irrealizzabile non soltanto per me che non sono un filologo competente per le lingue amerindie ma per qualsiasi altro studioso. Dovevo quindi procedere a una duplice scommessa, prima fabbricandomi strumenti di fortuna, non certo per sostituire la ricerca filologica, la cui mancanza si farà sempre sentire, ma per ovviare in una certa misura all'impossibilità di servirmene; poi decidendo, per affrontare la questione alla radice, di aspettare di conoscere i risultati. Ora, i risultati li abbiamo; almeno per me non vi è dubbio che un'indagine condotta nell'ambito di limitazioni così forti, che avrebbero almeno in teoria dovuto destinarla a un fallimento, si è invece rivelata fecondissima. Dobbiamo partire da questo dato di fatto, anche se in un primo momento può costituire un mistero, ed è su di esso che dobbiamo porci delle domande.

Ma la risposta si trova, almeno a mio parere, in quel processo di generazione dei miti che emerge dalla mia ricerca e che essa soltanto poteva chiaramente mettere in luce, a patto che la si portasse avanti fino in fondo. Se infatti, come dimostra l'analisi comparativa delle diverse versioni dello stesso mito provenienti da una o più popolazioni, *conter* (raccontare) è sempre *conte redire* (ridire un racconto), che si scrive anche *contredire* (contraddire), si comprende immediatamente perché non fosse del tutto essenziale, per quel primo lavoro di dissodamento che io intendevo compiere, che i miti fossero affrontati nel testo originale e non in una traduzione o in una serie di traduzioni. A rigore, un testo originale non esiste mai: ogni mito è per sua natura una traduzione, trae la sua origine da un altro mito proveniente da una popolazione vicina ma straniera, oppure da un mito precedente della stessa popolazione, o anche contemporaneo ma appartenente a un'altra suddivisione sociale — clan, sottoclan, stirpe, famiglia, confraternita — a cui un ascoltatore cerca di togliere il suggello caratteristico traducendolo a modo suo nel proprio linguaggio per-

sonale o tribale ora per appropriarsene ora per smentirlo, ma sempre appor-tandovi certe deformazioni. Un esempio chiarissimo di questo fenomeno è rap-presentato dal mito hupa sull'origine del fuoco che il demiurgo avrebbe tentato prima di far scaturire per percussione, ma senza riuscirvi, poi confezio-nando la prima trivella da fuoco. Lo studioso che se ne è occupato precisa che questo racconto nacque con l'intento di confutare il mito di una tribù vicina che attribuiva l'origine del primo fuoco a un furto (Goddard 1, p. 197; cfr. *supra*, p. 144).

È raro che questi rapporti d'opposizione fra i miti possano essere colti nella loro genesi e sul vivo, ma essi emergono con vigoroso rilievo dall'analisi com-parativa. Quindi se lo studio filologico dei miti non costituisce una condi-zione assoluta, la ragione deve essere ricercata in quella che potremmo chia-mare la loro natura diacritica. Ogni loro trasformazione risulta da un'opposi-zione dialettica a un'altra trasformazione e la loro essenza consiste nel fatto irriducibile della traduzione *mediante* l'opposizione e *per* l'opposizione. Con-siderato da un punto di vista empirico, ciascun mito è nel contempo primitivo rispetto a se stesso, derivato rispetto ad altri miti; esso si colloca non già *in* una lingua e *in* una cultura o sottocultura, ma al punto di articolazione di queste con altre lingue e altre culture. Il mito quindi non è mai *della propria lingua*, bensì una prospettiva su di una *lingua altra dalla sua* e il mitologo che ne comprende il significato attraverso una traduzione non si sente in una si-tuazione troppo diversa rispetto a quella del narratore o dell'ascoltatore del posto. Fin dall'inizio delle mie ricerche avevo rilevato questo aspetto sotto-lineando che «la sostanza del mito non si trova né nello stile, né nel modo di narrare, né nella sintassi, ma nella *storia* che viene raccontata» (L.-S. 5, p. 232).

Questo non significa certo che una conoscenza della lingua originale, sup-ponendo che si possieda il testo, sia inutile e che lo studio filologico non debba permettere di precisare e arricchire certi significati, correggere certi errori, approfondire e sviluppare l'interpretazione: tutti compiti, questi, che spettano ai miei continuatori. Ma, una volta acquisiti tutti questi progressi e queste rettifiche, ci si accorgerà senz'altro che, salvo casi particolari, lo studio filo-logico aggiungerebbe al mito ulteriori dimensioni, gli conferirebbe più volume e più rilievo, senza tuttavia modificarne essenzialmente il contenuto semantico. Si tratterebbe semmai di un apporto di ordine letterario e poetico che farebbe percepire meglio le proprietà estetiche di un enunciato il cui messaggio, al-lorché la traduzione permetta di cogliere il mito in quanto tale, non verrebbe a essere assolutamente alterato.

Un.4 La filosofia contemporanea, impregnata di un misticismo raramente dichia-rato e di solito mascherato sotto il nome di umanesimo, sempre a caccia di

una gnosi che le permetta di trovare un suo campo riservato e vietato al sapere scientifico, si è allarmata nel vedere la mitologia, che avrebbe desiderato ricca di un significato riposto, ridotta a quello che alcuni hanno inteso come un vacuo gioco di traduzioni senza testo originale. Ma la stessa cosa si potrebbe dire di un campo in cui aspirazioni mistiche e sfoghi sentimentali sono am-piamente soddisfatti, cioè la musica. Del resto, il raffronto tra la mitologia e la musica, tema conduttore dell'*ouverture* di questo mio lavoro, che molti hanno tacciato di arbitrarietà, si basava essenzialmente su questo carattere comune. I miti sono **traducibili** soltanto gli uni negli altri, così come una melodia non è traducibile che in un'altra melodia che mantenga rapporti di omologia con la prima: la si può trascrivere in una tonalità diversa, trasformarla da maggiore in minore o viceversa, si può agire su certi parametri che ne muteranno il ritmo, il timbro, la carica emotiva, gli scarti relativi fra le note consecutive ecc. Al limite forse un orecchio non esercitato potrà non ricono-scerla più; eppure sarà sempre la stessa forma melodica. E sarebbe ingiusto sostenere, come forse si penserebbe di fare, che almeno in questo caso esiste un testo originale: compositori famosi hanno infatti usato il procedimento di cui sopra, partendo dalle opere di loro predecessori, per creare però dei temi improntati a uno stile proprio, inconfondibile con qualsiasi altro. Una ricerca per riconoscere le forme musicali, oggi possibile mediante i calcolatori elet-tronici, permetterebbe senz'altro, in parecchi casi, di scoprire delle regole di conversione capaci di ricondurre certi stili popolari o appartenenti ad autori diversi ad altrettanti stati di un medesimo gruppo trasformazionale.

Ma se è possibile sempre, praticamente all'infinito, tradurre una melodia in un'altra melodia, una musica in un'altra musica, proprio come nel caso della mitologia dove non si può tradurre la musica in un'altra cosa che non sia se stessa, senza annegare nel vaniloquio con pretese ermeneutiche della vecchia mitografia e, fin troppo spesso, della stessa critica musicale. Così un'illimitata libertà di traduzione nei dialetti di una lingua originaria che forma un mondo ermeticamente chiuso, va di pari passo con l'impossibilità radicale di qualsiasi trasposizione in un linguaggio estrinseco.

Un.5

La natura profonda del mito, quale emerge dal mio studio, non fa quindi che avvalorare quel parallelismo che avevo delineato all'inizio fra racconto mitico e composizione musicale. Mi sembra anche giunto il momento, poiché siamo alla conclusione dell'indagine, di presentare una formulazione più chiara e convincente di questi loro rapporti. A titolo di ipotesi di lavoro, supponiamo innanzitutto che il campo degli studi strutturali includa quattro famiglie princi-pali: le entità **matematiche**, le **lingue naturali**, le **composizioni musicali** e **i miti**.

Le entità matematiche consistono in strutture allo stato puro, esenti da

qualsiasi incarnazione. Esse sono quindi in rapporto di correlazione e opposizione con i fatti linguistici, i quali, come ci ha insegnato Saussure, esistono solo nella duplice incarnazione del suono e del senso e nascono anche dal loro intersecarsi.

Tracciato questo asse, con ai due poli le entità matematiche e linguistiche, vediamo immediatamente che le altre famiglie occupano rispetto ad esso due posizioni simmetriche sui poli di un nuovo asse trasversale al primo. Nel caso della musica, la struttura, in certo qual modo staccata dal senso, aderisce al suono; nel caso della mitologia, la struttura, staccata dal suono, aderisce al senso. Per quanto riguarda la mitologia, è proprio quanto ho cercato di dimostrare nelle pagine precedenti parlando del problema della traduzione.

Supponiamo quindi che le strutture matematiche siano affrancate tanto dal suono quanto dal senso e che, invece, le strutture linguistiche si materializzino nell'unione di suono e di senso. Meno completamente incarnate delle seconde ma più delle prime, le strutture musicali risultano spostate dalla parte del suono (meno il senso), le strutture mitiche dalla parte del senso (meno il suono). Da questo modo di concepire i loro rapporti reciproci, risultano diverse conseguenze.

Un. 6 In primo luogo, se la musica e la mitologia si definiscono, ciascuna per proprio conto, come un linguaggio a cui sia stato tolto qualcosa, entrambe appariranno derivate rispetto a esso. Secondo questa ipotesi musica e mitologia diverranno i sottoprodotti di una traslazione della struttura, effettuata a partire dal linguaggio. Non vi è dubbio che anche la musica parla; ma questo avviene solo in base al suo rapporto negativo con la lingua e al fatto che, separandosi dalla lingua, la musica ha conservato l'impronta vuota della sua struttura formale e della sua funzione semiotica: non ci può essere musica senza un linguaggio preesistente, da cui essa continua a dipendere come un'appartenenza privativa, se così possiamo dire. La musica è il linguaggio meno il senso; si capisce quindi come l'ascoltatore, che è innanzitutto un soggetto parlante, si senta irresistibilmente portato a supplire a questo senso assente, come l'uomo privo d'un arto che attribuisce all'arto che non c'è più le sensazioni che prova e che provengono dal moncone. La stessa cosa avviene per i miti: la trasposizione che si effettua in questo caso in direzione del senso spiega come mai, ridotto — o promosso — a pura realtà semantica, il mito in quanto portatore di significato possa staccarsi dal proprio supporto linguistico, al quale la storia da esso narrata è legata meno strettamente di quanto sarebbero invece dei messaggi ordinari.

Fino a questo momento ho definito i rapporti fra musica e mitologia come se fossero perfettamente simmetrici. È facile accorgersi però che esiste una dissimmetria dovuta al fatto che, a differenza della musica la quale trae dal

linguaggio naturale solo l'entità del suono, il mito per esprimersi necessita della lingua al completo. La comparazione abbozzata rimarrebbe valida solo a patto di vedere in ogni mito una partitura che, per essere suonata, richiederebbe come orchestra il linguaggio, a differenza della musica i cui mezzi di esecuzione sono il canto vocale (emesso in condizioni fisiologiche del tutto diverse da quelle richieste per parlare) e gli strumenti.

