PARTE TERZA
LA DISCESA AGLI INFERI

VI. Frazer e la psicoanalisi

1. *Antropologia e psicoanalisi*

Come si è visto, Frazer non sembra aver mai mostrato particolare interesse per la psicoanalisi, né aver compreso la sua potenziale rilevanza per una scienza dell'uomo. Il segretario Angus Downie [1970: 21] ci riferisce della sua totale avversione per Freud, cui si sarebbe riferito nei cinque anni passati con Angus Downie una sola volta, con l'espressione di ripulsa «*that creature Freud*». Malinowski [1944: 188] afferma che Frazer «rifiutava la psicoanalisi e tutto ciò che essa rappresentava», e aggiunge, forse esagerando un po', che «non poté mai essere persuaso a leggere qualcosa di Freud o della sua scuola». Non lo scosse neppure il gesto di omaggio di Freud, che gli inviò copia di *Totem e tabù* – il suo libro sulla religione interamente costruito sulla base di materiali frazeriani, e destinato ad affiancarsi al *Ramo d'oro* tra le opere più influenti del primo Novecento. In una lettera del 1920 all'amico etnografo Roscoe, Frazer scriveva in proposito (per inciso, cadendo in un lapsus freudiano nella citazione del titolo):

> Ho visto un nuovo libro, *Totemism and Taboo*, traduzione del libro di uno psicologo austriaco o tedesco, che prende in prestito da me la maggior parte dei suoi dati e cerca di spiegarli per mezzo dei processi mentali, e in particolare dei sogni dei pazzi! Una procedura non molto promettente, mi pare, anche se molti lo considerano oggi di gran moda [cit. in Ackerman 1987: 333-334, nota].

A questa moda Frazer resterà sempre estraneo. Soprattutto, resterà sempre estraneo alla nozione di inconscio, e all'idea di determinanti inconsce dell'azione umana e dello stesso pensiero cosciente. Un punto, questo, che sembra suffragare il ritratto di

un Frazer tutto ottocentesco e vittoriano, mai entrato in sintonia con i grandi temi della cultura novecentesca.

Ciò rende tanto più singolare il fatto che la psicoanalisi abbia invece mostrato grandissimo interesse per l'opera di Frazer. Frazer ha rappresentato la principale fonte antropologica di Freud, ed è stato un riferimento centrale per molti dei suoi seguaci che si sono occupati di fenomeni culturali, come Ernest Jones, Marie Bonaparte, Géza Róheim e lo stesso Jung. È come se gli psicoanalisti avessero scoperto in Frazer un'affinità segreta. Non solo hanno attinto a piene mani dalla sua raccolta di «fatti», ma hanno trovato congeniali il suo metodo e il suo quadro interpretativo – pronti, per così dire, a esser trasposti nel quadro concettuale della psicoanalisi. Una affinità che è mancata nei confronti delle scuole antropologiche moderne, boasiana e malinowskiana – le quali, da parte loro, erano invece fortemente interessate alla psicoanalisi. La storia delle idee è piena di simili paradossi. I fondatori dell'antropologia moderna – figure come Malinowski o Margaret Mead – ritenevano di potere e dover integrare la prospettiva psicoanalitica nella loro comprensione dell'uomo. Eppure, gli sviluppi successivi hanno praticamente tagliato i ponti tra le due discipline. Sempre più concentrata su modelli sociali e istituzioni, l'antropologia non ha fornito molti stimoli al progetto psicoanalitico di esplorazione delle profondità della psiche individuale – né, peraltro, ne ha ricevuti, salvo rari casi. Si può forse dire, anzi, che le due scienze sono cresciute in reciproca polemica: l'una ancora legata all'improbabile progetto di far derivare i sistemi culturali dalle vicende psichiche individuali, l'altra totalmente chiusa a ogni possibilità di determinismo psicologico.

Il ben noto dibattito tra Malinowski ed Ernest Jones sull'universalità del complesso edipico segna il punto principale di diramazione tra i rispettivi programmi di ricerca. Malinowski suggeriva la possibilità che differenti strutture della parentela, come il sistema matrilineare delle Trobriand, determinino dinamiche psichiche diverse da quelle descritte da Freud per il proprio contesto culturale, vale a dire la Vienna di fine secolo: ad esempio, uno sviluppo della personalità non dominato dall'ambivalenza emotiva verso la figura autoritaria del padre. Questa possibilità apriva

un programma di ricerca relativistico, in cui la natura dei problemi psicologici sembrava dipendere delle configurazioni culturali. Dall'altra parte, Jones vedeva invece nell'organizzazione matrilineare solo una particolare risposta ai problemi posti dalla situazione edipica; e quest'ultima restava un universale psicologico, dato prima e indipendentemente da ogni cultura. La psicoanalisi ortodossa, sulle sue tracce, tenderà a leggere tutta la cultura – (non solo il rituale e il simbolismo, ma persino le stesse attività economiche e produttive, i rapporti politici etc.) come una risposta a problemi psicologici universali degli individui. Tipiche ad esempio le posizioni di Géza Róheim, freudiano ortodosso e antropologo con cospicue esperienze di *fieldwork*, che tenta di elaborare una teoria della cultura come grande costruzione protettiva nei confronti di una fondamentale «angoscia di separazione» biologicamente fondata (che egli identifica con il timore di castrazione in una prima fase della sua opera, con l'ansia di separazione dalla madre in una seconda). Per gli psicoanalisti, la cultura è in linea di massima spiegabile come una sorta di sottoprodotto di dinamiche psichiche, quasi come il guscio protettivo che una chiocciola si costruisce intorno; per gli antropologi sociali, al contrario, sono le stesse dinamiche psichiche a dipendere dalla cultura.

È chiaro come, sulla base di programmi deterministici così forti e incompatibili, il dialogo fosse piuttosto difficile. Il tentativo di sintesi interdisciplinare condotto negli Stati Uniti dal cosiddetto movimento «neo-freudiano» o di «cultura e personalità», per quanto importante, non riuscì a operare una ricomposizione: la teoria della «personalità di base» come interfaccia tra natura e cultura, elaborata da autori come Abram Kardiner e Ralph Linton, lasciò insoddisfatti sia gli psicanalisti ortodossi sia le principali scuole di antropologia sociale, e per di più sfociò spesso in banalizzazioni estreme dei dati etnografici. Solo di recente un riaccostamento in profondità di antropologia e psicoanalisi è apparso possibile, con l'affermarsi da un lato dello strutturalismo, con la sua peculiare lettura linguistica della nozione di inconscio, dall'altro dell'antropologia simbolica e interpretativa, con l'accento sul problema della soggettività e sulle pratiche dialogiche [v. ad esempio Heald-Deluz 1994].

Naturalmente, non è questa la sede per tentare di ricostruire la storia dei rapporti tra antropologia e psicoanalisi, che sono in realtà assai più complessi e articolati di così. Resta il fatto che quei rapporti hanno inizio dalla speciale (anche se unilaterale) sintonia Freud-Frazer: sintonia non certo casuale, ma fondata su profonde affinità nelle basi epistemologiche e nel modo stesso di intendere il sapere sull'uomo. Cercherò in questo capitolo di delineare alcuni tratti di questa affinità, a partire dal testo freudiano che, come accennato, ne è la prima e più palese espressione: quel *Totem e tabù* del 1913, luogo classico della confluenza tra antropologia e psicoanalisi, e punto di partenza, in positivo o in negativo, di ogni successiva intersezione tra le due discipline. Il libro è in realtà una raccolta di saggi, che Freud scrisse a partire dagli stimoli delle sue letture frazeriane. Come egli stesso riconosce nell'*Autobiografia* del 1925, «la fonte letteraria principale dei miei lavori in questo campo furono le celebri opere di J.G. Frazer, *Totemism and Exogamy* e *The Golden Bough*, le quali costituiscono una miniera inesauribile di dati e punti di vista del massimo interesse» [Freud 1925: X, 133-134]. E *Totem e tabù*, curiosamente, condividerà il destino del *Ramo d'oro*: diversissimi per sensibilità e per convinzioni teoriche, oltre che per le dimensioni e per lo stile, i due testi si troveranno spesso accomunati, per così dire, in una medesima costellazione d'idee: entrambi, forse ben al di là delle intenzioni scientifiche dei loro autori, alimenteranno incessantemente l'elaborazione artistica e culturale sui temi che più hanno ossessionato l'immaginario del nostro secolo – il sesso, la morte, il retroterra selvaggio della civiltà.

2. *Ontogenesi e filogenesi*

«Concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici» è il sottotitolo di *Totem e tabù* – sottotitolo che esprime in modo molto chiaro quello che per Freud è il punto di giuntura tra psicoanalisi e antropologia. Certi comportamenti dei nevrotici e certi comportamenti degli esseri umani all'interno di culture «primitive» sembrano presentare straordinarie affinità formali. A nevrotici e selvaggi dovremmo aggiungere anche i bambini, che

in certe situazioni esibiscono atteggiamenti analoghi. Le analogie su cui Freud insiste sono in particolare quelle tra l'istituzione culturale del tabù e i divieti caratteristici delle nevrosi ossessive; tra la magia e l'atteggiamento «narcisistico» (o «onnipotenza del pensiero») tipico di bambini e nevrotici; e, infine, tra il totemismo e il «complesso edipico». In tutti questi casi ci troviamo di fronte a pensieri o ad azioni formalmente simili, e accomunate dall'apparire bizzarre e incomprensibili alla luce di quella che potremmo chiamare la nostra razionalità cosciente di uomini adulti, «normali» e «civilizzati». Nel caso del tabù e dei divieti ossessivi, ad esempio, si hanno delle proibizioni apparentemente immotivate e dall'origine misteriosa (in particolare divieti di contatto: non toccare certi oggetti, ma anche non «entrarvi in contatto» in senso figurato, dunque non pensarli, non pronunciarne il nome etc.); la possibilità della trasgressione è accompagnata da una forte angoscia, e vi è l'intima convinzione che essa condurrebbe a indicibili (anche se non ben precisate) sventure; inoltre, in entrambi i casi, questi divieti hanno carattere contagioso, tendono cioè a estendersi seguendo catene di connessioni simboliche virtualmente inesauribili, che si sviluppano secondo le regole frazeriane della similarità e del contatto e che possono giungere a investire, nei casi più gravi di nevrosi ossessiva, l'intero universo. Infine, sia tabù che divieti ossessivi tendono a produrre pratiche rituali di difesa, espiazione o purificazione (ad esempio il lavacro purificatore con acqua), anch'esse in qualche modo legate simbolicamente al contenuto del divieto [Freud 1913: 60-62].

Freud, per la verità, ha ben chiare fin dall'inizio le differenze tra un istituto culturale e un sintomo nevrotico – socialmente costruttivo il primo, privato e asociale (anzi, tendenzialmente incompatibile con la vita sociale) l'altro [*Ibidem*: 111-114]. Tuttavia, è difficile non restare colpiti dalle concordanze formali, e non ricercare uno stesso tipo di spiegazione per questi due ordini di fenomeni. La spiegazione offerta da Freud fa perno sulle nozioni di inconscio, ambivalenza emotiva, rimozione e spostamento. Diversamente dagli «intellettualisti», egli non fa risalire i divieti cerimoniali a credenze razionalmente sostenute (anche se illusorie) sulla pericolosità di certi oggetti, persone, azioni. Oggetti, persone e azioni si caricano piuttosto di «pericolo» e

divengono proibiti in virtù di dinamiche psichiche che hanno la loro origine nell'inconscio. Per quanto riguarda le nevrosi ossessive, Freud ritiene che i sintomi traggano origine da una situazione irrisolta di conflitto tra una pulsione e un divieto a essa relativo – conflitto che determina un atteggiamento ambivalente dell'individuo verso un determinato oggetto. Soprattutto quando il conflitto interviene in età infantile, accade che la pulsione (inconscia) e il divieto (cosciente) si localizzino nella vita psichica – così si esprime Freud – in modo da non potersi mai incontrare. La pulsione rimossa continua a operare, spostandosi su sempre nuovi oggetti: e il relativo divieto, la cui origine non è più coscientemente riconoscibile e che per questo appare immotivato alla coscienza razionale, la insegue sistematicamente:

> Il divieto deve la sua forza – il suo carattere di costrizione – proprio al rapporto con la sua controparte inconscia [...] ossia con una necessità interiore che è priva di riconoscimento cosciente. La trasmissibilità e trapiantabilità del divieto riflette un processo che si verifica insieme con il desiderio inconscio. [...] Il desiderio pulsionale si sposta costantemente, al fine di sottrarsi allo sbarramento cui si trova costretto, e cerca surrogati alla cosa vietata: oggetti e pratiche sostitutive. Di conseguenza anche il divieto si sposta e si estende ai nuovi obiettivi dell'impulso rigorosamente proibito. [...] L'impedimento che le due forze contendenti esercitano reciprocamente provoca un bisogno di sfogo, di contenimento della tensione imperante, bisogno nel quale si può riconoscere la motivazione delle pratiche ossessive [*Ibidem*: 64].

Freud ritiene che questi meccanismi, riconosciuti oggi nella vita psichica dei nevrotici, un tempo caratterizzassero in larga misura, come egli si esprime, anche la «vita psichica dei primitivi» (nonché quella dei «primitivi attuali» che, secondo l'assunto evoluzionista accolto da Freud, vivono una fase di sviluppo precedente alla civiltà moderna). Si spiegherebbe dunque in tal modo anche la nascita e la diffusione del tabù come istituto culturale. Naturalmente, il passaggio dall'ordine delle vicende psicologiche individuali (che si manifestano in una singola mente in un lasso di tempo relativamente breve) all'ordine dei fatti culturali (che si manifestano nelle relazioni intersoggettive e sono caratterizzati da lunga durata) non è affatto semplice. In fin dei conti, è

proprio Freud a insistere (e sarà uno dei motivi della sua rottura con Jung, fra l'altro) su un metodo strettamente ontogenetico nell'analisi del simbolismo nevrotico o onirico – sulla necessità, vale a dire, di farlo risalire a eventi della biografia individuale dei suoi pazienti. Com'è dunque possibile il salto all'analisi dei fenomeni culturali, che non sono certo determinati da eventi biografici ma, semmai, agli eventi biografici danno forma?

Vorrei suggerire che per Freud questo salto è consentito proprio dall'adesione all'impianto epistemologico dell'antropologia evoluzionista. L'evoluzionismo di Tylor e di Frazer dà conto dei fenomeni culturali nei termini di un racconto di sviluppo degli stati mentali dell'uomo: un racconto quasi poliziesco, come si è già detto, che a partire dagli indizi delle sopravvivenze risale fino alle origini, e si articola poi in stadi successivi di approssimazione alla «civiltà».

Questa generale struttura narrativa è la stessa che Freud applica alle nevrosi. Anche le sue analisi cliniche hanno la forma di racconti che partono da sintomi cifrati, risalgono a eventi collocati in un lontano passato e narrano le successive vicende di conflitti, rimozioni, spostamenti. È questa analogia nelle strategie esplicative che ha portato la psicoanalisi a infatuarsi del principio per cui «l'ontogenesi ricapitola la filogenesi» – motto originariamente enunciato dal darwiniano Ernst Haeckel nell'ambito delle scienze biologiche, e adattato da Freud e dai suoi seguaci alla vita psichica [v. Jones 1953: III, 386]. Lo sviluppo psicologico dell'individuo, che avviene nell'arco di una biografia, riassume quello plurimillenario dell'intera umanità. Anzi, come scriverà Marie Bonaparte, ogni uomo è un documento nel quale sono scritte in compendio la storia e la preistoria della umanità – e la psicoanalisi ne è il codice di lettura [Bonaparte 1971: 17].

