

Claude Lévi-Strauss

PRIMITIVI E CIVILIZZATI

Conversazioni con Georges Charbonnier



Queste conversazioni sono state trasmesse dalla R.T.F. (France Trois) nell'ottobre, novembre e dicembre del 1959 con il titolo "Entretiens avec Claude Lévi-Strauss, une émission de Georges Charbonnier"¹.

INTRODUZIONE

Alfredo Cattabiani

Or non è molto, parevano dogmi indiscutibili alcuni pregiudizi ereditati dal secolo diciannovesimo, e cioè la superiorità della società tecnologica moderna rispetto a quelle non basate sullo sfruttamento intensivo della natura, e il mito di un progresso dell'umanità determinato semplicemente dal fluire del tempo, malgrado qualche periodo di temporaneo regresso o di stasi, definito senza una ombra di ironia "pausa conservatrice" o "crisi di crescita".

Quei pregiudizi presentavano l'umanità come una folla che sale lungo i fianchi di una montagna e in cui ogni generazione, fermandosi esausta ai margini della strada, consegna alla successiva la fiaccola del Progresso. Agli inizi questa Umanità sarebbe stata feroce e illetterata; poi, a poco a poco, riempiendo le bisacce del nettare della Cultura e della Civiltà, sarebbe cresciuta come il frutto dal seme, in attesa di giungere alla suprema maturazione sul pianoro finale, chiamato in vari modi, fra i quali il più patetico è forse quello che un esponente della fantateologia definì "punto Omega". Ma non tutta l'Umanità sarebbe riuscita a seguire il passo delle avanguardie più vive: cosicché, a colui che percorresse a ritroso la via della

¹ Milano: Rusconi Editore, 1970; traduzione di Anna Rosso Cattabiani. Titolo originale dell'opera: "Entretiens avec Lévi-Strauss par Georges Charbonnier". Copyright 1961 René Julliard et Librairie Plon - Union Générale d'Éditions, Paris.

Montagna si presenterebbe uno spettacolo simile a quello di una maratona olimpica; incontrerebbe gruppi di uomini sparsi, chi più chi meno evoluto, esseri inferiori che arrancano faticosamente come gli Ottentotti dell'Enciclopedia illuminista, per raggiungere le razze e i popoli eletti, cioè quelli che oggi vivono nella civiltà tecnologica.

Queste favole confortevoli, sorte dalla psiche dilatata di intellettuali la cui esistenza si dipanava fuori dei ritmi sacri che scandiscono il tempo, hanno rivelato ormai la loro inconsistenza. Per chi sappia semplicemente vedere e sentire, la nostra civiltà non si rivela di certo migliore delle altre, anzi da alcuni segni, come la progressiva distruzione della natura e la nevrosi collettiva, mostra una luce sinistra.

E' ovvio che le gazzette della tecnocrazia continuano a ripetere con disgustante monotonia il ritornello dei santi positivisti: la produzione di oggetti inutili deve pur continuare per soddisfare i bisogni creati artificialmente da una società in cui l'interesse privato o pubblico non è subordinato a quello che la tradizione cristiana ha definito il bene comune.

Ma ormai quel ritornello comincia a suonare desueto alle orecchie di chi giorno per giorno deve subire in Occidente e in Oriente le conseguenze di una logica impazzita, secondo la quale il massimo di giustizia possibile sarebbe quello di offrire a tutti una casa colma di oggetti superflui e costruita in un ambiente avvelenato e inospitale.

Anche il pregiudizio del Progresso nelle sue varie versioni, dalle estremiste alle moderate, pare ormai stinto e improponibile. Nessuno ormai, tranne qualche misero teologo neomodernista o qualche patetico e attardato nipotino dell'Enciclopedia, osa più sostenerlo dopo i documenti che ci hanno offerto gli etnologi del Novecento o addirittura, come nel caso di Alce Nero², i rappresentanti di tradizioni non occidentali.

² Confronta "Alce Nero parla", vita di uno stregone dei Sioux Oglala messa per iscritto da John G. Neihardt, illustrata da Orso in Piedi, Adelphi, Milano 1968.

Marcel Griaule, Jean Servier, J. E. Brown, Germaine Diéterlen, Dominique Zahan, Marius Schneider, Mircea Eliade³, per citare gli esponenti più rilevanti della nuova etnologia, hanno scandagliato nella mentalità dei popoli cosiddetti primitivi, rivelandoci che le loro culture non soltanto non sono “prelogiche”, come si affermava non molti decenni or sono con un razzismo inconsapevole - poiché il mito e il simbolo, di cui sono maestre, sono altrettanto logici della metafisica occidentale moderna, additando alle verità prime con eguale se non maggiore efficacia - ma si presentano altresì come sistemi complessi e difficili da decifrarsi da parte di chi vive confortevolmente nel reticolo di una “ratio” che spesso mostra di aver perduto il lume della Tradizione.

Mircea Eliade ha dimostrato fra l'altro che, se i primitivi cadevano talvolta in commistioni illegittime fra sacro e profano e si lasciavano abbindolare da falsi sacerdoti, altrettanto succede ai “logici” moderni, che cedono pateticamente alle nuove fattucchiere della società tecnocratica o si illudono che il Sacro sia un'illusione di chi ancora non abbia scoperto il verbo della secolarizzazione⁴. E che dire delle antiche conoscenze cosmologiche, di cui ha scritto con tanta intelligenza Giorgio de Santillana⁵, e che sono oggi completamente perdute da chi è soggetto alle droghe confortevoli della scienza del misurabile, dedicando ad essa una venerazione che lascerebbe interdetto un visitatore salito dal medioevo o dalle terre del Tibet per studiare i nostri bizzarri (e spesso mostruosi) usi e costumi?

³ Confronta a questo proposito e per una prima informazione: MARCEL GRIAULE, “Dio d'acqua”, Bompiani, Milano 1968; JEAN SERVIER, “L'uomo e l'invisibile”, Rusconi, Milano 1973; ALCE NERO, “La Sacra Pipa”, Rusconi, Milano 1975 (versione Il Bivacco); MIRCEA ELIADE, “Mito e realtà”, Rusconi, Milano 1974; ID., “Il mito dell'eterno ritorno”, Rusconi, Milano 1975; MARIUS SCHNEIDER, “Il significato della musica”, Rusconi, Milano 1970; e infine la rivista “Conoscenza religiosa”, La Nuova Italia, Firenze, annate 1969 e 1970.

⁴ Confronta “Il sacro e il profano”, Boringhieri, Torino 1967.

⁵ Confronta “Le origini del pensiero scientifico”, Sansoni, Firenze 1966. Sui rapporti tra scienza antica e scienza moderna confronta TITUS BURCKARDT, “Scienza

Anche Claude Lévi-Strauss, pur essendo un esponente di quella dialettica dell'illuminismo che è la struttura della civiltà tecnologica, ha osservato nelle sue missioni di etnologo e poi nei suoi libri l'inconsistenza dell'etnocentrismo e del pregiudizio del progresso. La sua fama però non è dovuta tanto a queste sue affermazioni, quanto al fatto di essere un esponente della corrente strutturalista, di moda sul finire degli anni sessanta. Egli infatti ha descritto le società primitive in termini matematici, cioè ha ridotto i fenomeni sociali a rapporti quantitativi. Descrizione commendevole se non avesse il difetto, come è stato osservato, di ridurre la struttura delle società ai loro rapporti di scambio e di comunicazione, dimenticando di esaminarne la struttura che fonda tutte le altre, cioè i loro rapporti con l'Invisibile. Malgrado questi limiti, egli ha dimostrato che non è possibile giudicare una civiltà diversa dalla nostra con i nostri criteri, perché essa è sorta e si regge su criteri diversi: "La civiltà occidentale", ha scritto, "si è interamente orientata, da due o tre secoli a questa parte, nel senso di mettere a disposizione dell'uomo mezzi meccanici sempre più potenti. Se adottiamo questo criterio considereremo la quantità di energia disponibile "pro capite" come l'espressione del più o meno elevato grado di sviluppo delle società umane"⁶; ed ha aggiunto: "L'Occidente, signore delle macchine, ha conoscenze molto elementari sull'utilizzazione e sulle risorse di quella macchina suprema che è il corpo umano. In questo campo invece, come in quello connesso, dei rapporti fra fisico e morale, l'Oriente e l'Estremo Oriente lo hanno anticipato di parecchi millenni; hanno prodotto quelle vaste "summae" teoriche e pratiche che sono lo yoga dell'India, le tecniche del respiro cinesi o la ginnastica viscerale degli antichi Maori"⁷.

L'evoluzione sociale ha tentato di sottovalutare questa diversità di

moderna e saggezza tradizionale", Borla, Torino 1968.

⁶ Confronta "Razza e storia e altri studi di antropologia", Einaudi Torino 1967, p. 120.

⁷ Ivi, p. 121.

culture, sostenendo che le varie civiltà non sarebbero altro che stadi o tappe di un unico svolgimento destinato a convergere in un punto determinato. Anche su questo punto Lévi-Strauss ha affermato che nulla ci permette di dire che esista una continuità e uno sviluppo predeterminato e necessario nella storia della umanità, e ha aggiunto che “l’evoluzione sociale si riduce troppo spesso a una mascherata pseudo-scientifica di un vecchio problema filosofico di cui non è affatto certo che l’osservatore e l’induzione possano un giorno fornire la chiave”⁸.

Le conversazioni fra l’etnologo belga e il giornalista Georges Charbonnier, che qui presentiamo, ripropongono, anche se sinteticamente e a livello divulgativo, le opinioni di Claude Lévi-Strauss sui primitivi e i civilizzati. Il loro interesse è dovuto anche al fatto che Lévi-Strauss confessa in pubblico le sue scelte, le sue simpatie e antipatie, offrendoci un ritratto di se stesso molto prezioso per capire il suo pensiero.

In appendice si è ritenuto opportuno pubblicare un giudizio dell’etnologo Jean Servier, discepolo di Marcel Griaule e autore del noto saggio “L’uomo e l’invisibile”⁹. Egli sostiene che certe tesi di Lévi-Strauss, come ad esempio quella sulla differenza fra società primitive e società moderne, oppure quella sull’origine e funzione della scrittura, siano ipotesi di lavoro non confermate da prove, anzi talvolta smentite dalla documentazione etnografica. Il lettore giudicherà quale delle due contrastanti tesi sia più fondata, anche sulla scorta delle loro opere fondamentali. Da parte nostra stimiamo necessario sottolineare alcuni punti. Lévi-Strauss, che Servier definisce un progressista cauto, non è in realtà un progressista, nel senso per lo meno che diamo al termine in questa sede. La sua personalità è più complessa. Da un lato egli si riallaccia sentimentalmente a J. J. Rousseau, rivelando il suo gusto primitivistico,

⁸ p. 109.

⁹ Trad. it. cit.

anzi affermando addirittura che le società primitive hanno realizzato una piena democrazia e integrazione dell'individuo nella comunità (affermazione che poi contraddice spiegando che non tutte le società primitive erano democratiche).

Dall'altro lato, con lo strutturalismo, egli dissolve la libertà dell'uomo in un sistema di segni indipendente da lui. In questa prospettiva egli vede l'uomo come oggetto della storia, non come soggetto, obbedendo inconsapevolmente alla struttura della società tecnocratica che tende a ridurre ogni rapporto al quantificabile e misurabile.

In questi dialoghi appare con chiarezza la sua dialettica fra strumentalismo tecnocratico e primitivismo rousseauiano, tipica di chi non si è liberato interamente dei pregiudizi illuministi. Queste contraddizioni si ripetono anche nel capitolo dedicato all'arte "primitiva" e all'arte "moderna", in cui il suo rifiuto dell'arte astratta e la sua propensione per un'arte significativa non supera il livello della simpatia o antipatia personale, anche se il discorso è ricco di annotazioni etnologiche di estremo interesse sulla funzione dell'arte nelle società primitive. Basterebbe paragonare queste pagine a quelle di Hans Sedlmayr¹⁰ per cogliere la differenza di livello intellettuale fra i due procedimenti.

Un'ultima osservazione: quando Georges Charbonnier, che è il tipico esponente della paleo-cultura progressista, chiede a Lévi-Strauss di formulare giudizi di valore sulle società, l'etnologo belga ammette di non avere un punto di vista oggettivo, bensì soggettivo, passionale. Talvolta si rifugia in spiegazioni sociologiche, quando sostiene ad esempio che la scrittura è stata creata nel momento in cui la società si è divisa in classi e quella dominante ha avuto bisogno di uno strumento per accumulare le conoscenze e le esperienze precedenti al fine di sfruttare la più debole. Ma

¹⁰ Hans Sedlmayr ha spiegato la tragedia dell'arte moderna in alcuni saggi indispensabili per i lettori che desiderano approfondire questo tema: "Perdita del centro", Borla, Torino 1967 e "La morte della luce", Rusconi, Milano 1970.

Servier osserva giustamente nell'appendice: "In quale momento si è stabilito di attribuire il nome di scrittura a un sistema di significanti grafici? Quando è apparso il simbolo o l'ideogramma o invece l'alfabeto? In quest'ultima ipotesi non si rischia di restringere abusivamente la "nozione" di sapere trasmessaci con l'aiuto di un sistema grafico?". E osserva che in molti popoli la scrittura serve soltanto per incidere stele funerarie, per marcare il bestiame o per delimitare i terreni da pascolo; altre scritture non servono né per inventari né per cataloghi, ma soltanto per conservare poemi molto lunghi o canti d'amore. Infine esistono civiltà senza scrittura, ma basate su una gerarchia di caste. In realtà, quando si reprime il punto di vista metafisico non è più possibile dare alcun giudizio di valore, bensì si espongono soltanto motivi soggettivi o ipotesi a livello sociologico, che spesso però, come nel caso dell'origine della scrittura, non basandosi su prove certe, suscitano gravi perplessità.

Altrettanto si potrebbe osservare sul problema della differenza fra società moderne tecnologiche e società "primitive", o non tecnologiche. Lévi-Strauss sostiene che mentre le prime hanno una mentalità storicistica e sono soggette a continui cambiamenti, le seconde rifiutano istintivamente ogni modificazione strutturale; le prime non si sentono sottomesse alle tradizioni, le seconde le considerano il fondamento della loro esistenza. Egli aggiunge ancora che mentre nelle società cosiddette "primitive" l'individuo è integrato nella comunità, in quelle moderne si sente alienato. Infine spiega che nelle prime si è realizzata una democrazia di stampo rousseauiano, mentre nelle seconde si ha lo sfruttamento di una classe sull'altra.

Ciò che egli dice è parzialmente vero (tranne l'osservazione sulla democrazia, perché, come si sa, vi sono molte società cosiddette "primitive" basate su una gerarchia di caste), ma non riesce a cogliere i caratteri primari delle due società. Inoltre Lévi-Strauss identifica, troppo

semplicisticamente, la società moderna con la struttura tecnocratica, cioè è convinto che il sistema tecnocratico abbia sostituito o debba in breve tempo sostituire completamente quella società naturale o tradizionale che, malgrado l'opera di dissoluzione in corso, riaffiora continuamente anche negli ambienti che sembrerebbero respingerla.

Ma la sua convinzione non è fondata perché, nel momento in cui le strutture tecnocratiche distruggessero completamente la società naturale o tradizionale, cesserebbe di esistere la società stessa. In realtà l'errore di Lévi-Strauss è di contrapporre rigidamente società primitive e società moderne, mentre la distinzione andrebbe fatta fra società che partecipano della Tradizione e società che da essa si allontanano. Il criterio di giudizio deve essere dunque la Tradizione. In questo modo anche le società cosiddette primitive verrebbero valutate secondo una loro maggiore o minore fedeltà alla Tradizione.

Ma che cosa si intende per Tradizione? Rammentiamo a questo proposito una definizione di Elémire Zolla che ci pare la formulazione più accettabile: “La Tradizione è trasmissione dell'idea dell'essere nella sua perfezione massima, dunque di una gerarchia tra gli esseri relativi e storici fondata sul loro grado di distanza da quel punto o unità. La Tradizione si concreta in una serie di mezzi: sacramenti, simboli, riti, definizioni discorsive il cui fine è di sviluppare nell'uomo quella parte o facoltà o potenza o vocazione che si voglia dire, la quale pone in contatto con il massimo di essere che gli sia consentito, ponendo in cima alla sua costituzione corporea o psichica lo spirito o intuizione intellettuale. [...] Se si definisce la Tradizione come l'insieme degli atti onde si trasmettono i mezzi adatti a propiziare l'intuito dell'essere perfettissimo, quali Scritture e commenti, riti, modi di orazione e precetti morali (che purificano, se adempiuti, sì da rendere possibile l'orazione) allora tutte le tradizioni, di qualsiasi oggetto, si pongono nella prospettiva di quella loro misura eterna.

Così la semplice tradizione pittorica, che avviene normalmente in una scuola o bottega d'arte, è parte intima della Tradizione qualora sia sacra e canonica, come nel caso della pittura di icone; da questo stato di aderenza della tradizione pittorica alla Tradizione dell'idea dell'essere perfettissimo, si scaglionava, come dall'alto della mistica rosa giù digradando fino al pozzo di Lucifero, la gamma di scuole pittoriche prima elegantemente profane quindi meramente mimetiche della brutta contingenza e infine inerti e puerili imitazioni di un senso pittorico smarrito. Può capitare che un certo tratto di storia, come quello dell'Occidente dal Medio Evo a oggi, illustri come parabola questa discesa dalla Tradizione ad una mera trasmissione di puerilità, il cui grado di essere è minimo. Del pari una comunità il cui fine è, nella misura sempre limitata di qualunque opera umana, lo sviluppo dell'intuizione dell'essere nei suoi membri, può digradare fino a una società il cui fine è di estirpare (nei limiti in cui questo sia pure concesso senza togliere del tutto quell'essere quasi minimo che è l'esistenza animale) il ricordo stesso d'una misura intemporale delle cose temporali. Il primo modello di comunità procura di imitare in terra la regolarità dei movimenti celesti, sicché ognuno è a stella volto, forma una costellazione, cioè svolge nella città, anche urbanisticamente ricalcata sulla mappa dei cieli, una funzione analoga a quella che nell'economia cosmica adempie quella costellazione o quel pianeta"¹¹.

Secondo questo punto di vista è possibile definire il sistema tecnocratico, che informa in modo rilevante le società moderne occidentali e comuniste, come un tentativo di negare l'essere perfettissimo come misura di ogni atto e di elevare il soggetto a creatore di ogni norma, riducendo il reale a puro strumento di potere per il soddisfacimento bio-psicologico. In questa prospettiva lo sfruttamento e la rapina della natura è

¹¹ La definizione è contenuta nella conferenza, inedita "La definizione dei concetti di "tradizione" e "critica" e dei loro rapporti, con sei digressioni", letta nel settembre 1968 a Venezia durante i corsi di Alta Cultura della Fondazione Giorgio Cini.

la logica conseguenza di una società che ha assunto come unico criterio di giudizio la ricerca dell'utile maggiore nel più breve tempo possibile e la creazione di mezzi meccanici sempre più potenti.

A questo criterio si accompagna l'illusione che, se non il dolore e la morte, per lo meno la violenza, l'odio, l'ingiustizia e le incomprensioni saranno eliminate con lo sviluppo della tecnologia e con le riforme sociali. Ahimè! Quanto più ci si impegna a ridurre il male al puro livello sociologico, psicologico e tecnologico, negando la caduta originale e l'attuale condizione umana, tanto più esso assume dimensioni mostruose, quasi a dimostrare per assurdo che soltanto una fedeltà alla gerarchia dell'essere e all'Invisibile è in grado di correggere il correggibile, di eliminare "quel male, quel dolore, quell'ingiustizia".

Questo dramma, che le generazioni del Novecento stanno vivendo fra la disperazione e l'illusione, è iniziato in Occidente con il nuovo atteggiamento nei confronti della realtà, che risale a quattro secoli or sono e ha mutato radicalmente segno all'equilibrato progresso tecnico del medioevo, che era subordinato ai principi tradizionali. Oggi però il ciclo sta concludendosi: nel momento in cui anche la luna è violata da un giocattolo mostruoso, le nuove generazioni irridono i padri coscritti: alcuni giovani preferiscono ormai la droga allo stato puro a quelle più blande della civiltà tecnocratica; altri invece riscoprono il significato della Tradizione per proporre in futuro una possibile riforma della società in cui vivono, se l'orizzonte non si colora di luci apocalittiche.

1 - L'ETNOLOGO FRANCOIS

Georges Charbonnier - Da molto tempo si parla con insistenza del divorzio che si è venuto a creare fra il pittore e lo spettatore, fra il

compositore e l'uditore, fra il poeta e il lettore e, in genere, fra l'artista da un lato e l'amatore, l'acquirente, il consumatore e l'indifferente dall'altro. Non sarebbe il caso di dimostrare che esiste un divorzio più radicale, quello cioè che separa l'uomo di scienza da ciascuno di noi? Mentre il divorzio fra il pittore e lo spettatore potrebbe essere interpretato come la conseguenza di una differenza di sensibilità, quello invece fra lo scienziato e l'uomo qualunque non può dipendere che da una differenza di conoscenza, da una diversa capacità di conoscere. L'uomo di scienza sa, ed è cosciente del suo sapere, mentre noi abbiamo a disposizione soltanto la vaga interpretazione della nostra esperienza quotidiana. Inoltre l'uomo di scienza vede aumentare di giorno in giorno il suo potere, che è un reale potere. Oggi infatti noi non crediamo più al potere degli uomini politici e siamo invece certi del potere sempre maggiore degli scienziati. Un tempo abbiamo dubitato della coscienza morale degli uomini politici (che ora non ci interessa più), ora dubitiamo della coscienza morale dell'uomo di scienza. Gli rimproveriamo di spingere le sue ricerche in senso distruttivo, di essere riuscito a far coincidere la ricerca pura con la distruzione potenziale dell'umanità. In breve, di aver fatto progredire la fisica costruendo la bomba atomica. Rimproveriamo al fisico di essersi procurato l'indistruttibile alibi della conoscenza e di aver adottato, sul medesimo piano, una posizione analoga a quella del "buon diritto" in campo giuridico. Se il giurista ha creato la teoria dell'abuso del diritto è perché l'abuso del diritto ha avuto inizio con l'uso del diritto stesso. Perciò ci domandiamo: l'abuso della conoscenza non comincia con il suo uso, anzi con la costituzione di un corpo di conoscenze? Noi esigiamo che l'uomo di scienza misuri e controlli le conseguenze delle sue scoperte. Gli chiediamo di misurare e di assumersi la responsabilità dell'esercizio dei suoi poteri, ma, nello stesso tempo, non lo crediamo capace di un simile atto. Vi sono dei "precedenti": la bomba atomica. "Attualmente" si sta forse creando qualcosa del genere. E "in seguito" che cosa avverrà? Ci sentiamo perciò aggrediti dalla conoscenza e abbiamo paura di veder scomparire quel vago concetto dell'uomo che tanto ci preme. Finora abbiamo creduto di

trovare nelle arti un rifugio inattaccabile dall'uomo di scienza, dominio assoluto della libertà, sgombro da qualsiasi legge e dove anzi la legge non sarebbe mai stata applicabile. E abbiamo riso dei professori d'estetica. Eravamo sicuri infatti che in campo artistico il numero non sarebbe mai penetrato per generare quella particolare bellezza che vogliamo umana e stimiamo umana perché sfugge alla legge del numero. Infatti la nostra religione di uomini qualunque è questa: l'uomo è un'entità che sfugge alla legge del numero. Tutto ciò che è misurabile è inumano, tutto ciò che viene invaso dal numero è strappato all'uomo. In questa prospettiva siamo spinti a stabilire una gerarchia delle scienze inversa alla quantità di operazioni matematiche pure utilizzate da ciascuna disciplina; questa è la nostra mentalità, anche se espressa in modo semplicistico. Secondo questa classificazione passionale la fisica ci minaccerebbe più di qualsiasi altra scienza cosiddetta "umana", mentre al contrario, la nostra simpatia per la preistoria, l'archeologia, l'etnologia è molto viva. Sappiamo, e gli etnologi stessi ce lo hanno confermato, che il loro metodo di conoscenza dell'uomo implica una conoscenza poetica dell'oggetto che studiano. Tuttavia abbiamo osservato che la nuova etnologia bada soprattutto al rigore scientifico, abbandonando talvolta il rigore poetico per l'esattezza; e allora sentiamo che il terreno ci sfugge e vogliamo essere rassicurati a tutti i costi. Anche se è evidente, vogliamo essere sicuri che l'uomo di scienza è simile a noi, che anch'egli si abbandona quotidianamente a un'esistenza passionale, che non razionalizza tutta la sua vita. Per esempio, mentre l'uomo di scienza dice "economia politica", "sociologia", noi diciamo più semplicemente "politica". Siamo immersi in una zona che chiamiamo "la politica". Tuttavia pensiamo che voi, uomini di scienza - e ci afferriamo a questa speranza - non potete impedirvi di entrare nella politica. Ma vi entrate con la mentalità dello scienziato, o vi lasciate afferrare dalla passione e diventate perciò esseri simili a noi?

Claude Lévi-Strauss - Non vorrei metterla nelle condizioni in cui sarei costretto a...

Charbonnier - Mi metto volontariamente nella peggiore delle condizioni.

Lévi-Strauss - Va bene. Allora le dirò che anch'io ho naturalmente, come tutti, delle convinzioni politiche. E non posso non averne perché lo spettacolo della stupidità e della cattiveria mi costringe e mi richiama quotidianamente alla coscienza politica. Il fatto che sia diventato etnologo non ha realmente modificato il mio atteggiamento politico, che è rimasto esterno e come impermeabile alla mia riflessione e che quindi, lo confesso, ha un carattere passionale. D'altronde, ed è un'esperienza che tutti noi abbiamo fatto, è molto difficile mantenere all'interno della nostra stessa società quell'obiettività che ci sforziamo di raggiungere analizzando le società esterne.

Charbonnier - Senza chiederle di precisare o citare casi reali, succede anche a lei, e ai suoi colleghi scienziati in generale, di cogliere delle contraddizioni nel proprio ragionamento? Ad esempio: "Devo concludere che "è probabile che"... eppure reagisco esattamente al contrario"?