Non si può dunque sostenere che il mito sia affrancato dal linguaggio completamente, come lo è la musica. Rimane anzi un'intesa con esso. Tuttavia il distacco, per quanto relativo, si traduce ugualmente, durante la narrazione del mito, in tentativi per recuperare il suono, simili alle velleità dell'ascoltatore di una composizione musicale che tenderebbe a conferirle un senso. Il mito è attirato verso il senso come da una calamita; e questa aderenza parziale crea, dalla parte del suono, un vuoto virtuale che il narratore sente il bisogno di colmare con vari procedimenti: effetti vocali o gestuali che sfumano, modulano o rafforzano il discorso. Il mito viene cantato o salmodiato, oppure declamato; e la recitazione è sempre accompagnata da gesti e formule stereotipe. Inoltre, le scene sono ben presenti al narratore e questi le sa rendere presenti anche a coloro che lo ascoltano: egli le vede come se si svolgessero di fronte a lui, le vive, e comunica questa esperienza con una mimica e un gesticolare appropriati. Capita anche che il mito sia recitato a più voci e diventi rappresentazione teatrale. Il carente rapporto col suono viene così a essere compensato dalla ridondanza delle formule verbali, delle reiterazioni, delle riprese e dei luoghi comuni. Allitterazioni e paronomasie creano un'orgia di assonanze e di sonorità ricorrenti che ubriacano l'orecchio, come il senso proiettato dall'uditore nell'ascolto musicale finisce con l'ubriacargli la mente. Sussiste quindi qualcosa della disparità che abbiamo ammessa all'inizio del presente paragrafo, malgrado una simmetria ristabilita soltanto a costo di una torsione interna. In musica, la coalescenza di un significato metaforico globale attorno all'opera supplisce all'aspetto mancante, mentre il mito reintroduce il suono con mezzi metonimici. Nel primo caso, il senso restituito alla musica corrisponde alla totalità del suono; nel secondo caso, il suono viene ad aggiungersi come parte del senso.

Purtuttavia la simmetria esiste, ma assume una forma più complessa di quella che avevamo supposto all'inizio per semplicità di esposizione. Come abbiamo detto, in mitologia qualche cosa del suono persiste entro il senso, né lo si può togliere se non altro per il fatto che la lingua portante del mito perde gran parte della sua pertinenza specifica rispetto a un senso che rimane inalterato allorché venga affidato a supporti linguistici diversi. In musica invece il senso è al di fuori del suono e non ve lo si può reintegrare a meno di non considerare, con Baudelaire (pp. 1210-1214), il suono come una forma comune

nella quale si può inserire una serie infinita di contenuti significativi diversi, secondo la personalità di ciascun ascoltatore. Di conseguenza il mito, sistema di sensi, si adatta alla serie infinita di supporti linguistici che gli possono attribuire i successivi narratori, così come la musica, sistema di suoni, si adatta alla serie infinita di cariche semantiche di cui i successivi ascoltatori cercano di investirla. In definitiva la ragione di questo parallelismo consiste nel fatto che la funzione significante del mito si esercita non all'interno della lingua ma al di sopra di essa (L.-S. 5, p. 232): il linguaggio contingente di ciascun narratore è sempre abbastanza valido per trasmettere un sistema di significati elaborati attraverso procedimenti metalinguistici e il cui valore operativo si conserva approssimativamente da una lingua all'altra. Simmetricamente, la funzione significante della musica appare irriducibile a tutto quello che sarebbe possibile trarne fuori o tradurre in forma verbale. Essa si esercita al di sotto della lingua e qualsiasi discorso, anche quello del commentatore più ispirato, non sarà mai abbastanza profondo per esplicitarla.

In ogni caso a me che ho portato avanti questa *Mitologica* pienamente cosciente che cercavo così di compensare, sotto altra forma e in un campo che mi fosse accessibile, la mia incapacità congenita a comporre un lavoro musicale, a me, dicevo, appare certo che ho tentato di costruire con dei significati un'opera simile a quelle che crea la musica con i suoni: una sinfonia in negativo, dalla quale un giorno qualche compositore potrà essere legittimamente tentato di trarre l'immagine positiva; altri dirà se i contributi già richiesti alla mia opera da parte della musica sono ispirati o meno a un simile progetto.

Un.7

L'aderenza della struttura al significato, caratteristica della mitologia, appare chiaramente dalle costrizioni specifiche che impone ai gruppi quadripartiti di cui ho fatto uso a varie riprese nel terzo volume (OMT, pp. 318-320, 340, 360, 373). In quelle occasioni si è visto come certi miti o varianti di miti costituissero un ordine simile a quello dei gruppi di Klein, comprendente un tema, il contrario del tema e i loro inversi. Si ottenevano così dei sistemi di strutture a quattro termini incluse le une nelle altre e in rapporto di omologia fra di loro. Cioè, per i casi considerati, seguendo l'ordine delle successive inclusioni: 1) non-sorella, sorella colpevole, sorella maestra, sposa; 2) ritorno della primavera, separazione delle stagioni, fine dell'estate, conflitto delle stagioni; 3) uomo ferito, donna zoppa, uomo gobbo, donna indisposta; 4) linfa, resina, orina, sangue mestruale. Ma si notava anche che questi gruppi non erano indipendenti gli uni dagli altri, che nessuno di essi era autosufficiente come un'entità con pieno diritto, come invece avrebbe potuto apparire se si fosse potuto considerare da un punto di vista puramente formale. Infatti la

serie ordinata delle varianti non ritorna al termine iniziale dopo aver percorso il primo ciclo di quattro termini: come per effetto di uno slittamento o meglio di un'azione analoga a quella di un cambio di bicicletta, la catena logica salta e si ingrana sul termine iniziale incastrato nel gruppo, di grado immediatamente inferiore, e così di seguito fino all'ultimo. Il ciclo generatore delle varianti assume così l'aspetto di una spirale, il cui progressivo restringersi ignora la discontinuità oggettiva dei vari livelli incastrati gli uni negli altri. Ma che cosa significa questo se non che, nel caso del mito, la distribuzione periodica delle strutture di gruppo diventa indissociabile dai livelli semantici che l'analisi permette di rilevare?

A differenza della matematica, il mito subordina la struttura a un senso di cui essa diviene espressione immediata: come sullo schermo di un apparecchio televisivo che noi diciamo non regolato, ma solo per il fatto che i parametri di ricezione si modificano per ragioni contingenti invece di essere retti da una legge, sono sempre le immagini che si invertono da positive in negative, si capovolgono da destra a sinistra o dall'alto in basso; tutte trasformazioni, queste, che fanno pensare al meccanismo dei giochi di parole, meccanismo che, opportunamente guidato, fa apparire in una parola o in una frase e come in negativo quell'*altro senso* che tale parola o tale frase, trasferite in un nuovo contesto logico, potevano assumere.

Trasformazioni di questo tipo costituiscono il fondamento di ogni semiologia. Se, come ho avuto altra volta occasione di scrivere, il significato è l'operatore della riorganizzazione di un insieme (L.-S. 9, p. 30), ne risulta che la ricerca del senso, poi del senso nascosto dietro il senso e via di seguito, presenta come limite esclusivo quella che, estendendo un concetto introdotto da Saussure, potremmo chiamare la « capacità anagrammatica » dell'insieme significante. È noto che lo stesso Saussure non è mai andato fino in fondo alla sua scoperta per essersi trovato di fronte a una difficoltà che non ha potuto o non ha voluto superare: se gli anagrammi rivestono una funzione essenziale nelle più antiche poetiche, come si spiega che gli studiosi di retorica e gli stessi poeti non ne abbiano mai parlato e neppure abbiano dimostrato di aver coscienza di usare un procedimento simile? La risposta può essere data forse dalla generalizzazione che io propongo. Infatti, se si tratta dell'applicazione particolare di un procedimento fondamentale e nel contempo arcaico, si può capire come esso si sia perpetuato, non attraverso il rispetto cosciente di certe regole ma per adeguamento inconscio a una struttura poetica intuitivamente percepita sulla base di modelli anteriori elaborati nelle medesime condizioni. Del resto l'obiezione avanzata oggi da parte di spiriti conservatori restii ad ammettere che l'ispirazione poetica si fondi sul gioco di una combinatoria, affonda anch'essa le sue radici in un antichissimo misticismo che, fin dai tempi

più remoti, ha potuto sistematicamente ricacciare nell'inconscio gli autentici meccanismi della creazione estetica.

Un.8 Forse perché la connessione fra espressione musicale e facoltà intellettiva è meno palese, i musicisti non sembrano aver provato lo stesso imbarazzo nel discernere ed esplicitare i meccanismi logici della loro arte. I trattati di contrappunto e di armonia dimostrano che le diverse distribuzioni strutturali esistono e diventano percettibili solo in quanto si distinguono le une dalle altre attraverso toni, altezze, timbri e ritmi che sono anch'essi diversi. La musica sa da tempo di poter disporre di due principali mezzi di composizione: porre delle strutture di fronte ad altre strutture, oppure conservarle trasformandone il supporto sensibile, cioè quello che si chiama sviluppo musicale.

Ma, anche per il fatto che prendeva sempre più chiaramente coscienza di quest'ultimo procedimento, giungendo a inventariarne tutte le possibilità e perfino a codificarle, la musica doveva rapidamente toglier nerbo e sapore all'arte dello sviluppo fino ad esaurirla e sterilizzarla; mentre i suoi abusi e le troppo facili applicazioni l'avrebbero condotta a rafforzare il primo mezzo a spese del secondo. Ma allora si verifica un nuovo fenomeno in quanto la musica giunge a dissociare insidiosamente la fase dell'elaborazione delle strutture da quella, fino a quel momento confusa con la prima, in cui le strutture sono chiamate a ricevere un supporto sensibile. Queste due fasi del processo di creazione musicale tendono ormai a scindersi, si attenua il legame tra forma e suono, e lo stesso sistema sensibile diventa uno dei tanti mezzi possibili per codificare strutture intelligibili che non sono state precedentemente concepite dalla fantasia come sistema di suoni. Così il linguaggio musicale si distacca progressivamente da quello che ha costituito per tanto tempo il suo carattere peculiare, cioè le strutture latenti sempre in funzione del supporto sensibile e non viceversa. Infatti è solo attraverso le variazioni del supporto sensibile che le strutture della musica tradizionale conservano la loro individualità. Come accade sempre e in ogni caso, la struttura non diventa accessibile se non indirettamente attraverso un omomorfismo che trae occasione da una ridondanza di livelli: l'opera musicale è un sistema di suoni capace di suscitare dei significati nello spirito dell'ascoltatore.

La contropartita di ciò che si chiamava una volta musica consisterebbe quindi in certe strutture di significato lasciate in sospenso, non fosse altro teoricamente, in attesa che dei suoni si investano in esse. Formula, questa, che corrisponde abbastanza esattamente a certi tentativi contemporanei che, a torto o a ragione, danno l'impressione di codificare con suoni certi sistemi di significati concepiti e organizzati prima della loro trasposizione in forma musicale. Non sarebbe quindi falso, e non costituirebbe comunque un rilievo di carattere peggiorativo, l'affermare che questi tentativi rappresentano un'anti-musica

di fronte alla quale la mitologia, tenendo conto del suo spostamento in direzione del linguaggio, si collocherebbe a metà strada rispetto alla musica tradizionale.