Ma tra ontogenesi e filogenesi, tra l'evoluzione dell'individuo e quella della cultura, non vi è solo una analogia formale ed esteriore. Il materiale di cui questi processi sono fatti, per così dire, è lo stesso. L'inconscio è per Freud proprio quello strato profondo e arcaico della mente umana, quel pensiero primitivo, quel «mondo magico» di cui gli antropologi evoluzionisti andavano in cerca. E i sintomi nevrotici sono vere e proprie sopravvivenze in senso tyloriano. Nell'*Autobiografia* del 1925, Freud sintetizza così

il metodo seguito in *Totem e tabù*: «Ho portato innanzi per ogni dove il parallelo con la nevrosi ossessiva, dimostrando che molti elementi determinanti della vita psichica dei primitivi sono ancora all'opera in questa strana malattia» [1925: 133]. I sintomi nevrotici risalgono dunque all'infanzia non solo dell'individuo, ma dell'intera umanità, testimoniando di una fase antichissima della «vita psichica». Il significato dei sintomi, secondo la decifrazione proposta da Freud, sta sempre nel passato, nel duplice senso di infanzia e di umanità arcaica. Ecco il punto di giuntura tra rituale ossessivo (dimensione dell'individuo) e rituale culturale (dimensione della società): il primo è una sopravvivenza del secondo, e in entrambi le stesse forze sono all'opera. I nevrotici, così si esprime Freud, «hanno portato con sé una costituzione arcaicizzante in forma di residuo atavico» [1913: 106]. Ed è questo che legittima Freud a tentare un contributo alla teoria dell'evoluzione culturale sulla base di dati meramente clinici.

Sembra dunque che la concezione tyloriana e frazeriana dell'antropologia (i problemi considerati rilevanti, i presupposti epistemologici, i grandi scenari interpretativi) si adatti perfettamente alle esigenze teoretiche di Freud. Egli resta invece sempre lontano dal quadro di interessi dell'antropologia moderna, col suo orientamento sincronico e contestualizzante. Nella prospettiva in cui si muove Freud, un'analisi puramente sincronica della cultura non potrebbe approdare ad alcuna comprensione del suo significato – non più di quanto i rituali ossessivi, o la simbologia onirica, siano comprensibili indipendentemente da ciò che è accaduto nella storia di un individuo. L'analogia tra la vita psichica del nevrotico e la «vita psichica dei primitivi», tra le profondità dell'inconscio e quelle della preistoria, può funzionare solo se pensata in termini evoluzionistici. Freud, è vero, critica esplicitamente gli antropologi della scuola britannica per la loro spiegazione «statica» delle credenze simboliche e delle pratiche rituali; e, al suo posto, introduce una spiegazione «dinamica» che poggia sui conflitti tra inconscio e coscienza, tra pulsioni e divieti e così via. Tuttavia, per il resto, egli accetta integralmente il punto di vista della scuola britannica: l'uso ampio del metodo comparativo, l'approccio genealogico (che identifica la spiegazione di un tratto culturale con la ricerca delle sue origini), l'idea di una evoluzione

culturale scandita in «fasi» o «stadi» che rappresenterebbero altrettanti gradini dello sviluppo psichico dell'umanità. La differenza sta nel fatto che, mentre gli antropologi evoluzionisti concepivano questo sviluppo in termini meramente intellettuali, Freud li vede, per così dire, come mutamenti nei rapporti di forza tra coscienza e inconscio. Per tornare al caso del tabù e dell'ambivalenza emotiva, ad esempio, egli avanza l'ipotesi che

> *gli impulsi psichici dei primitivi fossero caratterizzati da un'ambivalenza maggiore di quella rintracciabile negli uomini civilizzati oggi viventi. Via via che decrebbe questa ambivalenza svanì lentamente anche il tabù, che è un sintomo di compromesso del conflitto instaurato dall'ambivalenza* [Freud 1913: 105-106; corsivo nell'originale].

I «primitivi» sono dominati dall'inconscio più di quanto non lo siano gli uomini moderni e civilizzati, e avvertono con molta più forza quell'ambivalenza emotiva che il processo di civilizzazione ha in qualche modo attutito. Questo spiega la forza e la pervasività di vari tipi di tabù, che si sono invece attenuati con il progredire del processo di civilizzazione. Freud si addentra in questo materiale attingendo a piene mani dal *Ramo d'oro*, e soffermandosi in particolare sui tabù riguardanti i morti. Egli legge le complesse pratiche del lutto, caratterizzate dalla singolare commistione di amore, paura e colpa, come conseguenze del conflitto (scoperto dalla psicoanalisi nei nevrotici) tra l'amore cosciente verso una persona – tipicamente, il padre – e l'inconscio desiderio della sua morte. La componente di ostilità verso il defunto sarebbe stata molto più forte in epoche «primitive» (e lo è tra i «primitivi attuali»), e non ancora tenuta sotto controllo dallo sviluppo della coscienza morale:

> Oggi è facile tenere a freno l'ostilità inconscia, e ancor sempre dimostrabile, verso i morti, senza che sia necessario ricorrere a un particolare dispendio psichico. Se in tempi passati l'odio appagato e l'amorevolezza tormentosa avevano lottato l'uno contro l'altra, oggi la ferita si è cicatrizzata sotto forma di pietà che pretende: *De mortuis nil nisi bene*, e soltanto i nevrotici turbano ancora il lutto per la perdita dei loro cari con crisi di autoaccuse ossessive, il cui segreto, che si rivela nella psicoanalisi, è l'antico atteggiamento emotivo ambivalente [*Ibidem*: 105].

Credenze come quelle nei fantasmi o nei demoni, secondo Freud, sarebbero nate come «proiezioni psichiche» di quei sentimenti di ostilità; e i tabù, in quanto divieti socialmente condivisi, sarebbero stati necessari per frenare impulsi socialmente distruttivi e mantenere la coesione della comunità umana. L'altro versante dell'ambivalenza – l'amore e il senso di colpa – sfocia nelle pratiche del lutto e nel culto degli antenati, gettando le basi, come vedremo fra un attimo, della vita religiosa *tout court*. Il lavoro della civiltà, per così dire, consiste nell'attenuare l'impatto dell'ambivalenza, rendendo superflui sia i divieti sociali sia le proiezioni animistiche – trasformati in coscienza morale gli uni, e le altre in rappresentazioni psicologiche espresse in un linguaggio intellettuale astratto [*Ibidem*: 103-104]. Solo i nevrotici sono costretti a riprodurre questo conflitto e i tabù che ne derivano. È per questo che Freud, in un passo già citato, assegna loro una «costituzione arcaicizzante in forma di residuo atavico, la cui compensazione ai fini delle esigenze civilizzatrici li costringe ora a un enorme dispendio psichico». Per questo le nevrosi sono sopravvivenze o, come Freud talvolta si esprime, caricature di istituzioni culturali come quella del tabù: caricature poiché «cercano di ottenere con mezzi privati ciò che la società produce attraverso un lavoro collettivo» [*Ibidem*: 113].

Di analoga natura è la trattazione della magia in *Totem e tabù*. Anche in questo caso, Freud parte dalla interpretazione «associativa» della scuola britannica: la magia consiste nello scambiare delle connessioni ideali per connessioni reali, nel confondere l'ordine del pensiero, o delle parole, con quello delle cose. Tylor e Frazer non spiegano però la causa di questo fraintendimento, egli osserva, e si limitano a invocare un generico atteggiamento speculativo del «filosofo selvaggio». Freud sostituisce invece l'istinto alla speculazione, la pulsione alla credenza. Il motore dell'atteggiamento magico è per lui il desiderio: il primitivo ha una «straordinaria fiducia nel potere dei suoi desideri», il che lo porta a una «sopravvalutazione» della potenza del pensiero e dei processi mentali [*Ibidem*: 127]. Lo stesso tipo di sopravvalutazione che Freud riscontra nei nevrotici e nei bambini, e che definisce «onnipotenza dei pensieri» (formula coniata a proposito di uno

dei suoi più celebri casi clinici, quello noto come «l'uomo dei topi»). Anche qui, è la nevrosi ossessiva a rappresentare il ponte gettato tra il presente civilizzato e il selvaggio passato: in essa, «la persistenza dell'onnipotenza dei pensieri si presenta con la massima chiarezza: [...] le conseguenze di questo modo primitivo di pensare sono qui estremamente vicine alla coscienza» [*Ibidem*: 128-129]. Se i divieti ossessivi sono l'analogo dei tabù, le «azioni ossessive primarie» sono dei veri e propri rituali magici, protezioni contro le paventate sventure che agiscono secondo i principi frazeriani della similarità e del contatto (anche se le associazioni non sono immediatamente riconoscibili a causa dei meccanismi dello spostamento, che le indirizzano verso forme apparentemente futili e irrilevanti).

L'onnipotenza dei pensieri è posta da Freud in relazione al concetto psicoanalitico di «narcisismo» – uno stadio dell'evoluzione individuale in cui la libido, non ancora in grado di compiere una scelta oggettuale, si indirizza sul proprio Io. Il pensiero viene «sessualizzato», investito cioè da pulsioni sessuali, e ciò conduce alla «fiducia incrollabile nella possibilità di dominare il mondo» e alla «refrattarietà alle pur facili esperienze che potrebbero far capire all'uomo la posizione reale che egli occupa nel mondo» [*Ibidem*: 132].

Come si vede, Freud finisce per confermare la validità dell'interpretazione frazeriana della magia, fornendole anzi un sostegno più solido – una correzione, potremmo dire, alle debolezze dell'approccio intellettualistico. Freud tenta persino di rileggere in termini psicoanalitici la teoria dei tre stadi del pensiero, magia, religione e scienza, accostandoli ai tre stadi dello sviluppo libidico individuale. È ancora una volta l'analogia ontogenesi-filogenesi a stimolare la sua sfrenata fantasia teoretica – con risultati, in questo caso, davvero troppo schematici: la fase magica corrisponderebbe al narcisismo, quella religiosa all'identificazione dei genitori come oggetti delle pulsioni libidiche, e la fase scientifica a «quello stato di maturità dell'individuo che ha rinunciato al «principio di piacere» e, adeguandosi alla realtà, cerca il suo oggetto nel mondo esterno» [*Ibidem*: 133].

3. *Il totemismo e la costituzione dell'individualità moderna*

Il più celebre tra i quattro saggi che compongono *Totem e tabù*, e quello cui lo stesso Freud attribuiva maggiore importanza [v. in proposito Jones 1953: II, 433 sgg.], è l'ultimo, dedicato al totemismo. Freud assume qui come fonte primaria *Totemismo ed esogamia* di Frazer, uscito, come si ricorderà, da pochissimi anni (nel 1910). Da Frazer trae gli esempi etnografici e gli assunti interpretativi di base: vale a dire, la visione del totemismo come la forma più primitiva e originaria di religione, fondata sui due principali precetti di non uccidere il proprio antenato totemico e di non sposare donne del proprio clan. Già nella lettura frazeriana vi era un'analogia straordinaria con uno dei concetti centrali della psicoanalisi, quello di situazione edipica, che Freud non poteva non notare. Ecco come egli stesso riassume il suo modo di procedere, nell'*Autobiografia*:

> Per parte mia presi le mosse dalla vistosa concordanza fra i due precetti tabù del totemismo (non uccidere il totem e non unirsi sessualmente con le donne dello stesso clan totemico e i due temi del complesso edipico: sopprimere il padre e prendere in moglie la madre. Fui pertanto indotto a mettere l'animale totemico sullo stesso piano del padre, cosa che peraltro i primitivi facevano già espressamente adorando il totem appunto in quanto progenitore del clan. Da parte psicoanalitica due furono le circostanze da cui trassi giovamento: una fortunata osservazione di Ferenczi su un bambino, la quale ci consentì di parlare di un *ritorno del totemismo nei bambini*, e l'analisi delle zoofobie dei bambini piccoli, la quale dimostra che molto spesso l'animale è un sostituto paterno sul quale è stata spostata la paura del padre derivante dal complesso edipico. Non mancava che un passo per giungere al riconoscimento che l'uccisione del padre è il nucleo essenziale del totemismo e il punto di partenza della formazione delle religioni [Freud 1925: 134; corsivo nell'originale].

Vedremo tra un attimo la natura del passo che viene qui annunciato. C'è da dire, intanto, che le osservazioni sul «ritorno del totemismo nei bambini» svolgono una funzione cruciale nel testo freudiano, e non servono soltanto ad accreditare l'identificazione totem-padre (che, come Freud riconosce, è suggerita già dal dato antropologico). Dovrei a questo proposito introdurre un

tema che riprenderò a proposito di Frazer. Sia *Il ramo d'oro* che *Totem e tabù* sono libri la cui ricchezza e complessità non si esaurisce nell'argomentazione teorica esplicitamente formulata dagli autori. Testi di questo genere non sono mere dimostrazioni di teoremi, ma hanno una loro densità letteraria che produce suggestioni ed effetti di senso quasi indipendentemente, potremmo forse dire, dalla volontà dell'autore. La loro grandissima fortuna ne è testimonianza: se libri come questi sono divenuti pietre miliari dell'umanesimo e dell'immaginario artistico del Novecento, non è certo solo in virtù delle teorie scientifiche – in senso stretto – che essi sostengono. Le poche pagine sul ritorno del totemismo nei bambini, per l'appunto, hanno un ruolo nel testo che va oltre il mero supporto argomentativo. Freud le inserisce improvvisamente, dopo una lunga e un po' noiosa rassegna sulla letteratura antropologica. L'effetto è di conferire una terribile concretezza al tema del totemismo, finora affrontato tramite citazioni bibliografiche riguardanti vari popoli australiani che, per il lettore medio, sono poco più che entità astratte. Il totemismo, da fantasiosa ed esotica istituzione, balza d'un tratto nella nostra vita, per così dire, è posto alle origini stesse della costituzione della nostra personalità.

Il punto di partenza di Freud sono le fobie infantili verso gli animali, uno dei disturbi nevrotici più frequenti nei bambini. Egli si concentra in particolare su due casi clinici, riguardanti entrambi bambini di cinque anni. Il primo è un caso di fobia verso i cavalli, studiato anni prima da Freud stesso e meglio noto come il «caso del piccolo Hans»; il secondo è il caso di un bambino ungherese studiato da Sandor Ferenczi, che sembra sviluppare un vero e proprio attaccamento totemico nei confronti del pollame. Ecco come Freud sintetizza la vicenda del piccolo Hans:

> Era una paura dei cavalli, a causa della quale il bambino rifiutava di uscire per strada. Il bambino spiegò di temere che il cavallo entrasse nella stanza e lo mordesse. Si dimostrò che questa doveva essere la punizione per il suo desiderio di vedere il cavallo cadere (cioè morire). Dopo aver liberato il ragazzo, rassicurandolo, dalla paura verso il padre, risultò che egli lottava contro desideri il cui contenuto era l'assenza (partenza, morte) del padre. Il bimbo sentiva il padre, e lo lasciava scorgere con

> estrema chiarezza, come un concorrente nei confronti della madre, sulla quale si dirigevano tra oscuri presentimenti i suoi desideri sessuali in germe [1913: 178].

Dunque, la situazione edipica pone il bambino in uno stato di ambivalenza affettiva verso il padre, provocando un conflitto che trova sollievo nello spostamento su un sostituto simbolico del padre – l'animale, appunto. Sul cavallo sono indirizzati soprattutto i sentimenti ostili e le relative paure e angosce. Ma è inevitabile che il sostituto simbolico assorba anche parte degli atteggiamenti di affetto e di rispetto, caricandosi a sua volta di ambivalenza. Così, il piccolo Hans prova anche molto interesse per i cavalli, oltre che paura, e talvolta si identifica simbolicamente con essi. Questo aspetto – vale a dire, l'ambivalenza proiettata su un animale come sostituto del padre – è tanto più evidente nel bambino studiato da Ferenczi. Mentre nelle zoofobie infantili il totemismo si manifesta di solito in forma «negativa» (vale a dire, appunto, solo come paura), nel caso del bambino ungherese si riscontra una forma «positiva» di totemismo nel senso più pieno del termine:

> Quando il piccolo Àrpád aveva due anni e mezzo, un giorno, durante una vacanza estiva, cercò di urinare nel pollaio, e un pollo gli beccò il membro o cercò comunque di acchiapparglielo. Quando l'anno dopo ritornò nello stesso posto, diventò a sua volta un pollo; non s'interessava più d'altro che del pollaio e di tutto ciò che vi succedeva, e rinunciò al suo linguaggio umano per chiocciare e schiamazzare come un gallo. All'epoca in cui fu sottoposto a osservazione (a cinque anni) aveva riacquistato la parola, ma anche quando parlava il discorso verteva esclusivamente sui polli o altri volatili [*Ibidem*: 180].