Lévi-Strauss - Certo, quando cerco di applicare all'analisi della mia società la conoscenza che possiedo delle società che studio con infinita simpatia e quasi con tenerezza, sono colpito da alcune mie contraddizioni: mentre talune decisioni o modi di agire della mia società mi indignano e mi rivoltano quando ne sono il testimone, non sono portato a dare alcun giudizio di valore se osservo casi analoghi o relativamente simili nelle società cosiddette "primitive". Cerco invece di capire perché le cose sono avvenute a quel modo e arrivo perfino a pensare che, se questi atteggiamenti e modi di agire esistono, ci deve anche essere un motivo che li spieghi.

Charbonnier - Capisco. Infatti io, non-antropologo, leggendo i

suoi libri, sono rimasto colpito da questo fatto. Non mi ricordo più di quale società primitiva si trattasse, ma non ha importanza; ricordo invece che l'antropofagia e la tortura mi parevano diventate in qualche modo azioni legittime. Conoscendone i motivi, il fenomeno diventa legittimo. Non voglio dire che lei lo abbia fatto diventare tale; ma, come lettore, ho avuto l'impressione che anche questo fosse un modo di conoscere, appassionante quanto un altro e forse di più, anche se non teneva conto del prezzo della sofferenza.

Lévi-Strauss - Vorrei dire che dovrebbe essere così; ma invece non lo è mai. Noi tutti siamo più o meno specializzati perché non possiamo pretendere di conoscere le tremila o quattromila società che esistevano ancora sulla terra verso la fine del secolo diciannovesimo (oggi ve ne sono molte di meno perché parecchie sono scomparse). Siamo dunque obbligati a scegliere, e lo facciamo per motivi che non si possono considerare propriamente scientifici. All'inizio la nostra scelta è affidata al caso, perché le circostanze della nostra carriera ci hanno portati in questa o quella direzione; in seguito è dovuta a motivi che derivano da affinità o da antipatie personali. Mi ricordo che negli ultimi mesi di vita il mio illustre collega americano Robert Lowie - e lo prendo ad esempio perché la sua è l'opera più obiettiva, calma e serena che conosca (leggendo i suoi libri si ha l'impressione di trovarsi di fronte a un uomo saggio, completamente disinteressato, che studia le società con totale obiettività, senza introdurvi il benché minimo coefficiente personale), - ebbene, Lowie mi diceva di non essersi mai sentito perfettamente a suo agio in certe società, che pure ha studiato a fondo, e che in realtà credeva di non avere mai comprese pienamente: gli Indiani Crow, ad esempio, quelli delle Pianure con l'acconciatura di penne - gli stessi, per intenderci, che godono di popolarità presso i nostri figli - gli ispiravano una simpatia senza riserve che invece non provava per gli Indiani Hopi, quelli dei "pueblos" del sud-ovest degli

Stati Uniti, sui quali ha condotto eccellenti studi. E quando gli domandavo il motivo, rispondeva: “Non lo so, ma se un Crow taglia il naso alla moglie che lo tradisce io capisco la sua reazione e in un certo senso la trovo normale. Mentre considero mostruoso e mi incollerisce l’atteggiamento dell’Indiano Hopi che nella stessa situazione si raccoglie in preghiera per ottenere dagli dèi che cessi la pioggia e la carestia”. Ripeto però che questi atteggiamenti non hanno impedito a Lowie di condurre degli eccellenti studi sia sui Crow che sugli Hopi, anche se rispetto ai due gruppi non si trovava nella stessa situazione psicologica, poiché uno esigeva da lui uno sforzo supplementare. Del resto, tutti gli etnologi fanno esperienze di questo genere. Anch’io non posso negare di provare un certo malessere quando leggo le descrizioni di certe torture che avvenivano fra gli Indiani del Messico o fra quelli delle Pianure degli Stati Uniti. Ma questo malessere non è assolutamente paragonabile all’orrore e al disprezzo illimitato che mi ispirano pratiche simili quando avvengono nella nostra società. Nel primo caso mi sforzo di comprendere quale sia il sistema di atteggiamenti, di credenze e di rappresentazioni all’interno del quale possono esistere tali comportamenti.

Charbonnier - Mi pare che voi antropologi godiate di un vantaggio particolare (o forse quello che chiamo vantaggio è soltanto un partito preso): cioè vi trovate, per quanto riguarda le vostre passioni, in una posizione diversa da quella del fisico; vi adattate meglio alle vostre passioni, le integrate meglio alle vostre analisi; forse non all’oggetto delle vostre ricerche, ma alle vostre analisi. Essere antropologi, etnologi, interessarsi alle società e a un certo tipo di uomo presuppone una scelta iniziale.

Lévi-Strauss - Spesso hanno detto - non so se sia esatto in generale ma probabilmente è vero per molti di noi - che la difficoltà di adattamento all’ambiente sociale nel quale si è nati è il motivo che spinge a diventare

etnologi.

Charbonnier - Non è esattamente questo che volevo dire. Capisco che l'etnologo all'inizio debba avere uno "scopo", ma mi pare che la ricerca etnologica gli permetta di fare coesistere dentro di sé l'uomo passionale e l'uomo di scienza.

Lévi-Strauss - Lo studio etnologico ci insegna, in modo rude e penoso dal punto di vista intellettuale, che occorre rinunciare a concepire una sociologia "euclidea", così come i fisici e gli astronomi ci hanno insegnato che dobbiamo rinunciare a credere che tutti i fenomeni, dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande, si situano all'interno di uno spazio omogeneo. Quando si studiano società diverse, occorre essere in grado di cambiare i metodi di riferimento: ginnastica assai faticosa e che solo la conoscenza del terreno permette. (E' inconcepibile e impossibile essere etnologi rimanendo immobili a tavolino). Direi che si tratta quasi di una ginnastica vera e propria che stanca fisicamente. Ed è forse in questo ambito che possiamo non tanto risolvere la difficoltà alla quale lei alludeva, quanto capire almeno che non può essere risolta, nel senso che vi sono contraddizioni che dobbiamo accettare e con le quali dobbiamo abituarci a vivere in una rassegnata intimità. Sotto questo aspetto non siamo molto lontani dal fisico; anche lui infatti sa che esiste una certa finezza nell'analisi alla quale non può tendere perché, se cercasse di tendervi, rinunciarebbe a conoscere taluni aspetti della realtà per coglierne altri che sono complementari. La sua situazione è dunque molto simile a quella dell'etnologo, il quale non può riflettere di volta in volta e contemporaneamente sulla nostra società e su altre molto diverse. E di fronte alla pretesa di certi uditori e lettori che dicono: "Dovete riuscire a paragonare le varie società, dovete trovare un sistema di riferimenti che possa adattarsi alle une e alle altre", ci troviamo in una posizione di

vantaggio perché abbiamo imparato a rinunciare a quest'idea.

Charbonnier - Mi pare anche che l'etnologo, che parte per paesi lontani, che va in un certo posto perché ha scelto di andarci, applica i metodi di conoscenza a qualche cosa che, in concreto, è l'equivalente della sua poesia personale.

Lévi-Strauss - Sì, ma allora ricadiamo...

Charbonnier - A me non pare che il fisico si trovi in una posizione simile.

Lévi-Strauss - Perché no? Se interroga due scienziati e cerca di sapere perché uno è biologo e l'altro matematico, troverà sicuramente nel primo una simpatia o una curiosità per la materia viva, le cui origini sono radicate profondamente nella sua storia personale, e degli atteggiamenti diversi, ma motivati in modo altrettanto profondo, nel matematico.

Charbonnier - Ragioni passionali?

Lévi-Strauss - Anche.

Charbonnier - "So a priori che in quel luogo vi è la mia poesia, e ci vado per trovarla in concreto". Posso esprimermi così?

Lévi-Strauss - Forse mi sbaglio, ma non vedo perché la situazione degli altri scienziati dovrebbe essere diversa dalla nostra.

2 - PRIMITIVE E CIVILIZZATI

Charbonnier - Lo scienziato deve essere molto paziente nei confronti di noi, uomini qualunque, perché gli chiediamo di rispondere a interrogativi diversi dai suoi. L'uomo di scienza si pone degli

interrogativi per conoscere, mentre noi li poniamo per conservare l'idea dell'uomo che ci siamo fatta, quell'idea e quella valutazione che conosciamo, ma che non siamo in grado di precisare. La nostra simpatia per l'etnologo è rivolta all'uomo di scienza che per conoscere si serve di una poetica. Per questo gli chiediamo di affrontare poeticamente la nostra società, anche se sappiamo - mi riferisco alle sue parole - che egli studia come un astronomo, cioè studia una materia sociale privilegiata, lontana, distante, una specie di stato cristallino della materia sociale. Il sociologo invece non ci rappresenta; egli può prevedere attraverso i numeri il comportamento medio dei nostri gruppi e noi temiamo per la nostra libertà. Quindi è proprio all'etnologo che desideriamo porre la domanda: quali differenze fondamentali di funzionamento e di struttura nota fra le società oggetto dei suoi studi e la società nella quale viviamo, la nostra?

Lévi-Strauss - Lei ha posto la domanda più difficile fra tutte quelle che vengono rivolte all'etnologia, così difficile che dubito sia possibile rispondere. Potrebbe anche essere questo il limite assoluto della nostra conoscenza; perciò sarebbe forse il caso di domandarci prima da che cosa provenga tale difficoltà. Mi pare infatti che la domanda ne contenga un'altra, e cioè se sia possibile classificare tutte le società umane secondo una nozione di progresso, definendo le une più primitive - adoperiamo il termine "primitive" perché ci viene imposto dall'uso e non ne conosciamo di migliori - e le altre "più civilizzate", se così si può dire.

Charbonnier - Questo però è un problema che ponevo in secondo piano, assieme a molti altri.

Lévi-Strauss - Se lei è d'accordo cominciamo di qui. Mi pare che la grande difficoltà dipenda dal fatto che non è la stessa cosa analizzare una società dall'esterno oppure dall'interno. Guardandola dall'esterno possiamo attribuirle un certo numero di caratteristiche, determinare il grado del suo

sviluppo tecnico, l'ampiezza della produzione materiale, la massa della popolazione e così di seguito, e infine darle freddamente un voto e fare un paragone fra i voti che diamo alle varie società. Ma quando si guarda dall'interno, questi pochi elementi si dilatano e si trasformano per ogni membro di una società, che si rivela ricca di infinite sfumature. Vorrei fare un paragone: immagini che cosa può rappresentare la morte di un individuo per i conoscenti e che cosa invece per i familiari. Vista dall'esterno è certo un avvenimento banalissimo, ma per gli intimi rappresenta il sovvertimento totale di un universo: non possiamo mai capire completamente che cosa sia il dolore di una famiglia che non è la nostra famiglia, che cosa sia il dolore che non è il nostro dolore. E' un genere di difficoltà che mi ricorda la complementarietà di cui parlano i fisici. Non si può determinare la traiettoria di una particella e contemporaneamente stabilirne la posizione. E analogamente, forse, non possiamo nello stesso tempo tentare di conoscere una società vivendone all'interno e cercare di classificarla dall'esterno in rapporto ad altre società. Ecco dov'è la difficoltà.

Charbonnier - Ma è una difficoltà che riguarda ogni metodo di conoscenza, non soltanto l'etnologia.

Lévi-Strauss - Certo, ma cercavo soltanto di spiegare quale particolare incidenza abbia sull'etnologia. Desideravo farlo subito ma non intendevo con questo sfuggire alla sua domanda, alla quale bisogna invece cercare di rispondere, perché è una questione che tutti ci poniamo e perché non possiamo impedirci di paragonare società molto diverse fra loro, come ad esempio potrebbe essere quella degli indigeni australiani che non possedevano vasellame e tessuti, e non conoscevano l'agricoltura e gli animali domestici, con la nostra società con le macchine, l'energia termica, l'energia elettrica e ora anche quella nucleare. Fra simili società la differenza è così evidente che non si può fare a meno di cercare di capirne i

motivi.

Charbonnier - Esiste tutto un vocabolario di cui bisognerebbe conoscere il vero significato. Per noi uomini di questo tempo, che viviamo all'interno delle grandi società, la parola "grande" ha sempre un significato, anche quando senza essere uomini di scienza cerchiamo di assumere una posizione imparziale.

Lévi-Strauss - Obiettivamente, dobbiamo constatare che le società contemporanee e le società dei popoli che chiamiamo "primitivi" non appartengono allo stesso ordine di grandezza. Se lei è d'accordo, partiamo da questa constatazione. Possiamo immaginare la nostra civiltà come una combinazione molto complessa. La differenza d'ordine di grandezza potrebbe essere vagamente paragonata a quella che esiste fra le grosse molecole, che sono la combinazione di parecchie migliaia di atomi, e le molecole più piccole, che ne hanno soltanto un numero molto limitato. Vi è quindi una doppia differenza: di ordine di grandezza e di complessità di combinazione. Nel nostro caso come possiamo spiegarla? Le propongo una prima ipotesi. Dico subito che farò l'avvocato del diavolo perché non sosterrò sino in fondo questa tesi: ma mi pare necessario tenerla sempre presente. Immagini un incallito giocatore di "roulette" che si proponga non solo di indovinare il numero buono, ma di realizzare una combinazione complessa, basata su parecchie dozzine o parecchie centinaia di puntate, e definita da certe regole di alternanza fra il rosso e il nero, o fra il pari e il dispari. Il nostro giocatore potrebbe realizzare questa complessa combinazione al primo, al millesimo, al milionesimo tentativo, oppure mai. Se la combinazione si realizza al settecentoventicinquesimo colpo, non le verrà certo in mente di dire che tutti i tentativi che l'hanno preceduta erano indispensabili. Si è realizzata in quel momento, sarebbe potuta succedere dopo, ma comunque i tentativi iniziali non hanno costituito un progresso

necessario per il successo. A questo punto potremmo già rispondere al problema che lei ha posto. Potremmo dire infatti che l'umanità è riuscita a realizzare questa complessa combinazione che è la civiltà occidentale dopo un certo numero di millenni. Avrebbe potuto realizzarla all'inizio, avrebbe potuto farlo molto più tardi, l'ha fatto in questo momento. Ma non esistono dei motivi: è così. La risposta non la soddisfa, vero?

Charbonnier - No, non mi soddisfa. Come non specialista ritengo che l'elemento tempo sia importante.

Lévi-Strauss - D'accordo. Ma cerchiamo di delinearlo, questo elemento tempo. In che cosa consiste? Per proseguire nella nostra analisi occorre far intervenire un'acquisizione essenziale della cultura, la condizione stessa che permette la totalizzazione del sapere e l'utilizzazione delle esperienze passate, quella che, in modo più o meno intuitivo, sentiamo essere stata all'origine della nostra civiltà: la scrittura. Un popolo può approfittare delle conquiste precedenti solo nella misura in cui sono fissate nella scrittura. I popoli cosiddetti primitivi hanno spesso delle capacità mnemoniche stupefacenti (si parla di certe popolazioni polinesiane capaci di recitare senza un attimo di esitazione genealogie per dozzine di generazioni), ma tutto ciò ha chiaramente dei limiti. Solo con l'invenzione della scrittura si è potuto conservare il sapere, i tentativi, le esperienze felici o infelici di ogni generazione; e partendo da questo capitale è stato possibile alle generazioni seguenti non soltanto ripetere gli stessi tentativi, ma utilizzare quelli che erano stati fatti prima per migliorare le tecniche e compiere nuovi progressi. E' d'accordo anche lei?

Charbonnier - Non vedo perché non dovrei esserlo.

Lévi-Strauss - Bene. Allora c'è qualcosa cui possiamo riferirci, perché l'invenzione della scrittura si situa nel tempo e nello spazio.

Sappiamo infatti che è nata nel Mediterraneo orientale fra il terzo e il quarto millennio, ed è diventata indispensabile.

Charbonnier - Ma l'apparire di un fenomeno come l'invenzione della scrittura in quel particolare momento storico non è un privilegio? L'uomo qualunque si chiede: perché proprio in quel periodo e in quel luogo?

Lévi-Strauss - Già, perché? Ciò che dirò potrà sembrare una contraddizione, ma la scrittura è apparsa nella storia dell'umanità fra il terzo e il quarto millennio prima della nostra era, quando l'uomo aveva già fatto le scoperte fondamentali ed essenziali per la sua esistenza: non prima ma dopo quella che chiamiamo la "rivoluzione neolitica", la quale consiste nella scoperta delle arti della civiltà, che sono ancora oggi alla base della nostra esistenza, cioè l'agricoltura, la riduzione di alcuni animali allo stato domestico, il vasellame, la tessitura; cioè un insieme di procedimenti che han permesso alle società umane di vivere non più, come ai tempi del paleolitico, alla giornata, fidando nella caccia, nella raccolta quotidiana, ma di accumulare...

Charbonnier - ...di disporre di un certo margine di sicurezza, insomma.

Lévi-Strauss - Sì, esattamente. Sbaglieremmo se pensassimo che scoperte tanto importanti siano potute nascere all'improvviso, per effetto del caso. L'agricoltura, per fare un solo esempio, rappresenta una somma di conoscenze, di esperienze accumulate di generazione in generazione, trasmesse dall'una all'altra, prima di diventare qualcosa di veramente utile. Spesso si è notato che gli animali domestici non sono semplicemente delle specie selvagge passate allo stato di vita domestica; ma sono animali completamente trasformati dall'uomo; e questa trasformazione, condizione essenziale per la loro utilizzazione, ha richiesto molto tempo e

un'applicazione costante ed estremamente lunga. E tutto ciò è avvenuto senza la scrittura. Dunque, se poco fa la scrittura ci è apparsa come la condizione essenziale del progresso, dobbiamo tener presente che certi progressi tecnici fondamentali, e forse i progressi tecnici più essenziali dell'umanità, sono stati compiuti senza il suo intervento.

Charbonnier - Ma per ognuno di questi progressi siamo portati, nostro malgrado, a porci la stessa domanda: la persona che non studia questi problemi si chiede perché un simile progresso sia avvenuto proprio in quel periodo. E quanto più si risale nel tempo, tanto più ci si pone l'interrogativo.

Lévi-Strauss - Per quel che riguarda il neolitico il problema non è esattamente lo stesso.

Charbonnier - "Condizioni per l'apparizione di una manifestazione di progresso": la questione rimane sempre aperta.

Lévi-Strauss - Sì, però bisogna aggiungere che non sappiamo se le grandi conquiste del neolitico siano avvenute in un solo luogo e nello stesso periodo di tempo. Anzi, è verosimile che, in certe condizioni, che si è peraltro cercato di determinare (ad esempio il relativo isolamento di gruppi umani in piccole vallate fra le montagne con irrigazione naturale; gruppi protetti da questo isolamento dalle invasioni di popolazioni straniere), le conquiste del neolitico siano apparse indipendentemente in diverse regioni del mondo. Mentre invece, per quel che riguarda la scrittura, nella nostra civiltà, è stato almeno ben localizzato il luogo dove essa è sorta. E allora ci si deve chiedere: a che cosa è legata la scrittura? Quali altre cose succedevano nel periodo in cui è stata inventata? La sua comparsa è stata forse condizionata da qualcos'altro? A questo riguardo si può fare una constatazione: il solo fenomeno legato all'apparizione della scrittura, che si registra sempre e ovunque, e non soltanto nel Mediterraneo

orientale, ma anche nella Cina preistorica e perfino in certe regioni dell'America, dove esistevano accenni di scrittura prima della conquista, è la costituzione di società gerarchiche, composte da padroni e da schiavi, che utilizzavano una parte della loro popolazione per lavorare a vantaggio dell'altra. Insomma, pare che inizialmente la scrittura sia servita per esercitare il potere: per fare inventari, cataloghi, censimenti, leggi e ingiunzioni. In ogni caso, indipendentemente dal fatto che servisse a controllare dei beni materiali o degli esseri umani, la scrittura è stata usata da alcuni uomini per esercitare il loro potere su altri uomini e sulle ricchezze.

[Charbonnier - Controllo del potere.](#)

Lévi-Strauss - Controllo del potere e mezzo per esercitare questo controllo. Abbiamo seguito un itinerario piuttosto tortuoso: siamo partiti dal problema del progresso per arrivare a quello della capitalizzazione o totalizzazione del sapere, cosa che è stata resa possibile soltanto con l'apparire della scrittura. Perciò la scrittura stessa, nelle sue origini, ci appare associata in modo permanente a società basate sullo sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo. Con questo, il problema del progresso si complica e implica non una, ma due dimensioni; perché se l'uomo, per stabilire il suo impero sulla natura, ha dovuto asservire un altro uomo e trattare quindi come un oggetto una parte dell'umanità, allora non è più possibile rispondere in modo semplice e non equivoco agli interrogativi che suscita la nozione di progresso.

OROLOGI E MACCHINE A VAPORE

[Charbonnier - Vorrei che lei continuasse l'argomento trattato](#)

poco fa, e cioè il paragone fra società primitive e società moderne, per poter cogliere, in ultima analisi, ciò che le diversifica profondamente.

Lévi-Strauss - Ritorniamo allora alla sua domanda: qual è la differenza? Credo che occorra distinguere fra società fondate sullo sfruttamento attuato da una parte del corpo sociale sull'altra parte e società a carattere democratico - mi spiace adoperare termini che in questo contesto non hanno molto senso, ma non ho scelta - che sarebbero quelle che chiamiamo primitive. Le società somigliano un poco alle macchine, e vi sono due tipi di macchine: le meccaniche e le termodinamiche. Le prime utilizzano l'energia loro fornita all'inizio e, se sono ben costruite, se non vi è attrito o riscaldamento, teoricamente possono funzionare indefinitamente con l'energia iniziale; le macchine termodinamiche invece, sul tipo di quella a vapore, sono basate su una differenza di temperatura fra la caldaia e il condensatore e, per quanto producano un lavoro molto maggiore delle altre, consumano la loro energia e progressivamente la distruggono. Direi che le società studiate dall'etnologo, confrontate alle nostre grandi società moderne e "calde", sono società "fredde", orologi paragonati a macchine a vapore: esse producono pochissimo disordine (i fisici lo chiamano "entropia") e tendono a mantenersi sempre nel loro stato iniziale; ecco perché ci appaiono come società senza storia e senza progresso. Le nostre invece non sono soltanto società che fanno un largo uso della macchina a vapore, ma assomigliano nella loro struttura alle macchine a vapore, le quali utilizzano per il loro funzionamento una differenza di potenziale che le società ottengono attraverso forme diverse di gerarchia sociale. Il fatto poi che queste forme si chiamino schiavitù, servitù o divisione di classe non ha molta importanza se le si osserva in lontananza e con un'ampia prospettiva. All'interno di queste società si realizza uno squilibrio che serve per produrre molto ordine - come avviene nelle società delle macchine - ma anche molto disordine ed entropia sul piano delle relazioni umane.

Charbonnier - Quali sono allora per l'individuo le conseguenze dello squilibrio utilizzato dalle nostre società, e qual è il valore della parola "ineguaglianza" all'interno di una società primitiva e all'interno di una società contemporanea?

Lévi-Strauss - E' una differenza importante, ma non vorrei generalizzare; mi si potrebbe infatti obiettare che esistono delle eccezioni. Occorre innanzitutto dire che le società cosiddette "primitive" possiedono forme diverse di organizzazione sociale e che due società primitive, cosa che non mi stancherò mai di ripetere, possono differire fra di loro quanto ognuna di esse differisce dalla nostra. Sono esistite società primitive formate da caste, e l'India ne è un esempio, per quanto non la si possa definire primitiva dal momento che ha conosciuto la scrittura. Ma la grande differenza d'insieme è dovuta al fatto che le società primitive si sforzavano, coscientemente o incoscientemente, di evitare che fra i loro membri si producesse quella divisione che ha permesso o favorito lo sviluppo della civiltà occidentale. E la loro organizzazione politica ne è la prova migliore. In molte società primitive - non in tutte, ma in moltissime e sparse nelle regioni più diverse e lontane - possiamo notare un abbozzo di società politica e di governo, sia popolare che rappresentativo. In queste società le decisioni vengono prese dall'assemblea della popolazione riunita in gran consiglio, oppure dai notabili, dai capi dei clan, sacerdoti o capi religiosi che deliberano e votano. E si richiede l'unanimità; come se essi intuissero che al momento di una decisione importante non devono esistere sentimenti di amarezza (simili a quelli che hanno i vinti di una consultazione elettorale), nemmeno in una piccolissima parte della società, perché proprio questi sentimenti, uniti alla cattiva volontà e alla tristezza di non essere stati seguiti, agirebbero con una potenza quasi magica, capace di compromettere il risultato ottenuto. Ecco perché in certe società - e vi sono esempi nell'Oceania - alcuni giorni prima di prendere decisioni importanti si indice

un combattimento rituale (e alcuni rimangono feriti, anche se si cerca di limitare i rischi), durante il quale si eliminano le vecchie discordie. La società si purga di ogni motivo di dissenso e soltanto dopo, quando il gruppo restaurato e ringiovanito ha eliminato ogni rivalità, è pronta per prendere una decisione che potrà essere unanime e manifestare così la buona volontà comune.

Charbonnier - Se ho ben capito, vi è dunque uno stato di unanimità che non dipende dalla decisione ma deve essere applicato alla decisione che si sta per prendere.

Lévi-Strauss - Esatto. Uno stato di unanimità che è considerato indispensabile affinché il gruppo si perpetui come gruppo, ed è una protezione contro il rischio di divisione, come dicevo poco fa, contro il rischio che una gerarchia surrettizia si introduca nel gruppo sociale, fra coloro che starebbero dalla parte giusta e coloro che invece si verrebbero a trovare dalla parte sbagliata. In altri termini, non si vogliono creare minoranze; la società cerca di perpetuarsi come un orologio dove tutti gli ingranaggi partecipano armoniosamente alla stessa attività, e non come quel tipo di macchine che sembrano possedere un antagonismo latente fra la sorgente di calore e l'organo di raffreddamento.

Charbonnier - Mi pare di veder trapelare, nel suo discorso, le idee di Rousseau!

Lévi-Strauss - E perché no?

Charbonnier - Jean-Jacques Rousseau definisce l'unanimità come la decisione unanime di rispettare la decisione presa dalla maggioranza. Unanimità molto simile a quella da lei descritta!

