

prietà naturali: è così che i simboli grafici, soprattutto quelli della scrittura cinese, manifestano certe proprietà estetiche indipendenti dalle significazioni intellettuali di cui essi sono il veicolo e che la calligrafia si propone appunto di sfruttare.

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

Non si dimentichi però che pittura e musica mantengono relazioni invertite con questa natura che parla loro. La natura offre spontaneamente all'uomo tutti i modelli dei colori, e talvolta perfino la loro materia allo stato puro. Per dipingere basta già reimpiegarli. Ma abbiamo sottolineato il fatto che la natura produce rumori, non suoni musicali di cui la cultura possiede il monopolio in quanto creatrice degli strumenti e del canto. Questa differenza si riflette nel linguaggio: noi non descriviamo allo stesso modo le sfumature dei

colori e quelle dei suoni: per le prime, procediamo quasi sempre per mezzo di metonimie implicite, come se il tale giallo fosse inseparabile dalla percezione visiva della paglia o del limone, quel tale nero dalla calcinazione dell'avorio che fu la sua causa, quel tale marrone da una terra triturata, 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 disintegrale il sistema delle significazioni attuali o virtuali in cui questi dati figurano a titolo di elementi. Prima di utilizzare i rumori che colleziona, la musica concreta si premura di renderli irriconoscibili, perché l'uditore non possa cedere alla tendenza naturale di rapportarli a delle icone: rottura di piatti, fischio di locomotiva, colpo di tosse, ramo rotto. Essa abolisce così un primo livello di articolazione il cui rendimento, nella circostanza, sarebbe poverissimo, giacché l'uomo percepisce e discrimina male i rumori a causa, forse, della sollecitazione imperiosa che esercita su di lui una categoria privilegiata di rumori: quelli del linguaggio articolato.

Il caso della musica concreta nasconde quindi un curioso paradosso. Se conservasse il valore rappresentativo dei rumori, essa disporrebbe di una prima articolazione che le permetterebbe di instaurare un sistema di segni mediante l'intervento di una seconda articolazione. Ma, con questo sistema, non si direbbe quasi niente. Per convincersene, basta immaginare il genere di storie che potremmo raccontare per mezzo di rumori: è infatti difficile negare che esse sarebbero ad un tempo comprese e commoventi. Di qui la soluzione di snaturare i rumori per farne degli pseudo-suoni: 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 annaspate 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, ognqualvolta 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 preconcetta, non ci sono più forme preconcette, 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 lettura «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 significante 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, sottponendo 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 scarne. 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 ancilla 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 semitonni dispongono, per inscrivere i loro meandri, di uno spazio a quattro dimensioni definito dall'altezza, dalla durata, dall'intensità e dal timbro) si ripercuote per lui ora sul piano della natura, ora su quello della cultura, ma raramente sui due piani insieme: sia che, delle parti strumentali, gli giunga solo il sapore dei timbri che agisce come stimolo naturale della sensualità; sia che, mozzando le ali a ogni velleità di melodia, il ricorso ai grandi intervalli dia alla parte vocale l'aspetto, senz'altro falso, di un rinforzo espressivo del linguaggio articolato.

Alla luce di queste considerazioni, il riferimento a un universo in espansione, che abbiamo incontrato sotto la penna di uno dei più eminenti pensatori della scuola seriale, assume una portata singolare. Esso dimostra infatti che questa scuola ha scelto di giocare il proprio destino, e quello della musica, su una scommessa. O essa riuscirà a superare il tradizionale distacco che separa l'uditore dal compositore, e, negando al primo la facoltà di riferirsi inconsciamente a un sistema generale, lo costringerà simultaneamente, per poter comprendere la musica, a riprodurre per proprio conto l'atto individuale di creazione; grazie alla potenza di una logica interna e sempre nuova, ogni opera strapperà quindi l'uditore alla sua passività, lo renderà solidale con il proprio slancio, cosicché la differenza fra l'inventare la musica e l'ascoltarla non sarà più di natura, ma di grado. Oppure le cose andranno in altro modo. Sfortunatamente, nulla garantisce infatti che i corpi di un universo in espansione si muovano tutti con la stessa velocità, né che si spostino nella medesima direzione. L'analogia astronomica che si invoca suggerisce piuttosto il contrario. Potrebbe dunque darsi che la musica seriale dipenda da un universo in cui la musica non trascina l'uditore nella propria traiettoria, ma si allontana da lui. Egli si sforzerebbe invano di raggiungerla: la

musica gli apparirebbe sempre più lontana e inafferrabile. Essendo in breve tempo troppo distante per commuoverlo, rimarrebbe accessibile solo la sua idea, prima che finisca di perdersi sotto la volta notturna del silenzio, ove gli uomini non la riconosceranno se non da brevi e fuggevoli bagliori.

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