Un.9 Un'importante riserva viene quindi a temperare e a limitare quanto abbiamo prima suggerito circa il rapporto di simmetria fra mitologia e musica alle due estremità dell'asse trasversale che oppone le entità matematiche ai fatti linguistici: questa simmetria è apparsa e si è mantenuta solo per una certa forma di musica nata verso il XVI e il XVII secolo e di cui assistiamo oggi al progressivo spegnersi, dopo l'esaurimento delle sue potenzialità per le ragioni già dette. Lungi dall'esistere in assoluto, questa simmetria deve essere riferita a un determinato periodo della storia moderna e contemporanea, e conviene chiederci quali siano state le ragioni che l'hanno fatta sorgere nonché quelle che tendono oggi a farla scomparire.

Un.10 Ora, sembra proprio che il momento in cui musica e mitologia hanno cominciato ad apparire come immagini capovolte l'una dell'altra, coincida con l'invenzione della fuga, cioè una forma di composizione che, come ho dimostrato a varie riprese (CC, pp. 199-218, 316-333 e, nel presente volume, pp. 104, 168-169, 314), esiste pienamente costituita nei miti, nei quali la musica avrebbe potuto da sempre andare a cercarla. Ma che cosa accade nel momento in cui la scopre? Questo momento corrisponde ai tempi moderni in cui le forme del pensiero mitico allentano la presa a vantaggio del pensiero scientifico nascente e cedono il passo a nuove modalità di espressione letteraria. Con l'invenzione della fuga e di altre successive forme di composizione, la musica assume le strutture del pensiero mitico nel momento in cui il racconto letterario, da mitico divenuto romanzesco, tende ad abbandonarlo.¹ Era quindi necessario che il mito in quanto tale morisse perché la sua forma uscisse fuori, come l'anima che si separa dal corpo, e andasse a chiedere alla musica il modo per reincarnarsi.

In breve, è come se la **musica e la letteratura** si fossero divise l'eredità del mito. Nel farsi moderna con Frescobaldi e poi con Bach, la musica ne ha accolto la forma, mentre il romanzo, nato più o meno nello stesso tempo, si impossessava dei residui deformalizzati del mito e, ormai affrancato dalla schiavitù della simmetria, trovava il modo di prodursi come racconto libero. Si comprenderebbero meglio così i caratteri complementari della musica e della letteratura romanzesca dal XVII o XVIII secolo ai nostri giorni: la prima fatta di costruzioni formali sempre carenti di senso, l'altra fatta di un senso tendente verso la pluralità, ma in disgregazione dal di dentro man mano che prolifera al di fuori a causa della sempre più palese mancanza di un'ossatura interna, mancanza a cui il nuovo romanzo tenta di porre rimedio con un puntellamento esterno, che però ormai non ha più niente da sorreggere.

Un.11 Quando il mito muore, la musica diventa mitica così come le opere d'arte, quando muore la religione, cessano di essere semplicemente belle per diventare sacre. Il godimento estetico che esse ci procurano non è più commisurato, anche per le opere somme, al prezzo sproporzionato che si paga per esse; nel contempo la categoria delle opere d'arte acquista una base più estesa fino a comprendere ogni sorta di oggetti di immediata utilità dell'epoca pre-industriale, o anche di un'epoca industriale agli inizi, ancora rispettosa dei canoni tradizionali e che anzi si sforza di riprodurli — oppure, come nello stile *liberty*, di rinnovarli — più che ottemperare a ragioni di ordine economico e funzionale, come sta facendo da allora in poi. Seguendo l'esempio dei popoli senza scrittura i quali, nei loro rituali più sacri, non usano strumenti d'origine europea e neppure locale che siano manufatti ma preferiscono coltelli di pietre taglienti, conchiglie o schegge di legno e utensili improvvisati con pezzi di scorza d'albero e ramoscelli, quali poteva possedere l'umanità ancora allo stato di natura, l'uomo contemporaneo, circondandosi di oggetti splendidi o irrisori parimenti considerati sacri, nutre il rimpianto e la nostalgia di una seconda natura perduta dopo la prima, come dimostrano queste testimonianze di età diventate venerabili per il semplice fatto che sono finite per sempre. I vari ordini culturali si danno il cambio e, prima di scomparire, ciascuno di essi trasmette all'ordine più prossimo ciò che costituì la sua essenza e la sua funzione. Prima di sostituirsi a essa, le arti figurative erano nella religione, come le forme della musica contemporanea erano già nei miti ancor prima che tale musica cominciasse a esistere.

Non vi è alcun dubbio che con Wagner la musica prende coscienza di una evoluzione che le ha fatto assumere le strutture del mito; ed è sempre a partire da quel momento che l'arte dello sviluppo segna il passo e perde vigore, nell'attesa di quel rinnovamento delle forme compositive che apparirà con Debussy. Una presa di coscienza, quella, in cui possiamo vedere l'avvio, se non la causa stessa, di un'altra tappa nella quale alla musica non resterà altra scelta che quella di abbandonare a sua volta le strutture mitiche, ormai disponibili affinché, sotto forma di un discorso su se stesso, il mito acceda finalmente alla coscienza di sé. Esisterebbe allora un rapporto di correlazione e di opposizione fra il mio tentativo di recupero dei miti e i tentativi della musica contemporanea che, dalla rivoluzione seriale in poi, si sarebbe invece definitivamente separata da essi, attraverso una ricerca dell'espressione condotta a detrimento del significato e per un radicale partito preso di asimmetria. Ma forse in questo la musica non fa altro che ripetere un cammino già percorso anteriormente. Come la musica dei secoli XVII e XVIII assumeva certe strutture che le lasciava in retaggio una mitologia ormai moribonda, chi può dire se la musica seriale, anticipando sviluppi più recenti, avrà fatto qualcosa di diverso dall'as-

sumere le forme espressive e rapsodiche del romanzo, nel momento in cui il romanzo stesso si apprestava ad abbandonarle per scomparire a sua volta?

Un.12 La mitologia e la musica hanno questo in comune, cioè che invitano l'ascoltatore a un'unione concreta, con la differenza però che invece di uno schema avente come codice i suoni, il mito gli propone uno schema codificato per immagini. Tuttavia in entrambi i casi è l'ascoltatore che investe uno o più significati virtuali nello schema, di modo che l'unità reale del mito e dell'opera musicale si effettua solo in due, in una sorta di celebrazione e attraverso essa. L'ascoltatore in quanto tale non è creatore di musica, o per naturale carenza o per il fatto occasionale che ascolta l'opera di un altro, ma esiste dentro di lui un posto per la musica. Si tratta quindi di un creatore « in negativo » i cui vuoti vengono colmati dalla musica proveniente dal compositore. Un fenomeno inspiegabile, questo, a meno che non si riconosca che il non-compositore dispone di una profusione di significati normalmente inutilizzati ma pronti a uscir fuori, come se fossero attirati da una calamita, per andare a aderire ai suoni. Così si ricostituisce in uno pseudolinguaggio l'unione fra il suono, proposto dal compositore, e il senso che l'ascoltatore detiene allo stato latente. Nell'incontrare la musica, certi significati vaganti sotto il pelo dell'acqua tendono a emergere e, una volta giunti in superficie, si aggregano gli uni agli altri secondo linee di forza analoghe a quelle che determinavano già l'aggregazione dei suoni. Da qui quella specie di accoppiamento intellettuale e affettivo che si verifica fra il compositore e l'ascoltatore. L'uno non è meno importante dell'altro, in quanto ciascuno detiene uno dei « sessi » della musica, mentre l'esecuzione permette e celebra questa unione carnale. Soltanto allora il suono e il senso si ricongiungono, dando vita a un unico essere simile al linguaggio; infatti, anche in questo caso, vengono ad associarsi due metà, costituite l'una da una sovrabbondanza di suono (rispetto a ciò che avrebbe potuto produrre l'ascoltatore, abbandonato a se stesso), l'altra da una sovrabbondanza di senso (in quanto l'autore non ne aveva alcun bisogno per comporre).

In entrambi i casi, questo supplemento di suono e questo supplemento di senso vanno al di là dei bisogni propri della lingua che sfrutta dei suoni diversi da quelli musicali (al punto che si è potuto dire che l'orecchio linguistico e l'orecchio musicale variano in ragione inversa l'uno rispetto all'altro) e che si dimostra sempre incapace di esprimere mediante un enunciato quelle emozioni e quei significati ineffabili che la musica suscita negli appassionati. Possiamo quindi dire che la comunicazione musicale e la comunicazione linguistica presuppongono entrambe l'unione del suono e del senso; ma dobbiamo anche aggiungere che i suoni e i sensi messi in opera dalla comunicazione musicale sono precisamente quelli di cui la comunicazione linguistica non si serve. Sotto questo aspetto i due tipi di comunicazione sono in rapporto di complementarità.

Vediamo tutto questo piú da vicino. In seno a ogni societ , l'ordine **mitico** esclude il dialogo: i miti del gruppo non si discutono, **li si trasforma credendo di ripeterli**. Lungo tutta una serie di successivi narratori, il suono e il senso, uniti nel discorso mitico, si spostano unitariamente per gradi, contrariamente a quanto accade nella **musica** in cui il loro scambio o la loro **unione si effettua** entro e **attraverso l'atto comunicativo**. Invece gli scambi propriamente linguistici poggiano su molecole anch'esse doppiamente cariche di suono e di senso ma che trapassano da un interlocutore all'altro, i quali, a turno, parlano e rispondono. Uno scambio avviene anche nella sfera musicale, come per il linguaggio articolato e a differenza del discorso mitico. Ma, come per il discorso mitico e a differenza del linguaggio articolato, tale scambio non poggia su quelle molecole bivalenti e tutte di identica costituzione che, nel caso del mito, si trasmettono, come abbiamo visto, in un'unica direzione. I valori di scambio sono in questo caso di altra natura: essi sono costituiti da due specie di molecole monovalenti, le une cariche di suono (musica) o di immagine (mitologia), le altre cariche di senso. Incontrandosi, ciascuna specie comunica all'altra la carica complementare che le mancava. Cos  una unione rimasta fino a quel momento virtuale si compie come per effetto di una popolazione.

Un.13 Mai il piacere della musica   stato descritto e analizzato cos  bene come nelle pagine di *Un Amour de Swann* dedicate alla « piccola frase » e alla sonata di Vinteuil. Qui Proust ci fa vedere la musica che invade l'animo dell'ascoltatore, penetrando in ogni sua parte e dirigendo il corso delle sue idee che per un certo tempo ne seguono i meandri, come il pilota automatico di un aereo sostituisce le proprie decisioni a quelle del comandante di bordo e gli restituisce il controllo dell'apparecchio nello stesso tempo in cui la coscienza riflessa viene restituita a se stessa, quando termina il viaggio per tutta la durata del quale una saggezza superiore alla sua l'aveva liberata dalla dura necessit  di pensare. Tuttavia Proust non cerca di penetrare quelle ragioni misteriose che fanno s  che una linea melodica o una combinazione armonica procurino una volutt , che soltanto lui definisce come « particolare », e suscitino uno stato di felicit  « nobile e preciso » ma che, come dice egli stesso, rimane pur sempre « inintelligibile » (I, p. 283).