Lévi-Strauss - Naturalmente! Rousseau, che non conosceva gli esempi che ho fatto poc'anzi, perché i problemi che riguardano la vita

politica dei popoli primitivi sono stati studiati solo molto più tardi, e ai suoi tempi non si disponeva ancora di conoscenze sufficienti, aveva capito che un atto di unanimità è la condizione teorica per l'esistenza di una società, principio che popolazioni molto umili hanno saputo mettere metodicamente in pratica. Ma, leggendo Rousseau, ci accorgiamo che la difficoltà nasce nel momento in cui egli cerca di passare da questa regola di unanimità, che è la sola fondata in teoria, alla pratica dello scrutinio maggioritario.

Charbonnier - Rousseau teorizza una unanimità di accettazione: io alieno la mia libertà per partecipare alla sovranità.

Lévi-Strauss - Certo, perché secondo lui la volontà generale non è la volontà della totalità o della maggioranza della popolazione espressa in occasioni particolari, ma è la decisione latente e continua attraverso la quale ogni individuo accetta di esistere in quanto membro di un gruppo.

Charbonnier - Esatto; non si è unanimi nel decidere, ma unanimi nell'obbedire alla decisione presa. Non siamo perciò molto lontani dallo stato che lei ha descritto.

Lévi-Strauss - E' vero. Secondo me, Rousseau nel "Contratto sociale" - perché è a quest'opera che ci stiamo riferendo - ha formulato il concetto più profondo, e più suscettibile di essere generalizzato, in quanto è verificabile su un gran numero di società, di quello che costituisce l'organizzazione politica e le condizioni teoriche di ogni possibile organizzazione politica.

Charbonnier - Queste teorie sono però molto lontane dalle nostre forme sociali. E, se penso a ciò che lei ha detto a proposito del nostro tipo di società, la quale per funzionare ha bisogno di una differenza di potenziale, devo concludere che la democrazia nel nostro stato sociale è impossibile. Anzi, se questa differenza è indispensabile al funzionamento della macchina e se, per vivere, la società deve

conservare questa differenza, allora ogni democrazia è impossibile.

Lévi-Strauss - Chiedendomi di fare un ragionamento su quelle colossali macchine a vapore che sono le società contemporanee e non sui piccoli orologi, come ho definito poc'anzi le società primitive, lei mi vuol trascinare in un campo che in quanto etnologo non mi appartiene. Tuttavia credo di poter continuare il ragionamento iniziato senza arrivare, naturalmente, a conclusioni definitive. Posso riassumere ciò che dicevo in questo modo: le società che chiamiamo primitive possono essere considerate come sistemi senza entropia o a scarsa entropia, che funzionano a temperatura zero assoluto (non parlo della temperatura fisica ma di quella "storica"; prima le avevamo definite società senza storia): di conseguenza manifestano in massimo grado fenomeni di ordine meccanico che prevalgono sui fenomeni termo-dinamici. Può sembrare stupefacente, ma le regole della parentela e del matrimonio, gli scambi economici, i riti, i miti e altri avvenimenti del genere, campo ideale per lo studio degli etnologi, possono spesso essere concepiti sul modello di piccoli meccanismi che funzionano in modo regolare e compiono determinati cicli, poiché la macchina passa successivamente attraverso parecchi stadi prima di ritornare al punto di partenza per poi ricominciare il suo percorso. Le società con una storia, come la nostra, hanno invece una temperatura maggiore o, per meglio dire, esiste fra le temperature interne del sistema una differenza maggiore dovuta alle differenziazioni sociali. Non si dovrebbero fare distinzioni fra società "senza storia" e società "con storia", perché tutte le società umane hanno una storia ugualmente lunga, che risale alle origini della specie. Ma, mentre le società cosiddette primitive sono immerse in un fluido storico al quale si sforzano di rimanere impermeabili, le nostre società interiorizzano, per così dire, la storia per farne il motore del loro sviluppo. E adesso torniamo alla questione che lei mi ha posto, e

cioè: in quale misura questa differenza è irriducibile? Di fatto ogni società ha due aspetti: la società è una macchina e contemporaneamente è il lavoro prodotto da questa macchina. In quanto macchina a vapore essa fornisce dell'entropia ma in quanto motore fabbrica l'ordine. Questi aspetti - ordine e disordine - corrispondono nel nostro linguaggio a due modi di osservare una civiltà: da una parte la cultura, dall'altra la società; la cultura rappresenta l'insieme delle relazioni che, in una data forma di civiltà, gli uomini hanno con il mondo; dall'altra la società rappresenta più particolarmente i rapporti che gli uomini hanno fra di loro. La cultura fabbrica l'organizzazione: noi coltiviamo la terra, costruiamo delle case, confezioniamo degli oggetti...

[Charbonnier - Di conseguenza la società è separata dal mondo.](#)

Lévi-Strauss - Lo è, ma nello stesso tempo mantiene nei suoi confronti un rapporto di complementarietà. Gobineau, che per primo ha intravisto l'elemento entropia, cioè il disordine, che è un fattore concomitante del progresso e che caratterizza in modo essenziale la società, lo ha "naturalmente" situato il più lontano possibile dalla cultura, più di quanto avrebbe dovuto; lo ha situato nella natura, a livello delle differenze razziali. Dunque ha visto perfettamente la opposizione, ma poiché è stato il primo a scoprirla, le ha conferito un valore troppo grande. Potremmo perciò dire che un qualsiasi settore sociale - se vogliamo chiamare settore sociale una determinata società - produce entropia e quindi disordine come società, mentre come cultura produce ordine. La differenza fra coloro che chiamiamo primitivi e i civilizzati sta in questo rapporto inverso. La cultura dei primitivi produce pochissimo ordine (oggi infatti non li chiamiamo popoli "sottosviluppati"), ma nella loro società quasi non esiste l'entropia: sono società egualitarie, di tipo meccanico, rette dalla regola dell'unanimità di cui parlavamo prima. La cultura dei civilizzati invece produce parecchio

ordine, come dimostrano l'industrializzazione e le grandi opere della civiltà; ma la loro società produce molta entropia: conflitti sociali, lotte politiche, tutte cose contro le quali i primitivi si premunivano, come abbiamo visto, in modo forse più cosciente e sistematico di quanto noi potremmo supporre. Il grande problema della civiltà è consistito dunque nel mantenere una differenza. Essa è stata stabilita prima con la schiavitù, poi con la servitù e in seguito con la formazione di un proletariato. Ma, dato che la lotta operaia tende a uniformare il livello sociale, la nostra società ha dovuto andare alla ricerca di nuovi scarti differenziali con il colonialismo e con la politica cosiddetta imperialista. Ma questo scarto è sempre provvisorio, come d'altronde quello che esiste in una macchina a vapore, la quale tende all'immobilità, perché la sorgente fredda si riscalda e quella calda si raffredda. Gli scarti differenziali tendono dunque ad eliminarsi, perciò è necessario crearne dei nuovi. E quando è stato difficile ottenerli all'interno del gruppo sociale, si è cercato di realizzarli attraverso combinazioni più complesse, come ad esempio quelle degli imperi coloniali. A questo punto si potrebbe pensare che il processo è ineluttabile, irreversibile. Secondo me, la nostra società potrà progredire e realizzare una maggiore giustizia sociale solo con un trasferimento di entropia dalla società alla cultura. La mia può sembrare un'enunciazione astratta eppure, come Saint-Simon, dice soltanto che la soluzione del problema dei tempi moderni potrebbe consistere nel passaggio dal governo degli uomini all'amministrazione delle cose. "Governo degli uomini" significa società ed entropia crescente, mentre "amministrazione delle cose" significa cultura e creazione di un ordine sempre più ricco e complesso. Eppure fra le società giuste dell'avvenire e quelle che studia l'etnologo esisterà sempre una differenza, direi quasi un'opposizione. Senza dubbio opereranno tutte a una temperatura molto prossima allo zero storico, ma le une sul piano della società, le altre su quello della cultura. Quando diciamo che la civiltà

industriale è disumanizzante, intendiamo esprimere, anche se in maniera confusa, esattamente questo.

LIVELLI DI AUTENTICITÀ

Charbonnier - Se ho ben capito, fra i diversi elementi della popolazione di una società primitiva non possono esistere fratture. Vi sono probabilmente differenze di ricchezza, ma non vi sono diseguaglianze così evidenti come nella nostra società.

Lévi-Strauss - E' vero, se ci riferiamo agli esempi migliori di società primitive, perché, ripeto, ve ne sono alcune che non sappiamo classificare esattamente. Queste ultime infatti fan parte di una categoria particolare: in alcune di loro, pur non esistendo la scrittura (mi riferisco a certe società indigene della costa canadese dell'Oceano Pacifico, le stesse che ci sono diventate familiari per i loro grandi "totem" stupendamente scolpiti), notiamo accenni di sfruttamento economico: sappiamo che praticavano la schiavitù e che alcune classi accumulavano ricchezze a scapito di altre. Bisogna dunque essere prudenti nel fare paragoni o farli soltanto fra forme estreme di società.

Charbonnier - Non esiste nelle nostre società un tipo di frattura che è inconcepibile nella società primitiva? Non esistono fratture all'interno del gruppo che non corrispondono a una differenza, a una distinzione di classi sul piano economico?

Lévi-Strauss - Mi scusi, ma non ho ben capito la domanda.

Charbonnier - In certi paesi come la Francia e gli Stati Uniti si è creata una specie di frattura fra la parte del gruppo che si dedica alla produzione e l'altra parte che si dedica invece alla vera elaborazione

della cultura. Questa frattura è da imputarsi alle nostre forme sociali? Può essere eliminata o è indispensabile al funzionamento delle nostre società? Ho parlato della Francia e degli Stati Uniti perché in questi paesi la frattura di cui parlo è diventata, secondo me, un fatto caratteristico evidente; ma penso che questa disarmonia si possa notare anche in altri Stati. Insomma, ho l'impressione che la coscienza sia diventata prerogativa di una minoranza e appartenga ormai a un numero ristretto di persone, mentre tutti gli altri ne sono totalmente privi; e che la coscienza, ormai troppo lontana e complessa, sfugga a gran parte degli individui. Ma forse il mio è un sistema troppo semplicistico per spiegare le cose.

Lévi-Strauss - Secondo me si tratta di specializzazione più che di gerarchia, e tutto ciò si può anche ritrovare nelle società indigene. Di solito però in queste società tutta la popolazione partecipa alla cultura del gruppo in modo più pieno e completo di quanto non avvenga da noi.

Charbonnier - Ho la netta impressione che il nostro gruppo sociale nel suo insieme - ma si potrebbe considerarne altri, non intendo limitare l'esempio alla sola Francia - non si riconosca in coloro che producono ed elaborano la sua cultura.

Lévi-Strauss - Nelle società primitive possiamo trovare due tipi di comportamenti. In alcune esiste una partecipazione collettiva alla cultura, che si realizza in grandi cerimonie religiose, feste o danze che occupano un posto considerevole nella vita della società (un posto forse qualche volta più importante di quello occupato dalle attività consacrate alla produzione). I saggi, i sacerdoti, i capi del cerimoniale sono l'incarnazione, l'esemplificazione di un modo di vita, di un tipo di condotta, di una maniera di comprendere l'universo, che appartengono alla totalità del gruppo. Qui ci troviamo agli antipodi della situazione da lei notata nelle nostre società. Ma vi sono altri comportamenti, ad esempio quello di certe

società africane o di tipo pastorale nei confronti delle caste dei fabbri. I fabbri non hanno rapporti con gli animali e la vegetazione ma con il minerale che sta all'interno della terra e con il fuoco; sono i detentori di un sapere e di tecniche che dipendono da un ordine diverso da quello del gruppo. Di conseguenza viene loro assegnata una posizione particolare, basata sul rispetto e sul timore, sull'ammirazione e sull'ostilità, e che mi pare simile o quasi alla posizione che certi specialisti hanno nelle nostre società.

Charbonnier - Ma il gruppo cerca di eliminarli oppure ammette la loro presenza e la loro necessità?

Lévi-Strauss - Prova nei loro confronti sentimenti molto ambigui. Sono rimasto molto colpito leggendo recentemente sui giornali (non ho visto il testo originale) i risultati di una inchiesta condotta negli Stati Uniti su giovani appartenenti ai due sessi. L'indagine è stata fatta per conoscere l'idea che i giovani hanno del "sapiente" (naturalmente ai giorni nostri il "sapiente" è rappresentato dal fisico atomico). Ne è risultata un'immagine fatta di timore e di repulsione (quasi tutte le ragazze hanno dichiarato di non voler sposare uno scienziato), associati a un'ammirazione quasi mistica e religiosa. E' un atteggiamento molto simile a quello che possiamo osservare nelle società primitive nei confronti delle caste dei fabbri.

Charbonnier - Vorrei, se mi permette, citare una frase che mi ha molto colpito. Gobineau, in una novella, fa dire a un personaggio nei riguardi di un altro: "Aveva un brutto muso di "savant"": secondo me, con quel termine voleva rappresentare "tutti coloro che elaborano un modo di pensare" e cioè gli artisti, i poeti, gli scrittori, tutti coloro che vengono definiti "intellettuali". Nelle nostre società queste persone vivono sempre più isolate, perché il gruppo non si rende conto che la sua cultura viene elaborata da questa minoranza. Mi pare perciò che questa minoranza venga rigettata dal gruppo, e che la frattura fra

gruppo e intellettuali del gruppo sia molto più importante e irriducibile di quella che può manifestarsi fra le classi sociali, perché queste, almeno sul piano economico, tendono a fondersi.

Lévi-Strauss - Ma si tratta di due fratture diverse.

Charbonnier - Io volevo sapere se a parer suo la frattura sia dovuta alle nostre forme sociali e se essa sia una condizione necessaria per il funzionamento della nostra società.

Lévi-Strauss - Non sono in grado di dare un giudizio e perciò di risponderle, perché tutti i problemi che nelle società cosiddette primitive riguardano il ruolo, il posto che compete all'artista... lei infatti sta pensando all'artista...

Charbonnier - No, assolutamente no.

Lévi-Strauss - Vi è comunque una grande differenza: oggi uno scienziato, se è un buon scienziato, è praticamente sicuro di fare carriera.

Charbonnier - Anche l'artista fa carriera, si inserisce. Anche Baudelaire si è inserito.

Lévi-Strauss - Non del tutto, perlomeno da vivo.

Charbonnier - Mi pare che, di solito, ci si inserisca più di quanto si voglia ammettere.

Lévi-Strauss - Lei mi chiede di fare un paragone, ma non sarei un etnologo se non mi proibissi di ragionare sulla situazione di una società particolare (la nostra in questo caso) basandomi su osservazioni che provengono da altre società. D'altronde, nelle società che chiamiamo primitive è difficile definire che cosa s'intenda per artista o per colui che si potrebbe considerare "l'intellettuale" o lo scienziato. Tutto ciò che sappiamo è che gli atteggiamenti nei suoi confronti variano notevolmente.

In certe società della costa del Pacifico, nel Canada, quelle di cui parlavo poco fa, vi sono (o vi erano, perché ormai non esistono più) artisti specializzati e conosciuti, che godevano di reputazione, le cui pitture o sculture venivano commissionate dai nobili, i soli in grado di pagarli tanto bene quanto possono essere pagati ai giorni nostri un Matisse o un Picasso, naturalmente non in denaro, ma in schiavi o in altri beni materiali. Paragoniamo ora questa situazione con quella che si può osservare in un'altra regione, che pure è stata uno dei più grandi centri di produzione artistica: il bacino del Sepik nella Nuova Guinea. Ebbene, laggiù esistono ancora società (non tutte, naturalmente) dove tutti sono scultori; gli uomini scolpiscono a tempo perso e, anche se non possiedono uguale talento, sono in grado di produrre quegli oggetti che fanno bella mostra nei nostri musei. Quindi, come può constatare, esistono forme di produzione estetica molto diverse fra di loro.

Charbonnier - Occorre però precisare che il progresso, che per noi ha un senso, e al quale noi perlomeno attribuiamo un senso, non ne ha affatto all'interno delle società che lei studia.

Lévi-Strauss - Certo!

Charbonnier - E questo fatto non significa nulla?

Lévi-Strauss - No, perché il fine ultimo di queste società è di perseverare nel proprio essere, di tramandarlo così come gli antenati lo hanno istituito e per il solo motivo che gli antenati lo hanno istituito: non hanno bisogno di altre giustificazioni. "Abbiamo sempre fatto così": questa è la risposta che immancabilmente ci danno quando chiediamo il motivo di un certo costume o di una certa istituzione. Non esiste altra giustificazione all'infuori della loro esistenza. La legittimità deriva dalla durata.

Charbonnier - Mentre invece nelle nostre società la parola

progresso significa evoluzione, cambiamento...

Lévi-Strauss - Perché le nostre società funzionano basandosi su differenze di potenziale, su scarti interni.

Charbonnier - Allora nelle nostre società il progresso non è interamente automatico? Non sfugge completamente all'uomo? Non è soltanto funzione dello sviluppo delle conoscenze e, di conseguenza, è completamente determinato dalla conoscenza? Allora non esiste un determinismo della conoscenza e dei metodi di conoscenza che ci rende impotenti di fronte ad esso?

Lévi-Strauss - Secondo me, le cose stanno come lei dice; infatti se ci domandassero di dichiarare apertamente se siamo pro o contro certi progressi (problema attualissimo per quel che riguarda lo sviluppo dell'energia atomica) probabilmente molti di noi direbbero: "No, è meglio lasciare le cose allo stato attuale". Il fatto di possedere un'automobile non mi pare un vantaggio intrinseco; è soltanto una difesa indispensabile per chi vive in una società dove molte altre persone hanno l'automobile. Ma se potessi scegliere, e se anche tutti i miei contemporanei volessero rinunciarvi, mi libererei della mia con vero sollievo.

Charbonnier - Tralasciando per un attimo l'antropologia, vorrei sottoporle un problema che io, uomo qualunque, mi pongo spesso: in che modo l'uomo può intervenire in questo processo che mi pare ineluttabile e che non dipende da noi ma dalla stessa conoscenza? Prendiamo ad esempio quelle istanze sempre vane e inutili che vengono generalmente considerate come istanze di generosità. Ebbene, soltanto con un progresso tecnico o economico è possibile conquistare la posizione rivendicata dalla generosità umana, perché questa da sola non riuscirebbe a farlo. Infatti solamente l'istituzione di un mercato in un certo luogo permette alla gente di disporre di certi beni di cui aveva bisogno; ma finché non si realizzano le condizioni per stabilire un

mercato, la gente ha un bel rivendicare quei beni in nome dei diritti dell'uomo: non ne beneficerà mai. E questo vale per qualsiasi altro campo.

Lévi-Strauss - Non crede che l'impotenza dell'uomo per quel che riguarda l'uomo stesso dipenda in gran parte dall'enorme espansione demografica delle società moderne? Per le piccole società, per i gruppi composti da poche migliaia o, al limite, da poche centinaia di migliaia di persone è più facile riflettere sulle proprie condizioni e prendere delle decisioni coscienti e mature per modificarle. La nostra attuale incapacità dipende, a mio avviso, dalla straordinaria massa umana di cui facciamo parte; ormai non viviamo più in un regime di civiltà nazionale, ma tendiamo a realizzare una civiltà mondiale o quasi mondiale, e questo nuovo ordine di grandezza, questo cambiamento di dimensioni rende incontrollabile la società umana.

Charbonnier - Va bene, però mi pare che l'accrescimento demografico moltiplichi, in una certa misura, anche i poteri, e che i problemi continuino ad interessare sempre e soltanto un certo numero di persone, e che quindi la responsabilità di questo stato di cose non sia dovuta soltanto alle difficoltà che lei ha sottolineato.

Lévi-Strauss - Non saprei darle una risposta e penso che nessuno possa dargliela; tanto meno l'etnologo, il quale, nello sforzo per scoprire la differenza fra la società che studia e le altre, oltre alla presenza o all'assenza della scrittura, la presenza o l'assenza della categoria storica, considerata come un modo, indispensabile per la società in questione, di conoscere se stessa..., insomma, non voglio dire che le società primitive non abbiano assolutamente un passato, ma sostengo che i membri di queste società non sentono il bisogno di invocare la categoria della storia; per loro la storia non ha alcun senso perché qualsiasi cosa che non sia sempre

esistita viene giudicata illegittima. Mentre noi facciamo esattamente il contrario.

Charbonnier - Certo.

Lévi-Strauss - Dobbiamo perciò fare intervenire un'altra categoria: l'esistenza di relazioni interpersonali all'interno della società stessa. Le società primitive sono composte da un numero ristretto di persone, e perciò ogni membro del corpo sociale ha la possibilità di conoscere gli altri. Quando invece la popolazione supera una certa cifra, è materialmente impossibile conoscere tutti.

Charbonnier - Per quel che riguarda le nostre società non potremmo sostituire la parola "conoscere" con "accettare"? Si potrebbe stabilire un tipo di "conoscenza" "a priori": io accetto l'altro così come accetto colui che conosco meglio.

Lévi-Strauss - Sappiamo benissimo che esiste una differenza, non soltanto di grado ma di natura, fra la gestione di un consiglio comunale e quella di un parlamento; nel primo caso le decisioni vengono prese non solo in funzione di un certo contenuto ideologico ma si basano anche sulla conoscenza di ciò che pensano Pietro, Paolo e Giacomo, e soprattutto su ciò che queste persone sono in concreto. Si possono studiare cioè i rapporti umani in modo globale. Naturalmente, anche le idee hanno la loro importanza, ma possono essere interpretate attraverso la storia di ogni membro della piccola comunità, la sua situazione familiare, la sua attività professionale, mentre questa analisi è impossibile quando la popolazione supera un certo numero. Quando in altre opere ho parlato di livelli di autenticità, mi riferivo a questo. Naturalmente, anche nella nostra società esistono livelli di autenticità: li si trova ad esempio in quei gruppi, istituzionali e non, dove gli individui hanno una conoscenza concreta gli

uni degli altri. Ma occorre dire che i livelli inautentici vanno moltiplicandosi: gli uomini sono separati o riuniti per mezzo di intermediari o sostituti, siano questi organi amministrativi o motivazioni ideologiche. Se l'etnologo volesse divertirsi alle spalle dei riformatori e dicesse: "Ecco a che cosa può servire, a voi, uomini di oggi, la nostra esperienza ottenuta studiando migliaia di società", senza dubbio preconizzerebbe una decentralizzazione su tutti i piani per ottenere che il maggior numero di attività sociali ed economiche vengano svolte a questi livelli di autenticità, con gruppi costituiti da uomini che si conoscono personalmente l'un l'altro.

Charbonnier - La reciproca conoscenza concreta degli individui non può essere in parte compensata dall'elaborazione di un mito dell'uomo, valido per tutti e che permetta di ritrovare "un'autenticità la più autentica possibile"?

Lévi-Strauss - Ma lei adopera dei termini che si contraddicono fra di loro! Le parole "mito" e "autenticità" sono contraddittorie.

Charbonnier - Certo. Per questo ho detto "compensare in parte".

Lévi-Strauss - Ma no! Il mito è l'inautenticità radicale. Prima ho definito l'autenticità proprio attraverso il carattere concreto della conoscenza che gli individui hanno gli uni degli altri mentre, anche se può sembrare il contrario, il mito è la cosa più astratta che ci sia. Il mito mette in atto delle proposizioni che per essere analizzate esigono un ricorso alla logica simbolica. D'altronde mito e mistificazione sono parole molto simili...

Charbonnier - Certo, sono simili. Vorrei però dire che, qualunque sia il grado di decentralizzazione che si riuscisse a raggiungere, tenendo conto dell'accrescimento costante della massa

umana, non è logico prevedere l'istituzione delle relazioni concrete di cui parla. Bisognerebbe dunque sostituirla con qualcos'altro.

Lévi-Strauss - Non è compito dell'etnologo. Le farò una grande concessione (e non vorrei farla per scritto; parlando ci si lascia andare e si finisce col dire molte cose che non si scriverebbero mai), cercando di tendere la mano al riformatore, anche se non riuscirò che a toccargli la punta delle dita. Che cosa è possibile fare? Non lo so. Per forza di cose gli etnologi sono gli indegni depositari dell'immensa esperienza sociologica e filosofica di quelle società che chiamiamo primitive o senza scrittura e che stanno per scomparire. Il nostro compito è stato quello di preservare tutto ciò che poteva essere preservato. Se lei mi chiede: "Quale insegnamento ne ha ricavato?", le offro questo, per quel che vale. Ma non so quanto potrà servire all'uomo di oggi o a quello di domani.

3. L'ARTE DEI PRIMITIVI E L'ARTE DEI MODERNI

L'ARTE E IL GRUPPO

Charbonnier - Secondo l'etnologo, quale differenza esiste fra l'arte delle società primitive e l'arte, non "moderna", ma "dei tempi moderni"?

Lévi-Strauss - "Arte dei tempi moderni" mi pare una definizione un po' vaga! A questo proposito vorrei fare subito una precisazione. L'etnologo si troverebbe perfettamente a suo agio, da un lato, di fronte all'arte greca anteriore al quinto secolo e, dall'altro, di fronte alla pittura

italiana fino alla Scuola senese. Prova invece un senso di estraneità quando si accosta all'arte greca del quinto secolo e alla pittura italiana dal Quattrocento in poi. Perciò è solo con quelle forme d'arte relativamente "moderne" (ciascuna nella sua dimensione storica) che si può tentare un paragone con l'arte e le arti primitive. Detto questo, mi pare che la differenza dipenda da due fattori: in primo luogo da quella che potremmo definire l'individualizzazione della produzione artistica e in secondo luogo dal suo carattere sempre più figurativo o rappresentativo. E anche su questo vorrei fare una precisazione. Quando dico individualizzazione della produzione artistica, non mi riferisco alla personalità dell'artista in quanto individuo e creatore, perché anche in molte società che chiamiamo "primitive" l'artista possiede caratteristiche personali (anche se è passato molto tempo prima che riuscissimo a renderci conto di questo fatto). Recenti studi sulla scultura africana hanno ad esempio dimostrato che lo scultore è un artista, che è conosciuto talvolta in un vasto raggio e che il pubblico indigeno sa riconoscere lo stile tipico di ogni autore di maschere o di statue. L'arte dei tempi moderni è invece caratterizzata da una crescente individualizzazione della clientela e non del creatore. Non è più il gruppo nel suo insieme che aspetta dall'artista determinati oggetti foggiate secondo un canone prestabilito, ma sono gli amatori o i gruppi di amatori, per quanto il termine possa apparire bizzarro in un paragone fra società così diverse dalla nostra.