In questo caso, è vero, non v'è connessione diretta con la situazione edipica. Ma per Freud il timore di castrazione, che sembra scatenare l'atteggiamento totemico del piccolo Àrpád, è in realtà strettamente legato al complesso edipico: in particolare, la castrazione (o l'accecamento quale suo sostituto simbolico, come per l'appunto nel mito di Edipo) sarebbe vissuta come minaccia da parte del padre. Nelle osservazioni che seguono, l'analogia con la ritualità «primitiva», in particolare con le pratiche sacrificali, è fulminante:

> Il suo comportamento verso il suo animale totemico era squisitamente ambivalente: odio e amore smisurati. Il suo gioco preferito era ammazzare i polli. «Ammazzare il pollame [come scrive Ferenczi] è la sua massima festa. È capace di danzare per ore e ore, in piena eccitazione, intorno al cadavere dei piccoli animali». Ma poi baciava e carezzava l'animale abbattuto, puliva e coccolava i giocattoli in forma di pollo che prima aveva maltrattati lui stesso [*Ibidem*].

Ci troviamo ancora una volta di fronte a un identico complesso emotivo nell'infanzia degli individui e nell'infanzia dell'umanità. La cultura novecentesca è stata affascinata dalla storia clinica del piccolo Hans, considerato come una vera e propria figura-chiave dell'individualità moderna, come un emblema della costituzione emotiva e morale dell'uomo contemporaneo. La connessione col totemismo conferisce a questa figura una profondità ancora più inquietante. E, dall'altra parte, il tema antropologico del «primitivo dentro di noi» si arricchisce enormemente nella prospettiva freudiana, che lo collega con i temi dell'amore e della morte, della sessualità e dei sentimenti morali. L'immaginario antropologico e quello psicoanalitico si saldano strettamente su questo punto: in esso sembrano convergere i rispettivi programmi di ricerca di uno strato antico e selvaggio dell'umanità – in senso ontogenetico e filogenetico – in cui ha origine la civiltà, la morale, l'individualità moderna. La psicoanalisi esplicita per certi versi quanto era già implicitamente presente in Frazer, pur nell'assenza di una dimensione introspettiva – quello che potremmo chiamare il lavoro di scavo verso le scaturigini della vita spirituale dell'uomo «civilizzato». Torneremo tra breve su questo punto.

A questo punto del ragionamento freudiano, l'analogia ontogenesi-filogenesi non funziona però ancora perfettamente. Non funziona perché la psicoanalisi propone sì analogie affascinanti tra gli atteggiamenti nevrotici e i rituali primitivi, ma non può trasferire completamente dagli uni agli altri il suo metodo esplicativo, che si fonda sul riferimento a esperienze private degli individui. Proprio i casi clinici discussi mostrano come la fissazione totemica dei bambini nasca in relazione da un lato a un complesso universale come quello edipico, ma dall'altro a situazioni e persino a eventi particolari (ad esempio, la specifica famiglia di Hans, e i motivi contingenti che portano il bambino ad assumere

il cavallo come sostituto simbolico del padre; oppure, nel caso di Àrpád, l'episodio traumatico del pollaio). Come si spiega allora, nell'evoluzione umana, la nascita del totemismo come religione pubblica? Il totemismo studiato dagli antropologi è un istituto culturale i cui contenuti simbolici sono condivisi dalla collettività; in quanto tale, non può semplicemente derivare dalla somma di molteplici esperienze biografiche individuali. In particolare, ciò vale per la figura del padre. Nell'evoluzione ontogenetica, la figura del padre sta al centro della situazione edipica ed è la principale molla dell'ambivalenza e della costituzione nevrotica: è colui che impone i divieti e minaccia la castrazione, che si ama e ammira da un lato ma che dall'altro si odia e si vorrebbe morto, sentendoci in colpa per questo. Ora, si può immaginare sul piano filogenetico una sorta di super-padre, che stia alla comunità umana come ogni particolare genitore sta a ogni particolare individuo?

È a questo punto che si colloca quell'ulteriore «passo» cui Freud allude nel brano sopra citato dell'*Autobiografia*, e che, a suo dire, lo porta a riconoscere l'«uccisione del padre» non solo come nucleo essenziale del totemismo ma persino come punto di partenza della formazione di tutte le religioni. Questo passo gli è suggerito dalla lettura di Robertson Smith e delle sue tesi sul «pasto sacrificale totemico» come origine del sentimento religioso. Come si è accennato in un capitolo precedente, le tesi di Robertson Smith si caratterizzavano per il fatto di assumere come soggetto fondante l'esperienza religiosa la collettività e non l'individuo (e questo era fra l'altro il principale punto di dissenso rispetto a Frazer). Questo le rendeva particolarmente utili per gli scopi di Freud, che, per così dire, era in cerca di una sorta di soggetto collettivo in grado di legittimare il parallelismo ontogenesi-filogenesi. Alla tesi della ciclica uccisione sacrificale e consumo del totem come elemento-chiave del totemismo, Freud ne abbina un'altra, che trae da Darwin, sull'originaria organizzazione sociale degli uomini. Secondo questa tesi, l'umanità primordiale era organizzata in «orde», in ciascuna delle quali il maschio più forte si riservava il diritto sessuale esclusivo sulle femmine, cacciando i figli appena cresciuti e inibendo di fatto i loro impulsi sessuali.

Da questo insieme di elementi Freud deriva la sua teoria del «parricidio primordiale» – un'ipotesi, come egli stesso ammette,

che «può sembrare fantasiosa, ma che offre il vantaggio di stabilire un'insospettata unità tra serie finora distinte di fenomeni» [1913: 193]:

> [Nell'orda primitiva] vi è solo un padre prepotente, geloso, che tiene per sé tutte le femmine e scaccia i figli via via che crescono. Un certo giorno i fratelli scacciati si riunirono, abbatterono il padre e lo divorarono, ponendo fine così all'orda paterna. [...] Che essi abbiano anche divorato il padre ucciso, è cosa ovvia trattandosi di selvaggi cannibali. Il progenitore violento era stato senza dubbio il modello invidiato e temuto da ciascun membro della schiera dei fratelli. A questo punto essi realizzarono, divorandolo, l'identificazione con il padre, ognuno si appropriò di una parte della sua forza. Il pasto totemico, forse la prima festa dell'umanità, sarebbe la ripetizione e la commemorazione di questa memoranda azione criminosa, che segnò l'inizio di tante cose: le organizzazioni sociali, le restrizioni morali e la religione [*Ibidem*: 193-194].

Dopo il parricidio, nessuno dei fratelli può prendere il posto del padre, perché ciascuno lo impedisce all'altro. La loro vita psichica, caratterizzata dall'ambivalenza (come nel caso dei bambini e dei nevrotici, non manca di ricordarci Freud), è invasa dal rimorso e dal senso di colpa. Quelli che erano stati i divieti imposti dal padre, i fratelli li interiorizzano sotto forma di coscienza morale, fondando nientemeno che la società, l'etica e la religione:

> Morto, il padre divenne più forte di quanto fosse stato da vivo. [...] Ciò che prima egli aveva impedito con la sua esistenza, i figli se lo proibirono ora spontaneamente nella situazione psichica dell'«obbedienza retrospettiva», che conosciamo così bene attraverso la psicoanalisi. Revocarono il loro atto dichiarando proibita l'uccisione del sostituto paterno, il totem, e rinunciarono ai suoi frutti, interdicendosi le donne che erano diventate disponibili. In questo modo, prendendo le mosse dalla *coscienza di colpa del figlio*, crearono i due tabù fondamentali del totemismo, che proprio perciò dovevano coincidere con i due desideri rimossi del complesso edipico [*Ibidem*: 195; corsivo nell'originale].

Questa la storia raccontata da Freud. La «coscienza di colpa del figlio», come la definisce, è per lui il fondamento psicologico di tutte le religioni successive; così come la figura del padre, per

il tramite del totem, è la base di ogni concezione di dio. Nelle ultime pagine di *Totem e tabù* Freud cerca di dar corpo alla propria tesi, collegandola ad alcuni passaggi-chiave dell'evoluzione del pensiero religioso: ripercorre così nei termini del rapporto fratelli-padre e dell'ambivalenza trionfo-rimorso la formazione delle grandi religioni antiche, fino all'emergenza del cristianesimo. Quest'ultimo si rivelerebbe come l'estremo tentativo di espiare l'originaria offesa al Padre, attraverso la morte sacrificale del figlio. Ma segnerebbe anche la sostituzione di una religione del Figlio a quella del Padre – realizzando così il massimo obiettivo dei fratelli, quello di prendere il posto del Padre anche nella sua trasfigurazione divina.

4. *Il parricidio primordiale come mito di fondazione*

Le pagine finali di *Totem e tabù* sono fortemente speculative, in quella che potremmo definire la «peggiore» tradizione frazeriana. Freud lascia piena libertà alla sua fantasia, accostando con incredibile disinvoltura dati storici e antropologici, fusi e rimodellati alla luce di brillanti ma azzardate intuizioni psicoanalitiche. È quasi superfluo dire che il libro fu immediatamente sottoposto a critiche molto pesanti, soprattutto da parte degli antropologi, sulla base della sua pressoché totale infondatezza empirica. La storia del parricidio primordiale, in modo particolare, è apparsa a tutti eccessivamente fantasiosa e priva di ogni supporto dal punto di vista storiografico e antropologico. Anche i seguaci di Freud, pur difendendo strenuamente molte delle tesi di *Totem e tabù*, hanno preso sempre meno sul serio questo suo slancio speculativo – o questa sua caduta anti-scientifica, se vogliamo. Se Freud – si sostiene – si fosse accontentato di stabilire l'identità simbolica tra il totem e il padre, senza tentare di indovinarne l'origine sulla base di dati troppo incerti, il suo contributo all'antropologia sarebbe stato più generalmente accettato. Roger Money-Kyrle, a esempio [1978: 71 sgg.] è convinto che la storia del parricidio primordiale possa essere espunta dall'analisi freudiana del totemismo, senza che le sue principali acquisizioni ne vengano lese: e suggerisce una rilettura di queste acquisizioni in chiave

funzionalista, che consideri il totemismo come un sistema sociale di controllo dei sentimenti edipici degli individui, pericolosi per la coesione della comunità. Una interpretazione, questa, certamente più vicina alla sensibilità dell'antropologia moderna, ma non molto fedele all'originale ispirazione freudiana, profondamente radicata nella temperie evoluzionista. Come ho cercato di mostrare, la tesi del parricidio primordiale non è per Freud un elemento accessorio, ma in un certo senso la chiave di volta dell'intero suo libro, la fondazione di quel parallelo ontogenesi-filogenesi che è esplorato ma non spiegato fino in fondo negli altri capitoli di *Totem e tabù*.

In ogni caso tutti – freudiani e non freudiani, sostenitori e critici – hanno riconosciuto la storia del parricidio primordiale come ciò che in effetti è: una narrazione di carattere tendenzialmente mitologico. Marett la definì, con termine inglese difficilmente traducibile, una *so-so story*, in riferimento alle storielle mitologiche per bambini del tipo «come al leopardo vennero le macchie» (un rilievo spesso rivolto anche alle speculazioni frazeriane [v. Evans-Pritchard 1965: 74]); e sembra [Jones 1954: III, 382] che allo stesso Freud questa definizione non spiacesse. Qui il termine «mito» dev'essere usato nel suo senso pieno: non solo perché si tratta di un racconto privo di serie basi storiografiche, ma soprattutto perché, come ogni mito, segue la strategia di proiettare sugli eventi di un passato lontanissimo e indefinito la spiegazione di un fenomeno enigmatico del presente. Non è un caso che la storia del parricidio primordiale abbia gli stessi contenuti e, per certi versi, persino la stessa struttura formale di molti miti «primitivi» sull'origine della civiltà – a partire da quell'inconfondibile *incipit*, «un certo giorno». Un esempio fra i molti possibili è il mito Bororo dello snidatore d'uccelli – reso famoso da Claude Lévi-Strauss, che su di esso ha incentrato i suoi monumentali studi sulla mitologia sudamericana. Racconto davvero edipico, quello dello snidatore d'uccelli: un giovane stupra la madre, resiste ai tentativi del padre di ucciderlo per vendicarsi e alla fine è lui stesso, travestito da cervo, a uccidere il padre e a gettarlo in un lago dove viene divorato da spiriti sotto forma di pesci cannibali. Di conseguenza, il figlio si impossessa anche delle mogli del padre – compresa la propria madre [Lévi-Strauss

1964: 59-61]. Come si vede, entrambi i miti hanno a che fare con conflitti violenti tra padri e figli per il possesso delle mogli-madri; e se seguiamo l'interpretazione di Lévi-Strauss, anche il mito Bororo ha per oggetto la fondazione della civiltà (v. Spiro [1979: 259] per il suggerimento di considerare il mito freudiano una «inversione strutturale» di quello Bororo).

All'apice di un saggio scientifico, Freud fa dunque ricorso a un'invenzione mitopoietica – una mossa che ha sconcertato molti dei suoi commentatori. È come se, nel tentativo di comprendere il pensiero selvaggio, egli si lasciasse coinvolgere dalle sue stesse strategie discorsive. Del resto, si rendeva conto egli stesso della debolezza scientifica del capitolo sul totemismo. Subito dopo averlo composto, scriveva a Ferenczi: «È un lavoro troppo incerto: sarebbe troppo bello se le cose stessero così» [cit. in Jones 1953: II, 428]. E in un lavoro del 1914, *Per la storia del movimento psicoanalitico*, torna sull'idea del parricidio definendola «una ipotesi, o, come meglio dovrei chiamarla, visione» suscitata dalle suggestioni di Darwin e Robertson Smith. Nelle pagine conclusive di *Totem e tabù*, del resto, Freud si pone apertamente il problema della verità storica del parricidio primordiale. Non basterebbe ipotizzare i semplici impulsi di ostilità verso il padre, il desiderio e la rappresentazione fantastica della sua uccisione, per suscitare la reazione morale che conduce al totemismo? In fondo, sappiamo che alla base del senso di colpa dei nevrotici vi sono spesso soltanto impulsi e fantasie, non eventi reali. Non potrebbe darsi lo stesso sul piano filogenetico – tanto più che i primitivi, come si è visto, sopravvalutano i propri processi psichici e tendono a confonderli con la realtà? In questo modo, dice Freud, «si eviterebbe la necessità di far risalire l'inizio del nostro patrimonio culturale, del quale siamo giustamente così orgogliosi, a un delitto ripugnante che offende tutti i nostri sentimenti», senza che la teoria generale ne subisca alcun danno [Freud 1913: 213-214]; e si eviterebbe, potremmo aggiungere, di far ricorso a un'ipotesi storiografica così improbabile e fantasiosa. Freud è disposto a concedere che la realtà del parricidio sia solo di ordine psichico, ma in ultima analisi propende per una effettiva realtà storica – soprattutto perché fra il caso dei nevrotici e quello dei primitivi vi è una differenza sostanziale. Nei primi, di solito il pensiero inibisce completamente l'azione, e le fantasie possono bastare a determinare la loro costituzione psichica: nei secondi, privi di inibizioni morali, il pensiero tende a trapassare direttamente in azione – anzi, l'azione è per così dire un sostituto del pensiero. «In principio era l'azione» è la citazione dal Faust di Goethe con cui Freud chiude *Totem e tabù*.