Eppure qualsiasi tentativo per comprendere che cosa   la musica si fermerebbe a met  strada se non rendesse conto delle emozioni profonde che si provano ascoltando opere capaci perfino di provocare le lacrime.

Si intuisce che questo fenomeno presenta una certa analogia con il riso nel senso che, in entrambi i casi, una certa combinazione di parole o di azioni (riso) oppure di suoni (musica), sempre esterna al soggetto, mette in moto un mec-

canismo fisiopsicologico le cui molle sono tese in anticipo; ma che cosa significa questo meccanismo e che cos'  precisamente piangere dal ridere o piangere di gioia?

Ma non   tutto; infatti, come ha ben dimostrato lo stesso Proust, il piacere della musica sopravvive all'esecuzione e forse   soltanto dopo che raggiunge la sua pienezza: quando si ristabilisce il silenzio, l'ascoltatore si ritrova saturo di musica, sommerso dai significati, in preda a una specie di invasamento che lo spoglia della sua individualit  e del suo essere: diventato ormai luogo della musica, come la statua di Condillac era odore di rosa. Attraverso la musica si compie quel prodigio per cui il pi  intellettuale dei sensi, l'udito, di solito asservito al linguaggio articolato, sperimenta quel tipo di condizione che il filosofo aveva giustamente riservato all'odorato, di tutti i sensi quello pi  profondamente radicato nelle penombre della vita organica.

Sfuggendo all'intelletto, che   la sua sede abituale, **il significato va a innestarsi direttamente sulla sensibilit **. Questa, attraverso la musica, si trova quindi investita di una funzione superiore e, per quanto riguarda il soggetto, insperata: da ci  quel sentimento di gratitudine verso la musica che gli fornisce un completo appagamento, trasformandolo di colpo in un essere di natura diversa nel quale dei principi normalmente incompatibili (almeno cos  gli   stato insegnato) si placano e raggiungono, riconciliandosi, una sorta di unitariet  organica. Questa funzione ordinatrice della sensibilit  balza in piena luce soprattutto nella musica romantica a partire da Beethoven, che le ha fornito uno status incomparabile, ma   presente anche in Mozart e appare gi  in Bach. **La gioia della musica   dunque quella dell'anima per una volta invitata a riconoscersi nel corpo**.

La musica riesce ad attuare, in un lasso di tempo relativamente breve, quello a cui non sempre giunge la vita stessa, e oltretutto dopo mesi e anni se non addirittura un'esistenza intera, ci  l'unione di un progetto e della sua realizzazione. Nel caso della musica si tratta di un ricongiungimento della sfera del sensibile con quella dell'intelligibile, ricongiungimento che simula, in breve, quell'entusiasmo per la realizzazione completa che, a scadenze assai pi  lunghe, possono suscitare certi successi professionali, sociali o amorosi che hanno richiesto una mobilitazione totale dell'essere e che, al momento stesso dell'esito positivo, vedono la tensione improvvisamente allentarsi e provocare una caduta paradossale, colma di beatitudine (contrariamente a quelle conseguenti un fallimento) e capace di provocare anch'essa un pianto, ma di gioia.

Un.14 Credo che sia stato Koestler il primo a capire il meccanismo del **riso**: esso risulta da una presa di coscienza improvvisa e simultanea di ci  che l'autore chiama dei « campi operatori », fra i quali l'esperienza non faceva intravedere alcuna connessione. Una persona vestita inappuntabilmente cammina tutta

dignitosa per la strada e di colpo cade lunga distesa in un rigagnolo: è un'esplosione di risate. L'esempio è stato spesso citato ma solo per darne interpretazioni false. Quello che accade in realtà, è che i due momenti, in cui ci appare senza continuità il personaggio, in condizioni normali non potrebbero susseguirsi, senza che fra il primo e l'ultimo si inserisse tutta una complicata serie di momenti intermedi. Con la sua infida presenza una buccia di banana ce li risparmia: come se li mettesse in cortocircuito. Inconsciamente mobilitata per ricostituire l'avvenimento e per comprenderlo, pronta al massimo sforzo per effettuare la sintesi delle due rappresentazioni, la funzione simbolica dello spettatore afferra di colpo il termine impreveduto che le consente, con la minima spesa, di ristabilire la concatenazione logica.

Lo spirito umano potenzialmente si mantiene sempre in tensione, in ogni istante dispone di una riserva di attività simbolica per rispondere a ogni sorta di sollecitazioni di ordine speculativo o pratico. Sia nel caso dell'avvenimento comico come in quello della battuta di spirito o dell'indovinello bizzarro — che, mediante un accostamento insospettato da parte dell'ascoltatore, consentono anche di porre in connessione diretta due campi semantici che sembravano lontanissimi fra loro — questa energia di riserva (che una storiella ben raccontata cerca come prima cosa di condensare) si trova priva del punto d'applicazione: trovandosi liberata all'improvviso e non potendo esaurirsi nello sforzo intellettuale, essa devia verso il corpo che dispone, con il riso, di un meccanismo già pronto perché essa si sfoghi in contrazioni muscolari. Gli scoppi di riso adempiono a questa funzione e lo stato di beatitudine che li accompagna corrisponde a una gratificazione della funzione simbolica, soddisfatta a un prezzo molto minore di quello che era disposta a pagare.

Così concepito, il riso si oppone all'angoscia, sentimento che noi proviamo quando la funzione simbolica, lungi dall'essere gratificata dalla soluzione prevista di un problema sul quale era pronta ad affannarsi, si sente in un certo senso presa alla gola dalla necessità, che le circostanze fanno apparire di vitale importanza, di effettuare il più rapidamente possibile, fra diversi campi operatori o semantici, una sintesi per la quale sente di non avere mezzi adeguati. E questo può verificarsi tanto per affrontare la minaccia imminente di un'aggressione, quanto per ristabilire l'equilibrio di un sistema di vita sconvolto dalla scomparsa di una persona cara, che in esso aveva un'insostituibile funzione. Invece della scorciatoia del comico, che evita un tragitto almeno teoricamente faticoso, allora proprio l'impotenza nel concepire una scorciatoia determina quella specie di dolorosa paralisi che attanaglia lo spirito atterrito dalle difficoltà del tragitto che le vicissitudini dell'esistenza gli impongono e dalle prove che ogni tappa gli riserva. Questa interpretazione è indirettamente confermata dalla fisiologia. Infatti le cosiddette nevrosi da ansia si accompa-

gnano a una dose maggiore di derivati dell'acido lattico nel sangue (Pitts). Come sappiamo, la produzione dell'acido lattico deriva normalmente dallo sforzo muscolare, di cui lo sforzo simbolico, teso al limite delle forze, potrebbe essere l'equivalente nel campo della vita dello spirito. Nel linguaggio dell'affettività, l'ansia esprimerebbe così uno stato di ostruzione fisiologica interferente con il calcio che trasmette gli impulsi nervosi, fino a paralizzarli; uno stato che sarebbe indotto nel corpo in ragione dell'omologia fra situazioni morali e situazioni fisiche. Quando tale ostruzione è il risultato di uno sforzo troppo intenso, si traduce nel linguaggio della sensibilità in crampi e dolori muscolari, dei quali l'angoscia che attanaglia le viscere presenta l'equivalente sotto forma di metafora incarnata.

Un.15

Ora, dopo aver posto il riso e l'angoscia in un corretto rapporto fra loro, si comincia a percepire che l'emozione musicale è il risultato di una terza eventualità che trae qualche cosa dall'uno e dall'altra. Così si piange, come nel dolore morale, ma, come avviene per il riso, le lacrime versate si accompagnano a un sentimento di gioia. Si piange dal ridere, infatti, quando le contrazioni muscolari dapprima limitate alla sola bocca, si estendono fino agli occhi e a tutto il volto per effetto di un'esultanza che vuol rendere omaggio a una ellissi particolarmente rapida e ben condotta. Ma, nell'audizione musicale, ciò che suscita lacrime di gioia è invece un tragitto realmente compiuto dall'opera e riuscito a dispetto delle difficoltà (tali solo per l'ascoltatore) che la geniale inventiva del compositore, il suo bisogno di esplorare le risorse dell'universo dei suoni, gli hanno fatto accumulare insieme alle risposte che ha trovato. Trascinato ansimante su questo cammino, per ogni soluzione melodica o armonica l'ascoltatore si trova come lanciato verso il possesso del risultato. E non avendo dovuto scoprire o forgiarsi da sé quelle chiavi che l'arte del compositore gli fornisce già pronte nel momento in cui meno se lo aspetta, è come se quel tragitto faticoso, percorso con una facilità di cui l'ascoltatore ridotto alle sue sole forze sarebbe stato assolutamente incapace, fosse stato posto in cortocircuito per uno speciale favore accordatogli. Ora, a livello conscio o a livello inconscio, ogni tragitto faticoso ha per l'uomo risonanze esistenziali. Il vero percorso faticoso, quello a cui egli commisura tutti gli altri, è la sua stessa vita con le sue speranze e le sue delusioni, le sue prove e i suoi successi, le sue attese e i suoi esiti. La musica gliene offre nel contempo l'immagine e lo schema, ma sotto forma di un modello ridotto (L.-S. 9, pp. 34-36) che non solo imita ma accelera tutte queste peripezie e le condensa in un lasso di tempo che la memoria può cogliere come un tutto e che inoltre — trattandosi di capolavori quali la vita ben di rado sa fare — le volge verso una conclusione positiva.

Ogni frase melodica, ogni sviluppo armonico propongono un'avventura.

L'ascoltatore affida il suo spirito e la sua sensibilità all'iniziativa del compositore; e se alla fine sgorgano lacrime di gioia, è perché questa avventura, vissuta da cima a fondo in un tempo molto più breve che se si fosse trattato di un'avventura reale, è stata anche coronata da successo e termina con un piacere che difficilmente trova riscontro nelle avventure vere e proprie. Una frase melodica giudicata bella e commovente è veramente tale quando il suo profilo appaia omologo a quello di una fase esistenziale (e questo certamente perché nell'atto creativo del compositore, la stessa proiezione si era già effettuata in senso inverso), pur riuscendo a risolvere agevolmente, sul piano che le compete, certe difficoltà omologhe ad altre difficoltà contro le quali la vita, sul piano che le è proprio, verrebbe a cozzare rimanendone spesso sopraffatta.