Charbonnier - Attualmente l'arte è riservata agli amatori per parecchi motivi: perché all'interno del gruppo vi è una frattura, e una parte di esso si disinteressa totalmente dell'opera d'arte, o al massimo ne ammette solo le forme degradate; e anche perché esiste una questione economica: l'opera d'arte nelle nostre società ha un costo elevato e quindi non è accessibile a tutti. Questo fenomeno esiste nelle società primitive oppure in queste società tutti possono accedere

personalmente all'opera d'arte?

Lévi-Strauss - Dipende dai casi. In alcune società primitive si manifestano gli stessi fenomeni sociali ed economici che si osservano nelle nostre: gli artisti creano per alcune persone o per gruppi di ricchi che li possono pagare, i quali a loro volta possono attribuire un grande prestigio al fatto di assicurarsi la produzione di un certo artista. Però sono eccezioni. Ma passiamo al problema della gerarchia sociale che lei ha giustamente toccato. Anche in questo campo ritroviamo lo stesso problema incontrato a proposito della nozione di progresso e del posto che spetta alla storia. Abbiamo detto che la storia è una categoria interna a certe società, un modo attraverso il quale le società gerarchizzate conoscono se stesse, e non un ambiente nel quale si situano tutti i gruppi umani allo stesso modo. Ebbene, anche in campo artistico ritroviamo concetti molto simili. Non vorrei però affrontare immediatamente questa spiegazione perché mi pare che, giungendovi per gradi, risulterà senz'altro più convincente. Riprendo perciò l'argomento delle due caratteristiche: individualizzazione della produzione artistica, dal punto di vista del cliente e non dell'artista, e carattere sempre più figurativo o rappresentativo delle opere. Mi pare che nelle arti cosiddette primitive esista sempre una disparità, dovuta anche alla tecnica assai rudimentale dei gruppi in questione, fra i mezzi tecnici di cui l'artista dispone e la resistenza dei materiali che egli deve vincere e che gli impedisce di fare dell'opera d'arte un semplice facsimile dell'oggetto (bisogna però aggiungere che il più delle volte l'artista è cosciente di non voler realizzare soltanto un facsimile). L'artista che non può e non vuole "riprodurre" integralmente il modello, è quindi costretto a "tradurlo in segni": perciò l'arte, invece di essere semplicemente rappresentativa, diventa un sistema di segni. Ma riflettendo si nota che questi due fenomeni, individualizzazione della produzione artistica e perdita o indebolimento

della funzione significativa dell'opera, sono funzionalmente legati: per avere un linguaggio occorre un gruppo. Va da sé che il linguaggio...

[Charbonnier - Essendo costitutivo...](#)

Lévi-Strauss - ...è un fenomeno di gruppo, ed esiste solo attraverso il gruppo, poiché il linguaggio non si modifica e non si sconvolge a piacere. Se nella nostra società formassimo tante piccole comunità ciascuna con il proprio linguaggio, o se permettessimo d'introdurre continuamente nel nostro linguaggio degli sconvolgimenti o delle rivoluzioni, come sta avvenendo da parecchi anni in campo artistico, non riusciremmo più a comprenderci. Perciò dicendo linguaggio si intende designare quel grande fenomeno che interessa l'insieme di una collettività e soprattutto un fenomeno di relativa (ma anche grande) stabilità. Le due differenze che ora abbiamo preso in considerazione non sono altro che le due facce di una medesima realtà. Quanto più si cerca di introdurre nella produzione artistica un elemento d'individualizzazione, tanto più tende automaticamente e necessariamente a scomparire la funzione semantica dell'opera, e scompare a tutto vantaggio di un'approssimazione sempre maggiore verso il modello che si cerca di imitare e non più soltanto di tradurre in segni. Detto questo, veniamo alle considerazioni sociologiche, a cui lei prima accennava. Abbiamo introdotto un rapporto fra l'arte e il linguaggio o per lo meno fra l'arte e i diversi sistemi di segni. Ci eravamo già posti questo problema a proposito della scrittura; e quando ci siamo chiesti a quale fenomeno sociale è legata sempre e dappertutto la sua apparizione, siamo stati d'accordo nel dire che la sola realtà sociologica concomitante è l'apparizione di separazioni corrispondenti a regimi di caste o di classi, giacché la scrittura fin dai suoi inizi ci è apparsa come un mezzo di asservimento attuato da uomini su altri uomini, come un mezzo per comandare agli uomini e per appropriarsi delle cose. La trasformazione

della produzione artistica che ho descritto è avvenuta non a caso in società che conoscevano la scrittura (per il Rinascimento la scrittura non era un fenomeno nuovo, ma nuova era l'invenzione della stampa; era avvenuto cioè un cambiamento d'ordine di grandezza del ruolo della scrittura nella vita sociale); in due società, la Grecia antica e l'Italia fiorentina, dove le distinzioni di classe e di censo avevano un rilievo particolare. In tutti e due i casi l'arte diventa uno strumento e un mezzo di intimo godimento per una minoranza mentre è stata ed è ancora per alcune società primitive un sistema di comunicazione per tutto il gruppo.

Charbonnier - Ma, allora, come mai nelle nostre società tutti gli artisti sono unanimi nel deplorare l'assenza di diffusione delle loro opere nelle cosiddette classi popolari, mentre nello stesso tempo non fanno nulla per modificare la situazione?

Lévi-Strauss - Non può essere diversamente. Infatti non dipende dalla volontà degli artisti modificare improvvisamente una situazione storica che si è prodotta attraverso vari secoli. Tutto ciò che possiamo fare è constatare un dato di fatto che è impossibile cambiare deliberatamente.

Charbonnier - Ma, allora, dove occorre ricercare le cause della frattura? Nel gruppo o in un cambiamento di funzione dell'arte, dovuto ad altri fenomeni?

Lévi-Strauss - Penso che le cause siano da ricercarsi in un'evoluzione generale della civiltà, avvenuta gradatamente: distinguiamo infatti vari periodi. L'arte ha perso il contatto con la sua funzione significativa durante il periodo della statuaria greca e lo ha perso di nuovo nella pittura italiana del Rinascimento. Ma si potrebbe dire che qualcosa del genere era già avvenuto in altri periodi e società, probabilmente nella statuaria egizia, anche se in grado inferiore. Qualche sintomo forse risale addirittura a un periodo della statuaria assira e infine al Messico

precolombiano. Se penso alle sfumature della produzione estetica, mi riferisco al Messico precolombiano e non a caso: anche questa società ha infatti conosciuto la scrittura. Secondo me, la scrittura ha avuto un ruolo determinante nell'evoluzione dell'arte verso una forma figurativa, perché ha insegnato agli uomini che era possibile, attraverso i segni, non soltanto significare il mondo esteriore, ma la possibilità di conoscerlo e di prenderne possesso. Non sono tanto ingenuo però da sostenere che una statua greca dell'epoca classica sia un facsimile del corpo umano; anch'essa in un certo senso resta lontana dall'oggetto e si tratta di segni, anche se in grado inferiore rispetto a una statua africana. Dunque la differenza non sta solo in questo, ma negli atteggiamenti dell'autore e del pubblico. Nella statuaria greca, come d'altronde nella pittura rinascimentale italiana a partire dal Quattrocento, si può notare, nei confronti del modello, non solo uno sforzo di significazione, quell'atteggiamento puramente intellettuale che tanto ci colpisce nell'arte dei popoli cosiddetti primitivi, ma quasi (anche se può sembrare un paradosso) una specie di concupiscenza quasi magica, perché basata sull'illusione di comunicare con l'essere, anzi addirittura di farlo proprio attraverso l'effigie. La chiamerei "la possessività di fronte all'oggetto", il mezzo di impossessarsi di una ricchezza o di una bellezza esteriore. Uno dei caratteri più originali dell'arte della nostra civiltà sta proprio nell'avida esigenza, nell'ambizione di catturare l'oggetto a beneficio del proprietario o dello spettatore.

TRE DIFFERENZE

Charbonnier - Poco fa, parlando dell'individualizzazione dell'arte, lei ha adoperato spesso le parole "collettivo" e "individuale". Vorrei

chiederle quale rapporto esiste fra i due termini, se sono opposti o complementari e che cosa vogliono esprimere nel loro contesto sociologico. E ancora, vorrei sapere se la distinzione fra collettivo e individuale, sempre per quel che riguarda le condizioni d'elaborazione dell'opera d'arte, è valida (ammesso che lo sia in se stessa) sia all'interno delle società primitive che all'interno delle nostre società.

Lévi-Strauss - La distinzione fra individuale e collettivo, che a noi pare nettissima, ha invece scarso valore nella produzione estetica delle società primitive. Anche in queste società esistono degli artisti celebri, con un loro stile particolare e riconoscibile, che sono richiesti e pagati meglio di altri, come avviene presso di noi. Non solo, ma l'artista cerca spesso di soddisfare delle esigenze individuali. Ad esempio, in alcune società primitive dell'India che si trovano negli stati di Bastar e di Orissa e sono formate da popolazioni mongole più o meno meticce, la pittura murale ha un alto sviluppo e una funzione essenzialmente magica e religiosa perché serve a guarire malattie e a prevedere l'avvenire. Quando un individuo si trova in una situazione critica, sia fisica che morale, e vuole superarla, chiama uno stregone, che è anche pittore, perché decori le pareti della sua casa con grandi motivi che non sempre hanno un carattere direttamente rappresentativo. Allo stregone si riconoscono quindi non solo capacità di guaritore e di indovino, ma anche di pittore. Costui si reca in casa del cliente un giorno prima di eseguire l'opera. E' pagato molto bene ed è ospite del cliente presso il quale trascorre una notte, durante la quale farà un sogno che poi rievocherà minuziosamente dipingendo episodi e particolari su un muro della casa. Tuttavia l'opera che produrrà non sarà soltanto il frutto del suo inconscio individuale più profondo, ma obbedirà a canoni estremamente rigidi; perciò chi osservasse queste opere dal di fuori non riuscirebbe mai a riconoscere i vari autori e non noterebbe grandi differenze fra un'opera eseguita cinquant'anni prima e un'altra dipinta

cinquant'anni dopo. In questo caso le condizioni individuali della produzione artistica e quelle sociologiche e collettive coesistono e sono inseparabili, come se l'artista, rimettendosi sistematicamente e volontariamente all'attività inconscia dello spirito per dare vita all'opera d'arte (abbiamo parlato di un sogno), raggiungesse il punto in cui la distinzione fra individuale e collettivo tende ad annullarsi. Di conseguenza, ci si domanda se il valore e la portata di questa distinzione non debbano essere riferiti soltanto a quell'arte che si situa a un certo livello di attività volontaria e cosciente, cioè a un livello più superficiale, se così posso dire, dell'attività dello spirito. Le società primitive riconoscono con maggiore obiettività il ruolo dell'attività inconscia nella creazione estetica e manipolano con straordinaria chiarezza l'oscura vita dello spirito.

Charbonnier - Quindi, secondo lei, la distinzione è valida soltanto nelle nostre società.

Lévi-Strauss - Direi che nelle nostre società la distinzione è pertinente, mentre cessa di esserlo in altre società differenti. Occorre dunque fare subito una differenza fra il carattere pertinente e quello non pertinente della distinzione fra produzione individuale e produzione collettiva, e una seconda differenza (anche se lei mi dirà che oggi non è più valida) che consiste nell'opposizione fra un'arte che tende essenzialmente a significare e un'arte che, tendendo a ciò che poco fa ho definito "possessività", ha assunto con l'andare del tempo un carattere sempre più rappresentativo e sempre meno significativo. Vi è infine una terza differenza ed è la tendenza cosciente e sistematica dell'attività estetica moderna a rinchiudersi sempre più in se stessa, cioè a situarsi non direttamente in rapporto agli oggetti, ma in rapporto alla tradizione dell'arte - "l'esempio dei grandi maestri", "dipingere secondo i grandi maestri" - che non esiste nell'arte primitiva, perché in essa era sottintesa la continuità

della tradizione. Abbiamo così delimitato tre zone concentriche, alle quali corrispondono tre tipi di movimenti centripeti tendenti ad avvolgere, a rinchiudere l'arte in se stessa, a farne un mondo a parte: individualismo, volontà di rappresentare, e quel che si potrebbe chiamare accademismo. Lei mi dirà che l'arte moderna...

Charbonnier - Dico soltanto che sono termini ormai in disuso.

Lévi-Strauss - In che senso? La prima rivoluzione moderna è stata... (mi sta facendo parlare di cose che non conosco, mentre lei è uno specialista). Posso dire che è stato l'impressionismo?

Charbonnier - Sì, credo che per lo spettatore l'impressionismo sia la prima manifestazione clamorosa.

Lévi-Strauss - Non vorrei addentrarmi in un argomento che conosco poco, ma limitarmi a dare un giudizio generale, dal di fuori, badando soprattutto all'aspetto sociologico, cioè studiando le rivoluzioni pittoriche come trasformazioni che non interessano soltanto la struttura dell'opera d'arte, ma determinano nel gruppo certe ripercussioni, e mi pare che l'impressionismo sia la corrente che abbia espresso per la prima volta in modo evidente questa tendenza...

Charbonnier - Non credo di essere uno specialista di simili problemi, e di fronte all'etnologo mi sento completamente disarmato; tuttavia sono d'accordo con lei nel dire che l'impressionismo è la manifestazione esteriore, visibile...

Lévi-Strauss - Analizziamo il pittore impressionista. Che cosa cerca di fare? Secondo me, la sua rivoluzione si limita alla terza delle differenze che ho elencato sopra. Egli cerca di sfuggire alla visione dell'oggetto appresa attraverso i canoni della scuola, vuole che l'oggetto che si propone, il modello a cui si ispira non sia il modello rappresentato dai maestri del

passato, ma l'oggetto "in se stesso". E' così?

Charbonnier - E' così.

Lévi-Strauss - L'oggetto in se stesso resta però ancora un oggetto da rappresentare, da raffigurare, da fare proprio.

Charbonnier - Bisogna anche aggiungere che l'impressionista ha la non piccola pretesa di vedere l'oggetto così come lo vede il fisico!

Lévi-Strauss - Certo.

Charbonnier - Il pittore impressionista legge Fresnel e cerca di utilizzare le sue teorie. Facendo della pittura crede quasi di fare della fisica.

Lévi-Strauss - Quindi la sua è in un certo senso una falsa rivoluzione. E' una rivoluzione perché sconvolge le convinzioni che regnavano anteriormente, ma è falsa perché non tocca il fondo del problema, cioè la sua parte più profonda, che consiste nel carattere semantico dell'opera d'arte. L'aspetto "possessivo-rappresentativo" sussiste infatti integralmente nell'impressionismo. La sua rivoluzione rimane superficiale, epidermica, malgrado la sua importanza e senza voler minimizzare il valore dei pittori impressionisti che io ammiro quanto lei.

Charbonnier - La pittura impressionista si arresta alla superficie anche perché è la superficie che la interessa; anzi, ciò che la interessa è soltanto la superficie dell'oggetto, la dissociazione della luce nel momento in cui viene a contatto con l'oggetto.

Lévi-Strauss - Direi che non si può considerare l'impressionismo esclusivamente dal punto di vista formale, ma bisogna tener presente anche il contenuto della tela, che è molto importante.

Charbonnier - L'impressionismo non studia l'oggetto in

profondità.

Lévi-Strauss - Mi lasci rimanere su un piano più superficiale! Ciò che mi colpisce nell'impressionismo non è soltanto il cambiamento di stile, ma il cambiamento di soggetto: la predilezione repentina per i modesti paesaggi di periferia, la campagna spesso ingrata dei suburbi, un campo, una fila di alberi: è una trasformazione notevole se pensiamo al "paesaggio" sublime fatto di montagne, cascate d'acqua e alberi centenari, rappresentato da Poussin e da tutti i romantici.

Charbonnier - Però è una tendenza generale, che si manifesta in qualsiasi tipo di arte cent'anni dopo l'impressionismo, che si manifesta anche ora, e che consiste nell'attirare l'eroe sulla terra, nel prendere l'eroe e metterlo sulla metropolitana, perché è sulla metropolitana che vive.

Lévi-Strauss - Certo, e questo avviene perché la splendida natura che potevano offrirsi il lusso di rappresentare gli artisti dei secoli diciassettesimo e diciottesimo e anche quelli dell'inizio dell'Ottocento tende a scomparire di fronte al progresso della civiltà meccanica, ai ponti, alle ferrovie, allo sviluppo delle megalopoli; bisogna insegnare agli uomini ad accontentarsi delle briciole di una natura per sempre scomparsa, perché è tutto ciò che rimane loro: e l'impressionismo ha questo ruolo didattico, questa funzione di guida della civiltà.

Charbonnier - Hanno dato un grande valore a ciò che stava per scomparire.

Lévi-Strauss - Sì, o meglio, hanno cercato di sfruttare intensivamente il ridotto campo ancora disponibile. Penso sia giusto dire che, da un punto di vista formale, la rivoluzione impressionista si è limitata a quest'ultima opposizione: un ritorno all'oggetto puro, all'oggetto nudo.

Ha detto basta all'oggetto dei maestri, senza però accorgersi che il problema essenziale consiste nel sapere se l'oggetto debba essere significato oppure semplicemente ricostituito, non dimenticando però che l'oggetto non si ricostituisce mai. Il cubismo ha continuato la stessa rivoluzione basandosi sulla seconda differenza ed ha ritrovato la verità semantica dell'arte; la sua ambizione essenziale è stata di significare, non soltanto di rappresentare. Ci troviamo quindi di fronte a una rivoluzione più profonda, anche se è cominciata utilizzando i risultati dell'impressionismo. Il cubismo è andato al di là dell'oggetto fino al significato, ma gli è venuto a mancare l'essenziale. Perciò non possiamo metterlo in relazione con le arti primitive, anche se non è un caso che i cubisti si siano ispirati alle arti primitive e le abbiano amate; perciò le loro opere possono avvicinarsi all'arte primitiva più facilmente e felicemente di altre forme pittoriche.

Charbonnier - Sì, è vero. Ad esempio, è assolutamente impensabile mettere un Sisley accanto a una scultura negra.

Lévi-Strauss - Questo avviene perché i cubisti si sono ispirati alle arti primitive e hanno in un certo senso capito il loro insegnamento e il loro contributo. Vi è però una difficoltà fondamentale che il cubismo non è stato in grado di superare: come lei ha detto poco fa, le condizioni della produzione artistica erano ancora individuali e il cubismo non è riuscito a trovare da solo la funzione collettiva dell'opera d'arte. Ammettendo che la nostra ipotesi delle tre differenze sia valida, possiamo dire che per una specie di processo regressivo l'impressionismo è riuscito a superare l'ultima differenza, la più superficiale, e il cubismo ha superato la seconda; ma rimane ancora la terza, la più profonda, quella che mette in causa, al di là delle forme estetiche, il posto riservato all'arte nella società. Secondo me, non si è riflettuto abbastanza su questo punto, che potrebbe spiegare il fenomeno relativamente recente e sorprendente della straordinaria

profusione di “maniere” nell’opera di uno stesso pittore, di Picasso per esempio, il cambiamento radicale del modo di dipingere, tutte le...

Charbonnier - Oggi possiamo dire che i grandi artisti che hanno attuato continue variazioni di stile sono tre.

Lévi-Strauss - Sì, certo.

Charbonnier - E cioè Picasso, Masson e Picabia.

Lévi-Strauss - Non dobbiamo però limitarci alla sola pittura; in musica ad esempio esiste il caso di Stravinsky che ha molte analogie con quello di Picasso.

Charbonnier - Sì, è vero.

Lévi-Strauss - Questo costante cambiamento di stile è perciò un fenomeno sociologico in diretto rapporto con l’individualizzazione della produzione artistica (ne è la conseguenza immediata). Il cubismo, incapace di superare l’opposizione, l’antinomia fra artista e spettatore, e soprattutto fra artista e acquirente (perché evidentemente l’acquirente è lo spettatore “che opera”, nell’affare), è soltanto riuscito a sostituire un accademismo con un altro. L’accademismo della pittura pre-impressionista è stato, per adoperare i termini dei linguisti, un “accademismo del significato”: gli oggetti che cercava di rappresentare, visi umani, fiori, vasi, erano visti attraverso una tradizione e una convenzione; l’accademismo del significato invece scompare con l’apparire della profusione di stili nei creatori contemporanei, a vantaggio di un nuovo accademismo che chiamerei “accademismo del significante”. Accademismo anche di linguaggio, perché sia in Stravinsky che in Picasso si può osservare un’usura raffinata di tutti quei sistemi di segni che sono stati e sono in uso presso l’umanità da quando esiste un’espressione artistica. L’accademismo del linguaggio

sostituisce quello del soggetto perché, pur restando individuali le condizioni della produzione artistica, non vi è alcuna possibilità di instaurare un linguaggio vero, dal momento che esso (e ritorno al punto da cui ero partito) è stabile e appartenente al gruppo.

Charbonnier - Si potrebbe però pensare che il fenomeno sia dovuto anche alla maggiore facilità di comunicazioni e di spostamenti. Le comunicazioni sono aumentate, perciò l'uomo non solo può viaggiare, ma può anche conoscere, leggere, vedere la produzione in generale; e poi in campo artistico si è verificato un fenomeno importante quanto la scrittura, e cioè la fotografia.

Lévi-Strauss - Naturalmente.

Charbonnier - A partire dal periodo in cui notiamo lo sviluppo dell'individualizzazione, la pittura cubista, anzi l'artista in genere è venuto a conoscenza di tutto ciò che è stato fatto prima, è venuto a contatto con altri mezzi espressivi, li ha assimilati.

Lévi-Strauss - No, li ha imparati... no, meglio: li ha soltanto scimmiottati.

Charbonnier - Li ha studiati.

Lévi-Strauss - E ne ha dato una trasposizione illusoria, poiché ha mantenuto solamente l'apparenza esteriore del segno. Evidentemente il messaggio, inteso non in senso metafisico ma nel significato che gli dà la teoria della comunicazione, non esiste più.

Charbonnier - Tutti i pittori sono diventati degli esperti.

Lévi-Strauss - Diventare degli esperti non basta. Gli artisti delle società cosiddette primitive conoscono la produzione estranea al loro territorio e, anche se non conoscono la produzione artistica avvenuta

duemila anni prima e quella che esiste a 2000 chilometri di distanza, sono però a conoscenza dell'arte delle popolazioni vicine, che può essere diversa dalla loro quanto lo è l'arte egizia dal gotico e dal barocco. E, malgrado questa conoscenza, il loro atteggiamento nei confronti delle altre espressioni è di rifiuto, non di incorporazione; essi si preoccupano di difendere il loro linguaggio perché, se incorporassero liberamente e con facilità elementi estranei, crollerebbe la funzione semantica dell'arte e il suo ruolo all'interno della società. Quindi la proliferazione di stili che notiamo in alcuni artisti e creatori contemporanei non può essere definita come un'assimilazione di modi espressivi estranei, ma piuttosto come una specie di gioco gratuito con i vari modi espressivi.

Charbonnier - Vorrei ancora insistere sul fatto che questo fenomeno riguarda pochi uomini e solo i più grandi all'interno di ogni arte: in pittura possiamo notare una variazione di stile solo fra i massimi esponenti, come Picasso e Giacometti.

Lévi-Strauss - Sono d'accordo, tuttavia non vedo una differenza fra la via senza uscita di Picasso, che lo obbliga a muoversi tra stili diversi, perché i segni non hanno più che una funzione formale (da un punto di vista sociologico, non servono più per comunicare all'interno di un gruppo), e i tentativi degli astrattisti i quali, ognuno per proprio conto, moltiplicano i sistemi dei segni, cercando di analizzare il proprio, di dissolverlo, di inaridirlo completamente, svuotandolo della sua funzione significativa fino a togliergli qualsiasi possibilità di significare. Sono del parere che esistono due tentativi, entrambi senza speranza e complementari.

Charbonnier - Vorrei riprendere il discorso dall'inizio: lei poco fa ha stabilito tre differenze fondamentali, vero?

Lévi-Strauss - Sì.

Charbonnier - Lei poi ha considerato il fenomeno dell'arte, ma dell'arte moderna e non dell'arte dei tempi moderni... Ed ha concluso che l'impressionismo è riuscito a superare la prima difficoltà che si è presentata all'arte moderna e che il cubismo ha superato la seconda. Ma il cubismo preesisteva già nell'impressionismo, vero?

Lévi-Strauss - Sì.

Charbonnier - E in un certo qual modo l'arte astratta è contenuta nel cubismo. Non sarebbe perciò il caso di pensare, "a priori", che l'arte astratta, secondo lei senza via di uscita, potrebbe superare la terza difficoltà?

Lévi-Strauss - No, non penso che lo possa fare, anche se evidentemente sarebbe bello poter avere una visione simmetrica delle cose.

Charbonnier - Sarebbe troppo bello, insomma!

Lévi-Strauss - Sì.

Charbonnier - A questo punto però, mi chiedo come mai...

Lévi-Strauss - Le tre differenze...

Charbonnier - Proprio quando comincio a nutrire le più grandi speranze...!

Lévi-Strauss - Ebbene, proprio per questo motivo le obietterò che nelle tre differenze che ho stabilito poc'anzi bisogna introdurre una distinzione, e persino una gerarchia. Le due ultime, quelle che sono state superate, dipendono da ciò che i marxisti chiamerebbero l'ordine delle sovrastrutture, mentre la prima, cioè la funzione collettiva dell'opera d'arte, dipende da infrastrutture; e per superarla non basta una evoluzione puramente formale o il dinamismo proprio della creazione estetica. Nel momento in cui ci troviamo di fronte a questa opposizione, l'arte - se mi

permette l'espressione - s'innesta sulla realtà sociologica e si rivela impotente a trasformarla. In questo senso ho l'impressione di essere di fronte a un vicolo cieco.

Charbonnier - Il suo discorso vale soltanto per la pittura.

Lévi-Strauss - No, anche per la musica.

Charbonnier - E per la letteratura, la parola scritta?