C'è da chiedersi quanto credito dare agli scrupoli dichiarati da Freud, sul fatto di far risalire l'inizio della civiltà «a un delitto ripugnante che offende tutti i nostri sentimenti». È probabile, al contrario, che proprio questo sia stato fin dall'inizio l'obiettivo della sua indagine: fondare la civiltà su un atto estremo di violenza selvaggia, proiettare agli inizi della storia proprio quell'evento che le fantasie nevrotiche si rappresentano insieme come estremo desiderio e estremo crimine. A Freud non interessa poi molto la fondatezza del suo mito delle origini. Gli interessa piuttosto proporre una interpretazione del presente, della civiltà, come una sottile crosta sotto la quale ribolle un magma di desiderio, violenza, morte e senso di colpa. L'immaginario frazeriano del «vulcano sotto i piedi» sembra qui particolarmente appropriato: e, come Frazer, anche Freud costruisce la sua interpretazione sotto forma di un racconto sulle origini. Del resto, lo stesso trattamento analitico delle nevrosi individuali non sfocia forse nella narrazione di una storia delle origini? Il parricidio primordiale corrisponde, sul piano filogenetico, all'«evento» traumatico che ha generato una nevrosi. Per il nevrotico, scoprire questo evento equivale ad avviare il processo di guarigione; alla luce di esso, egli può riordinare e dar nuovo senso alla sua esperienza psichica, disfarsi delle rappresentazioni allucinatorie, delle fobie ossessive, dei rituali compensatori. Allo stesso modo, l'evento originario del parricidio è il punto d'attacco al «disagio della civiltà» – per usare l'espressione del successivo [1929] e fortunato saggio freudiano. La nevrosi della civiltà contemporanea può esser guarita solo a patto di riconoscere il contenuto di desiderio e di violenza che la fonda. È per questo – per questa sua centralità terapeutica, potremmo dire, e non per motivi storiografici – che Freud è portato ad assumere la verità della storia del parricidio. Non sarebbe altrettanto efficace fondare un'interpretazione della storia solo su fantasie, su una violenza immaginata e mai agita. È come se

Freud avesse bisogno di postulare un evento originario reale, non immaginario, che fondi la possibilità di tutte le successive rappresentazioni immaginative della violenza. In altre parole, la datità storica del parricidio primordiale costituirebbe il contenuto-di-verità delle fantasie nevrotiche. In alcuni dei suoi lavori più maturi, in effetti, Freud sosterrà esplicitamente questa tesi a proposito della castrazione operata dal padre primordiale. Così, ad esempio, nel *Compendio di psicoanalisi* [1940: 92-93, nota]: «Non è da escludere che lo straordinario terrore provocato da questa minaccia sia in parte dovuto a una traccia mnemonica filogenetica, ricordi dell'epoca preistorica in cui il padre geloso toglieva realmente al figlio gli organi genitali quando lo vedeva come rivale nei confronti di una donna». E nel saggio su Mosè e il monoteismo:

> Nello studiare le reazioni ai traumi precoci, dobbiamo spesso constatare con meraviglia che esse non dipendono esclusivamente dagli avvenimenti vissuti, ma ne deviano in un modo che si adatterebbe molto meglio al prototipo di un evento filogenetico: in genere essi possono trovare spiegazione solo per l'influsso di questa specie di eventi. Il comportamento di un bambino nevrotico verso i genitori, quando il bambino stia subendo l'influsso dei complessi di Edipo e di castrazione, presenta molteplici reazioni di questo tipo, reazioni che, considerate nel contesto dell'individuo sembrano assurde e che divengono comprensibili solo se prospettate in senso filogenetico, collegandole cioè alle esperienze delle generazioni anteriori [Freud 1937-38: 125].

In altre parole, è come se alla base di tutte le fantasie di castrazione debba esservi una castrazione vera: un evento che non è mera deformazione analogica della verità – poiché è da esso che si dipartono tutte le altre deformazioni analogiche, di cui la religione e molti altri istituti culturali sono fatti.

In definitiva, *Totem e tabù* è principalmente un libro di critica culturale incentrato sul presente. A Freud interessa l'interpretazione della cultura moderna e lo smascheramento delle sue mitologie, principalmente di quelle religiose. Di fronte a ciò, i criteri storici o antropologici di credibilità passano decisamente in secondo piano. Abbiamo già notato che la storia del parricidio viene introdotta come «un'ipotesi che può sembrare fantasiosa, ma che offre il vantaggio di stabilire un'insospettata unità tra

serie finora distinte di fenomeni». È dunque l'unità dei temi che conta: è questa unità che fa apparire vera la storia che li tiene insieme, e non viceversa. Nell'*Autobiografia*, questo concetto viene ulteriormente chiarito: «*Indipendentemente dall'ammissibilità storica* di tale interpretazione [la tesi del parricidio primordiale], essa colloca comunque la formazione delle religioni sul terreno del complesso paterno e su quello dell'ambivalenza in esso predominante» [Freud 1925: 135]. E sulle conseguenze di ciò, Freud non lascia molti dubbi: «Questa concezione della religione risulta particolarmente illuminante per ciò che concerne il fondamento psicologico del Cristianesimo, nel quale addirittura la cerimonia del banchetto totemico sopravvive, con qualche lieve deformazione, nel sacramento dell'Eucarestia» [*Ibidem*]. Ritroviamo qui il clima della critica frazeriana al Cristianesimo, la cui essenza selvaggia viene smascherata nel nome della scienza. Non a caso, proprio su questo punto Freud sente il bisogno di invocare direttamente l'autorità di Frazer:

> [Con il Cristianesimo] la religione del Figlio si sostituisce a quella del Padre. In segno di questa sostituzione viene chiamato in vita l'antico banchetto totemico in forma di Comunione, nella quale la schiera dei fratelli consuma la carne e il sangue del Figlio, non più del Padre, e con questo atto si santifica e identifica con lui. Il nostro sguardo persegue attraverso il trascorrere dei tempi l'identità del banchetto totemico col sacrificio animale, col sacrificio degli dei umani incarnati e con l'eucarestia cristiana e riconosce in tutte queste solennità la conseguenza del crimine che ha tanto oppresso gli uomini e del quale tuttavia essi dovettero andare così superbi. Ma la Comunione Cristiana è in fondo una nuova eliminazione del padre, una ripetizione dell'azione da espiare. Notiamo quanto è fondata l'affermazione di Frazer: «La Comunione cristiana ha assorbito in sé un sacramento che è senza dubbio assai più antico del cristianesimo» [Freud 1913: 207-208].

5. *Inconscio e pensiero primitivo*

Mi sono soffermato a lungo su *Totem e tabù* perché il libro è il punto di snodo dei rapporti tra Frazer e Freud – o come forse sarebbe meglio dire, tra l'immaginario frazeriano e quello freu-

diano, che nella cultura novecentesca si incroceranno e si feconderanno reciprocamente ben al di là delle relazioni tra i due autori reali. La vicenda del parricidio primordiale è in fondo l'analogo dell'uccisione del re del bosco di Nemi: due eventi criminosi posti all'origine della civiltà; due storie emblematiche che hanno la natura del mito, costruite per la luce che gettano sul presente molto più che per l'amore della verità storica.

Molti dei seguaci di Freud (compreso Jung e altri eretici), pur con esiti diversi, continueranno a pensare lungo queste linee: le analogie tra primitivi, bambini e nevrotici (o psicotici); il parallelismo ontogenesi-filogenesi; l'inconscio come deposito di tratti culturali arcaici e primitivi. Soprattutto per i freudiani della prima generazione, sembra che l'antropologia (assieme alle discipline affini del folklore, della mitologia e della storia delle religioni) abbia rappresentato il primo e il più immediato ambito di applicazione non-clinica della psicoanalisi. Psicoanalisti come ad esempio Ernest Jones, Otto Rank, Marie Bonaparte, Theodor Reik hanno dedicato ampio spazio alla produzione antropologica; per non parlare dell'ungherese Géza Róheim, antropologo di formazione e psicoanalista di elezione, alle cui ricerche il circolo freudiano prestava grande attenzione, tanto da organizzare e finanziare una sua spedizione etnografica in Australia nel 1928. Pur attenti agli sviluppi recenti della ricerca antropologica, e pur compiendo, come nel caso di Róheim, dirette esperienze di ricerca sul campo, questi studiosi hanno continuato a dialogare prevalentemente con la scuola evoluzionista. I loro lavori mantengono il *format* del trattato di tipo frazeriano, piuttosto che quello della moderna monografia etnografica – largamente comparativo, generalizzante, focalizzato su tratti culturali specifici piuttosto che su contesti globali. E Frazer resta per loro una continua fonte d'ispirazione – direttamente, o attraverso la mediazione di Freud.

Per questo rapporto privilegiato con il frazerismo (se possiamo usare questo termine per indicare non solo i lavori di Frazer, ma un intero stile antropologico che essi rappresentano), si possono individuare diversi motivi. Il più immediato è che gli psicoanalisti si trovano naturalmente a loro agio con le interpretazioni psicologiche della cultura, che fanno risalire le pratiche culturali, in definitiva, a stati mentali degli attori. Rispetto agli affreschi

antropologici di Tylor, Frazer e degli altri intellettualisti, essi non devono far altro che sostituire gli stati mentali inconsci a quelli coscienti, rileggendo il concetto di credenza in termini di meccanismi di spostamento, condensazione, proiezione, sublimazione e così via. I trattati evoluzionisti rappresentano depositi ricchissimi di materiali, tagliati nel giusto formato, sui quali compiere questa traduzione e sui quali esercitare il gioco dell'accostamento ontogesi-filogenesi. Questa componente anti-intellettualista della psicoanalisi, e la sua critica alla nozione di credenza, ha fortemente attratto l'antropologia malinowskiana e funzionalista – interessata alla costruzione di modelli esplicativi del comportamento sociale che prescindessero dalle motivazioni coscientemente espresse dagli attori sociali stessi. Ma – paradosso della storia delle idee, come già si è notato – alle ragioni del funzionalismo i freudiani non sono apparsi molto sensibili. Nei loro contributi degli anni Venti e Trenta, ad esempio, il problema del ruolo svolto dalle motivazioni inconsce all'interno di concreti contesti di relazioni interpersonali e di istituzioni sociali è virtualmente assente. L'accento è tutto sulle grandi teorie dello sviluppo culturale, costruite per stadi in analogia con gli stadi dello sviluppo libidico individuale e, dall'altro lato, sull'interpretazione in chiave di simbolismo sessuale di singoli tratti culturali decontestualizzati.

In altre parole, *Primitive culture* o *Il Ramo d'oro* riscritti in codice psicoanalitico. Róheim, ad esempio, ha consapevolmente tentato una sistematica operazione di riscrittura di questo genere. Un suo libro, anche se forse tra i meno noti, *Animismo, magia e il re divino* [1972], è un vero e proprio *Ramo d'oro* in chiave freudiana: in esso sono ripercorsi tutti i principali temi del testo frazeriano, dalle credenze sull'anima e sull'aldilà, alla magia simpatica, agli spiriti della vegetazione e alle divinità orientali, al capro espiatorio e così via. Il tutto interpretato come conseguenza di un originario timore di castrazione che attanaglia l'umanità, e che la cultura tenta in qualche modo di contrastare (anzi, per Róheim, la cultura *nasce* proprio come tentativo di risposta a un'ansia di castrazione o «separazione» che ha origine nella storia individuale, cioè nel complesso edipico, ma anche nella stessa costituzione biologica dell'uomo e persino di ogni forma di vita, radicandosi nella «resistenza offerta dalla libido narcisistica della cellula alla

scissione» [1972: 64]). Ad esempio – per dare un'idea del tipo di approccio usato da Róheim – l'idea dell'anima che si stacca dal corpo per salire nell'altro mondo simboleggia il liquido seminale che entra nella vagina; lo stregone rappresenta il pene collettivo della società, e il potere della sua magia è quello della tensione sessuale non scaricata (la perpetua erezione della bacchetta); l'espulsione del capro espiatorio è l'autocastrazione simbolica di un'intera comunità, commemorazione ed espiazione dell'uccisione del padre primordiale; e così via per centinaia di pagine, assemblando una grande massa di documenti antropologici ed estraendone i «veri» significati sessuali.

Questo tipo di approccio, comprensibilmente, ha lasciato gli antropologi un po' sconcertati; qualcuno ha detto che ricorda quei giochi di società, in cui ci si sforza di trovare un doppio senso dietro a ogni oggetto o parola. Leggere testi del genere, tuttavia, non lascia dubbi sui motivi dell'interesse degli psicoanalisti verso l'antropologia. La «cultura primitiva» studiata dagli antropologi, in particolare il vasto ambito del rituale e della produzione simbolica, è visto da loro come uno dei grandi terreni di manifestazione dell'inconscio – accanto ai sintomi nevrotici, ai sogni e all'arte. Esplorare la logica del simbolismo magico e religioso è una delle vie maestre per la comprensione del funzionamento dell'inconscio. È qui, io credo, che si radica la profonda affinità tra psicoanalisi e frazerismo. Alla psicoanalisi non interessa più di tanto chiarire quale sia la funzione di un rituale in un determinato contesto sociale, o come certe credenze si collochino in una globale visione del mondo; né interessa, sul piano metodologico, afferrare il «punto di vista del nativo», o chiarire il rapporto tra le motivazioni esplicite degli attori, le loro motivazioni implicite o inconsce e i modelli strutturali dell'azione sociale – i problemi attorno ai quali si costruisce invece l'antropologia moderna. Il loro interesse è concentrato sui meccanismi formali della produzione simbolica – mostrare quali relazioni analogiche leghino le più eterogenee azioni rituali e idee magico-religiose a pochi fondamentali contenuti psicologici. Le rassegne di estratti etnografici in stile frazeriano sono il materiale ideale per questo tipo di esercizio: un equivalente, potremmo dire, delle trascrizioni dei sogni dalle quali Freud cerca di ricavare le regole della sintassi

onirica. In Frazer riti e credenze sono presentati nella loro forma essenziale, ridotti tendenzialmente a enunciati di equivalenza simbolica; di più, sono disposti in serie omogenee, che aiutano a ricostruire la continuità dei collegamenti analogici (che, come nel caso dei sogni, possono non risultare evidenti in un singolo documento a causa di passaggi mancanti, rintracciabili invece in documenti paralleli).

Ma c'è di più. C'è una sostanziale concordanza tra l'analisi frazeriana del pensiero primitivo e quella freudiana dell'inconscio; concordanza di metodo e persino concordanza di oggetto. Inconscio e pensiero primitivo si rivelano infatti come due facce di un medesimo sostrato oscuro e arcaico della mente umana, che è ancora presente nel sottofondo della civiltà e che ogni tanto fa capolino, in forma enigmatica, dalla sua superficie. Torniamo per un attimo all'immagine con cui Frazer caratterizza il rituale di Nemi e, per estensione, l'oggetto dell'analisi antropologica: una rupe primordiale che si erge, inquietante, nel bel mezzo di un prato ben coltivato [*GBa*: 9]. Abbiamo già notato come questa metafora riassuma in certo modo l'intero programma intellettuale dell'antropologia vittoriana, con il suo immaginario geologico. È un enigmatico e inquietante affioramento dell'arcaico che innesca il viaggio antropologico verso vertiginose profondità e lontananze spazio-temporali – «in molte e strane terre lontane, e strani popoli dagli ancor più strani costumi» [*Ibidem*: 18]. Da qui la centralità della nozione di sopravvivenza. È negli interstizi della civiltà che si lascia intravedere il primitivo, in forme criptate e non immediatamente riconoscibili. Frazer e i suoi contemporanei ci invitano a leggere in questa chiave molti degli aspetti apparentemente più scontati e banali della nostra cultura. Essi sottopongono la quotidianità, il senso comune, il linguaggio e il comportamento ordinari a una capillare indagine archeologica, a uno scavo in profondità, che finisce per mostrarceli in una luce assai diversa dall'usuale.

Proviamo a schematizzare per punti questa prospettiva, tentando poi di accostarla a quella psicoanalitica. Per Frazer

a) la «cultura primitiva» è un sostrato arcaico nell'evoluzione del pensiero umano, ancora presente ma nascosta sotto la superficie della civiltà;

b) la cultura primitiva non è per noi visibile direttamente, ma solo tramite i suoi affioramenti criptati (sopravvivenze), oppure tramite il documento etnografico, prodotto dall'immersione nell'alterità dei «primitivi attuali»;

c) la cultura primitiva può essere intesa come un grande costruzione simbolica incentrata attorno a poche idee fondamentali – ad esempio la fertilità, la morte, il potere;

d) questo edificio simbolico è governato da leggi generative di tipo analogico – i principi simpatici della similarità e del contatto;

e) nonostante le apparenze, la cultura primitiva informa molte delle attuali istituzioni civili, ne è anzi all'origine e ne spiega il significato.

Almeno a partire dal lavoro sull'interpretazione dei sogni [1900], Freud comincia a utilizzare questa stessa prospettiva nell'analisi della vita psichica individuale. Anch'egli va in cerca di «rocce primordiali» che affiorano dall'apparente normalità della vita quotidiana. Anch'egli si concentra sugli aspetti marginali o devianti, sulle incongruenze che si producono negli interstizi del pensiero cosciente e razionale – interpretandole come sintomi della più profonda e «antica» dimensione dell'inconscio. È vero che la profondità di cui parla la psicoanalisi si sviluppa verso l'interno, nella dimensione della psiche, più che in quella esteriore dei fenomeni culturali. Tuttavia, al di là delle differenze di lessico, le analogie con lo scenario immaginativo dell'antropologia sono evidenti. Non v'è dubbio, ad esempio, che fin dall'inizio Freud pensi all'inconscio come allo strato più arcaico, antico, primordiale della mente, e alle sue manifestazioni come a una sorta di sopravvivenze. Abbiamo già sottolineato la sua definizione dei nevrotici come portatori di una «costituzione arcaicizzante in forma di residuo atavico».