Un.16

Ma stando così le cose, non mancherà di fondamento l'affermazione secondo cui la musica, a suo modo, adempie a una funzione simile a quella della mitologia. Mito il cui codice è il suono invece della parola, l'opera musicale fornisce una griglia di lettura, una matrice di rapporti che filtra e organizza l'esperienza vissuta, si sostituisce a essa e procura la benefica illusione che certe contraddizioni possano essere superate e certe difficoltà risolte. Ed ecco la conseguenza che se ne può trarre: almeno per quel periodo della civiltà occidentale in cui la musica assume le strutture e le funzioni del mito, ogni opera deve presentare una forma speculativa, cercare e trovare una via d'uscita di fronte a certe difficoltà che costituiscono propriamente il suo tema. Se quanto abbiamo detto finora è esatto, non è concepibile opera musicale che non abbia inizio con un problema e non tenda verso la sua risoluzione, dando a quest'ultimo termine un significato più ampio di quello che ha nel linguaggio musicale, ma sempre coerente con esso.

Non può quindi mancare di sorprendere quanto si legge, ad opera di un teorico che è anche compositore, a proposito del *Bolero* di Ravel: si tratterebbe di un esempio del « processo di trasformazione semplice, sviluppantesi in un'unica direzione senza ritornare su se stessa... un caso estremo di direzionalità ininterrotta e perfettamente continua... (che va) da un estremo all'altro... (con) questo in comune che sono appunto degli *estremi*, cioè che non è possibile andare oltre in quella direzione e perciò per continuare bisognerebbe tornare indietro » (Pousseur, p. 246). In realtà una simile descrizione appare estranea a qualsiasi idea ragionevole che ci si possa fare della musica e, nella fattispecie, essa non tiene assolutamente conto della modulazione che sorge verso la fine del brano e che dà all'ascoltatore non solo il senso di una conclusione, ma quello di una risposta decisiva a un problema oscuro posto fin dall'inizio e per il quale, durante tutto il discorso musicale, erano state invano

disposte e provate varie soluzioni. Anche se Ravel definiva il *Bolero* come un crescendo strumentale e fingeva di considerarlo semplicemente un esercizio di orchestrazione, è chiaro che il lavoro ha ben altri significati. Si tratti di musica, di poesia o di pittura, l'analisi delle opere d'arte non andrebbe lontano se ci si fermasse a quello che gli autori hanno detto o magari creduto di fare.

La partitura divide il *Bolero* in segmenti numerati da [0] a [18], corrispondenti ad altrettanti enunciati omologhi, in mezzo ai quali però si distinguono immediatamente divisioni più sottili. Per motivi di comodità, benché la formula sia letteralmente inesatta, possiamo considerare l'opera come una specie di fuga « spianata », cioè una fuga in cui le diverse parti, disposte in una sequenza lineare, si susseguono pezzo per pezzo invece di inseguirsi e accavallarsi. Distingueremo allora un tema e la sua risposta, un contro-tema e la sua contro-risposta, ciascuno per la durata di otto misure. Il tema e la risposta, il contro-tema e la contro-risposta sono ripetuti due volte di seguito con, nell'intervallo fra queste due sequenze, due misure in cui il ritmo — continuo per tutta la durata del pezzo — balza in primo piano perché la stessa melodia rimane in sospenso; lo stesso avviene dopo ciascuna fine della seconda contro-risposta e prima di ogni ritorno al tema. In totale abbiamo quindi due sequenze consecutive formate ciascuna dal tema e dalla risposta e che si ripetono quattro volte, in alternanza con due sequenze consecutive formate dal contro-tema e dalla contro-risposta parimenti ripetuti. Tutto questo dura fino alla conclusione del brano dove, a guisa di stretta anch'essa spianata, il tema e la risposta, il contro-tema e la contro-risposta si succedono senza duplicazione innestandosi su di una modulazione. Questa sopraggiunge quindici misure prima della fine e risolve la nona e ultima presentazione del contro-tema.

Duplicata opposizione del tema e della risposta, del contro-tema e della contro-risposta, inclusa in un'opposizione principale fra le due coppie di sequenze; reduplicazione ad alternanza regolare di queste stesse coppie, separate ogni volta l'una dall'altra, e anche dalla sequenza complementare, da un intervallo di due misure: sono tutti elementi, questi, che mettono in evidenza una partizione simmetrica e di ispirazione nettamente binaria. Del resto un'opposizione binaria, in certo senso orizzontale, persiste per tutta la durata del pezzo, il quale si svolge simultaneamente su due piani, quello melodico e quello ritmico. Tuttavia la misura è tutta a tre tempi, benché l'orecchio esiti spesso fra tre e due. In base a queste osservazioni, possiamo già cogliere un aspetto fondamentale dell'opera: esso consiste in una ambiguità fra le divisioni e le suddivisioni binarie del discorso musicale, e il metro ternario che lo scandisce, fra la complessa simmetria che domina nella costruzione e la asimmetria semplice che presiede all'esposizione.

Consideriamo ora l'opposizione orizzontale, consustanziale al brano, fra la

0 { $\overline{=}$ (X 2)
Ia
Ib

a

tema

CONTRO-

risposta

1 { $\overline{=}$
IIa
IIb

a

$\overline{=}$
ra
rb

2

$\overline{=}$
2a
2b

3

b

4 { $\overline{=}$
IIIa
IIIb

5 { $\overline{=}$
IVa
IVb

$\overline{=}$
3a
3b

6

$\overline{=}$
4a
4b

7

8 { $\overline{=}$
Va
Vb

9 { $\overline{=}$
VIa
VIb

$\overline{=}$
5a
5b

10

$\overline{=}$
6a
6b

11

12 { $\overline{=}$
VIIa
VIIb

13 { $\overline{=}$
VIIIa
VIIIb

$\overline{=}$
7a
7b

14

$\overline{=}$
8a
8b

15

a 16 { $\overline{=}$
IXa
IXb

$\overline{=}$
9a
9b

17

b

MODULAZIONE

melodia e il ritmo. Essa manifesta in proprio il medesimo tipo di ambiguità. Al contrario della melodia, i cui arabeschi ineguali spezzano la regolarità del metro ternario col frequente ricorso alla sincope, la batteria, inizialmente affidata al tamburo, rispetta questa regolarità almeno per quanto riguarda la scrittura. Ma di fatto questa nasconde varie specie di formule binarie: opposizione fra due motivi ritmici che si succedono sempre nello stesso ordine; all'interno di questi motivi ritmici, opposizione fra due elementi isocroni, croma e terzina; opposizione, interna al primo motivo, fra due coppie (croma+terzina) seguita da due crome formanti anch'esse una coppia; nel secondo motivo, stessa opposizione di due coppie (croma+terzina) seguite questa volta da due terzine formanti una coppia, di modo che, da una misura all'altra, la funzione di esprimere la dualità passa dall'elemento croma all'elemento terzina, cioè le due unità costitutive dell'intero sistema ritmico. Quindi se la melodia tende verso la asimmetria anche oltre quella che implica il metro ternario, il ritmo tende a rimanere al di qua, verso opposizioni binarie simmetriche fra loro e varie volte demoltiplicate.

Così i rapporti fra la melodia e il ritmo da una parte e il metro dall'altra risultano equivoci. Ed è il ritmo intrinseco del discorso melodico che spezza il metro. Per contro la batteria, rinforzata o meno da altri strumenti, rispetta la partitura metrica, mentre i suoi motivi ritmici — in altre parole il suo discorso — provocano l'effetto opposto. L'orecchio non percepisce la batteria così come è scritta, o meglio, percepisce qualcosa di più che non è scritto, a differenza della melodia di cui si leggono le sincope nella partitura. Dopo le due coppie iniziali (croma+terzina), l'orecchio non si ferma sull'ultima delle due crome che precedono la sbarra della misura: la terzina antecedente chiama la prima croma della misura seguente che forma una triade con le altre due; e, per la ragione inversa, il secondo motivo, che comincia subito dopo, richiede la congiunzione delle tre terzine seguenti per mezzo della prima croma della misura successiva. Entrando in [12] i timpani rinforzano l'effetto con accenti sul primo e sull'ultimo tempo di ciascuna misura; ma non è che siano essi a crearlo.

Come si spiega questo fenomeno? In parte con motivi dipendenti dal ritmo, come abbiamo visto, ma anche e forse soprattutto perché, fin dall'inizio dell'opera, abbiamo a che fare non con un solo ritmo ma con due: quello affidato ai tamburi che abbiamo appena analizzato e quello, lasciato sullo sfondo ma già percettibile, dei pizzicati degli archi ancora ridotti alle viole e ai violoncelli. Questi pizzicati tracciano una loro esile linea melodica e nello stesso tempo accompagnano il ritmo sviluppato dal tamburo con un ritmo semplificato, modello ridotto dell'altro: tre semiminime, poi due semiminime seguite da due crome formanti insieme un ritmo zoppicante in cui, da una misura

all'altra, si riconosce la stessa alternanza fra principio ternario e principio binario già precedentemente rilevata. Ma non basta; infatti, attaccando fin dall'inizio la quinta seguita da un'ottava raddoppiata e richiamante l'unisono, gli archi tolgono al primo tempo forte il suo contrassegno e lo trasferiscono sul secondo e sul terzo tempo che sembrano perciò aprire la misura come per effetto di una anacrusi. Lo scarto tonale si unisce a quello ritmico, creando l'impressione di due metri ternari spostati uno rispetto all'altro. Andando di pari passo con una melodia costantemente in sospeso e che spesso anticipa la misura seguente mediante la sincope, il ritmo procede all'inverso e sembra sempre in ritardo di un tempo. L'arpa, trattata come uno strumento a percussione ma dotata di maggiore capacità espressiva, sottolinea mirabilmente questo aspetto: essa entra in [2] con delle semiminime sul secondo e terzo tempo; gli stessi accenti passano in seguito ai violini, indi ai legni ([6], [7]); l'arpa rientra in 8 sui secondi tempi con delle minime, sostituite in [10] con delle semiminime che, solo sul secondo e terzo tempo, formano accordi prima di tre suoni poi di quattro. Così, per tutto questo periodo e oltre (dato che l'effetto, affidato ai tromboni, raggiunge l'acme nelle ultime sei misure), è il secondo tempo che risulta marcato e che quindi si oppone al primo, non marcato o marcato più debolmente degli altri due.

Nel corso del brano questi ritmi sfasati, l'uno sviluppato e l'altro condensato, subiscono due tipi di trasformazioni. Innanzitutto, ciascuno, a turno, passa in primo piano e occupa il davanti della scena ritmica; dapprima subordinato, il ritmo sintetico si gonfia per la crescente partecipazione del quartetto, giunge alla pari verso il segmento [11], trionfa verso [13] per decrescere progressivamente lasciando il passo al ritmo analitico [16] che riacquista la supremazia grazie all'intervento degli archi. In secondo luogo, ognuno dei due tipi di ritmo, nell'affermarsi, difende e rappresenta la scelta metrica inversa: il ritmo sintetico tende verso un metro ternario semplice e lo raggiunge pienamente nelle prime cinque misure di [13] prima di cominciare a decrescere; mentre il metro analitico, pur essendo anch'esso ternario, simula in certo senso delle trasfigurazioni binarie, il che viene reso dall'arpa in [16]; a questo punto infatti l'arpa passa bruscamente dalle triadi di semiminime a delle coppie alternate di semiminime e di crome, nel momento stesso in cui il ritmo analitico, tornando in primo piano come all'inizio, mobilita tutti gli archi — tranne i primi violini — e la maggior parte dei fiati.