Lévi-Strauss - Vale senz'altro per la poesia, e forse anche per il romanzo. E' una constatazione banale che molti altri prima di me hanno fatto. Ma mi pare che si sia arrivati a una specie di vicolo cieco: ci siamo resi conto di essere stanchi di ascoltare della musica come l'abbiamo sempre sentita, di vedere una pittura uguale a quella che abbiamo sempre vista e di leggere libri costruiti tutti nello stesso modo. Così si è creata una specie di tensione un po' malsana, perché è troppo cosciente, che è dovuta a vari esperimenti; una volontà di scoprire qualcosa, mentre le grandi rivoluzioni estetiche, se sono feconde, si attuano a un livello molto meno cosciente di quello attuale. Secondo me, il cercare volontariamente e sistematicamente di inventare forme nuove è un sintomo di crisi...

Charbonnier - Una crisi che è fondamentale, che può arrivare alla scomparsa totale di tutto ciò che intendiamo per forme artistiche?... le quali si presenterebbero dapprima come vacue?

Lévi-Strauss - Forse faccio male a lasciarmi trascinare in discussioni in cui non sono un competente... In ogni modo, da un punto di vista etnografico, la scomparsa dell'arte non sarebbe un fatto mostruoso o scandaloso. Dopo tutto, l'arte non ha sempre avuto un ruolo preminente nelle società umane; ne conosciamo alcune che possiedono una grandissima ricchezza artistica e altre che da questo punto di vista sono

estremamente povere.

Charbonnier - Certo. A riprova di ciò che lei dice esistono d'altronde segni premonitori; ad esempio, la volontà dichiarata di molti artisti, pittori, musicisti, eccetera, di integrare la vita e l'opera in modo tale da renderle inseparabili. E' un segno di disperazione: Artaud vuole che la sua poesia sia se stesso, il pittore vuole che il quadro sia se stesso, il musicista vuole che il suono sia se stesso, tutti vogliono che dalle loro opere non si possa trarre un corpo e un'immagine, un corpo e un colore, un corpo e un suono, un corpo e una parola.

Lévi-Strauss - Sì, mi pare...

Charbonnier - Forse perché pensano che colore, suono e immagine sfuggano loro.

Lévi-Strauss - O forse perché la materia comincia a far loro difetto, e allora tentano qualsiasi strada.

Charbonnier - Ma allora mi domando: ammettiamo che ogni forma d'arte sia destinata a scomparire, che l'arte stessa sia diventata inutile...

Lévi-Strauss - Tenga però presente che la scomparsa dell'arte sarebbe temporanea.

Charbonnier - Naturalmente! E' logico però chiedersi: qual è la funzione dell'arte? Nelle nostre società contemporanee questa funzione può essere dedotta da quella che ha nella società primitiva? Dobbiamo concludere che ogni arte è diventata inutile? Sta forse nascendo qualcosa che non è arte? O invece l'estinzione dell'arte è una cosa naturale a cui nessuno farà caso?

Lévi-Strauss - Non voglio assumermi il compito di fare previsioni, vorrei però richiamare la sua attenzione su una lacuna nella mia

esposizione di poco fa, lacuna che in un certo senso mi permette di allargare il discorso: dicevo dunque che in ogni creazione estetica esiste una specie di disparità fra i mezzi tecnici a disposizione dell'artista e la resistenza del processo stesso della creazione - potremmo chiamarla resistenza del materiale -; e che questa disparità, più o meno grande secondo le società, ma sempre reale, imponeva all'arte primitiva una funzione essenzialmente significativa. Quando non si può fornire un facsimile del modello ci si accontenta (o si sceglie) di significarlo. Vorrei ora aggiungere che questa disparità non deriva soltanto dai mezzi, ma può anche essere dovuta a un'insufficienza di mezzi (situazione comune alle arti cosiddette primitive, intese nel senso più ampio della parola, e cioè arte primitiva italiana e arte dei popoli primitivi) oppure a un "eccesso d'oggetto": in quest'ultimo caso non si tratta di una insufficienza tecnica, come dimostrano i processi creativi di alcune popolazioni che chiamiamo primitive (ad esempio la ceramica peruviana precolombiana, fra le più perfette che siano mai state create, o i tessuti arcaici peruviani, che in campo tessile rappresentano anch'essi la perfezione). L'eccesso di oggetto mi colpisce soprattutto se considero le arti dei popoli primitivi. Infatti in questi popoli esiste sempre un eccesso d'oggetto che ricrea un margine, una distanza e che è dovuto al fatto che l'universo nel quale essi vivono ha una dimensione soprannaturale. Essendo soprannaturale, per definizione, non è rappresentabile, poiché è impossibile fornirne il facsimile e il modello; quindi per eccesso o per difetto il modello supera sempre la sua immagine, e parallelamente le esigenze dell'arte superano i mezzi dell'artista. Per questo mi pare che il futuro dell'arte nell'evolversi delle società contemporanee sia molto incerto! Grazie infatti alla conoscenza scientifica siamo giunti a "ridurre" notevolmente gli oggetti. Tutto ciò che di essi possiamo sapere grazie alla conoscenza scientifica non ci può più essere insegnato dall'arte, mentre i popoli primitivi...

Charbonnier - E' vero.

Lévi-Strauss - ...i quali non hanno nozioni scientifiche, o ne hanno molto poche...

Charbonnier - Oggi la zona dell'artista si sta riducendo e...

Lévi-Strauss - Dicevo dunque che per i popoli primitivi gli oggetti hanno maggiori possibilità di significare, mentre per noi...

Charbonnier - Avete ridotto la materia dell'artista.

Lévi-Strauss - Chi intende dire con "avete ridotto..."?

Charbonnier - Voi scienziati, naturalmente! Poco fa, se ho ben capito, lei ha detto che la funzione significativa dell'arte è nata dall'esistenza di una disparità. Ora mi domando se oggi questa funzione significativa non si mantenga grazie all'esistenza di una impossibilità creata dagli scienziati, i quali hanno ridotto lo spazio dell'artista: l'artista è perciò costretto a constatare l'impossibilità sempre maggiore di esistere come artista, e la sua nuova disperazione - poiché ve n'è una molto più valida di quella di cui si parlava vent'anni fa - dipende dal non sentirsi legittimato. Egli sente di non avere più un posto suo, qualcosa da dire, da vedere; e da tutte queste impossibilità sta cercando di ricavare delle forme. Facciamo un esempio in campo teatrale: il più grande uomo di teatro dei giorni nostri, Samuel Beckett, non sta forse esprimendo tutto ciò che abbiamo detto finora?

Lévi-Strauss - Mi dispiace, ma non posso sostenere una discussione teatrale perché sono allergico al teatro. Quando vado a uno spettacolo teatrale mi pare di essere entrato inavvertitamente in casa dei miei vicini e di assistere a una conversazione che non mi riguarda e che d'altronde non mi interessa. Quindi lasciamo da parte il teatro. Benché...

Charbonnier - Riduciamo pure il campo d'osservazione, se lei

preferisce!

Lévi-Strauss - Benché il problema sia quasi lo stesso, se pensiamo all'aspetto "figurativo" del teatro, cioè al suo tentativo di ricostruire un facsimile della realtà. (Quel che mi dà veramente fastidio nel teatro è vedere uomini e donne in carne ed ossa passeggiare sulla scena, mentre io chiedo all'arte di aiutarmi a sfuggire la società degli uomini per introdurmi in un'altra società). In ogni modo, ci troviamo sempre di fronte al problema del significato.

Charbonnier - Scartiamo allora il teatro e ritorniamo al nostro argomento. Allora, l'oggetto dell'artista non è forse diventato questa stessa impossibilità di essere?

Lévi-Strauss - Sì, penso che lei abbia ragione!

Charbonnier - Artaud, per quel che riguarda la poesia, risponde pienamente a questa definizione.

Lévi-Strauss - Infatti attualmente l'arte tende a non essere più... o meglio l'oggetto sfugge e tende ad essere soltanto un sistema di segni.

Charbonnier - L'oggetto non ha più volume.

Lévi-Strauss - Esatto. La contraddizione dell'arte contemporanea risulta però aggravata poiché (caso tipico dei pittori astratti) diventa un sistema di segni "al di fuori del linguaggio", perché questo sistema di segni è la creazione di un individuo, il quale è spinto a variarlo continuamente.

ARTE NATURALE E ARTE CULTURALE

Charbonnier - Prima di abbandonare il paragone fra l'arte delle società primitive e quella delle nostre società, vorrei ricordarle

un'osservazione che lei mi fece mentre stavamo parlando della funzione dell'arte e dicevamo che ciò che caratterizza l'arte è l'elaborazione di una realtà addizionale. Io pronunciai una frase azzardata: dissi che forse la funzione dell'artista consiste nel secernere della realtà. Lei mi fece osservare che l'espressione "secernere della realtà" è troppo semplice e nello stesso tempo troppo ambigua, perché qualsiasi scarabocchio o meglio qualsiasi manifestazione aggiunge realtà alla realtà senza per questo essere necessariamente bella. Poi aggiunse: "Tuttavia devo riconoscere che i surrealisti hanno avuto a questo proposito un atteggiamento sconvolgente". Che cosa intendeva esattamente dire?

Lévi-Strauss - Mi ricordo di aver avuto una lunga corrispondenza con André Breton su questo argomento. Un documento assolutamente originale è già di per sé un'opera d'arte oppure ha bisogno di qualcosa di più? Essendo l'opera d'arte un segno dell'oggetto e non una riproduzione letterale, essa rende palese qualcosa che non è immediatamente afferrata con la percezione dell'oggetto stesso, e cioè la sua struttura: infatti il carattere particolare del linguaggio dell'arte consiste nel fatto che esiste sempre una profonda omologia fra la struttura del significato e la struttura del significante. Le cose stanno diversamente per quel che riguarda invece il linguaggio articolato, poiché non vi è omologia fra le parole e gli oggetti ai quali si riferiscono: altrimenti dovremmo riprendere la vecchia idea della filosofia del linguaggio che dice che le semivocali liquide sono particolarmente adatte a designare i corpi fisici di questa famiglia, mentre usiamo vocali molto aperte per indicare oggetti pesanti, e così via.

Charbonnier - Lei pensa dunque che il surrealista che oggettiva l'oggetto per farne un'opera d'arte abbia interamente ragione? Questa seggiola, che diventa un oggetto perdendo la sua funzione di seggiola, realizza completamente questa coincidenza?

Lévi-Strauss - La realizza nella misura in cui l'opera d'arte,

traducendo in segni l'oggetto, riesce ad elaborare una struttura di significazione che ha un rapporto con la struttura stessa dell'oggetto.

Charbonnier - Allora, nell'oggettivazione esiste coincidenza per definizione?

Lévi-Strauss - La struttura dell'oggetto non è immediatamente afferrata nella percezione e di conseguenza l'opera d'arte permette di realizzare un progresso della conoscenza.

Charbonnier - Ma l'oggettivazione permette la realizzazione di questo progresso?

Lévi-Strauss - Sì, ma non sempre. Certamente avviene nelle opere dei grandi pittori, come Ingres ad esempio. Secondo me il segreto di Ingres sta nell'aver saputo dare l'illusione del facsimile (basti pensare agli scialli delle Indie con motivi e sfumature rese nei minimi dettagli) e nello stesso tempo di aver saputo dare al facsimile un significato che va oltre la percezione per giungere alla struttura stessa dell'oggetto della percezione.

Charbonnier - Penso che i surrealisti abbiano avuto un ruolo veramente importante sia in questo campo che in quello plastico, inventando il "ready made". Il "ready made" consiste in questo: io decido che il microfono che mi sta davanti è una scultura; è pronto, è fatto, l'uomo è intervenuto per costruirlo per un preciso scopo, ma io decido che è opera d'arte.

Lévi-Strauss - Di solito però il "ready made" - mi corregga se dico un'inesattezza - si è ridotto assai raramente all'oggetto unico; di solito vengono utilizzati almeno due oggetti.

Charbonnier - No, un solo oggetto è sufficiente: basta pensare al famoso asciugabottiglie di Marcel Duchamp!

Lévi-Strauss - No, perché anche in questo caso non è l'asciugabottiglie che si trova in cantina...

Charbonnier - Certo, è quel che volevo dire.

Lévi-Strauss - L'asciugabottiglie sarà sistemato su un mobile, in un salotto.

Charbonnier - Ecco, viene isolato!

Lévi-Strauss - Perciò sarà un "ready made", diventerà opera d'arte solo quando verrà collocato in un nuovo contesto.

Charbonnier - Diventa opera d'arte perché è situato in un nuovo contesto, ma anche perché io ho deciso così.

Lévi-Strauss - Sì, è vero.

Charbonnier - Perciò mi pare che esista anche un processo inverso, e cioè una separazione fra il significato e il significante.

Lévi-Strauss - Non sono d'accordo.

Charbonnier - Così facendo non avvicino due strutture!

Lévi-Strauss - Ma certo che le avvicina.

Charbonnier - Così facendo le due strutture vengono separate.

Lévi-Strauss - Non sono assolutamente d'accordo. L'asciugabottiglie situato in cantina è un significante di un certo significato: in altre parole, è un apparecchio che serve a fare sgocciolare le bottiglie. Ma se lei mette questo oggetto in un salotto, sopra un caminetto, dissocia e fa esplodere il rapporto fra significato e significante.

Charbonnier - Le bottiglie non c'entrano più!

Lévi-Strauss - E perciò opera una fissione semantica.

Charbonnier - Certo!

Lévi-Strauss - Ma questa fissione semantica favorisce una fusione; infatti, avvicinando questo oggetto ad altri oggetti, si mettono in risalto certe proprietà strutturali di armonia, di equilibrio, forse di bizzarria o di aggressività (esso ricorda uno scheletro di pesce con delle lisce) che l'oggetto già possedeva. Si mettono in risalto delle proprietà già latenti nell'oggetto.

Charbonnier - D'accordo, però questa operazione è preceduta dalla separazione fra il significante e il significato.

Lévi-Strauss - La separazione viene fatta, ma si ottiene una fusione imprevista di un altro significante con un altro significato.

Charbonnier - Certo, ma prima si opera una separazione.

Lévi-Strauss - Potrei dire che si opera una nuova perequazione fra significante e significato, che era già nell'ambito del possibile, ma che nella situazione primitiva dell'oggetto non era apertamente realizzata. Si fa dunque in un certo senso un'opera di conoscenza, si scoprono nell'oggetto delle qualità latenti, ma non percettibili nel contesto iniziale: come d'altronde fa il poeta ogni qual volta si serve di una parola o di una costruzione di frase in maniera insolita.

Charbonnier - Ma allora mi chiedo se Marcel Duchamp con quest'idea non abbia tracciato una via senza limiti. Infatti, chi mi può impedire di oggettivare qualsiasi oggetto? Chi mi impedisce di considerare qualsiasi oggetto come un "ready made"? Questo processo non è forse un nuovo modo di giungere al reale valorizzando ogni oggetto fino a renderlo oggetto d'arte?

Lévi-Strauss - No, non è possibile realizzare l'operazione con qualsiasi oggetto sistemato in un modo qualsiasi. Non tutti gli oggetti possiedono queste qualità latenti; per determinare un "ready made" occorreranno sempre determinati oggetti in determinati contesti.

Charbonnier - Non potremmo generalizzare ancora e dire: ogni oggetto nel più vasto dei contesti?



Lévi-Strauss - Sono persuaso che si possa generalizzare e, se volessi predire - ma non come etnologo - lo sviluppo della pittura di domani in funzione delle mie preferenze personali, mi pronuncerei per una pittura che sia aneddotica e decisamente figurativa (termini che forse possono anche essere applicati a un'opera perfetta quale i "Funérailles de Phocion", di Poussin): cioè una pittura che, invece di sfuggire completamente al mondo obiettivo, che come uomini è il solo che ci interessa, o di accontentarsi del mondo obiettivo, nel quale si evolve l'uomo moderno e che non mi pare molto soddisfacente né per i sensi né per lo spirito, si sforzi, adoperando ogni applicazione tecnica della pittura

tradizionale, di ricostruire attorno a me un universo più sopportabile di quello nel quale mi trovo.

Charbonnier - Oh, ma allora voi volete conservare l'opera d'arte, mentre io penso che, se l'opera d'arte dovesse scomparire, questa dovrebbe essere un'occasione per potenziare ed arricchire la realtà in sé.

Lévi-Strauss - Ah, sì?

Charbonnier - Se l'artista scomparisse, si potrebbe dedurre che la realtà è diventata essa stessa opera d'arte, che nessun oggetto può più avere una funzione privilegiata o essere considerato in un determinato contesto.

Lévi-Strauss - Ho l'impressione che si stia facendo una confusione estremamente pericolosa: non è l'oggetto in se stesso, ma certe disposizioni e accostamenti di oggetti, che determinano l'opera d'arte. La stessa cosa avviene per le parole nel linguaggio: le parole in sé hanno un significato molto vago, quasi nullo, e solo in un preciso contesto acquistano significato. Le parole "fiore" o "pietra" possono indicare un'infinità di oggetti e diventano significanti solo all'interno di una frase. Nel "ready made" ad esempio non è l'oggetto ad avere un senso, ma le frasi fatte con gli oggetti, l'oggetto in un contesto di oggetti; e dico questo senza approfondire se coloro che lo hanno inventato siano stati pienamente coscienti di quello che facevano (ma credo che lo fossero, perché i surrealisti hanno sempre posseduto un valido pensiero teorico). Perciò al limite si potrebbe pensare che una civiltà completamente prigioniera, se così posso dire, del suo universo tecnico e materiale...

Charbonnier - Potrebbe considerarlo opera d'arte?

Lévi-Strauss - ...potrebbe giungere a disporre di questo universo in

varie maniere: alcune utilitarie e altre gratuite e artistiche, e la differenza dipenderebbe dalle sistemazioni. Una conchiglia muta significato secondo che si trovi in un museo di storia naturale oppure sul tavolo dell'amatore di curiosità..., così come certe curve sono delle equazioni per il matematico e oggetti meravigliosi per altre persone.

Charbonnier - E vengono utilizzate dagli scultori.

Lévi-Strauss - Ma...

Charbonnier - Mi chiedo a questo punto se non si possa addirittura far coincidere le due disposizioni.

Lévi-Strauss - Non credo che imboccando una simile strada - cosa possibilissima per la nostra civiltà - si riesca poi a frenare il movimento e ad arrestarlo al punto che lei dice, cioè a una semplice redistribuzione letterale. Secondo me, si andrebbe sempre più lontano verso la divisione, la ricomposizione, per arrivare forse a una pittura figurativa al massimo grado. L'artista, invece di mettersi di fronte a un paesaggio per darne una visione più o meno mediata e interpretata, si dedicherebbe alla fabbricazione di superpaesaggi, come continua a fare la pittura cinese. Potrebbe essere una soluzione delle attuali contraddizioni, una specie di sintesi della rappresentatività (che si potrebbe nuovamente spingere al limite estremo) e della non rappresentatività sul piano della libera composizione degli elementi.

Charbonnier - Non mi dispiacerebbe se rappresentatività e non rappresentatività potessero coincidere per ognuno di noi.

Lévi-Strauss - Io potrei vivere benissimo davanti a un grande paesaggio. Lei rimarrà stupito perché citerò dei pittori minori, ma sono i soli che attualmente sappiano ancora dirmi qualcosa. Mi riferisco a Vernet

e ai suoi grandi quadri che rappresentano i porti di mare della Francia del secolo diciottesimo, quelli che sono esposti nella grande sala centrale del Museo della Marina di Parigi: sono alcuni dei pochi quadri che ancora mi procurano una emozione profonda. Mi pare che le scene che rappresentano potrebbero diventare per me più reali di quelle che mi circondano, perché mi offrono il mezzo di rivivere la relazione fra il mare e la terra che a quell'epoca esisteva ancora, la sistemazione umana che non distruggeva completamente, ma piuttosto regolava, i rapporti naturali della geologia, della geografia e della vegetazione: in questo modo esse mi restituiscono il mio mondo prediletto, un mondo di sogno dove posso rifugiarmi.

Charbonnier - Dovrei allora riconoscere che lei ha perfettamente ragione mentre io mi lascio trascinare in una direzione sbagliata.

Lévi-Strauss - Penso invece che siamo orientati nella stessa direzione: ma forse dissentiamo sul punto di arrivo di questo processo. Come ho già detto, penso che la pittura dopo tante ricerche arriverà a una pittura di genere.

Charbonnier - Io invece sono propenso a ritenere che ogni forma d'arte scomparirà e che l'uomo accetterà la realtà stessa come opera d'arte.

Lévi-Strauss - Non crede che l'uomo si stancherebbe molto presto di una situazione simile? Le combinazioni di cui abbiamo parlato, i vari modi di trasportare gli oggetti per farne scaturire delle proprietà latenti sono certo possibili ma in fondo assai limitati. Occorre anche dire che non è la prima volta che nella nostra storia ci troviamo di fronte a simili avvenimenti. Già Benvenuto Cellini si interessava al "ready made" e infatti nelle sue memorie racconta che, passeggiando lungo le spiagge, raccoglieva conchiglie e altri oggetti lavorati dal mare, che usava poi come

fonte di ispirazione.

Charbonnier - E' vero.

Lévi-Strauss - Alla vigilia della Rivoluzione francese erano di moda i gabinetti di curiosità. Minerali e conchiglie venivano regalati come soprammobili. Come vede, non siamo molto lontani dagli atteggiamenti dei giorni nostri.

Charbonnier - Esiste però una differenza: oggi il "ready made" non lo facciamo con gli oggetti della natura ma con quelli creati dall'uomo.

Lévi-Strauss - Certo, e gli oggetti dell'uomo...

Charbonnier - Allora si dedicavano alla natura, adesso vanno di moda i ferri vecchi.

Lévi-Strauss - La natura però è molto più ricca della cultura. Non occorre molto tempo per passare in rassegna gli oggetti fatti dall'uomo mentre gli animali, i minerali, i vegetali possiedono varietà enormi. Oggi il "ready made" ha un carattere nuovo, è una specie di ultimo ricorso prima di ritornare alla grande sorgente.

Charbonnier - Sì, ma vorrei fare una distinzione: il "ready made" di cui stiamo parlando ora è diverso da quello a cui accennavo poco fa.

Lévi-Strauss - Certo.

Charbonnier - Quando prima parlavo della generalizzazione della funzione del "ready made" non pensavo certo di limitare l'esempio all'oggetto creato dall'uomo o alle forme degradate dalla ruggine, o ad altre simili alterazioni.

Lévi-Strauss - Certo, certo.

Charbonnier - Ma intendevo prendere in considerazione tutte le cose che esistono in natura.

Lévi-Strauss - La situazione non cambierebbe, ci troveremmo sempre di fronte a una situazione già conosciuta, e in ogni caso di breve durata. L'uomo si annoierebbe presto di quest'arte che potremmo chiamare naturale e dopo un certo periodo di tempo proverebbe la nostalgia di un'arte umana.

L'ARTE COME SISTEMA DI SEGNI

Charbonnier - Vorrei fare ancora una domanda che si riallaccia all'argomento che abbiamo trattato poco fa. Io, uomo qualunque, non etnologo e non sociologo, osservo una frattura all'interno dei gruppi che fanno parte di società moderne, frattura che mi pare sia dovuta al fatto che una parte della popolazione si dedica all'attività economica, mentre un'altra si dedica all'elaborazione della cultura. Di conseguenza vorrei sapere se si possono osservare fenomeni simili anche nelle società che lei studia. Beninteso, questa domanda ne postula un'altra: l'economia è o non è inserita nella cultura?

Lévi-Strauss - E' difficile rispondere alla sua domanda in un modo generico e applicabile a tutte le società studiate dall'etnologo. In moltissime popolazioni primitive la cultura possiede un carattere esoterico; basti pensare alle caste dei sacerdoti e alle confraternite degli stregoni. Tuttavia ho l'impressione che nelle nostre società la frattura derivi dalla mancanza di contatti fra gli individui dei due gruppi e non dipenda dal fatto che individui differenti si dedichino alle due attività. Prendiamo ad esempio la posizione dello stregone in una società indigena. Lo stregone è uno specialista, ma è anche il mio vicino di casa; e io, pur avendo sempre

presente il fatto che, in quanto stregone, egli è il depositario di un sapere trascendente, tuttavia lo considero soprattutto come colui che abita accanto a me, lo conosco, lo vedo tutti i giorni, ho relazioni con lui per un'infinità di occupazioni e di scambi profani: perciò nei nostri rapporti non esiste quell'elemento di estraneità che esiste invece, sempre per fare un esempio, nei rapporti fra l'operaio della Renault e il compositore o il pittore, che non hanno occasione di incontrarsi e di frequentarsi.

Charbonnier - Capisco perché lei abbia scelto l'esempio dell'operaio, ma non mi pare adatto, o forse io mi sono espresso male. Quando parlavo di frattura nel gruppo non intendevo parlare soltanto dell'"operaio della Renault", ma di tutti coloro che si dedicano all'attività economica in genere. Fra questi e gli intellettuali esiste oggi una frattura.

Lévi-Strauss - E non le pare che questa frattura derivi in parte dalla densità e dal volume delle nostre società, le quali non permettono a chi svolge occupazioni diverse di incontrarsi e di conoscersi?

Charbonnier - Credo che, se anche queste persone avessero l'occasione di conoscersi, continuerebbe ad esistere una certa diffidenza contro certi ordini di conoscenza (ho detto ordini al plurale, per non addossare tutta la responsabilità alla sola conoscenza scientifica). E' una diffidenza anche nei confronti della "conoscenza artistica", se così posso dire, e non soltanto della conoscenza scientifica. Sono convinto che colui che elabora la cultura, uomo di scienza o artista, colui che quindi ha tutti i titoli per essere definito "intellettuale", non solo non interessa alla nostra società, ma suscita diffidenza; la nazione, o meglio il gruppo, diffida di lui. Perciò le domandavo: si può notare lo stesso fenomeno anche nelle società primitive?

Lévi-Strauss - Non è possibile identificarci completamente con società estremamente diverse e lontane dalla nostra, e che noi studiamo

proprio per questo; non possiamo comportarci come se fossero paragonabili alle nostre malgrado tutte le differenze. Lei chiede l'impossibile. Si tratta quasi di una "contraddizione in termini". Se nelle società primitive trovassimo configurazioni simili alle nostre...

Charbonnier - ...ciò dipenderebbe da una "nostra" interpretazione, ma non corrisponderebbe alla realtà, dato che le strutture sono diverse.

Lévi-Strauss - Esattamente.