Questo punto è sottolineato in modo molto netto dal suo biografo ufficiale, Ernest Jones, che lo pone in relazione con la passione di Freud per l'archeologia e per la collezione di antichità. Non possiamo non notare il fatto che la sua sala di consultazione – il mitico luogo di nascita della psicoanalisi – era riempito «fino all'inverosimile», come si esprime Jones, di pezzi archeologici provenienti da molte civiltà antiche, greci e romani, ma anche egizi, etruschi e cinesi. Jones coglie acutamente il nesso tra questa

passione archeologica e il più generale programma intellettuale di Freud, da cui la psicoanalisi trae origine:

> Lo affascinava – egli scrive – la possibilità di ricostruire con le reliquie del mondo antico qualcosa che lo riportasse alla luce e lo facesse rivivere, se non altro nell'immaginazione. La parola più adatta è «resuscitamento», come lo era nel suo lavoro quotidiano, in cui egli andava continuamente ricostruendo il passato dai relitti che si trovava dinanzi sotto forma di sintomi nei suoi pazienti [Jones 1953: III, 376].

Ricostruire il passato a partire da rovine, fossili, sopravvivenze, è un'idea che fa parte del nucleo epistemologico della nascente disciplina, che consiste proprio, aggiunge Jones, in «un costante processo di risuscitamento, in un portare alla luce ricordi sommersi e impulsi del passato che avevano in qualche modo conservato la loro forma e la loro vita, malgrado la loro scomparsa apparentemente definitiva da ogni orizzonte» [*Ibidem*: 377]. Allo stesso Freud non sfuggiva questa analogia. Un passo dell'introduzione a uno dei suoi casi clinici più noti, quello di Dora, è significativo:

> Di fronte all'incompletezza dei miei risultati analitici non avevo altra scelta che seguire l'esempio di quegli scopritori che hanno la fortuna di portare alla luce del giorno, dopo una lunga sepoltura, le inestimabili se pur mutile reliquie dell'antichità. Ho rimesso a posto ciò che manca, prendendo a modello ciò che di meglio ho appreso da altre analisi; ma, da archeologo coscienzioso, non ho trascurato di segnalare in ogni caso dove finiscono le parti autentiche e dove cominciano le mie ricostruzioni [cit. in *Ibidem*: 377-378].

Ci soffermeremo più avanti sull'importanza della metafora archeologica, che colloca «sottoterra» i contenuti dell'inconscio. Notiamo per il momento che, al pari della «cultura primitiva» di Tylor e seguaci, l'inconscio è dunque espressione del passato, sul piano ontogenetico come su quello filogenetico – nel senso, ad esempio, che le pulsioni sono più «antiche» dei contenuti della coscienza razionale, o che il rimosso consiste letteralmente in un «prima» cronologico che si fa presente nell'attualità attraverso un «ritorno». Inoltre, l'inconscio non può essere oggetto di cono-

scenza diretta: anch'esso si manifesta indirettamente, attraverso tracce, sintomi o «sopravvivenze» che occorre decifrare. Lo stesso Ernest Jones, in alcuni saggi degli anni Venti e Trenta dedicati al rapporto tra psicoanalisi, antropologia e folklore, fa notare con acume queste analogie, ma le interpreta come analogie meramente fattuali, come sorprendenti coincidenze degli oggetti studiati da queste diverse discipline – laddove si dovrebbe invece parlare di una coincidenza nelle strategie di costruzione dei rispettivi oggetti (la cultura primitiva, l'inconscio). In una conferenza tenuta nel 1924 davanti alla platea del Royal Anthropological Institute, Jones afferma ad esempio che «l'analogia dei dati studiati rispettivamente da antropologi e psicoanalisti è spesso così sorprendente e inattesa da esigere un'esplicita spiegazione». E prosegue:

> Nelle nostre laboriose indagini sui recessi più riposti della mente incontriamo gruppi di idee, credenze implicite, funzioni mentali del tutto alieni alla nostra esperienza cosciente così come noi la conosciamo. [...] Alcuni aspetti che le accompagnano ci inducono a ritenere che esse rappresentino uno strato della mente più arcaico di quelli cui siamo abituati: uno strato che nel corso dello sviluppo, è stato superato e ricoperto da quelli successivi. Vediamo poi, con grande sorpresa, che credenze e forme di pensiero identiche si riscontrano sia nel folklore e nella mitologia dei tempi andati, che fra le popolazioni selvagge dei nostri giorni. Che cosa dobbiamo pensarne? [Jones 1972: 120-121].

Jones tratta qui le concordanze tra i dati dell'antropologia e quelli della psicoanalisi come inaspettate e stupefacenti scoperte empiriche; più tardi, nella biografia di Freud, ci narra che anche il maestro avrebbe intuito questa concordanza «relativamente tardi» (non molto prima di *Totem e tabù*), e ne sarebbe rimasto «stupito», oltre che «soddisfatto» [Jones 1953: III, 380]. In realtà non sembra vi sia molto di cui stupirsi: più che una scoperta, la concordanza selvaggi-nevrotici, inconscio-pensiero primitivo è una possibilità profondamente radicata nella costituzione epistemologica delle due discipline, nelle rispettive strategie di costruzione del proprio oggetto. Strategie che attingono a una medesima fonte – come dimostra, nel passo appena citato, l'ampio uso di metafore geologiche o archeologiche cui Jones si trova costretto («uno strato più arcaico», «ricoperto da quelli successivi») per descrivere le relazioni tra inconscio e coscienza.

In una conferenza di pochi anni successiva su psicoanalisi e folklore, Jones è ancora più esplicito. Inizia con l'enunciare una prospettiva radicalmente anti-intellettualista, ma ne deriva poi un programma molto prossimo a quello degli intellettualisti – al punto, anche in questo caso, di utilizzare le stesse metafore. «La psicoanalisi – egli afferma – ha ripetutamente dimostrato che tutte le nostre idee, i nostri sentimenti, interessi e credenze hanno origine nell'inconscio; la mente cosciente non dà origine a nulla: le sue funzioni si limitano alla critica, alla selezione, al controllo». Questi impulsi inconsci, che sarebbero dunque la vera fonte creativa della cultura, sono definiti da Jones «primitivi», sia nel senso di infantili, sia «perché rappresentano uno stadio inferiore dell'evoluzione psichica». Essi possono subire due destini diversi: trasformarsi adattandosi alla realtà, oppure limitarsi a un «travestimento», che consente loro di arrivare alla superficie della coscienza nella loro forma originaria. Gli impulsi così travestiti «rappresentano i residui della mente primitiva, i frammenti superstiti del processo evolutivo. Nel linguaggio usato dai folkloristi vengono chiamati «sopravvivenze» [Jones 1972: 16]. Le sopravvivenze psichiche e quelle culturali, insiste Jones, sono strettamente legate sia per la forma che per il contenuto: e la possibilità, anzi la necessità, di una collaborazione tra psicoanalisi e folklore dipende proprio da questo «esteso parallelismo tra le sopravvivenze di vita primitiva del nostro passato come specie e quelle del nostro passato individuale» [*Ibidem*: 17].

Abbiamo visto come per Frazer le sopravvivenze rimandino a complessi simbolici (credenze e rituali) dominati da pochi grandi temi, sempre gli stessi – ad esempio, la fertilità e i tentativi di promuoverla magicamente, o il timore di perdita dell'anima e le relative tecniche protettive. Da qui l'impressione di una certa monotonia della sua analisi, che riconduce ossessivamente una grandissima varietà di forme simboliche a un medesimo contenuto e a una medesima origine. Gli «antichissimi riti agrari di fertilità», poniamo, sembrano stare all'origine della gran parte della produzione simbolica della cultura moderna, dai giochi dei bambini alle cerimonie religiose, dai più banali usi quotidiani alle

grandi tradizioni del teatro e della letteratura. A questa monotonia si riferiva Andrew Lang quando prendeva in giro Frazer, definendo la sua «un'antropologia vegetale o alla Covent Garden». Lo stesso atteggiamento è tipico della psicoanalisi, anche se essa identifica i contenuti simbolici in modo diverso. Anche su questo punto, Jones è assai esplicito:

> Mentre i simboli possibili sono infiniti, il numero delle idee inconsce che possono essere tradotte in simboli è limitatissimo: sono quelle che si riferiscono ai consanguinei più stretti, ad alcune parti del corpo, ai fenomeni della nascita, dell'amore e della morte. In effetti la quasi totalità dei simboli rappresentano una mezza dozzina circa di idee inconsce [*Ibidem*: 21-22].

L'inconscio, per così dire, non ha grande larghezza d'orizzonti, e non si preoccupa certo di concetti astratti: continua a pensare e ripensare le stesse cose «crude» ed «elementari», come Jones le definisce, generando a partire da esse una serie potenzialmente infinita di rappresentazioni simboliche. L'interpretazione psicoanalitica dei simboli non contraddice affatto quella antropologica: segue lo stesso tracciato di connessioni analogiche che porta, a ritroso, dalla manifestazione attuale del simbolo alla sua origine, anche se identifica l'origine attraverso un differente linguaggio. Jones cita come esempio l'usanza di gettar riso sugli sposi in occasione dei matrimoni. Il riso è un simbolo di fertilità, direbbe Frazer, e probabilmente mostrerebbe quali nessi analogici lo rendono idoneo a veicolare l'idea di fertilità. La psicoanalisi accetta questa interpretazione, ma la integra con il riferimento a uno degli interessi «crudi ed elementari» dell'inconscio, in questo caso il seme umano. «Gli psicoanalisti – scrive Jones – direbbero che il riso è *emblema* della fertilità ma *simbolo* del seme» [*Ibidem*: 22].

Anche le regole generative della grammatica dell'inconscio sono molto semplici – in definitiva, sono le stesse leggi frazeriane della magia, la similarità e il contatto o, in altri termini, la metafora e la sineddoche (o metonimia) – più il principio di opposizione, che Frazer non trascura ma che sembra considerare come mera variante del principio di similarità. Le due leggi della magia reggono ad esempio i principali meccanismi del «lavoro onirico» che Freud individua nell'*Interpretazione dei sogni*, la condensazione, lo spostamento e la raffigurazione. Allo stesso modo, per riferirci a un esempio già discusso, esse guidano la trasmissione contagiosa dei tabù ossessivi e l'attivazione dei corrispondenti rituali di purificazione. Più in generale, è lungo le linee della similarità e del contatto che avviene l'affioramento alla coscienza del rimosso in forma mascherata; e che, all'inverso, si attua il percorso analitico dal significato manifesto al significato latente di un'immagine onirica o di un sintomo nevrotico. Come si è detto, è la grammatica dell'equivalenza simbolica esplorata nel *Ramo d'oro* che rende questo testo tanto interessante per Freud – che vi scopre quasi una descrizione già compiuta del funzionamento dell'inconscio. Le interpretazioni freudiane dei sogni e dei sintomi nevrotici, non diversamente dalle interpretazioni frazeriane dei riti magici, sono esercitazioni di pensiero analogico, che tentano di percorrere a ritroso la catena associativa prodotta dall'inconscio-mente primitiva.

6. *Jung e l'inconscio collettivo*

Questa equazione tra l'inconscio e l'arcaico è presente in modo ancor più accentuato in Jung e nei suoi seguaci. In definitiva, Jung trae le estreme conseguenze da quell'osservazione freudiana poc'anzi citata, sul fatto che gli eventi biografici non sembrano sufficienti a spiegare la portata e i contenuti di certe reazioni nevrotiche. Da qui l'idea di un inconscio collettivo, inteso come vera e propria interfaccia tra la superficie della vita individuale, cosciente e civilizzata, e le oscure profondità della preistoria della specie umana. La differenza è che, mentre Freud accarezzava la possibilità dell'esistenza di idee ereditarie, in senso lamarckiano, Jung pensa piuttosto a grandi strutture di base dell'esperienza psichica: «possibilità innate di idee – le definisce in un saggio del 1918 – condizioni a priori per la produzione di determinate fantasie, in un certo senso affini alle categorie kantiane» [Jung 1918: 195]. Queste strutture che articolano l'inconscio collettivo sono gli archetipi, che potremmo considerare come dei veri e propri serbatoi di contenuti simbolici, e che stanno alla

base delle concordanze tra le elaborazioni simboliche e mitologiche delle diverse culture umane, nonché tra le elaborazioni culturali e quelle nevrotiche e oniriche individuali. Jung descrive gli archetipi come «la parte etonica dell'anima, [...] quella parte per cui essa è attaccata alla natura, o in cui almeno appare nel modo più comprensibile il suo legame colla terra e col mondo»[1931:125].

E chiarisce:

> Mi si permetta il seguente paragone: noi abbiamo da descrivere un edificio i cui piani superiori furono costruiti nel secolo XIX; il pianterreno invece data dal secolo XVI, e lo studio accurato dei muri maestri rivela che essi derivano da una trasformazione di una torre del secolo XI. Nella cantina scopriamo fondamenta romane e sotto la cantina una caverna interrata; sul fondo di questa si rinvengono nello strato superiore strumenti dell'età della pietra, e nello strato più profondo resti di fauna della medesima età. Tale sarebbe all'incirca l'immagine della nostra struttura psichica; noi abitiamo nel piano superiore e siamo coscienti solo in modo crepuscolare dell'antichità del piano inferiore. Di ciò che agisce sotto terra non abbiamo alcuna coscienza [*Ibidem*].

Metafore di questo tipo sono assai frequenti in Jung: l'esplorazione dell'inconscio è un ritorno verso il passato, e al tempo stesso una discesa verso il basso, verso il permanente strato di roccia che sottende le mutevoli ed effimere manifestazioni della coscienza. La psicologia che intraprende questa esplorazione è dunque essenzialmente, per lui, una «psicologia arcaica»; con l'avvertenza che

> la psicologia arcaica è psicologia non solo del primitivo, ma anche dell'uomo moderno civile; non già quella di alcune isolate manifestazioni regressive della società moderna, ma piuttosto quella di ogni uomo civile che, nonostante l'altezza della sua coscienza, negli strati più profondi della sua psiche è ancora un uomo arcaico [*Ibidem*: 147].

La principale fonte antropologica di Jung non è Frazer ma Lévy-Bruhl, il filosofo francese seguace di Durkheim e sostenitore della tesi di una «mentalità primitiva» di carattere pre-logico,

dominata dall'emozione (più che dalla razionalità) e basata su un principio di «partecipazione mistica» fra tutte le cose (invece che su un sistema di distinzioni categoriali di tipo kantiano). I libri di Lévy-Bruhl sono principalmente rassegne di esempi etnografici volti a mostrare come il pensiero primitivo sia impermeabile all'evidenza empirica, alle distinzioni logiche (principi di identità e di non contraddizione), al riconoscimento dei meccanismi causali e così via. Lévy-Bruhl accusava di etnocentrismo Frazer e gli intellettualisti, perché supponevano indebitamente che i meccanismi basilari del nostro pensiero fossero gli stessi dei primitivi, e trattavano come errori credenze e atteggiamenti che deriverebbero invece da una diversa costituzione categoriale del pensiero. Nella storia dell'antropologia, il nome di Lévy-Bruhl è legato alla dicotomia radicale tra pensiero primitivo e civilizzato – anche se nelle ultime opere egli attenuò in parte le sue posizioni, scartando l'improbabile idea di un selvaggio totalmente immerso nelle partecipazioni mistiche e rivedendo la dicotomia nei termini di due atteggiamenti mentali, il «sentire» e il «rappresentare», che sarebbero entrambi presenti, anche se in proporzioni diverse, nell'uomo arcaico come in quello moderno.

L'attrazione di Jung per Lévy-Bruhl fa il paio con quella freudiana per Frazer: due antropologi da tavolino che forniscono agli psicologi una messe di esempi di «pensiero diverso», facilmente leggibili nei termini dell'opposizione coscienza-inconscio. Per certi versi, la distanza tra Freud e Jung è già contenuta in quella tra Frazer e Lévy-Bruhl – individualista il primo, laddove il secondo è interessato principalmente alle rappresentazioni collettive che fondano il pensiero individuale; e soprattutto, assertore dell'unità intellettuale del genere umano il primo, di una irriducibile alterità del primitivo il secondo. Per Freud il linguaggio simbolico dell'inconscio, per quanto in apparenza irrazionale, può esser sempre ricondotto (attraverso il lavoro interpretativo) a contenuti accessibili alla coscienza, e dunque tradotto in un linguaggio razionale e scientifico. Jung, al contrario, rivendica l'autonomia simbolica dell'inconscio. L'inconscio parla non attraverso segni (traducibili in qualcosa d'altro) ma attraverso «simboli», intesi come forme primarie di espressione irriducibili al pensiero razionale.