A che cosa corrispondono sul piano della melodia queste trasformazioni ritmiche? Se il ritmo oscilla fra l'andamento binario e l'andamento ternario, da parte sua la melodia oscilla, con periodi più brevi, dalla sequenza (tema-risposta) alla sequenza (contro-tema - contro-risposta); così facendo, essa passa alternativamente dalla tonalità più piana e stabile — quella di do maggiore —

non certo a una tonalità diversa bensì alla medesima ma così profondamente alterata dall'invasione dei bemolli da sfiorare la sottodominante minore, senza tuttavia raggiungerla mai; infatti dopo il lungo affannarsi sull'importante re bemolle caratteristico del contro-tema, quasi vinta dallo sforzo frustrato, si rassegna e rientra a poco a poco nell'ordine. Quindi, a rigor di termini, non sono due tonalità che si oppongono: un movimento pendolare « regolare e periodico » come è detto ne *L'Heure espagnole* allontana la melodia da una tonalità precisa e stabile oppure ve la riconduce, ricostituendo così una specie di equivalente dell'opposizione fra ritmo binario e ritmo ternario, e dell'opposizione al tempo stesso ritmica e melodica fra simmetria e asimmetria.

Ammesso questo, possiamo vedere come tutta l'opera cerchi di superare un insieme complesso di opposizioni, che sono come incastrate le une dentro le altre. Quella principale, enunciata fin dall'inizio, si riscontra fra la melodia, espressa secondo il tono più uniforme e levigato (del resto affidata al flauto, fra tutti gli strumenti quello che possiede il timbro cui più si convengono questi aggettivi), e due ritmi embricati che sembra vogliano continuamente l'uno essere in anticipo, l'altro conservare il ritardo. La melodia con le oscillazioni tonali, il ritmo con la sua dualità interna, esitano fra la simmetria e l'asimmetria rispettivamente espresse dall'incertezza fra ritmo binario e ternario, o fra tonalità serena e tonalità ansiosa.

Per conciliare questi contrari, il compositore si rivolge di colpo all'unica dimensione musicale non ancora compromessa nella disputa: quella del **timbro strumentale**. Sollecitati dapprima come solisti, gli strumenti si associano a due a due, quindi si combinano in numero sempre crescente finché non appare chiaramente che ogni soluzione sfugge quando si arriva al « tutti », cioè quando la qualità si trasforma in quantità e l'intero volume sonoro a disposizione non si dimostra di alcun aiuto. Ma proprio allora, nel momento in cui l'esperazione orchestrale raggiunge il culmine, da quella stessa impotenza scaturisce la soluzione giusta, su di un terreno su cui non la si sarebbe cercata se gli insuccessi precedenti non lo avessero indicato. Disperando di poter giungere a una conclusione e non potendo gonfiare ulteriormente la voce, come estrema risorsa **l'orchestra alza il tono**: modulando. Di qui la celebre modulazione tonale, che sorraggiunge quindici misure prima della fine, ma che, dobbiamo rilevarlo subito, è preparata e introdotta da quella che potremmo chiamare una modulazione ritmica: collocata a partire da [16] dalla parte del ritmo binario, l'arpa ritorna per un istante al ritmo decisamente ternario prima della modulazione tonale, durante la quale, nelle ultime sei misure si compie la sintesi ritmica.

Ma questa modulazione — in mi maggiore — ha come relativo il tono di do diesis minore, enarmonica di re bemolle, il quale dipende dalla tonalità di

fa minore (sottodominante minore di do) verso cui tendeva invano il controtema. Esisteva dunque una soluzione nell'ambito della tonalità; soppiantando due tonalità incompatibili (per il fatto che una di esse non si dichiarava) il tono di mi maggiore trionfa, effettuando una mediazione tonale che, per contraccolpo, autorizza la sovrapposizione e anche la temporanea fusione del ritmo binario e del ritmo ternario, poiché quest'ultima opposizione era la replica dell'altra. Nelle ultime sei misure il ritmo analitico, combinazione di opposizioni binarie, si unisce all'altro ritmo ricondotto alla sua più semplice espressione ternaria per opera della grancassa, dei piatti e del gong che segnano un tempo ciascuno; cioè tre strumenti, il primo dei quali è ritmo senza timbro, il secondo timbro senza ritmo, il terzo una sintesi sonora degli altri due. Per quattro misure domina il ritmo ternario, segnato dal glissando dei tromboni sul secondo e terzo tempo; nelle due misure finali tutto si capovolge, affinché la penultima assuma un taglio binario in due motivi e l'ultima, ridotta al solo tempo forte, restituisca al ritmo quel punto d'appoggio che fino ad allora gli era sfuggito. Infine la formidabile dissonanza che occupa la seconda metà della penultima misura, costituita da note stazionarie, da scale ascendenti e discendenti, buttate giù alla rinfusa, significa che ormai niente ha più importanza, si tratti del timbro, del ritmo, della tonalità o della melodia.

Un.17 Cosí, come accade per i miti, anche un'opera la cui costruzione sembra a prima vista tanto trasparente da non richiedere alcun commento, narra simultaneamente su vari piani una storia che è in realtà molto complessa e che esige una conclusione. Nel nostro caso, sempre come per i miti, questi piani simultanei sono quelli del reale, del simbolico e dell'immaginario. Effettivamente l'opposizione fra ritmo binario e ritmo ternario è ben reale. Lo stesso non si può dire di quella fra simmetria e asimmetria che rimane implicita, mentre l'incarico di simbolizzarla spetta concretamente a dei contrasti ora ritmici ora tonali o che si verificano fra il ritmo della melodia e la linea del ritmo, resa melodica dal pizzicato degli archi, incorporati nella percussione insieme all'arpa. Si passa infine nell'ambito dell'immaginario con l'opposizione fra il tono semplice e schietto di do maggiore al tono equivoco che appare nel controtema, poiché qui, infatti, non viene raggiunta nessuna tonalità definibile.

Non era quindi lontana dalla verità l'assimilazione fatta all'inizio di questa analisi fra il *Bolero* e una fuga, come dicevamo, « spianata ». L'espressione è impropria inquantoché, partendo dal contenuto dell'opera, non si potrebbe costituire una vera e propria fuga. Ma se questo contenuto può esistere soltanto sotto forma di serie lineare, non è forse proprio perché esso nasconde certe incompatibilità che escludono un'organizzazione dal volume più saldo? Ma sono sempre queste incompatibilità che, per poter essere conciliate,

danno origine a una vera fuga: ideale, quella, e puramente formale, che sorge come un corpo spirituale dalle membra distese dell'altra. Allora, come in una fuga propriamente detta, i piani sovrapposti del reale, del simbolico e dell'immaginario si susseguono, si raggiungono e si sovrappongono fino alla scoperta della tonalità giusta, benché per tutta la durata del brano questa tonalità fosse rimasta allo stato di utopia. Cosí, quando la modulazione permette al piano del reale e a quello dell'immaginario di raggiungersi e di coincidere, le altre opposizioni si riassorbono: il principio binario e il principio ternario diventano compatibili per sovrapposizione, per la stessa ragione per cui l'antinomia apparente fra simmetria e asimmetria cede per effetto di una mediazione che ha già fatto la sua prova sul piano tonale. Dopo un estremo tumulto bruscamente interrotto, i silenzi con cui si conclude la partitura sembrano consacrare una lunga fatica condotta a buon fine.

Un.18 In questo finale, le apparenti digressioni fin qui introdotte rivestono una precisa funzione. Esse dimostrano che, contrariamente a quanto hanno affermato certi critici, io non sottovaluto l'importanza della vita affettiva. Rifiuto soltanto di assumere nei suoi confronti un atteggiamento rinunciatario e di abbandonarmi in sua presenza a quella forma di misticismo che proclama il carattere intuitivo e ineffabile dei sentimenti morali ed estetici e giunge talvolta a sostenere che essi illuminano la coscienza indipendentemente da qualsiasi apprensione del loro oggetto da parte dell'intelletto; da ciò la deduzione secondo cui nel descrivere e analizzare il « pensiero selvaggio » avrei misconosciuto e tradito la sua più vera natura in quanto, come è stato detto, nel quadro da me tracciato « sono praticamente scomparse la facoltà estetica e le sue emozioni » (Milner, p. 21).

Se appena dotati di un po' di sensibilità, i lettori delle mie opere, dalle *Strutture elementari della parentela* fino alla *Mitologica* passando per *Tristi Tropici* e *Il pensiero selvaggio*, avranno fatto giustizia di quest'ultima affermazione. Una cosa è infatti certa: nessun mio libro è impassibile. Per contro è vero che io mi propongo di scoprire, dietro le manifestazioni della vita affettiva, l'effetto indiretto di alterazioni intervenute nel corso delle operazioni dell'intelletto, più che riconoscere nelle stesse operazioni dell'intelletto dei fenomeni secondari rispetto all'affettività. Ciò che noi possiamo pretendere di spiegare sono infatti solo queste operazioni, in quanto partecipano della stessa natura intellettuale che è propria dell'attività che si sforza di comprenderle. Un'affettività che non ne fosse la derivazione, sarebbe assolutamente irriconoscibile come fenomeno mentale. Postulando l'affettività come fondamento delle operazioni intellettuali di fronte alle quali essa godrebbe di un privilegio

di anteriorità, non faremmo altro che contentarci di parole prive di senso (data l'ipotesi, il senso si troverebbe al di là) e sostituiremmo formule magiche all'opera del ragionamento. Qualsiasi manifestazione della vita affettiva che non riflettesse sul piano della coscienza un accadimento importante che ha bloccato oppure accelerato il processo intellettuale non apparterebbe più alle scienze umane ma dipenderebbe dalla biologia (L.-S. 8, pp. 99-100) e spetterebbe ad altri parlarne.

Da diverse parti, ma soprattutto in Inghilterra (Fortes, pp. 8-9; Leach 4, p. 8; 5, *passim*) mi è stata mossa l'accusa di aver ridotto le esperienze intensamente vissute da soggetti individuali a simboli neutri da un punto di vista affettivo come quelli di cui si servono i matematici, mentre il pensiero dei popoli senza scrittura faceva ricorso a simboli concreti e tutti impregnati di valori emotivi. Si tratterebbe di una differenza incolumabile dal punto di vista da me scelto. Le considerazioni precedentemente svolte sulla natura dell'emozione musicale dimostrano il contrario, ma rimane da stabilire che lo stesso tipo di interpretazione si può applicare a fenomeni oggetto di ricerche etnologiche e soprattutto al rituale.² Sono stato anzi sfidato a dimostrare come si possano ricondurre tali fenomeni principalmente alle operazioni dell'intelletto (Beidelmann, p. 402), dato che, come scrive un altro studioso che condivide lo stesso punto di vista, « i simboli e i loro rapporti... non costituiscono soltanto un insieme di classificazioni cognitive per ordinare l'universo... Essi sono anche e forse soprattutto un insieme di mezzi evocativi per suscitare, canalizzare, addomesticare emozioni possenti come l'odio, la paura, l'affetto, il dolore. Sono altresì diretti verso un fine e possiedono perciò un loro aspetto "conativo". In breve, la persona intera e non soltanto il suo spirito... viene a trovarsi esistenzialmente implicata in eventi quali la vita e la morte... » (V.W. Turner 3, pp. 42-43). E sia; ma quando si è detto tutto questo e si è reso un pio omaggio verbale all'affettività, non si è fatto un solo passo avanti per spiegare come le bizzarre manifestazioni espresse dal rituale e le rappresentazioni simboliche a esse riferite possano condurre a questi bei risultati.