Charbonnier - Lei pensa insomma che, se all'interno delle nostre società potesse esistere un contatto fra i due gruppi, la frattura che io credo di vedere non esisterebbe più?

Lévi-Strauss - Non dico che non esisterebbe più. Può sembrare una contraddizione, ma le fratture che dipendono dalla specializzazione e non dal sapere esoterico esistono anche in società molto più piccole composte da poche centinaia o migliaia di persone e dove, di conseguenza, si realizzano quei contatti personali che prima ho definito come relazioni autentiche fra gli individui. D'altronde mi pare che i due gruppi non possano essere completamente separabili: infatti una donna, che ad esempio è un'ottima vasaia, è considerata tale anche perché possiede, per merito di poteri magici ereditati, acquistati o ricevuti, un certo numero di affinità con il soprannaturale.

Charbonnier - Se consideriamo però solamente il campo cosiddetto "artistico" nelle società che sono oggetto dei suoi studi, dobbiamo constatare che l'arte del gruppo è accettata da tutti, senza restrizioni.

Lévi-Strauss - Certo, perché è intimamente legata alla vita del gruppo. Se volessimo cercare un linguaggio comune per esprimere la

differenza che lei coglie intuitivamente (ma che io evito, perché è difficile darle una espressione logica), potremmo dire che il dualismo che sta alla base del nostro concetto moderno di attività artistica, e cioè la distinzione fra il creatore da una parte e lo spettatore o l'uditore dall'altra (se si tratta di musica), nelle società primitive non esiste o esiste soltanto in casi eccezionali perché probabilmente la funzione dell'arte è diversa. Nelle società primitive la funzione dell'opera d'arte come segno è più chiara e corrisponde meglio alla funzione sociologica devoluta all'arte stessa.

Charbonnier - Queste popolazioni sono però coscienti del fatto che l'arte è un linguaggio?

Lévi-Strauss - Se consideriamo le scritture pittografiche che stanno a metà strada fra la scrittura (cioè il linguaggio) e l'opera d'arte, e se pensiamo soprattutto alla ricchezza simbolica che troviamo nelle opere di molti popoli cosiddetti primitivi, come gli Indiani dell'America del Nord e alcune popolazioni africane del Sudan, del Congo e di altre regioni ancora più a sud, dobbiamo concludere che ne sono coscienti. Per queste popolazioni ogni oggetto, anche il più utile, è un condensato di simboli accessibili non soltanto all'autore, ma a tutti coloro che si servono dell'oggetto.

Charbonnier - Da noi una simile situazione non esiste più.

Lévi-Strauss - Presso alcune popolazioni africane (e mi limito ad un esempio semplicissimo) è consuetudine che marito e moglie mangino separatamente e non parlino durante i pasti; per queste popolazioni l'alimentazione è una funzione di carattere intimo. Quando la moglie vuole lamentarsi con il marito ordina a uno scultore in legno di fabbricarle un oggetto simile al coperchio di una zuppiera e ornato di motivi simbolici che di solito si riferiscono ai proverbi correnti (la società africana è molto ricca

di proverbi). Di conseguenza il piatto stesso, il recipiente nel quale l'uomo consuma il cibo, diventa un messaggio che il destinatario decifra da solo oppure con l'aiuto di uno specialista chiamato ad aiutarlo.

Charbonnier - La distinzione che noi facciamo fra "arte" e "folklore" è dunque inconcepibile.

Lévi-Strauss - Sì, nel senso che le innovazioni artistiche vengono incorporate più rapidamente, anzi, quasi immediatamente alla cultura del gruppo. Tuttavia, a parer mio, la differenza fra i primitivi e noi è più di grado che di natura. Di solito crediamo che l'arte popolare venga elaborata nel più profondo dell'inconscio collettivo e che le forme con le quali si manifesta risalgano a un passato lontanissimo: è vero in certi casi, ma non sempre. I motivi a forma di ruota o di rosetta, tipici dei mobili bretoni e baschi, hanno un'origine molto arcaica perché li possiamo ritrovare in parecchie regioni periferiche dell'Europa e anche dell'Africa; d'altra parte, la maggior parte, se non tutte le nostre danze popolari e canzoni infantili, non sono l'eredità di un passato lontano, ma spesso risalgono a motivi in voga nella società parigina del secolo diciottesimo e che, passando dai nobili ai borghesi, sono arrivati fino agli strati popolari e si sono poi diffusi in tutto il paese. L'"arte popolare" è qualcosa di estremamente complesso, perché nasce da un doppio movimento, di conservazione da un lato e dall'altro di volgarizzazione o popolarizzazione di temi che all'origine erano nobili o venivano considerati tali.

Charbonnier - Debbo concludere che nulla di ciò che concerne l'arte è estraneo all'etnologo!

Lévi-Strauss - L'etnologo deve interessarsi dell'arte innanzi tutto perché essa è un fenomeno della cultura, e poi per una ragione più specifica: l'arte costituisce in sommo grado la presa di possesso della

cultura sulla natura, che è il tipico fenomeno studiato dall'etnologia.

Charbonnier - In questo caso allora lei sostiene che l'arte è sempre un linguaggio, e che sempre costituisce un linguaggio.

Lévi-Strauss - Certo, ma non un linguaggio qualsiasi. Abbiamo già parlato del carattere artigianale che è forse il denominatore comune di ogni manifestazione estetica, del fatto cioè che l'artista non sia mai completamente capace di dominare i materiali e i procedimenti tecnici che impiega. D'altronde, se ne fosse capace...

Charbonnier - Se l'artista fosse in grado di dominare la materia, non esisterebbe più arte.

Lévi-Strauss - Se l'artista possedesse questa capacità riuscirebbe a imitare totalmente la natura: vi sarebbe allora un'identità fra il modello e l'opera d'arte e, di conseguenza, vi sarebbe una riproduzione della natura e non più la creazione di un'opera propriamente culturale. D'altra parte, se non ci fosse questo problema, se cioè non dovesse esserci alcun rapporto fra l'opera e l'oggetto che l'ha ispirata, ci troveremmo di fronte a un oggetto d'ordine linguistico e non a un'opera d'arte. L'essenza del linguaggio - come ha sottolineato Ferdinand de Saussure - consiste nell'essere un sistema di segni senza rapporto materiale con ciò che questi segni hanno la funzione di significare. Se l'arte fosse una imitazione completa dell'oggetto, non avrebbe più il carattere di segno: perciò possiamo concepire l'arte come un sistema significativo o un insieme di sistemi significativi, che però rimane sempre a metà strada fra il linguaggio e l'oggetto.

Charbonnier - Il termine "linguaggio" ricorre molto spesso negli articoli dei critici d'arte, ma viene usato con un significato diverso da quello che lei gli ha dato; ciò è comprensibile perché il critico non è un

etnologo. Ma l'impressione che se ne ricava è che il termine "linguaggio" non significhi più nulla.

Lévi-Strauss - La parola "linguaggio" e in generale le espressioni linguistiche vengono adoperate in maniera abusiva. Quando il critico d'arte scrive "linguaggio" vuole intendere probabilmente "messaggio" e suggerire quindi che l'artista si indirizza a uno spettatore o a un ascoltatore.

Charbonnier - Ha ragione, scrivono "linguaggio" per non usare il termine "messaggio".

Lévi-Strauss - Questo succede perché la parola "messaggio" assume spesso, anche se a torto, un significato mistico, mentre invece gli studiosi della comunicazione l'adoperano nel suo significato più preciso e obiettivo.

Charbonnier - Gli artisti la considerano invece una parola messianica, e perciò molti di loro provano diffidenza nei suoi confronti.

Lévi-Strauss - Certo! Tuttavia l'uso della parola "linguaggio" mi pare non tanto pericoloso (perché, come abbiamo detto, ogni arte è linguaggio), quanto piuttosto un controsenso che serve spesso a rivelare un linguaggio o un messaggio che in realtà non esistono. Se ogni arte è linguaggio, non lo è certamente sul piano del pensiero cosciente; nel senso che tutti i mezzi a disposizione dell'artista costituiscono altrettanti segni e che la funzione dell'opera d'arte è di significare un oggetto, di stabilire un rapporto significativo con un oggetto.

Charbonnier - Vorrei a questo proposito che lei precisasse quale rapporto esiste fra arte e significato, e quale differenza occorra stabilire fra arte e linguaggio nel senso linguistico del termine.

Lévi-Strauss - Torno su una distinzione già accennata: il linguaggio articolato è un sistema di segni arbitrari che non hanno un rapporto

sensibile con gli oggetti che si propongono di significare, mentre nell'arte esiste una relazione sensibile fra il segno e l'oggetto.

Charbonnier - La sua definizione è valida anche per la poesia? Secondo me la poesia fa uso di parole e perciò si situa apparentemente nel campo della linguistica, ma ha anche la pretesa di significare al di fuori del campo linguistico.

Lévi-Strauss - E' vero, per la poesia la definizione da me proposta dovrebbe essere modificata, se non nella sostanza, almeno nella forma. Ho detto che l'arte si situa a mezza strada fra l'oggetto e il linguaggio, mentre potrei dire che la poesia si situa fra il linguaggio e l'arte considerata nella sua accezione più generale. Il poeta di fronte al linguaggio si trova nella stessa condizione del pittore di fronte all'oggetto. Il linguaggio diventa la sua materia prima. Perciò il poeta si propone di tradurre mediante segni non le idee o i concetti che noi possiamo cercare di trasmettere con il discorso, ma questa materia prima, questi grossi oggetti linguistici che costituiscono degli insiemi o dei frammenti del discorso.

Charbonnier - Il poeta ritiene secondario l'impiego concettuale della parola.

Lévi-Strauss - Vorrei fare un paragone, anche se non troppo calzante: il poeta nei confronti del linguaggio si comporta come un ingegnere che cerca di ottenere atomi più pesanti partendo da atomi più leggeri. Gli oggetti linguistici costruiti dal poeta hanno una consistenza maggiore di quelli della prosa; egli aggiunge dimensioni nuove all'espressione linguistica, e le sue esigenze maggiori sono chiaramente espresse nella poesia tradizionale con la rima, il numero e le altre regole della prosodia. Oppure, come Rimbaud, procede per disintegrazione. La poesia si situa dunque fra due formule: l'integrazione linguistica e la disintegrazione semantica.

Charbonnier - Ma le due cose coincidono.

Lévi-Strauss - Sono certamente indissolubili; il processo consiste nel prendere il linguaggio come oggetto e frantumarlo per aggiungervi o per estrarne un significato supplementare.

Charbonnier - Il poeta e tutti gli artisti in genere paradossalmente pretendono di significare al di fuori del significato, del linguaggio. Per il poeta la parola è quella cosa che gli permette di adoperare il linguaggio per uscire completamente dal linguaggio stesso, e dire qualcosa di più evitando totalmente di significare, operazione che, sul piano della logica, non significa nulla.

Lévi-Strauss - No, dipende dal senso che lei dà alle sue parole. Se vuol dire che l'espressione artistica intesa in generale, cioè plastica, poetica o musicale, aspira a costituire un linguaggio diverso dal linguaggio articolato propriamente detto, ha ragione (benché per la pittura, la musica e la poesia si tratti di un uso diverso del linguaggio articolato). Ma se intende anche enunciare, a nome dell'artista, una pretesa al significato al di là di ogni linguaggio possibile e comprensibile, allora mi pare che lei cada in una "contraddizione in termini".

Charbonnier - Certo, la contraddizione in termini è evidente (anche se io non pretendo di parlare a nome dell'artista e di nessun altro). Ma comunque, in ogni dichiarazione dell'artista, sia pittore che poeta, io vedo la presenza di questa volontà. Il vocabolario del musicista è invece diverso, come sembrano diverse le sue pretese. Non ho mai notato infatti un'analogia fra le espressioni del musicista e quelle del pittore o del poeta.

Lévi-Strauss - Secondo me, a questo proposito, occorre anche dire che l'atteggiamento psicologico e soggettivo dell'artista, al quale lei si riferisce, non ha veramente una grande importanza, mentre è invece

importante il lavoro che egli compie. D'altronde, se non fosse così, i poemi, la musica e i quadri sarebbero inutili. Basterebbero i libri.

Charbonnier - Certo.

Lévi-Strauss - Quindi non ha importanza se gli artisti (anche quelli di sua conoscenza) formulano le loro aspirazioni e le loro pretese in modo logicamente e filosoficamente inaccettabile.

Charbonnier - Riconosco che qualche volta ho cercato di sollecitare negli artisti l'espressione del loro pensiero. Ed ho constatato che spesso si esprimono e formulano paradossi con estrema proprietà; tuttavia esiste sempre una contraddizione fra il loro pensiero e la loro opera.

Lévi-Strauss - Ciò che conta è la loro opera, e non l'opera che credono di fare.

Charbonnier - Naturalmente.

Lévi-Strauss - E contano ancora meno le ragioni soggettive che adducono. Molto spesso in ogni genere di creazione o di scoperta la consapevolezza o la formulazione dell'autore è molto diversa dai risultati obiettivi ottenuti.

Charbonnier - Credo però che l'artista cerchi di esprimersi in questi termini perché desidera attingere ad un campo in cui l'analisi non può penetrare. L'artista - e questo distingue la sua arte dalla semplice conoscenza - è convinto di creare un'opera che non è oggetto di analisi e alla quale non potrà mai essere applicato il numero. E in questo egli trova la sua spinta più forte.

Lévi-Strauss - Che cosa pensi l'artista ha valore solamente per lo psicologo e soprattutto per lo psicologo della creazione estetica. Per me

invece ha valore la sua opera concreta. Io lo giudico solamente dalla sua opera, constato se ha elaborato suo malgrado e senza rendersene conto un sistema di segni, che si aggiunge al linguaggio o che può esistere a franco di tutti gli altri sistemi di segni, o se invece (il che mi pare molto più pericoloso) dice soltanto di elaborare un nuovo sistema di segni, un nuovo codice, mentre in realtà non sta elaborando assolutamente nulla, tranne forse uno pseudocodice. Confesso di avere spesso questa impressione di fronte all'arte astratta o che pretende di essere tale: perché sfugge alla distinzione che facevo poco fa tra arte e linguaggio; l'arte astratta è forse un sistema di segni, ma un sistema che in rapporto all'oggetto è arbitrario. Perciò mi chiedo se il linguaggio che gli astrattisti pretendono di imporci sia ancora un linguaggio che aderisce all'emozione estetica o non sia solamente un sistema di segni uguale a qualsiasi altro, ad esempio a quello ferroviario composto da tanti quadrati o cerchi colorati, che hanno diversi significati per i guidatori delle locomotive: via libera, alt, sta arrivando un treno in senso contrario, rallentare al passaggio a livello, e così via. Ma essendo un sistema di segni arbitrario...

Charbonnier - E' sicuro che quello ferroviario sia un sistema di segni arbitrario? Io non ne sono certo, anzi, secondo me la scelta del verde per significare "via libera" e del rosso per dire "alt" non è avvenuta a caso.

Lévi-Strauss - Forse ha ragione, forse anch'io ho sostenuto da qualche parte che tali sistemi non sono completamente arbitrari. Però non è detto che non si sarebbe potuto adoperare il verde per dire "alt" e il rosso per indicare via libera; se avvenisse questa inversione...

Charbonnier - Non sarebbe un'inversione assoluta.

Lévi-Strauss - Certo. Il rosso continuerebbe ad essere il rosso, e

cioè una sorgente di eccitazione fisica e psicologica alla quale si ricollegano certe sfumature delle nostre reazioni che non sono completamente arbitrarie.

Charbonnier - Secondo me la scelta del rosso per indicare l'arresto è paradossale.

Lévi-Strauss - Infatti potremmo...

Charbonnier - Il rosso è un incitamento a passare.

Lévi-Strauss - Il rosso potrebbe essere un segno di calore, di comunicabilità e il verde invece un simbolo gelido, un po' velenoso.

Charbonnier - Potremmo scoprire un significato più profondo e collegato a...

Lévi-Strauss - Non ne vale la pena. I sistemi di segnali che adoperiamo non sono così arbitrari come la teoria vorrebbe farci credere; ma sono molto più arbitrari dei simboli e dei segni adoperati dal pittore cubista o classico o dal musicista.

LE ESIGENZE DEL CODICE

Charbonnier - Lei ha detto poco fa, e giustamente, che il pittore astratto pretende di staccarsi dall'oggetto. Ma egli non sostiene di volersi staccare del tutto dalla natura; egli anzi afferma di ricollegarsi ad essa. Egli afferma che riesce ad esprimersi nella misura in cui riesce ad allontanarsi dall'oggetto. Dal momento che l'oggetto costituisce una difficoltà, un limite, un obbligo di descrizione (e quindi l'impossibilità di una sintesi rapida), il pittore astratto afferma: "La tela astratta mi permette di raggiungere una sintesi più rapida e completa (ammesso che si possano accostare due termini come completo e sintesi) di quella

che otterrei se mi limitassi a un oggetto e a riflettere l'oggetto".

Lévi-Strauss - Non pensi che io voglia assumere nei confronti della pittura astratta un atteggiamento...

Charbonnier - Certo: ma sto cercando...

Lévi-Strauss - ...completamente negativo. La pittura astratta può incantarmi e affascinarci; i suoi colori, le sue forme esercitano su di me una certa attrazione. Tuttavia, davanti a una tela del genere ho sempre un attimo di esitazione, e mi chiedo: L'appenderei a una parete di casa mia? Non potrei ottenere le stesse soddisfazioni estetiche da un pezzo di legno lavorato dal mare o da un minerale? Una scheggia di malachite, un blocco di agata non potrebbero propormi motivi più sottili, colori più luminosi e profondi che darebbero uno slancio maggiore alla mia fantasia e al mio pensiero? Perciò non metto in dubbio l'attrattiva di questo genere di pittura, ma rimango perplesso sul suo carattere significativo.

Charbonnier - O più esattamente...

Lévi-Strauss - ...o meglio sul suo carattere significante; perché non si può negare che sia significativa: dell'intenzione del pittore, dell'epoca in cui è stata eseguita...

Charbonnier - Ah, certo, direi anzi che in presenza di un pittore astratto (che sia vero pittore, perché non basta mettere dei colori su una tela...)...

Lévi-Strauss - Non faccia nomi, altrimenti cominciamo a discutere su quelli.

Charbonnier - Vorrei citare invece Soulages e Hartung perché, quando mi trovo di fronte alle loro tele, ho l'impressione di conoscere a fondo gli uomini che le hanno dipinte, mi pare persino di poter dire

quali siano le loro opinioni politiche (naturalmente li considero dei casi estremi), così come posso scorgere o credere di scorgere da quale punto di vista il tal “primitivo” ha visto la società del suo tempo.

Lévi-Strauss - Non crede che casi simili, senz'altro possibili, esistano perché...

Charbonnier - Secondo me, è facile distinguere nella pittura astratta l'opera solamente decorativa da quella veramente significativa. In certi quadri si manifesta addirittura l'uomo, cosa che invece non accade per i quadri di Mathieu. Se guardo un Mathieu non riesco a figurarmi l'uomo che lo ha dipinto, mentre so subito chi è Soulages se vedo un suo dipinto. Nel secondo caso la pittura è diventata espressione poetica dell'uomo, mentre nel primo non ha raggiunto questo stadio (o forse non ha voluto raggiungerlo di proposito).

Lévi-Strauss - E' vero! Non pensa però che in casi simili sia il pittore a tradire la sua formula pur credendo di rimanervi fedele, e si reintroducano furtivamente e suo malgrado dei rapporti significativi, delle relazioni con l'oggetto?

Charbonnier - Potrebbe anche essere così, ma chi me lo assicura?

Lévi-Strauss - Prendiamo ora un esempio in campo musicale, dove esiste una situazione analoga ma che si presta meglio alla discussione. Lei, che conosce queste cose meglio di me, sa certamente che nessun pittore astratto ha mai proposto un sistema o istituito un codice: ciascun pittore ha cercato di elaborarne uno proprio e di trasformarlo dipingendo, mentre invece la musica seriale presenta un tentativo cosciente e sistematico di fornire una nuova grammatica destinata a sostituire quella tradizionale.

Charbonnier - Senza però allontanarsene troppo.

Lévi-Strauss - Purtroppo è una grammatica che funziona soltanto a livello della prosodia, sono regole poetiche ma non linguistiche. L'essenza di queste ultime permette infatti di ottenere con suoni di per sé arbitrari una differenziazione dei significati grazie a un'integrazione di questi suoni in un sistema di opposizione binaria, permette cioè di stabilire una gerarchia logica all'interno delle possibilità di articolazione che servono per differenziare i significati. Invece non riesco a vedere come il codice seriale possa mantenere o ritrovare una tale gerarchia; in esso sussiste la nozione di opposizione, ma non l'articolazione delle posizioni in sistema. Appunto per questo mi pare più espressivo che semantico. Ascoltando "Wozzek", cioè un'opera non esattamente seriale ma dodecafonica, non si ha la sensazione di ascoltare una musica sconcertante, forse perché il sistema semantico della musica tradizionale, (che si esprime attraverso la gerarchia delle note all'interno della gamma e le distingue in sensibili, tecniche o dominanti) può ritrovare un equivalente senza che il musicista lo voglia o lo concepisca espressamente.

Charbonnier - Partendo da questi suoi concetti, da quale punto di vista considera la musica concreta?

Lévi-Strauss - Credo che la musica concreta sia molto vicina alla pittura astratta, sia cioè una combinazione di elementi in funzione delle intime predilezioni del pittore o del compositore, ma al di fuori di qualsiasi regola semantica. Può accadere che per caso da queste opere nasca un significato, così come per caso un oggetto naturale, una scorza o una pietra, possono fare "immaginare" un fiore o una bestia (senza naturalmente voler affermare che in questi oggetti vi debba essere una somiglianza con qualcosa, ad esempio che una radice debba assomigliare a un drago...).

Charbonnier - Certo.

Lévi-Strauss - Questo improvviso riconoscimento di una struttura nell'oggetto, anche se dovuto al caso, ci procura un'emozione estetica. La stessa cosa può accadere per la musica, ma indipendentemente dalla volontà e dall'idea dell'artista, senza che egli ne sia realmente lo strumento.

Charbonnier - Credo che difficilmente un compositore di musica concreta accetterebbe il suo giudizio.

Lévi-Strauss - Ne sono convinto anch'io.

Charbonnier - E penso che non l'accetterebbero molti uditori. Ascoltando un'opera di musica concreta riesco a commuovermi e posso persino darle una forma nello spazio. Naturalmente la musica di Philipot non avrà lo stesso significato di un'opera di Mozart e si proietterà nello spazio in modo diverso, anche se più spontaneo.

Lévi-Strauss - Secondo me, per l'arte esistono due grandi pericoli. Primo: che invece di essere un linguaggio diventi uno pseudolinguaggio, una caricatura, un simulacro, una specie di gioco infantile sul tema del linguaggio senza però raggiungere il significato. Secondo: che diventi completamente un linguaggio dello stesso tipo di quello articolato, pur utilizzando un materiale diverso. In questo caso potrà senz'altro significare, ma non provocherà più alcuna emozione propriamente estetica. Ciò che mi ha colpito nel suo intervento di poco fa è la distinzione che ha fatto fra la musica di un autore concreto e quella di Beethoven o di qualsiasi altro classico o romantico. Lei ha detto di provare emozioni diverse e di organizzare in modo diverso la sua percezione nello spazio: questa possibilità di organizzare nello spazio - che io accetto - è accompagnata anche da un'emozione estetica?

Charbonnier - Sì, se l'organizzazione coincide con qualcosa che preesisteva in me. Quando ascolto la musica di Philipot mi succede infatti una cosa curiosa: ho l'impressione di ritrovare modi di percezione

miei personali. Sentendo quella musica ho l'impressione che il compositore parli del modo in cui percepisco...

Lévi-Strauss - In questo caso possiamo dire che esistono le condizioni stesse dell'esperienza estetica, perché l'emozione estetica non è altro che la reazione che proviamo quando un oggetto non significativo diventa significativo: concetto che d'altronde è già stato formulato molto tempo fa da Boileau, il quale ha detto: "Non vi è serpente o mostro odioso che dall'arte imitato...". E' un esempio debole, d'accordo, ma l'essenza stessa della promozione estetica consiste nel trasportare sul piano del significato qualcosa che allo stato naturale non possiede questo aspetto.

Charbonnier - Lei pensa che l'artista tenda sempre al linguaggio?

Lévi-Strauss - L'artista è un uomo che assorbe l'oggetto del linguaggio, se mi permette l'espressione. Quando egli si trova di fronte ad un oggetto compie un'estrazione, un'aspirazione, per la quale l'oggetto da essere naturale si trasforma in essere culturale. Per questo dicevo che il tipo di fenomeno che interessa l'etnologo, e cioè la relazione e il passaggio dalla natura alla cultura, trova nell'arte una manifestazione privilegiata.

Charbonnier - Lei ha dato una definizione del procedimento diversa da quella che darebbe l'artista. Spesso infatti costui pensa di partire dal significante per andare o, meglio, per ritornare indietro; vuole cioè abbandonare la cultura per andare verso la natura. Non dico che lo faccia, ma cerca di farlo. In campo artistico ciò che si definisce cultura è nato da persone che si sforzavano giustamente di abbandonare la cultura per ritrovare la natura. La volontà del poeta è questa. Tanto è vero che egli definisce la sua operazione più autentica in senso peggiorativo: la chiama letteratura.

Lévi-Strauss - Non ci vedo contraddizione: infatti, se si compie la

promozione di un oggetto al rango di segno, vengono messe in evidenza certe proprietà fondamentali che sono comuni sia al segno che all'oggetto: cioè una struttura che diventa manifesta nel segno mentre normalmente è dissimulata nell'oggetto. Grazie alla rappresentazione plastica o poetica essa si fa visibile improvvisamente e permette il passaggio a ogni altra specie di oggetti. Esiste un doppio movimento, un'aspirazione della natura verso la cultura, cioè dell'oggetto verso il segno e il linguaggio, e un secondo movimento che per mezzo dell'espressione linguistica permette di scoprire o di intuire nell'oggetto delle proprietà di solito nascoste e che l'oggetto ha in comune con la struttura e il funzionamento dello spirito umano.

Charbonnier - Possiamo perciò dire che l'arte esiste solamente se si realizza il secondo movimento.