Siamo qui piuttosto lontani dagli scenari razionalistici frazeriani. Tuttavia Jung conosce e utilizza Frazer. È stato scritto che i due studiosi sono accomunati da una medesima passione per le mitologie e per le letterature antiche, e dall'aver scritto opere di grande erudizione basate sul metodo comparativo – il metodo cosiddetto dell'«amplificazione», nel caso di Jung [Carotenuto 1995: 63]. In particolare, Jung è colpito dalla sezione del *Ramo d'oro* sui rischi di perdita dell'anima, e utilizza le immagini frazeriane per descrivere il fenomeno della «perdita di energia» da parte della coscienza: una comune esperienza psichica, egli afferma, che produce l'attivazione di un simbolo in funzione protettiva o compensativa [Jung 1946]. Più in generale, in Jung è diffusamente presente l'immaginario frazeriano del mondo primitivo nascosto dentro di noi, o che si cela possente e minaccioso sotto la crosta della civiltà. Anche Jung parla dello «strato di cultura, questa piacevole vernice, [che] deve essere straordinariamente sottile in confronto agli spessissimi strati della psiche primitiva [...] che formano l'inconscio collettivo, insieme con i residui dell'animalità che si perdono nel nebuloso abisso del passato» [1918: 197-198]. E ancora, troviamo espresso il rapporto tra inconscio e coscienza con una metafora che ricorda molto quella frazeriana, già citata, in cui la ragione e la civiltà sono raffigurate come un ristretto cerchio di fioca luce nella notte, oltre il quale si estendono sterminate regioni di oscurità. «Il cerchio dell'umana conoscenza, illuminato dalla fredda e fioca luce della ragione, è infinitamente piccolo, mentre infinitamente vaste sono le regioni oscure dell'umana ignoranza, che si estendono al di là di quel cerchio luminoso», scriveva Frazer nella terza edizione del *Ramo d'oro* [*Spirits of the Corn*: I, 7]. E Jung, nel 1927:

> Possiamo rappresentare le funzioni e i contenuti dell'anima come un paesaggio notturno su cui cade il fascio di luce di un proiettore. Ciò che in questa luce appare alla percezione è cosciente; ciò che giace al di fuori, al buio, è bensì incosciente, ma tuttora vivo e operante. Se il fascio di luce si sposta, i contenuti finora coscienti si sprofondano nell'incosciente, e i nuovi contenuti entrano nel campo luminoso della coscienza. I contenuti scomparsi nel buio continuano ad agire, e si fanno notare indirettamente, sintomaticamente [«Anima e terra», in Jung 1931: 124].

La sintonia con l'immaginario del frazerismo è palese (al di là della possibile diretta influenza di Frazer su Jung). Jung considera l'antropologia e il vasto campo della creazione simbolica – dalle religioni alle mitologie all'arte – non come un campo accessorio della psicoanalisi, o come una sua incidentale applicazione, ma come un terreno essenziale di scoperta dell'inconscio. Un terreno che è necessario esplorare anche per la comprensione delle produzioni simboliche individuali: i sogni, i sintomi, le fantasie private non si intendono alla sola luce delle vicende biografiche, ma solo attraverso un lavoro comparativo, un'«amplificazione», appunto, che le ponga in relazione con le produzioni simboliche di culture magari lontanissime nel tempo e nello spazio. Un esempio cui Jung ama riferirsi è quello di un paziente paranoico che fantasticava di vedere il pene del sole: «strizzando gli occhi verso il sole, disse, avrei visto il pene del sole. Muovendo poi il capo in qua ed in là, avrei visto muoversi anche il pene del sole, e questa era l'origine del vento». Questa immagine resta per Jung priva di senso, finché non ne scopre l'equivalente, anni dopo, in una antica liturgia mitriaca studiata da Dieterich, che recita: «Similmente sarà visibile anche la cosiddetta canna, l'origine del benefico vento. Tu vedrai infatti come una canna che pende dal disco del sole» [Jung 1931: 113]. Naturalmente, accostare la visione dello psicotico e il testo mitriaco non è affatto semplice, e implica difficili problemi di traduzione e interpretazione. Ma per Jung l'identità di contenuto simbolico è inequivocabile, e dev'esser spiegata da un'analisi che assuma la fantasia privata e il prodotto culturale come elementi di un unico ordine della realtà psichica, di un immaginario archetipico che può tornare ad attivarsi in ogni momento nei più diversi tempi, luoghi e persone. La psicologia analitica junghiana non è dunque la scienza della psiche individuale che può *anche* esser applicata all'ambito della cultura: è piuttosto un'ermeneutica della sintassi simbolica dell'inconscio che ha come proprio oggetto ugualmente le manifestazioni psichiche individuali e le produzioni culturali.

Una delle conseguenza dell'approccio di Jung è il rifiuto di considerare il linguaggio freudiano, fatto di metafore dell'interiorità, come l'unica descrizione «reale» delle profondità della psiche. Freud, come si è detto, aveva riletto il viaggio frazeriano nel

tempo e nello spazio nei termini di un'archeologia della mente individuale. Per lui, il simbolismo culturale discusso da Frazer è una manifestazione cifrata o metaforica della realtà psichica; quest'ultima può esser colta oggettivamente e scientificamente solo tramite un lessico che parla di entità psicologiche. In Jung, questa distinzione tra un linguaggio delle essenze e uno delle apparenze risulta assai sfumata. Jung, per così dire, riporta le metafore dell'interiorità all'esterno, verso l'ambito delle manifestazioni culturali. Non a caso il suo lessico psicologico (come del resto, in parte, anche quello freudiano) attinge a piene mani dal serbatoio del mito e del simbolismo religioso. Non si può parlare di certi problemi psichici, di certi aspetti della vita umana – suggerisce Jung – se non tramite il linguaggio dei simboli mitologici. Questo punto sarà reso ancor più esplicito dai suoi seguaci. James Hillman, per citare solo un esempio recente, ha tentato di riscrivere la psicologia del sogno attraverso la grammatica figurale del mito, che egli considera in qualche modo più reale delle metafore grevemente scientiste di Freud. La psicologia del profondo, per Hillman, ha tutto da guadagnare nel disfarsi di quelle metafore tratte dall'ambito delle scienze fisiche, che non hanno nulla di oggettivo, anzi, sono radicate nei rozzi pregiudizi epistemologici del positivismo tardo-ottocentesco [Hillman 1984].

7. *La discesa agli inferi*

L'ultimo punto, in questo schema di corrispondenze epistemologiche e immaginative tra il frazerismo e la psicoanalisi, riguarda il tema che potremmo chiamare del «primitivo dentro di noi». In Frazer, il metodo genealogico e la ricerca delle origini dei fenomeni culturali ha l'effetto di proiettare le categorie del primitivo nel cuore stesso della civiltà moderna. Scoprire l'origine o l'antecedente arcaico di un tratto culturale equivale non solo a spiegarlo, ma a ridescriverlo con una nuova connotazione semantica: l'origine è per così dire il significato latente e «più reale» di quel tratto. Le gioiose feste del fuoco di primavera o di mezz'estate non sembrano più le stesse, dopo che Frazer ne ha mostrato l'origine in antichissimi e cruenti rituali magici; gli innocenti giochi infantili di conta assumono un aspetto sinistro, dopo

che ci è stata suggerita una loro origine in pratiche di sacrificio umano; l'eucarestia cristiana appare in una luce diversa quando la si guardi sullo sfondo del complesso del dio morente; e così via. E non sono solo poche e bizzarre sopravvivenze a essere investite dall'ombra del passato arcaico: è invece il cuore stesso della civiltà. Da *Psyche's Task* in poi, come abbiamo visto, Frazer teorizza esplicitamente l'origine magica degli stessi caposaldi etici e sociali della civiltà. Le superstizioni primitive, per quanto false e illusorie, sono state determinanti nella fondazione delle istituzioni e delle regole morali su cui è cresciuto l'edificio della civiltà: dalla proprietà privata, al matrimonio, al rispetto per la vita umana. Il che equivale a dire che queste istituzioni e queste norme etiche sono radicate non nella ragione, ma nelle illusioni e nella violenza dello stato selvaggio.

Lo stesso accade in Freud (e, con le dovute differenze, in Jung). I comportamenti e le fantasie individuali più innocenti cambiano aspetto quando sono ricondotte al loro significato latente, vale a dire a uno dei contenuti «crudi ed elementari» dell'inconscio. E questi contenuti – il complesso di Edipo, il timore di castrazione etc. – costituiscono il significato latente di gran parte delle elaborazioni simboliche della cultura, dell'arte, del mito, della religione. L'intera civiltà, come abbiamo visto in *Totem e tabù*, trae origine dal grumo di desiderio e violenza del parricidio primordiale, e dal senso di colpa che ne deriva – idea sviluppata fino in fondo in quel libro epocale che è *Il disagio della civiltà*. Tocchiamo qui il carattere profondamente aporetico dell'opera di Frazer e Freud. Entrambi sono pensatori saldamente razionalisti – campioni della civiltà, per così dire. Entrambi credono (o dicono di credere) nella perfettibilità del genere umano sulla base del principio di ragione. Dall'altra parte, tuttavia, la ragione resta per loro poco più di un ideale normativo: quando descrivono la vita umana, il loro interesse è concentrato non sulle sue sorti progressive, ma sul groviglio sotterraneo e opaco delle sue radici istintuali e magiche. Quello di Frazer e Freud è un razionalismo «eroico», come talvolta è stato definito, che non ha paura di spingersi fuori dai sicuri confini della ragione, di retrocedere nell'esplorazione di regioni sconosciute – tanto da far sospettare, anzi, di esserne morbosamente attratto.

Questa ambiguità, o se vogliamo questo doppio volto, si manifesta appieno nel trattamento della religione, tema cruciale per entrambi gli autori – e per entrambe le discipline, potremmo azzardare. Il loro attacco alla religione, e in particolare al Cristianesimo, sembra da un lato una mossa di segno radicalmente illuminista. Nell'Ottocento le scienze naturali e l'evoluzionismo biologico avevano minato irreversibilmente le basi della storia sacra, e la filologia aveva mostrato la storicità dei testi sacri; le scienze umane vanno oltre, tentando di «spiegare» la stessa fede religiosa all'interno di una teoria generale del comportamento umano, «riducendola» all'operare di una ragione ancora imperfetta, o all'azione di impulsi e motivazioni tutt'altro che nobili ed elevati. Si ricorderanno le metafore impiegate da Frazer per descrivere l'impatto della ricerca antropologica sulle tradizioni religiose. Essa ci mostra che «molte cose che siamo soliti giudicare solide poggiano sulle sabbie della superstizione», scriveva nella seconda edizione del *Ramo d'oro*; e, paragonando la religione a un antico e possente fortilizio, aggiungeva che «è inevitabile che prima o poi le batterie del metodo comparativo facciano breccia in quelle venerabili mura» [Frazer 1900: I, XXI-XXII]. Meno militaresco ma altrettanto devastante è il giudizio espresso da Freud in saggi come *Il futuro di un'illusione* [1927] e *Il disagio della civiltà* [1930], dove si sottolinea l'insanabile contrasto tra la religione e la razionalità scientifica. La prima è basata non sulla ragione ma su desideri ed emozioni sostanzialmente infantili. Essa dev'esser superata nello sviluppo culturale dell'umanità, allo stesso modo in cui il bambino cresce superando la propria dipendenza dai genitori e imparando a distinguere i propri desideri e le proprie fantasie dalla realtà. Per l'uomo comune, scrive Freud, la religione è quel

> sistema di dottrine e di promesse che, da un lato, gli spiega con invidiabile compiutezza gli enigmi di questo mondo, dall'altro gli garantisce che una Provvidenza benigna e sollecita veglierà sulla sua vita e in un'esistenza ultraterrena lo ripagherà di eventuali frustrazioni subite su questa terra. [...] L'insieme è così manifestamente infantile, ed irrealistico, da rendere doloroso, a una mente amica dell'umanità, pensare che la maggioranza dei mortali non sarà mai capace di sollevarsi al di sopra di questa concezione della vita. Più umiliante ancora è scoprire il grandissimo numero di coloro che, vivendo oggi, devono riconoscere che questa religione non è sostenibile, eppure tentano di difenderla palmo a palmo, con una serie di penose azioni di retroguardia [Freud 1929: 566].

Ma, in Freud come in Frazer, c'è anche qualcosa di più e di diverso da questa condanna illuministica. Il loro trattamento del Cristianesimo è più complesso: essi ne estraggono i contenuti latenti, per così dire, e li proiettano in vertiginose profondità filogenetiche. Ci mostrano così che l'evento-chiave della Passione, per sua natura unico e irripetibile, punto d'origine dell'escatologia cristiana e delle concezioni cristiane del bene e del male, non è «autentico». Frazer ne scopre il «significato» nella struttura di antichissime feste orientali, in cui un dio muore e resuscita per garantire la fertilità della terra; e Freud, in un nucleo di contenuti «crudi ed elementari» dell'inconscio – il desiderio, la violenza, il senso di colpa. In questo modo, la crocefissione di Cristo perde legittimità come evento fondatore di senso. Frazer e Freud realizzano una decostruzione del Cristianesimo come fondamento dell'etica della moderna civiltà occidentale. Vogliono mostrare, allo stesso modo di Nietzsche, che esso è una fondazione tardiva e fittizia dell'etica, e che dietro di esso vi è altro. Questo altro a cui si rimanda non è (almeno, non solo) la ragione illuminata. Ci troviamo invece trascinati molto più indietro nella storia, verso uno sfondo sempre più oscuro e indistinto. La «scena originaria», l'evento fondatore di senso, si perde negli abissi di un'umanità non solo pagana, ma radicalmente selvaggia. Le storie che ci raccontano antropologia e psicoanalisi, all'inizio del nuovo secolo, sono miti di fondazione culturale alternativi a quello che l'Occidente ha accreditato per millenni. Le antiche figure, riportate alla luce dagli abissi in cui erano sepolte – il terribile padre dell'orda primordiale che non possiede ancora un Super-Io, o la truce e tenebrosa sagoma del re del bosco, che si aggira con la spada sguainata tra le sacre querce di Nemi – sono portatrici di una rinnovata identità morale. Non v'è posto per loro nella visione cristiana dell'uomo – ma neppure in quella illuministica.

Torniamo così a quel punto focale del nesso Frazer-Freud, su cui già abbiamo insistito. Entrambi sottolineano costantemente come la civiltà sia una fragile e sottile patina che ricopre una ben

più solida base di roccia. L'inquietante rupe primordiale che si staglia nel prato ben coltivato non è un relitto isolato, ma l'affioramento di un mondo sotterraneo che si estende a pochi centimetri sotto la superficie erbosa e fiorita. Il primitivo e l'inconscio, il desiderio incontrollato e la cieca violenza, sono sotto i nostri piedi, come nell'altra immagine frazeriana più volte citata: «ci sembra di camminare sopra una crosta sottile che possa essere a ogni momento squarciata dalle forze assopite nelle viscere della terra» [*GBa*: 92].

L'attrazione irresistibile che l'opera di Frazer e Freud ha esercitato sul pensiero moderno deriva, almeno in parte, dalla promessa dell'inquietante piacere di gettare un'occhiata furtiva al di sotto della superficie. Per quanto il viaggio frazeriano, come si è visto, si apra con l'immagine delle vele spiegate al vento, esso assume ben presto connotazioni sotterranee. L'atteggiamento magico è definito come «un *basso* strato mentale», che «vige *sotto ai nostri piedi*, e neppur molto al di sotto qui in Europa, e cresce rigogliosamente alla superficie nel cuore delle foreste australiane e dovunque l'avvento d'una civiltà superiore non l'abbia ricacciato *sotto terra*». Questo basso strato mentale, che rimane sostanzialmente invariato nonostante i mutamenti culturali di superficie, si manifesta di quando in quando attraverso «un sordo mormorio *sotterraneo* o il lampo improvviso d'una fiamma che *scaturisca dal suolo*»; e dell'antropologo che studia la magia si dice che «tenta di approfondirne gli *abissi*» [*GBa*: 91-92; corsivi miei].