Gli etnologi che si preoccupano essenzialmente del rituale partono da un fatto in sé incontestabile: come i Ndembu studiati da Turner, certi popoli « hanno pochissimi miti, e compensano questo stato di cose con una ricchezza di esegesi adattabili ai vari casi particolari... Non vi sono qui scorciatoie che permettano di cogliere direttamente la struttura... della religione... attraverso dei miti e una cosmogonia. Bisogna scegliere un procedimento atomistico e andare avanti a pezzi e bocconi... » (V.W. Turner 3, p. 20). Ma presentando le cose in questo modo, non si tiene conto che la **mitologia** può apparire secondo **due modalità** ben distinte. Ora essa è esplicita e consiste in **narrazioni** che, per importanza e organizzazione interna, creano opere di pieno diritto.

Ora invece le rappresentazioni mitiche esistono solo allo stato di note, abbozzi o frammenti; anziché seguire un unico filo conduttore, ognuna di esse rimane legata a questa o quella fase del rituale di cui fornisce le chiose. Solo gli atti **rituali** permetteranno l'evocazione di tali rappresentazioni.

Tuttavia, così come un romanzo e una raccolta di saggi appartengono entrambi al campo letterario nonostante la loro diversa concezione, la mitologia esplicita e la mitologia implicita costituiscono due modalità distinte di un'identica realtà: infatti in entrambi i casi ci troviamo di fronte a sistemi di rappresentazioni. L'errore degli odierni teorici del rituale deriva dal fatto che essi non distinguono, o distinguono solo occasionalmente, questi due modi di essere della mitologia. Quindi, invece di trattare insieme i problemi posti dalle rappresentazioni mitiche, esplicite o implicite che siano, e di fare dei riti oggetto di uno studio a parte, essi distinguono da un lato la mitologia esplicita, a cui unicamente riservano, con evidente arbitrio, il nome di mitologia, e dall'altro lato le chiose o esegesi del rituale, che pure rientrano nella sfera del mito, ma che essi uniscono e confondono con i riti propriamente detti. Mischiando inestricabilmente le due diverse sfere, si ritrovano fra le mani un oggetto ibrido di cui si può dire qualsiasi cosa, che è verbale e non verbale, che adempie una funzione conoscitiva e una funzione affettiva o conativa ecc. Pretendendo di dare già in partenza una definizione specifica del rituale, che lo distingua dalla mitologia, si comincia col lasciare in esso tutti quegli elementi che appartengono di fatto alla mitologia stessa, si fa un gran miscuglio e alla fine ci si ritrova in una confusione tale da far perdere il bandolo della matassa.

Un.19

Se ci si propone di studiare il **rituale** in sé e per sé, per comprendere in che cosa esso costituisca un oggetto **distinto dalla mitologia** e per determinarne i caratteri specifici, è necessario invece prima di tutto separare da esso tutta quella mitologia implicita che aderisce al rituale senza farne realmente parte, cioè quelle credenze e quelle rappresentazioni che appartengono a una filosofia della natura con lo stesso diritto dei miti. Inoltre, col pretesto di mettere in evidenza « il carattere non verbale dei simboli rituali » (V.W. Turner 3, p. 39), non dobbiamo correre il rischio di ritrovarci nella posizione di Leach (3, 4) il quale afferma simultaneamente che i simboli concreti del pensiero primitivo sono compenetrati da valori emotivi e che il rituale ha la funzione di garantire la trasmissione e la comunicazione di un complesso repertorio di informazioni sul mondo della natura, mentre invece è proprio il contrario. Del resto tutti questi commenti che vogliono porre l'affettività al centro del rituale e si arrovellano sull'angoscia provata di fronte ai tabù fanno immancabilmente pensare a un etnografo proveniente da un altro pianeta: nella sua monografia dedicata ai terrestri, egli descriverebbe quel terrore superstizioso che impedisce agli automobilisti di superare il limite simbolico segnato da una semplice striscia

bianca sulla massicciata e anche di passarvi appena appena sopra; racconterebbe fremendo d'orrore i castighi subiti dai profanatori, sotto forma di collisione con un altro veicolo... Ma noi non proviamo niente di simile; rispettiamo la striscia bianca come un fatto abituale in cui non viene investito alcun valore emotivo. Come per tanti atti rituali, il comportamento viene da sé per coloro che vi si conformano, perché la coscienza che ne prendono glielo presenta già perfettamente inserito in una concezione del mondo.

Non è con questo che io non voglia riconoscere la specificità del rituale e degli stati di ansia che, senza calcare la mano come troppo spesso si fa, possono motivarli — a meno che invece non ne siano il risultato. Una famosa polemica fra Malinowski e Radcliffe-Brown (L.-S. 8, pp. 96-99) ha lasciato in sospenso questo problema che pure è pregiudiziale; comprenderemo meglio in seguito come le due tesi possano essere ugualmente respinte. Comunque sia, il fatto stesso che lo studio del rituale implichi la discussione del suo rapporto con l'ansietà dimostra che le considerazioni che introdurremo richiedevano, a titolo preliminare, quelle da me svolte circa l'ansietà intesa nella sua accezione più generale e senza riferimento alle circostanze particolari in cui si verifica. Tali considerazioni sono state a loro volta richiamate da un tentativo fatto per situare secondo le loro reciproche relazioni la mitologia e la musica; comincerò dunque col ricercare se, nel sistema globale da me tracciato, c'è posto anche per il rituale.

Un.20 Abbiamo visto come il mito conservi sempre con il linguaggio articolato, che gli serve da supporto, una connessione dalla quale soltanto la musica, definita come sistema di suoni, riesce ad affrancarsi completamente. Questo è vero soprattutto per la **musica strumentale**, poiché il **canto vocale**, che fu senza dubbio la forma primitiva della musica, è in questo senso simile al mito: anche il canto vocale ha bisogno del supporto del linguaggio articolato, benché la funzione significante si trovi di volta in volta spostata ora al di sopra ora al di sotto del livello propriamente linguistico. Da questo punto di vista possiamo dire che i rispettivi campi del linguaggio articolato, del canto vocale e del mito, si intersecano. Nella zona in cui si sovrappongono, si manifesta fra loro una affinità, come dimostrano i frequenti casi in cui i miti sono effettivamente cantati. Tale affinità si attenua progressivamente fino a scomparire, quando si passa dal canto vocale isolato al canto accompagnato dagli strumenti e infine alla musica strumentale pura che **si colloca definitivamente al di fuori del linguaggio**. Dalla parte del mito e al di là di esso, si osserva la stessa gradazione: dalla mitologia esplicita, che rappresenta una forma letteraria nel pieno senso del termine, si passa alla mitologia implicita in cui certi frammenti di discorso si ricollegano a comportamenti non linguistici, infine al rituale allo stato puro di cui, al limite, si potrebbe spiegare come perda qualsiasi affinità

strumentale = suono

con la lingua: esso, infatti, consisterebbe di parole sacre — inintelligibili per il volgo, o provenienti da una lingua arcaica che nessuno comprende più, o anche di formule prive di significato intrinseco come se ne trovano spesso nella magia — di gesti corporali e di oggetti variamente scelti e manipolati. A questo punto il rituale, come la musica all'altro capo del sistema, passa definitivamente al di fuori del linguaggio e se vogliamo comprendere la sua peculiare natura, è evidente che dobbiamo porci di fronte a questa forma pura e non già di fronte a degli stati intermedi.

Un.21

Come definiremo dunque il rituale? Si dirà che esso consiste di parole proferite, gesti compiuti, oggetti manipolati indipendentemente da qualsiasi chiosa o esegesi permessa o richiamata da questi tre tipi di attività e che dipendono non già dal rituale stesso ma dalla mitologia implicita. Stando così le cose, non è certo con la mitologia che dovremo confrontare il rituale per enuclearne le proprietà distintive, tanto più che questo confronto difficilmente sarebbe possibile per i gesti (non che questi siano del tutto assenti nel mito, ma vi si trovano, come è stato dimostrato a p. 610, in funzione metonimica e non metaforica come nel caso del rituale) e assolutamente impossibile per gli oggetti. Invece i tre tipi di attività sono rappresentati anche nella vita profana. Quindi il problema posto dalla natura del rituale può essere formulato con i seguenti quesiti: prima di tutto perché, per raggiungere i risultati che il rituale si propone, è necessario proferire certe parole, compiere certi gesti e manipolare certi oggetti; secondariamente, in che cosa queste operazioni, così come vengono eseguite nel corso dei riti, differiscono da analoghe operazioni di cui anche la vita quotidiana ci presenta l'occasione. In altre parole, senza interrogarci sul contenuto che ci riporterebbe inevitabilmente alla mitologia — suscitando così l'illusione che si definisca il rito mentre in realtà si parla del mito d'accompagnamento — ci faremo tre domande dalle quali dipende tutta l'interpretazione teorica del rituale: durante i riti, in quale particolare maniera si parla? Come si compiono certi gesti? Quali particolari criteri presiedono alla scelta degli oggetti rituali e alla loro manipolazione?

Per quanto riguarda i gesti e gli oggetti, tutti gli osservatori hanno giustamente notato che il rituale attribuisce loro una funzione che si aggiunge all'uso pratico che se ne fa e talvolta lo soppianta: **gesti e oggetti intervengono in loco verbi, sostituiscono le parole**. Ognuno connota globalmente un sistema di idee e di rappresentazioni; utilizzandole, il rituale condensa sotto forma concreta e unitaria delle procedure che altrimenti sarebbero state discorsive. Esso quindi non compie gesti né manipola oggetti come nella vita comune, cioè per trarne risultati pratici originati da operazioni a catena, ciascuna unita alla precedente da un nesso di causalità. Il rituale invece sostituisce i gesti e le cose alla loro espressione analitica (L.-S. 9, pp. 203-204). Gesti eseguiti,

oggetti manipolati, sono altrettanti mezzi che il rituale si concede per evitare di parlare.

Questa osservazione ci pone subito di fronte a un paradosso, dal momento che, in realtà, il mito parla molto. Ogniqualevolta un rituale sia stato integralmente raccolto e trascritto, come nell'America settentrionale per certi riti provenienti dagli Irochesi, dai Fox, dai Pawnee, dai Navajo e dagli Osage (L.-S. 9, pp. 79-80, 187-197) oppure anche in Africa e in Polinesia, si è potuto constatare che il testo completo, la cui recitazione può durare anche parecchi giorni, costituisce materia di volumi di dimensioni talvolta addirittura impressionanti. Ma anche in questi casi ci si asterrà dal ricercare *ciò che dicono* le parole rituali per limitarci al solo problema di sapere *come lo dicono*. Ma a questo proposito si impone una duplice constatazione che riguarda sia la scelta e la manipolazione degli oggetti che l'esecuzione dei gesti. In tutti questi casi il rituale fa costantemente appello a due procedimenti: da una parte il frazionamento, dall'altra la ripetizione.