Lévi-Strauss - Esattamente.

Charbonnier - Ma se, come lei sostiene, l'arte non esiste prima di questa operazione, la pittura astratta non è un'espressione artistica!

Lévi-Strauss - La mia risposta è molto soggettiva... D'altronde, sarei un pessimo etnologo se discutendo su questi argomenti dimenticassi che lei ed io purtroppo non apparteniamo alla stessa generazione, e che io ho imparato a guardare e a sentire con modelli diversi da quelli che invece lei ha sempre avuto sott'occhio; perciò lo sforzo che faccio per dare una giustificazione razionale, non tanto alla mia ripugnanza, quanto all'indifferenza che provo per la pittura astratta, non si basa su argomenti validi e fondati, ma è un tentativo di razionalizzare un atteggiamento storico, quello di certi uomini della mia generazione o del mio ambiente di fronte a un'arte che non esisteva quando essi erano ancora ragazzi.

Charbonnier - Io non sono tanto giovane ed ho visto anche altri

generi di pittura; eppure il mio atteggiamento è diverso.

Lévi-Strauss - Perché è stata la pittura astratta che ha permesso alla vostra generazione di opporsi ai contemporanei e alla generazione immediatamente precedente.

Charbonnier - E' vero.

Lévi-Strauss - La grande passione per il cubismo, che ha dominato la mia gioventù, non era dovuta solamente a una relazione onesta e leale fra i quadri che guardavo e la mia persona. Ma era anche l'occasione per separarmi dai miei predecessori e oppormi a loro.

Charbonnier - Secondo me, non è esatto parlare di opposizione in questo caso; si tratta piuttosto di un diverso atteggiamento, ed è qualcos'altro che si cerca.

Lévi-Strauss - Abbiamo discusso poco fa del rapporto che esiste fra arte e linguaggio. A questo proposito, mi è venuto in mente l'aneddoto raccontato da Bergson, che lei senz'altro conoscerà, ma che voglio ugualmente riferire. Una contadina, visitando un villaggio lontano, si reca in chiesa ed è la sola a non ridere quando il curato durante il sermone dice una battuta. E quando le chiedono perché non abbia riso risponde: "Non appartengo alla vostra parrocchia". In ogni fenomeno di linguaggio non esiste soltanto comunicazione, ma vi è anche lo sforzo per elaborare dei modi di comunicazione privilegiati che appartengono a questo o a quel gruppo, a quella generazione o a questo ambiente.

Charbonnier - In alcuni paesi del Cotentin che conosco, ma che non voglio nominare per non urtare la suscettibilità degli abitanti, certe parole francesi di uso comune hanno acquistato un significato diverso. La parola "taciturno" ad esempio ha assunto il significato di gaio, e così via; quasi tutte le parole hanno un senso diverso o contrario. Perciò

parlando correttamente non si è capiti.

Lévi-Strauss - Sono d'accordo con lei. Infatti prima sostenevo che non è possibile comprendere le nostre preferenze per questa o quell'espressione artistica facendo astrazione dal gruppo.

Charbonnier - Dicevamo poco fa che il poeta si pone sul terreno della linguistica, ma pretende di sfuggire al significato attraverso un uso privilegiato della parola. Per un filosofo come lei, questo comportamento le ricorda qualche atteggiamento filosofico?

Lévi-Strauss - Se considero l'opera poetica in generale e i processi di creazione che le sono propri non ricorro a immagini metafisiche o considerazioni filosofiche, ma penso molto di più al chimico quando cerca di trovare la sintesi di grosse molecole. Per fare un'opera poetica occorre creare dei corpi linguistici, degli oggetti compatti con materiali che sono già di natura linguistica, una specie di metalinguaggio, se preferisce, ma senza dare al prefisso "meta" alcuna implicazione metafisica.

Charbonnier - Potremmo trasferire le sue ultime considerazioni in campo pittorico? Non sarebbe possibile, cambiando i termini, sostenere che anche il pittore astratto sta cercando nel campo delle forme e dei colori delle grosse molecole?

Lévi-Strauss - No, vi è una differenza enorme. Il poeta si serve di strumenti che possiedono già un significato. Il poeta si serve di parole o gruppi di parole che hanno un senso e, combinandole fra loro, egli cerca di modulare e arricchire questo significato; il pittore astratto invece si serve di strumenti, le pennellate di colore ad esempio, che non hanno un rapporto con il reale e quindi non possiedono un significato. Si potrebbe obiettarmi che avviene la stessa cosa nel linguaggio perché le unità costitutive del linguaggio, che i linguisti chiamano fonemi...

Charbonnier - Non hanno un rapporto con il significato...

Lévi-Strauss - Appunto, non hanno affinità con il significato. Ad esempio, “p” e “t” non hanno alcun significato intrinseco, ma servono per distinguere la parola “passo” da “tasso”. Lei potrebbe dirmi che anche in campo pittorico esiste un fenomeno simile: la pennellata di colore sulla tela non ha un significato proprio, ma serve per differenziare dei significati. La sua osservazione sarebbe valida se si trattasse di una pittura che ha ancora un rapporto, anche se lontanissimo, con l’oggetto; in questo caso la pennellata di colore servirebbe ad esempio a distinguere la forma dallo sfondo, il contorno dal colore, l’ombra dalla luce e così via. Ma quando la pennellata di colore è essa stessa l’intero sistema di segni, quando non esiste un secondo codice al di là della pennellata e il pittore si ritiene in diritto di formulare le sue regole su un solo piano, allora la sua osservazione non regge più.

Charbonnier - Secondo lei, il processo del pittore astratto non ha possibilità di sviluppi perché non può che ritrovare la decorazione e mantenersi poi a questo livello.

Lévi-Strauss - Secondo me, sì; infatti se guardo un quadro astratto rimango sempre colpito e affascinato dal suo lato decorativo, ma non riesco a scoprirvi l’attributo essenziale dell’opera d’arte che consiste nel trasmettere una realtà di ordine semantico.

Charbonnier - Tuttavia, se considero la pittura astratta, non posso considerarla un fenomeno gratuito. Anche se fosse possibile determinare il momento preciso in cui è sorta, l’istante in cui si è manifestata (ammettendo che lo si possa fare), è evidente che essa s’inserisce nella continuità della storia della pittura.

Lévi-Strauss - Verissimo.

Charbonnier - Devo perciò pensare che, poiché essa esiste, risponde ad una legge interna del movimento storico chiamato pittura e di conseguenza non posso condannarla in assoluto, ma devo piuttosto considerarla come il proseguimento degli sforzi fatti da Raffaello e da Michelangelo.

Lévi-Strauss - D'accordo; però occorre sapere se l'evoluzione dell'arte pittorica in questi ultimi secoli è una costruzione della pittura oppure è una distruzione progressiva che ha raggiunto adesso l'ultima fase.

L'AVVENIRE DELLA PITTURA

Lévi-Strauss - In fin dei conti - e ora parlo di nuovo come etnologo - la pittura non è una costante della cultura, e una società può benissimo esistere senza un'arte pittorica. Dunque si potrebbe anche pensare che dopo l'arte astratta...

Charbonnier - L'arte pittorica sparisca?

Lévi-Strauss - Sì. L'arte astratta potrebbe essere una specie di distacco completo che preannuncia un'era senza pittura.

Charbonnier - Conosco pittori che hanno la sua stessa opinione. In genere però sono molto giovani. Per questo motivo i loro giudizi non sono molto significativi: non si sa infatti fino a qual punto siano causati dalla loro "pigrizia" di fronte alla natura.

Lévi-Strauss - Per giudicare fenomeni che ci superano e avvengono su scala collettiva non possiamo certo basarci su delle opinioni. Non sappiamo che cosa accadrà domani in campo pittorico e nemmeno possiamo prevederlo. Questa specie di attuale medioevo pittorico può condurci a una disgregazione, a una disintegrazione dell'arte pittorica, che

ne precede la scomparsa, ma può anche rappresentare una nuova partenza. Ho adoperato l'espressione medioevo non in senso peggiorativo, ma perché penso che le ricerche e le speculazioni dei pittori astratti ricordino certi aspetti del pensiero medievale, come ad esempio lo sforzo verso una gnosi, cioè verso un sapere che trascenda la scienza e verso un linguaggio che sia un para-linguaggio.

Charbonnier - Certo, ma sono caratteristiche che in fondo appartengono a ogni genere di arte.

Lévi-Strauss - L'arte di fronte al mondo esterno ha sempre assunto una posizione più o meno ostile secondo le epoche. Per gli artisti del Rinascimento la pittura è stata forse un mezzo di conoscenza, ma anche uno strumento di possesso; non dobbiamo infatti dimenticare che la pittura del Rinascimento è stata possibile grazie alle immense fortune che esistevano a Firenze e altrove, e che i pittori rinascimentali rappresentavano per i ricchi mercanti italiani gli strumenti con i quali essi riuscivano a impossessarsi di tutto ciò che vi era di bello e desiderabile nell'universo. I dipinti di un palazzo fiorentino evocano una specie di microcosmo in cui il proprietario, grazie ai suoi artisti, ricostituiva a sua misura, in una forma la più reale possibile, tutto ciò che nel mondo aveva per lui un valore.

Charbonnier - Penso che Max Ernst - e dicendo questo non credo di tradirne il pensiero - direbbe che attualmente la pittura astratta ha molti amatori, i quali naturalmente appartengono alla classe ricca, proprio perché essa non pone problemi. E naturalmente Ernst condanna questa forma d'arte perché ai suoi occhi non dice niente.

Lévi-Strauss - Forse però non nello stesso senso cui accennavo poco fa.

Charbonnier - Certo, non nello stesso senso.

Lévi-Strauss - Ma tuttavia nemmeno in senso contrario.

Charbonnier - Ernst ha detto che per giudicare l'arte astratta basta analizzare i paesi che acquistano quadri astratti, paesi che non vogliono porsi dei problemi, ma eliminarli per dedicarsi esclusivamente agli affari. La gente acquista i quadri astratti perché si sente rassicurata e, alzando gli occhi dal tavolo di lavoro, non è costretta a porsi problemi di ordine religioso o sociale, non prova inquietudini e si sente rassicurata, fiduciosa e con la coscienza a posto. E' un punto di vista che personalmente non condivido, o meglio condivido soltanto in parte: non potrei accettarlo in una formulazione così categorica.

Lévi-Strauss - Tralasciando per un attimo la tesi di fondo, vorrei chiarire che il ruolo dell'arte nella società e, volendo generalizzare, in tutte le società, non consiste soltanto nell'offrire al cosiddetto consumatore un oggetto di fruizione sensibile. L'arte è anche una guida, un mezzo di istruzione e direi di apprendistato della realtà ambientale. Ho già detto, e lo ripeto perché mi pare importante, che i quadri impressionisti non implicano soltanto una trasformazione, una rivoluzione della tecnica pittorica e del modo di guardare, ma compiono anche una rivoluzione nell'oggetto della pittura. I pittori classici e anche gli stessi romantici si interessavano soltanto a paesaggi nobili e grandiosi, occorre loro montagne e alberi maestosi, mentre l'impressionismo si accontenta di molto meno, di un campo, di qualche casetta o albero gracile. La modestia nella scelta del soggetto non può essere dissociata dall'interesse che il pittore impressionista prova nei confronti dell'aspetto fuggevole delle cose; esso riproduce nell'ordine del tempo quello che poco fa dicevo a proposito dello spazio.

Charbonnier - Infatti i quadri impressionisti hanno tutti, più o meno, lo stesso soggetto.

Lévi-Strauss - Perciò, qualunque sia l'ammirazione che nutriamo per gli impressionisti, non è un'offesa dire che la loro arte rappresenta una società che sta imparando a rinunciare a molte cose che appartenevano ancora di diritto alle epoche precedenti. I paesaggi di periferia vengono nobilitati e assurgono a dignità pittorica perché si scopre che sono belli, ma soprattutto perché i grandi paesaggi che ispiravano Poussin sono sempre meno accessibili all'uomo del secolo diciannovesimo e ben presto non esisteranno più. La civiltà sta distruggendoli, e l'uomo deve imparare ad accontentarsi di gioie più modeste.

Charbonnier - Hanno proiettato la bellezza su cose che di per sé non erano belle.

Lévi-Strauss - Erano il sintomo che il mondo stava cambiando. La rivoluzione che appare se si paragona l'impressionismo con le forme d'arte anteriori, riappare con il cubismo, che insegna all'uomo a vivere in armonia con i prodotti dell'industria umana e non più con i modesti paesaggi periferici (ormai i palazzoni deprimenti sono sorti anche a Montmartre). Il mondo nel quale l'uomo del secolo diciannovesimo è costretto a vivere ha abolito anche quel poco di natura relativamente protetta così cara a Sisley e a Pissaro; è un mondo completamente investito dalla cultura e dai prodotti della cultura, e che genera perciò una pittura i cui principali temi di ispirazione sono gli oggetti fatti dall'uomo.

Charbonnier - In questa prospettiva, dovremmo accettare la pittura astratta. Infatti, se ammettiamo che il pittore astratto possa sostenere che oggi tutto è veramente brutto, e che di conseguenza non ci sono più oggetti capaci di contenere la quantità di bellezza che potrei proiettarvi, allora allo stesso modo non si può più trovare un oggetto degno...

Lévi-Strauss - Se lei sostiene questa tesi è obbligato ad ammettere

anche un rapporto di complementarità fra la pittura astratta e, “horribile dictu”, quella di un Bernard Buffet. Infatti guardando i quadri di Buffet si può pensare che costui dica: “Tutto è brutto e io vi dipingo le cose ancora più brutte di quello che sono, perché dovete abituarvi a vivere in mezzo a loro, e non avete altra scelta”, mentre invece il pittore astratto dichiara di voler voltare le spalle a queste cose per dipingere soltanto. Ma che cosa?

Charbonnier - La bellezza interiore che vorrebbe trasferire su alcuni oggetti, ma che invece non può più trasferire.

Lévi-Strauss - Non sarebbe allora preferibile trasferire questa bellezza non oggettivata su alcuni oggetti privilegiati come le conchiglie o le pietre?

Charbonnier - Guardi che il mio discorso di prima non è stato fatto per contraddirla, ma per cercare di applicare alla pittura astratta il ragionamento che lei ha fatto a proposito degli impressionisti e dei cubisti.

Lévi-Strauss - Sentiamo, allora!

Charbonnier - Quelli dicevano: “Accontentatevi di ciò che avete”, mentre questi dicono: “Il mondo nel quale viviamo è questo”.

Lévi-Strauss - L'unico inconveniente è che il mondo nel quale viviamo non è quello rappresentato dalla pittura astratta, la quale invece aspira a una specie di evasione, come giustamente dice Max Ernst che lei prima ha citato.

Charbonnier - Certo, ma perché allora dovrei fare a meno della pittura se mi propone cose migliori di quelle che mi offre il mondo?

Lévi-Strauss - Ha ragione, potrebbe essere una via d'uscita, anche se non sono convinto che sia la sola possibile, né la più probabile. Come ho

già detto, secondo me stiamo assistendo a un rovesciamento completo della corrente, stiamo cioè ritornando a una pittura di mestiere, al “trompe l’oeil”, che non andrà più a cercare l’ispirazione nell’imitazione di un oggetto esteriore perché sarebbe troppo facile (i mezzi tecnici di cui disponiamo e le esperienze accumulate nei secoli dai pittori ridurrebbero questa imitazione a un lavoro artigianale), ma cercherà invece di ricreare un mondo oggettivo che ci è ormai per sempre negato e che possiamo tentare di ricostruire con la pittura.

Charbonnier - In questo campo le opinioni possono essere molto varie. Potremmo ad esempio sostenere che la presa dell’uomo su ciò che lo circonda si è spostata. Lei prima parlava della bellezza dei paesaggi nella pittura di qualche secolo fa, e dell’organizzazione della natura e dei palazzi che non ritroveremo più: ebbene, se l’umanità decidesse improvvisamente che le cose che vede tutti i giorni sono belle, esse diventerebbero automaticamente belle. Niente ci impedisce di considerare ad esempio il Parc Monceau altrettanto maestoso di un paesaggio di Poussin. Anzi, sarà necessario farlo se, come lei pensa, assisteremo ad un brusco ritorno di certe forme di pittura “grosso modo” simili a quelle teorizzate da Dalì. Un giorno, improvvisamente, dovremo guardare ogni cosa sotto un altro aspetto.

Lévi-Strauss - Secondo me non sarà necessario.

Charbonnier - La maestà, la bellezza, la grandezza dovranno essere trasferite altrove. E...

Lévi-Strauss - La nostra missione potrebbe invece essere un’altra, di rappresentare cioè scrupolosamente e letteralmente alcune forme di bellezza, riconoscendo che non esistono più nel mondo che ci circonda e che perciò occorre inventarle.

Charbonnier - Vorrei raccontarle un fatto molto curioso che mi è

capitato. Conversando con alcuni amici accennavo a quell'enorme massa di cemento armato che hanno innalzato in Place de la Défense [Piazza di Parigi dove gli orrori dell'architettura tecnocratica hanno raggiunto livelli non facilmente immaginabili (N.d.T.)]. Con stupore constatavo che pochi, per non dire nessuno, osavano esprimere francamente il loro parere, anzi i più dicevano soltanto: "E' straordinario". Di fronte a costruzioni del genere gli uomini provano uno stupore molto simile all'ammirazione; passato un po' di tempo si ricredono, sostengono che sono simili all'atrio di una stazione e sentono nostalgia di una casa del secolo diciottesimo; in seguito aggiungono un "però" e si sentono di nuovo pieni di ammirazione. Si chiedono se sia una forma del futuro. Non sono sicuri. Ma se improvvisamente decidessero che quelle costruzioni sono belle, esse diventerebbero subito belle e tutta la maestà di Poussin si trasferirebbe in quell'enorme agglomerato!

Lévi-Strauss - Vorrei aggiungere però che un simile genere di costruzione può non essere né bello né brutto, e che la valutazione che ne diamo può dipendere solo da un altro ordine. Non possiamo infatti definire ogni cosa in rapporto alla bellezza o alla bruttezza, perché esiste anche un tipo di bellezza che non è esattamente quella che chiamiamo estetica. Sono sempre stato sensibile ad esempio alla bellezza di grandi città moderne come New York, ma non ho mai creduto bella New York come opera umana né come opera d'arte, ma piuttosto come paesaggio, e cioè come prodotto contingente dei secoli.

Charbonnier - Lei ha paragonato la bellezza di New York a un paesaggio, e così facendo ha collegato la città alla natura e non alla cultura!

Lévi-Strauss - Sì, certo; perciò il palazzo del Rond-Point de la Défense può apparirci bello come una montagna, non come un monumento.

Charbonnier - Non è questo un tipico fenomeno della nostra epoca? Forse l'uomo sta dando vita a qualcosa che assomiglia più alla natura che alla cultura. Non sta forse avvenendo un cambiamento fondamentale nell'opera d'arte la quale, invece di riflettere la natura, invece di ritrovarla, vi "aggiunge" qualcosa?

Lévi-Strauss - Lei ha definito una caratteristica dell'attività tecnica e scientifica dell'uomo, che non riguarda però l'attività estetica. Le grandi creazioni della scienza moderna mettono l'uomo in presa diretta con la natura, lo sintonizzano con la natura, ne fanno una specie di strumento o di mezzo attraverso il quale si manifestano le grandi leggi naturali; non solo, ma alcune leggi, che non avevano occasione di manifestarsi in natura, si liberano attraverso le opere dell'uomo, come è successo ad esempio per l'energia nucleare utilizzata a fini pacifici o bellici.

Charbonnier - Il fatto di avere aggiunto non delle leggi, ma delle conseguenze di leggi è a parer mio una tipica "secrezione di natura".

Lévi-Strauss - Certo, ma è sicuro che esse basteranno a soddisfare le esigenze estetiche della società, oppure gli uomini cercheranno di soddisfarle in un altro campo?

Charbonnier - Questo fenomeno è così nuovo che l'artista dovrà parlarne: è il fenomeno essenziale della nostra epoca.

Lévi-Strauss - Non ne sono sicuro; infatti, se analizziamo alcune società primitive, che per quel che riguarda il dominio sulla natura sono evidentemente molto lontane dalla nostra, non possedendo i mezzi per affrancarsi da un certo numero di determinismi naturali, ma che proprio a causa della loro inferiorità sono in un certo senso in presa diretta con la natura, constatiamo che queste società hanno trasferito le loro espressioni estetiche e cercato le loro soddisfazioni estetiche in una serie di relazioni

con il soprannaturale, e che perciò la loro arte è magica o religiosa. Secondo me, per ora stiamo assistendo a un adattamento dell'espressione artistica di cui non siamo in grado di prevedere gli sviluppi.

Charbonnier - Io credo invece che oggi l'artista sia molto colpito dal manifestarsi di leggi che prima non avevano occasione di manifestarsi. Quando l'uomo dà a queste leggi che esistono (ma che non erano formulate, per quanto potevano esserlo e di fatto lo sono state) l'occasione di manifestarsi, aggiunge natura alla natura. E l'artista, che ne è vagamente consapevole, integrerà questa sua consapevolezza, anche se vaga e oscura, alla sua ricerca.

Lévi-Strauss - Sarà una forma d'arte completamente diversa da quella che io amo.

Charbonnier - Mi chiedo perciò se la pittura astratta non sia una manifestazione, anche se particolare, di leggi che altrimenti non si sarebbero manifestate; se la caratteristica dell'arte moderna consista soprattutto nel porsi come possibilità di aggiungere qualcosa a ciò che è, e come volontà di far nascere ciò che può nascere e che sarà quindi la conseguenza di quel che è. Naturalmente, il soprannaturale non avrà alcuna parte in questa natura supplementare.

Lévi-Strauss - Non crede invece che sia sbagliato pensare all'arte esclusivamente in rapporto al mondo esterno e alla natura, mentre sarebbe più logico considerarla in rapporto al suo universo che è quello dell'arte stessa? Io sono più colpito dal rapporto che esiste fra l'artista e gli artisti che lo hanno preceduto che non da quello che esiste fra l'artista e il mondo esterno. Esiste un "ordine" della pittura, una specie di universo chiuso; e mi pare che il pittore di oggi reagisca più al pittore di ieri che non al mondo di oggi.

Charbonnier - Non sarebbe allora più logico pensare che tutto il

mondo vada nella stessa direzione e che tutti gli spostamenti umani siano più o meno concomitanti, più o meno legati?

Lévi-Strauss - Certo, esistono dei rapporti, gli avvenimenti non sono mai del tutto arbitrari e le civiltà non si formano a pezzi staccati.

Charbonnier - La musica dodecafonica non è nata contemporaneamente alla pittura di Van Eyck; essa è molto più legata alla civiltà angosciosa delle fabbriche che non all'utilizzazione del cromatismo.

Lévi-Strauss - Confesso di non riuscire a scorgere il rapporto. Mi pare più facile cercare di comprendere la situazione della musica dodecafonica in rapporto alle forme musicali che l'hanno preceduta che in rapporto all'insieme della società in cui si è manifestata.

Charbonnier - Eppure deve esserci un rapporto fra la situazione della musica e la società nella quale si manifesta.

Lévi-Strauss - Certo, deve essercene uno.

Charbonnier - La concomitanza dei fenomeni non nasce "per caso". Anzi direi che "deve avere un senso". Ma mi accorgo che non è il caso di usare tali parole in questo contesto.

Lévi-Strauss - Occorre tenere sempre presenti i due aspetti. In ogni ordine esistono ritardi e movimenti precipitosi. Ho l'impressione per esempio che la musica sia sempre stata più "d'avanguardia" di altre forme estetiche: la musica che è nata contemporaneamente all'impressionismo è molto più audace di quanto non lo sia quest'ultimo in campo pittorico.

Charbonnier - Non genera però analoghe sensazioni?

Lévi-Strauss - Solo in parte, direi.

Charbonnier - Mi pare che sia nell'impressionismo sia nella musica contemporanea ad esso esista un fenomeno simile di "scomposizione".

Lévi-Strauss - Diciamo che, per noi che l'ascoltiamo, quella musica è invecchiata meno rapidamente di quella pittura.

4. CULTURA E LINGUAGGIO

Charbonnier - Le nostre conversazioni stanno per terminare. Ho cercato di avviare un dialogo con l'etnologo e lo scienziato facendogli delle domande. L'etnologo per rispondermi ha dovuto porsi su un piano diverso da quello della sua disciplina, ma che in parte tuttavia gli appartiene perché per svolgere il suo lavoro egli deve ricorrere non solo alla matematica ma anche all'intuizione poetica. Fra tutti gli uomini di scienza è forse il solo che deve cercare di identificarsi con il suo oggetto, e per conoscere deve anche scoprire le proprietà poetiche del linguaggio; perciò, quando ho creduto e ho finto di credere di attirare l'etnologo al di fuori del suo campo, non ho dimenticato che stavo chiedendogli di ricorrere all'intuizione poetica. Noi, d'altronde, chiediamo ingenuamente un insegnamento all'uomo della conoscenza. Vorremmo sapere a quali conclusioni arriva, perché in fin dei conti vogliamo delle conclusioni; vorremmo sapere che cosa dice agli altri uomini di scienza, perché speriamo che l'umano sarà preservato da lui in qualità di scienziato-poeta. Ed ecco l'ultima domanda: noi, uomini qualunque, parliamo in modo vago di natura e di cultura, mentre voi scienziati parlate di natura e di cultura definendo i termini che usate. Quale distinzione occorre stabilire fra natura e cultura?

Lévi-Strauss - Per l'etnologo esiste una distinzione fondamentale e spesso anche imbarazzante perché il termine cultura, di derivazione inglese, in francese ha un significato diverso da quello che gli hanno dato i primi

antropologi. La natura è tutto ciò che esiste in noi per eredità biologica; la cultura invece è tutto ciò che ci viene dalla tradizione esterna. Volendo riprendere la definizione classica di Tylor, potremmo dire (cito a memoria e quindi non esattamente) che la cultura, o civiltà, è l'insieme dei costumi, delle credenze e delle istituzioni (come l'arte, il diritto, la religione e le tecniche) che riguardano la vita materiale, in poche parole tutte le abitudini o attitudini apprese dall'uomo in quanto membro di una società. Esistono perciò due grandi ordini: quello animale, dal quale dipendiamo con la nascita, perché con la nascita riceviamo in eredità le caratteristiche che ci hanno tramandato i nostri genitori e antenati e che dipendono dalla biologia e qualche volta dalla psicologia; e l'ordine che ci viene imposto dall'universo artificiale in cui viviamo in quanto membri di una società. L'etnologia, o in senso più ampio l'antropologia, cerca di fare in campo culturale la stessa opera di descrizione, di osservazione, di classificazione e di interpretazione che fanno in natura lo zoologo o il botanico. Perciò possiamo dire che l'etnologia è una scienza naturale, o che perlomeno aspira a costituirsi sull'esempio delle scienze naturali.