Lo stesso titolo del capolavoro frazeriano è emblematico. Il «ramo d'oro», come si ricorderà, è il magico arbusto che Enea coglie su invito della Sibilla prima di accingersi a compiere il suo viaggio nel sotterraneo mondo dei morti. Esso è al tempo stesso una torcia luminosa che rischiara il cammino nelle tenebre, un lasciapassare per il nocchiero dello Stige, una protezione magica che garantisce il sicuro ritorno [*GBa*: 1086]. Ora, se la ricerca antropologica si configura come una discesa pericolosa verso il mondo sotterraneo, in analogia con la discesa agli inferi di Enea e di altri eroi dell'epica classica, essa ha bisogno della magia protettiva, per l'appunto, di un ramo d'oro. Questo spiega forse la scelta del titolo, che potrebbe altrimenti apparire incongruente. Il ramo d'oro virgiliano, come oggetto di studio, svolge un ruolo

tutto sommato marginale nell'opera. È vero che Frazer lo usa come tratto d'unione tra le diverse sezioni, identificandolo prima con il ramo dell'albero di Nemi e poi con il vischio: ma si tratta di legami debolissimi e di identificazioni assai incerte, prive di ogni serio sostegno filologico – come lo stesso Frazer, lo si è visto, riconosceva. Non v'era dunque motivo di promuovere il ramo d'oro a titolo dell'opera, visto che, così facendo, Frazer rischiava di mettere allo scoperto proprio gli aspetti più deboli della sua argomentazione. Devono esserci state dunque ragioni di altro tipo: ad esempio, il fascino che Frazer avvertiva nell'immagine virgiliana, e la sua attinenza con gli scenari epistemici che andava disegnando. Scegliendo quel titolo, Frazer allude alla natura della propria stessa intrapresa antropologica, strutturata sul modello classico della discesa agli inferi dell'eroe [v. Roth 1990: 70-71]; e al tempo stesso, presenta il suo libro come un ramo d'oro esso stesso, che consente di esplorare il mondo sotterraneo della mente primitiva e dell'alterità, rischiarandone gli abissi e garantendo un sicuro ritorno alla superficie [cfr. Wood 1982: 114, Beard 1992: 222-223].

Non si può non accostare questa citazione virgiliana a quella, sempre dall'Eneide, posta a epigrafe della freudiana *Interpretazione dei sogni*: «*Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo*». Nella biografia di Freud, Jones ci informa che questo motto era stato scelto alcuni anni prima per un libro mai realizzato sulla psicologia dell'isterismo, e lo interpreta come «un ovvio riferimento al destino del rimosso» [Jones 1953: I, 431]. C'è però da chiedersi se non vi sia anche qui, come in Frazer, un duplice riferimento: da un lato all'oggetto dell'indagine psicoanalitica, dall'altro alla natura di quella indagine stessa. Una interpretazione di questo tipo è stata proposta di recente da James Hillman [1984: 22-23], che vede nella citazione virgiliana una mossa fondamentale per il pensiero di Freud e, addirittura, per l'intera psicologia contemporanea. Essa segnalerebbe una identificazione spaziale o topografica dell'inconscio in una dimensione del «basso». «Nel sogno si verifica una regressione topica», afferma Freud [VIII: 96]), intendendo che le immagini del sogno si formano in una «località psichica» diversa da quella dei contenuti della coscienza vigile. Una località più lontana, o meglio ancora

più bassa – forse più antica, si è tentati di dire. Secondo la suggestiva interpretazione di Hillman, nell'intraprendere l'analisi dei sogni Freud ha tenuto esplicitamente presente il mito della discesa dell'eroe nel mondo infero – esattamente lo stesso rilievo che è stato rivolto al *Ramo d'oro* (la tesi sostenuta con forza, come vedremo, da J. Vickery [1973]). Non a caso la descrizione di quel «mondo psichico sotterraneo», di quel «territorio straniero» [Freud XI: 170-171], ricalca le descrizioni classiche dell'Ade: vi è una «barriera» che rende difficoltoso il passaggio, un «censore» severo e minaccioso, e così via [*Ibidem*: 188-189, 131]. E non si tratta, sempre secondo Hillman [1984: 27], di una mera espressione metaforica della realtà scientifica dell'inconscio: al contrario, la *Traumdeutung* può esser letta come una vera e propria rivelazione del mondo infero, mascherata sotto il dominante linguaggio della scienza.

Vi è dunque in Frazer e Freud un'idea di sapere sull'uomo che ha qualcosa della discesa agli inferi o del viaggio sciamanico – che, secondo l'interpretazione corrente, è appunto un viaggio nel mondo dei morti. L'indagine antropologica e psicoanalitica nelle profondità della natura umana si configura come un rischioso ed eroico confronto con il «lato oscuro», con ciò che sta al di sotto delle fondamenta etiche della cultura. Come nella discesa agli inferi del mito classico, la posta in gioco è il controllo del proprio destino, il superamento di un cattivo passato e lo schiudersi di una «vita nuova». Non si diventa uomini moderni se non calandosi per una volta fino alle più oscure origini dell'umanità, in una dimensione dell'esistenza in cui sfumano i contorni del pensiero razionale e della soggettività cosciente. Nella forma di quello che potremmo chiamare l'"umanesimo scientifico" di inizio secolo, si ripresenta così un'esperienza immaginativa che ha segnato momenti cruciali di passaggio nella storia culturale dell'Occidente. Sono gli eroi culturali dell'Occidente – da Odisseo, a Enea, a Dante – ad aver intrapreso la discesa agli inferi per conquistare una identità moderna.

Qui l'eroe che si mette alla prova è lo scienziato, mosso da una incrollabile fiducia positivistica e al tempo stesso da un irresistibile fascino per il lato oscuro – un po' come il professor Lidenbrock del *Voyage au centre de la Terre* di Verne, che si cala

nelle viscere del vulcano verso il centro della terra, anch'egli guidato da un messaggio cifrato e armato delle sue grandi teorie e della sua rozza tecnologia ottocentesca.

Molte altre figure della letteratura contemporanea seguiranno il professor Lidenbrock nel suo disperato tragitto: dal Marlow del conradiano *Cuore di tenebra*, all'Earwicker-Finnegan di James Joyce. Tutti viaggiatori del lato oscuro; e tutti affascinati dalle promesse dell'antropologia e della psicoanalisi. Grandi sciamani della modernità, Frazer e Freud offrono percorsi protetti oltre i confini della civiltà; additano itinerari sotterranei che l'uomo moderno deve percorrere, con in mano il suo «ramo d'oro», per ottenere il suo genere di «salvezza». Su questa strada li seguono l'arte e la letteratura moderniste, in cerca di una sorta di essenza selvaggia e pre-morale dell'umanità, sepolta e soffocata dal processo di civilizzazione, ma che è necessario rivitalizzare per costruire un nuovo modello di soggettività.

VII. Frazer e Wittgenstein

1. *Le «Note sul* Ramo d'oro»

Nel 1911, quando Frazer aveva da poco completato il lavoro sul totemismo e iniziata la fatica dell'*editio maior* del *Ramo d'oro*, al Trinity College di Cambridge giungeva un giovane studente austriaco di nome Ludwig Wittgenstein. Appena ventiduenne, Wittgenstein intendeva approfondire i fondamenti della matematica sotto la guida di Bertrand Russell, di cui divenne in breve il discepolo preferito. Negli anni successivi, egli approfondì una originalissima linea di riflessione filosofica, confluita in un'opera che lo avrebbe reso improvvisamente famoso negli ambienti filosofici europei, il *Tractatus logico-philosophicus*. Wittgenstein non restò però a lungo a Cambridge: partecipò alla I^a^ guerra mondiale con l'esercito austriaco e, al suo ritorno in patria, decise di abbandonare la filosofia e di dedicarsi al lavoro di maestro elementare. Tornò a Cambridge alla fine degli anni Venti, nuovamente attratto da quell'ambiente intellettuale e con nuove motivazioni al lavoro filosofico. Fu nominato *fellow* del Trinity College e in seguito, nel 1939, professore, succedendo all'amico G.E. Moore; dopo l'*Anschluss* dell'Austria, divenne a tutti gli effetti cittadino inglese.

Nei suoi anni di Cambridge, Wittgenstein elaborò i temi della cosiddetta «seconda fase» del suo pensiero, fortemente critica verso l'empirismo logico che pure dominava il suo stesso *Tractatus*. Non pubblicò nulla, tuttavia, non trovando una forma adeguata e compiuta per le sue riflessioni. Il libro a cui lavorò a lungo, le *Ricerche filosofiche*, finì per restare incompiuto, e uscì soltanto dopo la sua morte, avvenuta a Cambridge nel 1951. Per il resto, il pensiero di Wittgenstein è affidato a un ampio *corpus* di note e osservazioni manoscritte che sono state gradualmente pubblicate da alcuni suoi allievi. Di questo corpus fanno parte le «Note sul *Ramo d'oro* di Frazer», di cui ci occuperemo in questo capitolo. Dagli anni Cinquanta a oggi il prestigio di Wittgenstein è cresciuto in modo progressivo, parallelamente allo sviluppo di una ormai sterminata letteratura esegetica. Soprattutto nel

mondo anglosassone, egli è considerato oggi il più importante filosofo del nostro secolo.

Non sappiamo se Frazer abbia mai incontrato Wittgenstein, o si sia interessato in qualche modo alla sua opera. È probabile di no. Wittgenstein era troppo giovane durante la sua prima permanenza al Trinity College; e quando vi tornò da affermato filosofo, Frazer non viveva ormai più a Cambridge, era già vecchio e isolato dal mondo accademico, e non abbiamo alcun segno di un suo interesse per il più recente dibattito filosofico. Era invece impossibile che Wittgenstein, come forse ogni altro intellettuale europeo di quell'epoca, e tanto più come allievo e *fellow* del Trinity, non si imbattesse nella fama e nell'opera di Frazer. Dalla testimonianza di un suo allievo, M.O'C. Drury, sappiamo che lesse il *Ramo d'oro* nel 1930:

> Penso sia stato nel 1930 che Wittgenstein mi disse che aveva sempre desiderato di leggere Frazer ma che non l'aveva mai fatto e mi chiese di procurargliene una copia e di leggerglielo ad alta voce. Presi in prestito alla Union Library il primo volume dell'edizione in vari volumi e andammo avanti per un po', ma non per molto, nella lettura, perché Wittgenstein usava commentarlo lungamente, e il trimestre successivo non ricominciammo [cit. in R. Rhees, «Introduzione», in Wittgenstein 1967: 11].

Wittgenstein, però, deve aver proceduto nella lettura per proprio conto. Dai resoconti delle sue lezioni nei primi anni Trenta, sappiamo che era solito utilizzare riferimenti a Frazer (oltre che a Darwin e a Freud) per illustrare alcuni problemi filosofici [Moore 1955]. Nel 1931 cominciò a mettere per iscritto alcune delle sue osservazioni in proposito, che costituiscono oggi la prima parte delle «Note sul *Ramo d'oro*»; la seconda parte consta invece di appunti stesi molto più tardi, probabilmente verso la fine degli anni Quaranta – a testimonianza di una lunga frequentazione del testo frazeriano. Le note sono state pubblicate per la prima volta nel 1967 da Rush Rhees; considerate inizialmente un testo minore, hanno però finito per suscitare grande interesse sia tra gli interpreti di Wittgenstein che tra gli antropologi.

È difficile pensare a due personalità più diverse di quanto lo fossero Frazer e Wittgenstein, e a due più diversi atteggiamenti intellettuali. Il primo, instancabile e sistematico compilatore di

repertori, una vita passata nelle biblioteche, conservatore, completamente immerso (almeno, in apparenza) nelle certezze della sua vita borghese; tutto genio e sregolatezza il secondo, invece, divorato da dubbi morali e religiosi oltre che filosofici, protagonista di una vita inquieta oscillante tra grandi slanci e grandi depressioni. Non stupisce dunque che l'interesse di Wittgenstein per Frazer sia stato un interesse critico – ferocemente critico, direi. Wittgenstein era evidentemente attratto dai temi del *Ramo d'oro*; al tempo stesso, trovava però ottuso e insopportabile il modo di procedere di Frazer, in particolare le sue argomentazioni speculative e i suoi tentativi di spiegazione razionale delle pratiche e delle credenze magiche. Le spiegazioni frazeriane erano per lui degli ottimi esempi di errori filosofici, di confusioni concettuali. Dissipare questi errori e queste confusioni, per Wittgenstein, è in effetti il compito principale della filosofia. Se c'è un tratto che unifica le diverse fasi della sua riflessione, è proprio questo: la filosofia (diversamente, ad esempio, dalle scienze naturali) non mira a scoprire cose nuove e sconosciute, leggi misteriose, essenze al di sotto delle apparenze, e così via. Essa mira piuttosto, come Wittgenstein si esprime nel *Tractatus* [4.112], alla «chiarificazione logica dei pensieri», al superamento della confusione cui siamo spesso indotti da una concezione errata dei rapporti tra linguaggio e realtà.

Wittgenstein ritiene che la storia della filosofia occidentale, dominata com'è dalla speculazione metafisica, sia per lo più vittima di simili confusioni, di «incantesimi del linguaggio», come li definisce, che la rendono semplicemente priva di senso. Da Platone a Cartesio, i filosofi hanno postulato entità metafisiche per fondare la conoscenza, per mediare il rapporto intellettuale tra l'uomo e il mondo o (per dire la stessa cosa sotto una diversa angolatura) tra le parole e il loro significato. Ma questo rapporto, dice Wittgenstein, non è qualcosa di misterioso che vada spiegato con il ricorso ad ancor più misteriose entità intermedie, come ad esempio le idee platoniche. Tra linguaggio e realtà vi è un legame immediato, che non può esser indagato per mezzo di un superlinguaggio che stia al di sopra di entrambi; un legame che semplicemente non può esser detto, come se fosse esso stesso un oggetto nel mondo, ma può esser solo mostrato nell'uso delle proposi-

zioni dotate di senso. «I limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo», come suona un'altra celebre affermazione del *Tractatus*. La connessione di linguaggio e mondo è per così dire una condizione primaria della nostra vita: nel momento in cui cerchiamo di fondarla su basi metafisiche, ci avvolgiamo in interminabili speculazioni prive di senso. Dobbiamo accettare il fatto che linguaggio e mondo sono connessi, e cercare di descrivere il modo in cui lo sono. Nel *Tractatus* Wittgenstein sembra ritenere che la logica matematica rappresenti una simile descrizione. Nella sua riflessione più tarda, e segnatamente nelle *Ricerche filosofiche*, abbandona però l'idea che questo legame possa esser descritto nei termini di un unico sistema di regole. Vi è piuttosto una pluralità di modi in cui il linguaggio corrisponde al mondo, a seconda del contesto pratico in cui il linguaggio viene usato. La chiarificazione filosofica viene dunque a coincidere con la descrizione dei diversi contesti d'uso, o «giochi linguistici», come Wittgenstein li chiama.

L'interesse per Frazer si colloca in un importante momento di messa a punto di questa seconda concezione del significato, focalizzata sulla diversità dei giochi linguistici. È per questo che gli studiosi di Wittgenstein hanno dedicato sempre maggior attenzione alle «Note sul *Ramo d'oro*», tornando a riflettere, attraverso di esse, anche sulla stessa epistemologia frazeriana. Per quanto ci riguarda, tuttavia, altro è il principale motivo di interesse per questo piccolo testo. Non ci interessa tanto, in questa sede, il peso che Frazer ha avuto su Wittgenstein, quanto, viceversa, il peso che Wittgenstein ha avuto su Frazer – vale a dire, sulle condizioni della sua ricezione nel pensiero contemporaneo. Le «Note» non si limitano a criticare Frazer secondo le consuete linee che abbiamo visto nei capitoli precedenti: esse seguono piste originali, contribuendo anche alla comprensione di certi aspetti dell'opera frazeriana che la stessa riflessione antropologica non era riuscita a cogliere. Paradossalmente, la critica di Wittgenstein rende a Frazer un duplice servizio. In primo luogo, pone le condizioni e offre gli strumenti concettuali per una rivitalizzazione del suo principale metodo di indagine, il comparativismo ad ampio raggio, sul quale si era diretto l'anatema del funzionalismo contestualista. Si aprono così prospettive del tutto

nuove per le scienze umane. Accade ad esempio che uno storico come Carlo Ginzburg, in un suo recente studio sulla stregoneria, possa esplicitamente richiamarsi all'ampiezza di respiro del metodo frazeriano, contro i «limiti soffocanti» dell'analisi contestuale. «Si possono riproporre – egli scrive – alcune domande formulate da Frazer senza accettarne le risposte. Il mio Frazer ha letto Wittgenstein» [Ginzburg 1989: 184, nota].