Frazionamento innanzitutto: infatti, all'interno delle classi di oggetti e dei tipi di gesti, il rituale distingue all'infinito e attribuisce valori discriminativi alle più piccole sfumature. Non vi è niente che sia considerato in generale, ma si sottilizza invece sulle varietà e le sotto-varietà di tutte le tassonomie, si tratti di quelle dei minerali, degli animali, delle piante o di quelle, dal rituale stesso create in abbondanza, delle materie prime, delle forme, dei gesti e degli oggetti. Lo stesso tipo di gesto assume una funzione e un significato diversi; la sua collocazione nel rituale muta a seconda che venga compiuto cominciando da destra o da sinistra, dall'alto o dal basso, dal di dentro o dal di fuori. Lo stesso dicasi per il discorso. Studiando un particolare rito, rilevavo fin dal 1949 (L.-S. 5, cap. X; cfr. 9, p. 17) che tutte le procedure venivano descritte con estrema minuziosità, suddivise in tante sequenze minimali che un'analisi pignola riesce a isolare. A questo riguardo, è senz'altro significativo che certi Indiani Navajo, ai quali alcuni ricercatori avevano affidato una macchina da presa cinematografica con l'incarico di realizzare un film, producessero opere il cui montaggio presentava questa caratteristica comune: lo spostamento degli attori aveva un'importanza molto maggiore rispetto all'attività principale che avrebbe dovuto definire il titolo e il soggetto. Vi si vedevano nei minimi particolari gli attori che si spostavano in vista di fare qualche cosa molto di più che non mentre la facevano; un tratto compositivo, questo, che i promotori dell'esperienza hanno giustamente ricollegato ai racconti navajo che essi chiamano mitici ma che in realtà sono canti salmodiati durante i riti; quei riti composti di interminabili sequenze che enumerano nelle minime sfumature vari modi di camminare e descrivono gli stati d'animo che un individuo può provare nel corso di tali peregrinazioni. Si ebbe anche la sorpresa di vedere gli

Indiani montare i film molto più rapidamente di qualsiasi tecnico, tagliando e incollando le pellicole apparentemente a caso; ma in seguito si verificò che essi erano capaci, senza bisogno di guardare, di ricordarsi di volta in volta un'immagine particolare fra le migliaia o le decine di migliaia di immagini scattate (Worth-Adair, pp. 23-30). Ora, noi sappiamo che i Navajo possiedono rituali di eccezionale ampiezza e ricchezza, che hanno importanza fondamentale sia nella vita individuale che in quella collettiva. Non ci deve quindi sorprendere che il metodo del frazionamento, unitamente alla percezione delle più piccole unità distintive, sia stato da essi trasferito sul discorso materiale registrato sulla pellicola per essere applicato a una forma di messinscena diversa da quella a loro tradizionalmente nota.

Un.22

Unitamente a queste sottigliezze che mettono in particolare risalto le più tenui fasi di certe procedure il cui svolgimento sembra perdersi in infiniti dettagli e si prolunga fino ad assumere proporzioni aberranti dando l'impressione di una visione « al rallentatore » che rasenta **la stasi e l'immobilità**, si nota un altro procedimento non meno sorprendente: sempre a costo di un considerevole dispendio verbale, il rituale si lascia andare a tutta un'orgia **di ripetizioni**: la medesima formula oppure formule simili per sintassi o per assonanza ricompaiono a intervalli ravvicinati, valgono, per così dire, solo a dieci alla volta; la medesima formula deve essere ripetuta un gran numero di volte di seguito, oppure una frase su cui si concentra un significato abbastanza banale si trova serrata e come nascosta fra due cataste di formule identiche ma prive di senso. Esempi calzanti di queste ripetizioni si ritrovano nel rituale irochese e fox: tre volte, tre volte, una volta, tre volte, cinque volte, tre volte, due volte, undici volte, tre volte, tre volte, tre volte, quattro volte, una volta, tre volte di seguito per certe formule; nel corso di un'unica fase del rituale, la medesima formula può essere ripetuta per serie successive di dieci, dodici, venti e venticinque unità (Michelson 8, pp. 72-73, 149-167; 5, pp. 96-115).

Apparentemente i due procedimenti del frazionamento e della ripetizione si oppongono: si tratta infatti, nel primo caso, di introdurre delle differenze, sia pur minime, all'interno di operazioni che potevano sembrare identiche; nel secondo caso, invece, si tratta di riprodurre a perdita d'occhio uno stesso enunciato. Ma in realtà il primo procedimento si ricollega al secondo che ne costituisce in certo senso il limite. Differenze divenute infinitesimali tendono a confondersi in una quasi-identità; e qui ritroviamo l'immagine già precedentemente evocata del film cinematografico, il quale scompone il movimento in unità così piccole che le fotografie nella loro successione diventano indistinguibili e sembrano ripetersi, tanto che il tecnico deve servirsi di contrassegni per il copione di montaggio, a meno che, come abbiamo visto, non sia un

navajo cioè un individuo abituato da lunga data, attraverso la pratica del rituale, a distinguere i valori limite dell'identità e della differenziazione.

Quali possono essere le ragioni profonde di questo sistematico ricorrere, da parte del rituale, ai due procedimenti complementari del frazionamento e della ripetizione? I celebri lavori dedicati alla religione romana arcaica da G. Dumézil fanno luce su questo problema e consentono di proporne la soluzione. Lo studioso distingue infatti gli dèi romani in due categorie: da una parte le divinità maggiori, poco numerose, costituite da triadi di opposizioni distinte, ciascuna responsabile di un aspetto dell'ordine dell'universo, insiememente funzionali il cui rapporto con altri insiememente funzionali ricostituisce la struttura globale del mondo e della società; dall'altra parte una pleiade di divinità minori che la loro stessa molteplicità permette di assegnare ad altrettante determinate fasi del rituale o alle successive tappe, minuziosamente distinte le une dalle altre, di questa o quella forma della vita pratica, come i periodi e le varie operazioni dell'agricoltura e dell'allevamento del bestiame, con tutti i riti a esse collegati, e forse anche i rischi del parto (Dumézil 3, pp. 363-385; 4, pp. 253-304).

Lo stesso ordine di osservazioni potrebbe agevolmente applicarsi ai culti dell'antico Messico, di varie regioni dell'Asia sudorientale e dell'Africa. Ora, soltanto le divinità maggiori possono essere ricondotte direttamente ai miti. Che significa dunque l'opposizione fra dèi maggiori poco numerosi, ciascuno corrispondente a una grande suddivisione dell'universo e della società, e divinità minori sufficientemente numerose perché a ciascuna di esse possa essere attribuita la responsabilità particolare di un aspetto concreto della vita pratica?

Di fatto queste categorie procedono da moti del pensiero volti in direzioni complementari. Il vissuto, con la sua fluidità, tende perennemente a sfuggire attraverso le maglie della rete che il pensiero mitico gli getta sopra per conservarne solo gli aspetti più appariscenti. Frazionando le varie operazioni e suddividendole in mille particolari instancabilmente ripetuti, il rituale si sforza di effettuare una minuziosa rabberciatura, cerca di chiudere gli interstizi, alimentando così l'illusione che sia possibile risalire alla rovescia il mito e ricostituire la continuità partendo dalla discontinuità. La sua maniacale preoccupazione di reperire attraverso il frazionamento e di moltiplicare con la ripetizione le più piccole unità costitutive del vissuto, traduce il bisogno urgente di garantirsi contro ogni frattura o eventuale interruzione che comprometta lo svolgimento del vissuto stesso. In questo senso il rito, anziché rafforzare, rovescia il procedimento del pensiero mitico che, invece, scinde il continuo in vaste unità distinte fra le quali introduce precisi scarti differenziali.

In fin dei conti l'opposizione fra il rito e il mito è quella fra il vivere e il pensare, e il rituale rappresenta un imbastardimento del pensiero asservito alle

esigenze della vita. Esso riduce, o meglio tenta invano di ridurre, le necessità del primo a un valore limite che però rimane sempre irraggiungibile: altrimenti il pensiero stesso verrebbe a essere abolito. Questo disperato tentativo, sempre destinato al fallimento, per ristabilire la continuità del vissuto smantellato dallo schematismo che il pensiero mitico ha sostituito a esso, costituisce l'essenza del rituale e giustifica quei caratteri distintivi che le analisi precedenti gli hanno riconosciuto.

È necessario quindi fermare la nostra attenzione innanzitutto sullo schematismo originario del pensiero mitico, che presenta un aspetto assai complesso.

Il pensiero mitico è essenzialmente trasformatore. Ogni mito, appena originato, si modifica, cambiando di narratore, sia all'interno del gruppo tribale sia diffondendosi da una popolazione all'altra; alcuni elementi cadono, altri li sostituiscono, certe sequenze si invertono, la struttura distorta passa attraverso tutta una serie di fasi che, nonostante le successive alterazioni, conservano il carattere di gruppo. Almeno teoricamente queste trasformazioni potrebbero essere in numero illimitato benché, come sappiamo, anche i miti siano soggetti a perire (L.-S. 20). In questo caso deve essere possibile, senza rinnegare niente dei principi dell'analisi strutturale, giungere in qualche caso a scoprire, all'interno degli stessi miti, il punto d'avvio della loro deteriorazione (OMT, pp. 100-116). Tuttavia, da un punto di vista puramente teorico, sarebbe impossibile trarre dalla nozione di trasformazione, astrattamente considerata, un qualsiasi principio da cui risultasse che le fasi del gruppo sono necessariamente di numero finito: una figura topologica si presta a deformazioni tanto piccole quanto può arrivare a concepirne l'immaginazione e, fra due distorsioni scelte come limite, può inserirsi una serie illimitata di stati intermedi, sempre parte integrante di un unico e medesimo gruppo trasformazionale. Se, da una variante all'altra dello stesso mito, appaiono sempre certe differenze esprimibili non già sotto forma di minutissimi incrementi positivi o negativi bensì di rapporti netti e precisi come la contrarietà, la contraddizione, l'inversione o la simmetria, ciò è dovuto al fatto che l'aspetto « trasformazionale » non è tutto. Un altro principio deve intervenire perché soltanto certi stati del mito vengano attualizzati fra tutti quelli possibili e perché soltanto questa o quella finestra, e non tutte, si aprano entro una griglia che pure ha un numero teoricamente illimitato di caselle. Questa ulteriore costrizione risulta dal fatto che lo spirito, lavorando inconsciamente sulla materia mitica, dispone di procedure mentali soltanto di un certo tipo: per evitare il rischio di distruggere l'ossatura logica che sostiene i miti e quindi di annientarli anziché trasformarli, esso non può introdurre altro che cambiamenti discreti, nel