[Charbonnier - Ma la cultura deriva dalla natura?](#)

Lévi-Strauss - La cultura implica una quantità di fattori di ordine naturale. Infatti gli uomini, a qualunque società appartengano, hanno fondamentalmente gli stessi bisogni: nutrirsi, proteggersi dal freddo, riprodursi e così via.

[Charbonnier - E per quel che riguarda l'elaborazione della cultura?](#)

Lévi-Strauss - La specie "homo sapiens" ha esigenze culturali permanenti in quanto sono fondamentali e di origine naturale. Ma l'interesse dell'etnologo è rivolto, in campo culturale, alle diverse forme di

queste esigenze che variano secondo le società e le epoche e che si sono imposte a una materia prima, identica sempre e ovunque per definizione.

Charbonnier - Qual è il segno rappresentativo della cultura, il segno più umile?

Lévi-Strauss - Per molto tempo si è pensato (e forse molti etnologi lo pensano ancora) che il segno naturale più evidente fosse la presenza di oggetti costruiti dall'uomo. L'uomo è stato infatti definito "homo faber", fabbricatore di utensili, perché si è pensato che questa caratteristica rappresentasse il segno stesso della cultura. Confesso di non essere d'accordo con questa tesi e di aver sempre cercato di porre la linea di demarcazione fra cultura e natura nel linguaggio articolato e non negli oggetti. Secondo me, è il linguaggio che definisce l'esistenza della cultura: infatti, se per esempio si incontrassero su un pianeta sconosciuto degli esseri viventi in grado di fabbricare utensili, non basterebbe certo la presenza degli oggetti a dare la certezza che quegli esseri appartengano all'ordine umano. Esistono animali sul nostro pianeta che sono in grado di fabbricare dei rozzi utensili, ma non per questo pensiamo che questi animali abbiano compiuto il passaggio dalla natura alla cultura. Se invece si scoprissero degli esseri viventi che possiedono un linguaggio traducibile, anche se molto diverso dal nostro, esseri con i quali potremmo comunicare...

Charbonnier - Un linguaggio fatto di segno o di parole? Un linguaggio qualsiasi?

Lévi-Strauss - Qualsiasi linguaggio lei possa immaginare; infatti il linguaggio deve essere traducibile, altrimenti non è un linguaggio, perché non sarebbe un sistema di segni che equivale a un altro sistema di segni per mezzo di una trasformazione. Le formiche possono costruire dei palazzi

sotterranei complicatissimi, possono dedicarsi a colture complesse come quelle dei funghi, che servono loro da cibo durante un certo periodo del loro sviluppo che la natura non realizza spontaneamente; ma non per questo cessano di appartenere alla specie animale. Ma, se le formiche fossero in grado di scambiare messaggi e discutere con noi, la situazione sarebbe completamente diversa, ci troveremmo in questo caso nell'ordine della cultura e non in quello della natura.

Charbonnier - Ogni problema può dunque essere ricondotto a un problema di linguaggio ?

Lévi-Strauss - Sì, anche in campo artistico, come abbiamo visto poco fa. Secondo me, il linguaggio è il fatto culturale per eccellenza, perché fa parte della cultura, essendo un'attitudine o abitudine che riceviamo dalla tradizione esterna, e anche perché è lo strumento essenziale, il mezzo privilegiato attraverso il quale assimiliamo la cultura del nostro gruppo (un bambino impara la sua cultura perché gli adulti parlano con lui, lo rimproverano e lo esortano con le parole); infine perché il linguaggio è la più perfetta fra tutte le manifestazioni di ordine culturale che formano dei sistemi; e se vogliamo comprendere ciò che è l'arte, la religione, il diritto, la stessa cucina e le regole di educazione, dobbiamo concepirli come codici formati dall'articolazione dei segni sul modello della comunicazione linguistica.

Charbonnier - Possiamo allora dedurre che la poesia, essendo costituita dal linguaggio più di qualsiasi altra forma d'arte, è nata prima delle altre forme artistiche? Oppure è nata dopo?

Lévi-Strauss - Non vedo la necessità di istituire simili confronti. L'utilizzazione del linguaggio per fini poetici risulta forse più difficile e complessa per la poesia che non, per altre forme estetiche, l'impiego di

materiali grezzi che devono manipolare. La poesia infatti svolge questo processo a un secondo stadio, con materiali che le vengono forniti dal linguaggio stesso.

Charbonnier - Il linguaggio è perciò il carattere essenziale della cultura? Non esistono altri problemi all'infuori del linguaggio? O forse ogni problema è da ricondursi alla dimensione naturale?

Lévi-Strauss - Dipende dal problema che ci si pone.

Charbonnier - Qualsiasi problema non si riduce forse all'esame di un aspetto della natura?

Lévi-Strauss - Occorre sempre dare prima una definizione esatta del termine "natura". Se per natura intendiamo l'insieme delle manifestazioni dell'universo nel quale viviamo, allora la cultura è una parte della natura. Ma quando opponiamo il termine "natura" al termine "cultura", il termine "natura" viene considerato in un senso più ristretto e rappresenta tutto ciò che l'uomo riceve per eredità biologica. Da questo punto di vista natura e cultura sono in antitesi perché la cultura non deriva dall'eredità biologica ma dalla tradizione esterna, cioè dall'educazione. Lei ora potrebbe obiettarci che la cultura stessa, la presenza degli uomini, il fatto che gli uomini parlino e siano organizzati in società, che queste si distinguano le une dalle altre attraverso costumi e istituzioni differenti, tutto ciò insomma fa parte della natura e quindi si ha il diritto di mettere in luce (ma è una impostazione metafisica) l'unità e l'omogeneità della natura. Da un punto di vista pratico non è obbligatorio poiché la scienza, almeno per ora, ci dà una rappresentazione della natura che si potrebbe definire "a diversi strati", con livelli discontinui. Perciò la discontinuità fra natura e cultura per l'etnologo è una fra le tante, quella cioè che gli permette di delimitare praticamente il suo campo di studi.

Charbonnier - Una discontinuità che è dovuta alla natura o al linguaggio?

Lévi-Strauss - Da un punto di vista metodologico il linguaggio non appartiene all'ordine della natura.

Charbonnier - Però posso esaminare la natura solo attraverso il linguaggio.

Lévi-Strauss - Senza dubbio; e la scienza stessa, che studia la natura, è un fatto di cultura.

Charbonnier - Se sono costretto a constatare una discontinuità, come posso essere sicuro che questa appartenga alla natura e non allo strumento con il quale la esamino?

Lévi-Strauss - Lei mi sta ponendo dei grandi problemi filosofici, importanti e interessanti per il filosofo; ma se l'etnologo si lasciasse dominare da simili problemi, smetterebbe di fare l'etnologo per dedicarsi alla filosofia. Il suo ruolo è invece più modesto e consiste nel delimitare un settore, e cioè l'insieme dei fenomeni culturali; egli si assume un compito simile a quello del botanico, dello zoologo e dell'entomologo, il compito di descrivere, di catalogare e così via. Naturalmente, in alcuni momenti anche noi etnologi ci poniamo grandi problemi (e anche se non volessimo, saremmo obbligati a porceli), ma sono problemi che esulano dall'etnologia. Infatti se, come dicevo poco fa, il criterio stesso della cultura è il linguaggio, il problema che lei mi ha posto dovrebbe essere fatto risalire al problema del linguaggio che, come lei sa, è la "vexata quaestio" per eccellenza. Da molto tempo i filosofi urtano contro questa contraddizione: il linguaggio non è sempre esistito, ma d'altra parte non si capisce come sia potuto nascere, perché non basta che qualcuno lo abbia inventato, occorre anche che colui che gli stava di fronte lo abbia capito. Il giorno in cui

avremo risolto il problema dell'origine del linguaggio, avremo anche compreso come la cultura si inserisca nella natura e come abbia potuto prodursi il passaggio da un ordine all'altro. Ma il problema non riguarda l'etnologia perché riguarda la differenza fondamentale fra il pensiero dell'uomo e quello dell'animale, la struttura del cervello umano e l'apparizione di una funzione specificamente umana come quella simbolica... E' quindi un problema psicologico, e anche anatomico e fisiologico, nella misura in cui la struttura del cervello e il suo modo di funzionare dovranno essere chiariti. Immagino che la soluzione potrà essere proposta dalla cibernetica e dai calcolatori elettronici, che permettono di studiare sperimentalmente a quale livello di complessità possono corrispondere certe forme di attività che assomigliano fino a un certo punto all'attività cerebrale. Ma, ripeto, questo non è un problema che riguarda l'etnologia. Tutto ciò che può fare l'etnologo è di dire ai colleghi scienziati: il vero problema è il linguaggio; risolvete il problema della natura e dell'origine del linguaggio e noi potremo spiegare il resto: che cos'è la cultura e come è apparsa, che cosa sono l'arte, le tecniche della vita materiale, il diritto, la filosofia e la religione. Ma non dipende da noi etnologi strappare il velo. Ciò che sappiamo è che ogni popolo, anzi l'umanità intera nelle sue manifestazioni più antiche e umili ha conosciuto il linguaggio articolato, che l'apparizione del linguaggio coincide con l'apparizione della cultura e che, per questo stesso motivo, non siamo noi che possiamo trovare la soluzione. Per noi il linguaggio è un dato.

Appendice

OSSERVAZIONI SU LEVI-STRAUSS

di Jean Servier

Discorrere di qualunque argomento di fronte a un microfono è un'impresa rischiosa in un'epoca come la nostra in cui le parole non sfuggono più, ma vengono fedelmente incise su un nastro. In molti casi infatti è difficile evitare quei giudizi aprioristici o quelle affermazioni definitive che spesso vengono formulate per un pubblico dalle convinzioni ben radicate.

Fin dall'inizio di quest'opera, avvertiamo nei nostri due interlocutori una certa connivenza, una medesima fede nel Progresso, espressa con precauzione da Lévi-Strauss, e in maniera invece più immediata da Charbonnier, forse anche nell'intento di esprimere il punto di vista dell'ascoltatore medio.

Lévi-Strauss ammette che la civiltà occidentale, così com'è, così come la conosciamo, sarebbe potuta apparire fin dall'inizio, all'alba della storia umana, e per provare ciò si basa soprattutto sui criteri materiali più evidenti: macchinismo, energia termica, energia elettrica, energia nucleare. Invece la civiltà australiana gli appare caratterizzata soprattutto da una serie di carenze, come l'assenza del vasellame, della tessitura, dell'agricoltura, degli allevamenti e degli animali domestici (peraltro dimenticando senza dubbio il cane). Ma in nessun luogo egli si riallaccia a criteri morali o spirituali, che avrebbero invece potuto ristabilire un certo equilibrio in questa bilancia per la verità un po' troppo elementare.

Per Georges Charbonnier l'elemento determinante dell'evoluzione è il tempo, reso efficace, secondo le parole di Lévi-Strauss, dal sapere

accumulatosi nelle generazioni precedenti e trasmesso poi mediante la scrittura. Ma anche in questo caso per l'etnologo non esistono se non elementi relativi. Infatti, in quale momento si è stabilito di attribuire il nome di scrittura a un sistema di significati grafici? Quando è apparso il simbolo o l'ideogramma o invece l'alfabeto? In quest'ultima ipotesi non si rischia di restringere abusivamente la nozione di "sapere" trasmessaci con l'aiuto di un sistema grafico? Oppure, negli altri casi, non si è costretti invece ad estenderlo a poco a poco a tutta l'umanità, da un capo all'altro dello spazio e del tempo? Quale popolo non traccia sulla pietra o sull'osso o sul corno o sulle cortecce o sul legno dei segni, dipinti o incisi, che hanno un significato? E allora, in ultima analisi, che cos'è la scrittura? Vi sono dei popoli che hanno avuto la scrittura e poi l'hanno abbandonata, come ad esempio i Berberi del Nord Africa, che per motivi a noi sconosciuti hanno atteso quasi otto secoli prima che l'invasore arabo sostituisse con il suo sistema grafico la loro scrittura alfabetica che era vicina a quella fenicia ed era in via di estinzione. Altri gruppi etnici inoltre si servono della scrittura in modo assai limitato, per incidere stele funerarie o per marcare il bestiame, oppure per delimitare i terreni da pascolo. E' il caso dei Tuareg, la cui scrittura non è veicolo di nessun sapere: le gesta di questo popolo dalle tende nere sono conservate solo in poemi molto lunghi o nei canti d'amore che vengono imparati a memoria. Nelle sabbie del deserto, ai piedi del massiccio dell'Hoggar, la scrittura "tiffinagh" in nessun modo si presta alle affermazioni fatte da Lévi- Strauss: né come inventario né come catalogo né come legge né come formula ingiuntiva. Del resto, in tutte le società vi sono istituzioni che si possono considerare, in una maniera assai semplicistica, come altrettanti modi di "sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo", senza che la scrittura intervenga come strumento di questo "sfruttamento". Infine è superfluo ricordare le civiltà oceaniche, dove ad esempio tutte le famiglie che hanno una giurisdizione territoriale vivono

essenzialmente con le prestazioni fornite dai loro protetti. In conclusione, quindi, parrebbe abbastanza arduo collegare queste istituzioni con la scrittura.

Secondo Lévi-Strauss, la differenza fra le civiltà tradizionali e la nostra occidentale consisterebbe in questo: nelle prime sarebbe avvenuta una impercettibile modificazione nel corso dei primi secoli; quella occidentale invece avrebbe avuto il privilegio di mutazioni improvvise e di sconvolgimenti sempre più frequenti grazie a un crescente sviluppo tecnico.

Una tale affermazione ignora però completamente ciò che le civiltà tradizionali hanno compiuto nella loro storia: gli imperi che spezzavano le divisioni tribali, come quello di Shaka-Zulu del secolo diciannovesimo, o le correnti millenariste con la marcia verso la Terra-senza-male dei Guarani, o la “Ghost Dance Religion” degli Indiani dell’America del Nord. Una storia per la verità movimentata quanto la nostra e che, se ci sembra calma, lo è soltanto a causa della nostra ignoranza.

Allo stesso modo, affermare che le società tradizionali sono fondate sull’unanimità, come quella che preconizzava Rousseau, significa ignorare del tutto l’esistenza di clan opposti, ma complementari, delle società berbere del Nord Africa, che svolgevano un ruolo notevole nella vita politica e in tutte le strutture matrimoniali; significa inoltre ignorare che l’idea di Rivoluzione permanente era stata espressa già da parecchio tempo nel libro divinatorio di Yi- King, il “Libro delle Mutazioni”, che nell’ultimo dei suoi 64 esagrammi dice: “In mezzo al guado”: cioè sottolinea il punto in cui si rimette in questione il cammino ancora da fare e la stessa destinazione.

Ma è soprattutto con il capitolo intitolato “Livelli d’autenticità” che ci troviamo di fronte a un puro esercizio stilistico, a un accademismo, nel senso letterale di uno “spirito di una scuola”. In esso si sostiene la

diseguaglianza nelle società “primitive”, ma questa diseguaglianza è valutata in termini di ricchezza materiale, senza che venga presa in considerazione la sua causa profonda. Inoltre si confonde l’“esperto” della nostra civiltà occidentale con il “saggio” delle società tradizionali, perfino il diverso ruolo dell’artista, la cui opera nelle società tradizionali deve confermare il suo significato alla gamma dei significanti e dei significati della sua società, senza farvi entrare in alcun modo un’interpretazione personale.

Infine troviamo questa dichiarazione, strana sulla bocca di un etnologo: “Il mito è l’inautenticità radicale [...] e d’altronde mito e mistificazione sono parole molto simili”.

Ma la diseguaglianza nelle società tradizionali deriva essenzialmente da una sacralizzazione dell’individuo, da una designazione da parte dell’Invisibile dell’antenato fondatore o dell’eroe, trasmessa di generazione in generazione. Colui che sa è innanzitutto colui a cui l’Invisibile ha rivelato i suoi segreti nel corso di visioni estatiche o di sogni, o per una qualifica ereditaria. L’artista non fa che riprodurre i segni dell’Invisibile in funzione di uno stretto rituale che è l’arte, ridotta a forme ieratiche fissate una volta per tutte. Il mito, lungi dall’essere una “inautenticità radicale”, è la Grande Spiegazione, quella su cui è fondata ogni cosmogenesi, ogni storia, quella per cui si giustifica ogni istituzione e ogni regolamento sociale. Senza dubbio, si può fare del mito una controverità opposta alle leggi della materia da noi conosciute; si possono considerare gli iniziati e i sacerdoti come dei mistificatori sociali, desiderosi di asservire un popolo credulo. Ma allora perché voler essere etnologo? E’ assai più riposante dormire sul comodo guanciale delle certezze materialistiche del secolo diciannovesimo.

Nondimeno Claude Lévi-Strauss, in certi momenti, sembra sul punto di cogliere lo spirito delle vere grandi mutazioni dell’umanità

esaminando l'arte figurativa: e, giustamente, egli fa un parallelo fra l'arte greca del quinto secolo avanti Cristo e l'arte del Rinascimento e del Quattrocento. Due periodi, come dice lo stesso Lévi-Strauss, in cui: "l'arte diventa uno strumento e un mezzo di intimo godimento per una minoranza...". Sono infatti due periodi particolari, in cui una borghesia materialista si preoccupa soprattutto del godimento dei beni di questo mondo, dal momento che ha perduto ogni senso del sacro; due periodi in cui l'uomo, con il perfezionamento delle tecniche e con la bellezza delle forme che crea con le sue stesse mani, vuole illudersi che il suo paradiso sia soltanto terrestre.

Tuttavia non è possibile non meravigliarsi per lo strano paradosso sostenuto lungo tutti questi dialoghi da Lévi-Strauss e da Charbonnier, i quali, tentando una specie di etnologia dell'arte e ricordando a grandi linee le civiltà tradizionali, fanno a gara per non pronunciare mai la parola sacro. Senza dubbio Claude Lévi-Strauss o Georges Charbonnier, o forse entrambi, obbediscono a richiami che non hanno niente a vedere con l'etnologia.

Un problema posto da Georges Charbonnier è particolarmente significativo, come del resto tutto lo sviluppo che ne segue: "Qual è la funzione dell'arte? Nelle nostre società contemporanee questa funzione può essere dedotta da quella che ha nella società primitiva?". A questo problema non si può dare che una sola risposta: l'arte nelle società tradizionali attribuisce valori simbolici agli oggetti della vita quotidiana, crea oggetti rituali e perpetua nei segni le concezioni cosmogoniche, la concezione del mondo, come quella del posto dell'uomo nel mondo. L'arte dunque nelle società tradizionali è essenzialmente, alla base, una manifestazione del sacro. Se Lévi-Strauss riconosce che "l'universo in cui vivono questi popoli è un universo chiaramente soprannaturale", non gli è lecito ridurre l'arte a un semplice modo di espressione simbolica che può a

tal punto essere impoverito da potersi congiungere con l'arte astratta dell'Occidente, conservando tuttavia sempre un valore di linguaggio per un gruppo più o meno esteso, un popolo, una tribù o una cerchia di iniziati. L'arte tradizionale non è, come vorrebbe Lévi-Strauss, un'arte magica o religiosa, cioè un'arte che potrebbe "purgarsi" della sua relazione con l'Invisibile, bensì è un modo di espressione del sacro, come in altri campi il linguaggio, la preghiera o i lunghi poemi che ripercorrono le tappe della creazione del mondo o le gesta di un po polo dalle sue origini in poi.

Senza dubbio, un etnologo materialista è libero di ricercare nei canti e nelle preghiere di una data società soltanto una bellezza poetica, derivante dall'armoniosa cadenza dei suoni o dalla scelta delle immagini: ma in questo modo egli si incammina su una strada sbagliata. Tuttavia, che cos'è un etnologo? Infatti in questo libro sembra molto ambigua non solo la definizione dell'etnologo ma anche la sua formazione, la maniera con cui egli cerca di cogliere l'oggetto della sua ricerca. Georges Charbonnier scorge abbastanza curiosamente nella ricerca etnologica un'apprensione poetica; ma le definizioni del fatto poetico, che possiamo ritrovare nei dizionari più correnti contraddicono la sua affermazione. E' poetico ciò che è capace di ispirare un poeta, ciò che si adatta ad essere valorizzato dalla poesia; e la poesia a sua volta è l'arte di evocare, di suggerire le sensazioni, le impressioni, le emozioni più vive grazie all'intima unione dei suoni, dei ritmi, delle armonie e dei colori, con l'immaginazione, il cuore e lo spirito. L'etnologia, al contrario, non evoca niente di tutto questo: è infatti un faticoso studio pratico del fenomeno umano per una strada che esige sia resistenza fisica che cultura generale: un'ascesi del pensiero che fa del Dottore di Scienze Occidentali l'alunno attento e sottomesso dei sapienti cenciosi che egli ha scelto come maestri, rimettendo in discussione i valori materialistici dell'Occidente, pronto a imboccare una via nuova, una via spirituale, al termine di un'avventura a volte unica del pensiero. La ricerca

sul terreno è un procedimento scientifico: per l'etnologo non si tratta di sognare o di immaginare, ma di constatare; non di valorizzare i fatti raccolti "con gli ornamenti della poesia", ma di spogliare il proprio pensiero dai pregiudizi e dalle preclusioni del pensiero occidentale. L'etnologia non è un gioco dell'intelletto, ma la posta di una vita. Il materialista si vedrà costretto alla menzogna e all'inganno per dissimulare la lunga preghiera che sale da tutte le civiltà tradizionali, da un capo all'altro dello spazio e del tempo. L'onesto ricercatore vi troverà invece, suo malgrado, le ragioni di una fede ignorata dai metafisici.

E' dunque assurdo classificare - come fa Lévi-Strauss - l'etnologia fra le scienze naturali. Questa peraltro è una classificazione che ci ricorda che in Francia il Museo dell'Uomo, con le sue sale consacrate all'arte e alle religioni delle civiltà primitive, è legato strettamente al Museo di Storia Naturale grazie a un credo evoluzionista e agli "antropoidi e ai mammiferi", i quali continuano a regnare nel pensiero degli etnologi che abitano il paese di Cartesio.

Alla fine di questi dialoghi, Georges Charbonnier, sempre rappresentando l'uditore medio, domanda a Lévi-Strauss: "Qual è il segno rappresentativo della cultura? Il segno più umile?". Claude Lévi-Strauss risponde: "L'oggetto costruito dall'uomo", ma poi si riprende e aggiunge: "O piuttosto il linguaggio articolato". In realtà vi sono due altri criteri, che gli uomini delle civiltà tradizionali uniscono in un'unica rappresentazione: il fuoco e il senso del sacro. In tutte le civiltà tradizionali il fuoco è per eccellenza l'immagine della preghiera, come un segno dello Spirito, il simbolo più manifesto dell'Invisibile. Fra tutti gli elementi esso è imponderabile: mentre una goccia d'acqua non può provocare una inondazione, una scintilla può dar vita a un gran fuoco, quasi che essa posseda la capacità di risvegliare nelle cose un fuoco fino allora latente. Inoltre il fuoco è anche la prima manifestazione del linguaggio articolato,

poiché trasmette nella notte il suo segnale luminoso e nel giorno il suo fumo; prima forza dominata dall'uomo, esso ha indurito la punta delle armi di legno o l'estremità dei bastoni costruiti per scavare e con il suo calore ha fatto esplodere le pietre in schegge taglienti.

Dal momento in cui troviamo i primi reperti legati indiscutibilmente all'uomo, ritroviamo dei segni, degli oggetti che hanno un valore simbolico e che rimandano a un contesto di significati ancora comprensibili ai nostri giorni: una realtà mistica che rimane sempre la stessa, cioè la fede nella sopravvivenza di un principio invisibile interno all'uomo; una realtà più semplice e più facilmente percepibile che non gli stessi problemi posti dall'esistenza di oggetti manufatti e dal loro impiego, su cui gli specialisti non hanno ancora finito di interrogarsi.

A dire il vero, il linguaggio non è il maggior problema per l'etnologia; tuttavia Lévi-Strauss dice: "Risolvete il problema della natura e dell'origine del linguaggio e noi potremo spiegare il resto"; e aggiunge che non è sufficiente perché nasca il linguaggio che qualcuno inventi un discorso: occorre anche che l'ascoltatore comprenda ciò che si cerca di dire. Ma forse bisognerebbe anche sottolineare la complessità di "ciò che si tenta di dire a un altro". Dalla molteplicità dei segni e dei simboli sappiamo che si delinea la nozione dell'"altro". Il segno tracciato è un significante portatore di un significato, ma postula altresì l'esistenza di due termini: un emittente che traccia il segno e un ricevente che lo comprende; ma quest'ultimo non ha bisogno di essere un uomo; può anche essere l'Invisibile a cui l'uomo rivolge la sua preghiera o in nome del quale compie dei riti stabiliti. L'origine del linguaggio si confonde allora con l'origine della concezione del mondo e del ruolo che l'uomo ha nel mondo: un mondo che è "naturale" per gli uomini delle civiltà tradizionali, nel senso che è ugualmente "impastato" di visibile e Invisibile, poiché l'efficacia di un gesto rivela sia la presenza della materia che quella

dell'Invisibile.

Se dunque il linguaggio articolato è stata la prima manifestazione dell'uomo, ci conviene ammettere che si è rivolto all'Invisibile prima di preoccuparsi di comporre un discorso.

Sarà necessario ancora molto tempo prima che gli scienziati occidentali riescano a “purgare” l'umanità della sua unica vera credenza, che è il suo desiderio di raggiungere l'Invisibile, al termine di una vita contrassegnata dalla volontà di rinuncia nei confronti delle suggestioni provocate dalle conquiste tecniche, una rinuncia che l'Occidente riesce più difficilmente a concepire in questo secolo ventesimo di un'era che abbiamo dimenticato essere cristiana.