In secondo luogo, le «Note» di Wittgenstein suggeriscono una lettura del *Ramo d'oro* a due distinti livelli, che potremmo chiamare il livello della teoria e quello del testo. Wittgenstein dà cioè corpo all'antitesi (che abbiamo già visto intuita da Malinowski) tra due diversi Frazer. Il Frazer scienziato, da un lato, l'enunciatore di teorie esplicative sui riti magici, verso il quale si appunta tutto il disprezzo di Wittgenstein; e dall'altro, il Frazer scrittore, che costruisce il suo testo secondo una logica ben diversa da quella dello «scienziato», e verso il quale sembra invece andare, seppur implicitamente, l'ammirazione del filosofo. Come vedremo, questa distinzione sarà cruciale per la «riscoperta» di Frazer da parte della più recente riflessione antropologica, particolarmente attenta ai modi in cui il sapere della disciplina si viene costituendo attraverso pratiche testuali.

2. *«Non pensare ma osserva»*

Come detto, le *Note sul* Ramo d'oro sono apparse per la prima volta alla fine degli anni Sessanta. All'epoca, a qualcuno è sembrato che esse «sfondassero porte aperte» [Jesi 1979: 158]: vale a dire, che le critiche mosse a Frazer riguardassero punti già largamente acquisiti nel dibattito antropologico. In effetti, alcune delle «Note» riprendono temi già noti (come quelli che ho discusso nel capitolo IV, anticipando appunto alcuni riferimenti a Wittgenstein). Tuttavia, malgrado certe affinità, la critica di Wittgenstein si muove complessivamente in una direzione assai diversa da quella dell'antropologia post-frazeriana. Cerchiamo di vedere come, cominciando a discutere il problema, già ricordato sopra (cap. IV, § 3), dell'attribuzione di errore alle credenze magiche e religiose. Scrive Wittgenstein:

> Il modo in cui Frazer rappresenta le concezioni magiche e religiose degli uomini è insoddisfacente perché le fa apparire come *errori*. Allora Agostino era in errore, quando in ogni pagina delle *Confessioni* invoca Dio? Ma – si può dire – se non errava Agostino, errava però il santo buddista, o qualunque altro, la cui religione esprimesse concezioni affatto diverse. *Nessuno* di essi invece sbagliava, se non quando enunciava una teoria [Wittgenstein 1967: 17-18; corsivi nell'originale].

Wittgenstein intende dire che si può propriamente parlare di errore solo nel caso dell'espressione in forma proposizionale di uno stato di cose: quando, ad esempio, un'affermazione sia costruita in modo da poter essere smentita dall'evidenza empirica contraria o da dimostrazioni di fallacia argomentativa, di incongruenza logica etc. Su errori di questo tipo può basarsi una pratica – poniamo, uscendo prendo l'ombrello perché credo, erroneamente, che fuori piova. In tal caso, è probabile che io abbandonerò la pratica quando mi rendo conto dell'errore: mi si fa notare che in effetti non piove, e dunque lascio l'ombrello a casa. Ma questa nozione di errore non può essere attribuita a una intera pratica culturale, a un atteggiamento complessivo che l'uomo ha nei confronti del mondo e della propria vita, quale appunto è la religione. Così facendo, Frazer banalizza l'oggetto del suo studio: ed è forse per questo, come in molti hanno notato, che i «suoi» selvaggi sembrano così infantili, a tratti persino ridicoli. L'approccio che egli segue lo porta a presentare al lettore i riti magici come mere sciocchezze: «ma non sarà mai plausibile che gli uomini facciano tutto questo per mera sciocchezza», commenta Wittgenstein. E aggiunge, tentando a sua volta di ridicolizzare Frazer, che egli «sarebbe capace di credere che un selvaggio muoia per errore» [*Ibidem*: 18, 28].

In realtà, l'attribuzione di errore è solo un aspetto di una più generale fallacia che Wittgenstein attribuisce a Frazer. Fallacia intellettualista, possiamo denominarla, seguendo la terminologia usata nei capitoli precedenti: vale a dire, la tendenza a spiegare gli atti rituali sulla base di credenze o opinioni. Anche questo punto è espresso con grande incisività ed efficacia dagli aforismi di Wittgenstein:

> Un simbolo religioso non poggia su un'opinione. [...]
> Bruciare in effigie. Baciare l'immagine dell'amato. Questo naturalmente non poggia su una credenza in un determinato effetto sulla persona rappresentata dall'immagine. Agiamo così e ci sentiamo soddisfatti. [...]
> La caratteristica dell'atto rituale non è una concezione, un'opinione, vera o falsa che sia, benché un'opinione – una credenza – possa anche essere rituale, appartenere al rito. [...]
> Credo che l'uomo primitivo si contraddistingua perché non agisce in base a opinioni [*Ibidem*: 21, 27, 33].

Tutto sommato, fin qui Wittgenstein non si allontana molto da spunti critici già ampiamente sviluppati dall'antropologia moderna: abbiamo visto che già all'inizio del secolo Mauss e Durkheim rifiutavano come etnocentrica l'attribuzione di errore al pensiero magico, e Marett, fra gli altri, mostrava in modo assai convincente la parzialità delle assunzioni intellettualiste. Più specificamente, alcuni argomenti di Wittgenstein ricordano da vicino la teoria simbolista degli atti rituali, sostenuta da antropologi come Beattie e Leach. Teoria che, come si ricorderà (v. cap. 4, § 7), separa nettamente le pratiche rituali, di natura espressiva, da quelle di natura pragmatica e cognitiva, negando che le prime richiedano spiegazioni in termini di efficacia pratica o di coerenza logica. Wittgenstein si avvicina a questo punto di vista, ad esempio, nel passo già citato in un precedente capitolo:

> Si potrebbe quasi dire che l'uomo è un animale cerimoniale. [...] Si potrebbe cominciare così un libro di antropologia: se si osserva la vita ed il comportamento degli uomini sulla terra, si vede che essi, oltre ad azioni che si potrebbero chiamare «animali» come nutrirsi etc., svolgono anche azioni che hanno un carattere peculiare, che si potrebbero chiamare «rituali». Sarebbe però assurdo proseguire dicendo che la caratteristica di *queste* azioni è che derivano da una errata concezione della fisica delle cose. (Così fa Frazer quando dice che la magia è essenzialmente fisica erronea o medicina o tecnica ecc. erronea) [*Ibidem*: 26-27].

Tuttavia, la continuità tra Wittgenstein e la teoria simbolista non dev'esser sopravvalutata. Ciò cui il filosofo austriaco intende opporsi sono proprio le teorie generali sul comportamento

umano – *qualsiasi* teoria generale, che pretenda di categorizzare in anticipo gli usi linguistici e le pratiche umane secondo una loro presunta essenza. Wittgenstein non è un simbolista più di quanto non sia un intellettualista. È vero che contesta la tendenza a spiegare ogni tipo di comportamento come fondato su credenze scientifiche o quasi-scientifiche; ma ciò non implica una netta contrapposizione tra razionalità pragmatica e razionalità espressiva, né l'idea che gli atti rituali siano delle specie di messaggi cifrati, parole travestite da azioni, per così dire. Soprattutto, è estraneo a Wittgenstein un assunto centrale, per quanto implicito, del simbolismo: e cioè che le due forme di razionalità si distinguano perché l'una «corrisponde» alla realtà e l'altra no. Accettare questo assunto equivarrebbe a fondare la comprensione del linguaggio rituale su un fondamento extralinguistico – e questo è per Wittgenstein il più grave errore filosofico che si possa compiere. La grammatica di un linguaggio, come egli si esprimerebbe, non può derivare da un'ontologia indipendente: piuttosto, essa *esprime* un'ontologia. Per Wittgenstein, gli uomini si rapportano al mondo in una varietà di modi, la cui grammatica va analizzata caso per caso, concentrando l'attenzione sui particolari. In questo senso è da intendersi uno dei più celebri detti delle *Ricerche filosofiche*, l'esortazione «non pensare ma osserva» [Wittgenstein 1953: 66]. Si tratta appunto di «osservare» le pratiche umane senza lasciarsi fuorviare da teorie generali sull'essenza del rapporto tra uomo e mondo – ad esempio il fatto di avere una mente, la capacità di teorizzare e di ipotizzare, oppure quella di simbolizzare.

L'attacco di Wittgenstein all'intellettualismo assume dunque portata molto ampia, e non pare riducibile all'ambito di una «teoria» del rituale. Frazer è criticato come esponente di una concezione assai più generale (razionalista, cartesiana, e ancora prevalente nello stesso Wittgenstein del *Tractatus*) secondo cui la funzione primaria e fondamentale – l'essenza – della coscienza è la rappresentazione delle cose, e la natura di questa relazione rappresentativa, la relazione tra parole e cose, può esser spiegata dalla psicologia. Il linguaggio sarebbe la manifestazione esteriore di un processo di rappresentazione che avviene nei segreti recessi della mente individuale, e che opera indipendentemente dalla sua eventuale risoluzione linguistica. Per Wittgenstein, al contrario,

la «rappresentazione» non fonda un gioco linguistico, ma ne dipende. Come si legge nelle *Ricerche filosofiche* [1953: § 370]: «non già che cosa siano le rappresentazioni, ci si deve chiedere, o che cosa accada quando uno si rappresenta qualche cosa; bensì: come si usi la parola "rappresentazione"».

3. *Reazioni primitive*

Per Wittgenstein, dunque, il linguaggio non emerge dal ragionamento, non riposa su un sapere [1969: § 475, 477] ma su un «modo d'agire» non fondato, primitivo. Troviamo un buon esempio di questa prospettiva in alcune sue note del 1937 sull'uso delle espressioni causali [Wittgenstein 1976]. Secondo la filosofia classica, il linguaggio causale avrebbe origine da un processo cognitivo che parte dall'osservazione di sequenze regolari di eventi, tenta la formulazione di una regola universale di connessione tra gli eventi, e infine si chiede se tale regola sia soddisfatta dagli eventi specifici in questione. Si ricorderà che per Frazer [*GBa*: 23-25, 81-83] le «leggi» della magia simpatica poggiano proprio su un simile meccanismo di generalizzazione causale, differenziandosi dalle leggi scientifiche solo per uno svolgimento insoddisfacente dell'ultimo passaggio, che potremmo definire come quello del dubbio o della verifica empirica. Per Wittgenstein, invece, questi processi di pensiero sono solo elaborazioni secondarie di un nesso preconcettuale, che poggia su una reazione immediata e istintiva.

Cerchiamo di chiarire questo punto pensando al caso [l'esempio è tratto da Malcom 1982: 41 sgg.] di un bambino che si scontra con un altro facendolo cadere. Quest'ultimo, probabilmente, reagirà in modo aggressivo verso il primo: possiamo forse dire che «reagisce alla causa» [Wittgenstein 1976: 392] della sua caduta. Ma quanta componente di riflessione intellettuale vi è in questo riconoscimento della causa? Il bambino si pone forse un dubbio su cosa lo ha fatto cadere? Naturalmente no. Il bambino non reagisce all'altro perché *sa* o *crede* che egli sia la causa della sua caduta, né perché possiede i concetti di causa ed effetto e li applica a questo caso particolare. La sua reazione non è il frutto

di congetture, inferenze, conclusioni generalizzanti: semmai, questi processi possono seguire la reazione. «La forma primitiva del gioco linguistico è la certezza, non l'incertezza», scrive Wittgenstein [*Ibidem*: 404]; intendendo non tanto una certezza intellettuale, che si possa esprimere in forma proposizionale (il bambino che afferma mentalmente la verità dell'enunciato «l'altro bambino mi ha fatto cadere»), quanto una certezza istintiva. Il gioco linguistico del rintracciare la causa riposa su un modo d'agire «primitivo»; e questo, a sua volta, «è un prototipo del pensiero e non il risultato del pensare» [Wittgenstein 1967 a: 541]. In questo senso va letta l'annotazione di Wittgenstein: «il linguaggio – direi – è un affinamento: "in principio era l'azione"» [1976: 403]. («In principio era l'Azione», *Im Abfang war die Tat*, è una citazione dal *Faust* di Goethe che Wittgenstein [1969: 402, 1977: 67] amava ripetere; abbiamo anche visto come lo stesso verso goethiano sia scelto da Freud come chiusura di *Totem e tabù*, a indicare la prevalenza dell'azione sul pensiero nella vita dei primitivi).

Come hanno suggerito alcuni interpreti di Wittgenstein, la nozione di «reazioni primitive» può risultare molto feconda per la comprensione del comportamento rituale e simbolico. H.O. Mounce [1973: 353] propone in proposito un interessante esperimento mentale. Immaginiamo di chiedere a qualcuno di infilare degli spilli in un ritratto della propria madre, mirando con attenzione agli occhi. Chi sarebbe disposto a farlo in tutta tranquillità? E chi potrebbe resistere al senso di colpa se, qualche tempo dopo, la madre perdesse la vista? Vi sarebbe in questo caso la percezione di una connessione tra i due eventi, che tuttavia non avrebbe nulla di causale. Il senso di colpa, che difficilmente potremmo non provare, non scaturirebbe da una riflessione sulle conseguenze dell'atto compiuto, né da una eventuale credenza nella sua efficacia magica. Siamo piuttosto di fronte a una reazione morale primitiva, pre-razionale. D.Z. Phillips, un filosofo della religione di orientamento wittgensteiniano, riferisce di aver discusso questo esempio con un ampio gruppo di studenti, gran parte dei quali ha dichiarato di non sopportare neppure l'idea di conficcare gli spilli nel ritratto della madre. Richiesti di spiegare il perché, hanno addotto varie ragioni, facendo soprattutto riferimento all'intrinseca immoralità dell'atto, che sembra giocare con cose serie e gravi. Ma ciò non significa che il rifiuto di piantare spilli, o il senso di colpa che quell'atto farebbe insorgere, siano una conseguenza di queste riflessioni; così come non sarebbero conseguenza di eventuali credenze in un effettivo nesso causale di tipo magico. Le motivazioni razionali cui possiamo pensare sono, per così dire, dei commenti alla reazione primitiva, e non la sua causa. Come si esprime Phillips [1986: 174], «non concordiamo di reagire in questo modo: piuttosto, il fatto che concordiamo si mostra in questa reazione».

Dobbiamo però resistere alla tentazione di considerare le reazioni primitive una *spiegazione* del rituale. Il fatto che Wittgenstein le definisca «istintive» non deve farci pensare a un fondamento biologico, naturalistico: i termini «primitivo» e «istintivo» alludono semmai a uno sfondo di precomprensione, a un piano dell'«elementarmente umano» sul quale possiamo «ritrovarci» in pratiche aliene e apparentemente irrazionali [cfr. Wittgenstein 1953: § 292, 1967 a: § 390]. Una volta che abbiamo compreso questa qualità elementarmente umana che sta alla base del rituale magico, ritrovandola anche in noi stessi, non abbiamo «spiegato» il rituale, ma abbiamo semmai eliminato il bisogno di spiegarlo. Tocchiamo qui un'altra idea centrale di Wittgenstein: la filosofia non è una spiegazione delle cose (come funziona il linguaggio, come si formano i concetti etc.), ma una terapia contro l'insana tendenza a cercare a tutti i costi una spiegazione. Nelle «Note sul *Ramo d'oro*», il linguaggio del rituale e della magia è sottoposto per l'appunto a una simile terapia, contro i tentativi di sottoporlo a una spiegazione razionalistica. Wittgenstein sottolinea costantemente come l'idioma espressivo del rituale sia qualcosa non di strano e misterioso, ma di perfettamente naturale (il che, ripeto, non equivale a «naturalisticamente fondato»), e in quanto tale immediatamente comprensibile da tutti. Tanto naturale, e presente nell'intimo di noi stessi, che, dice Wittgenstein [1967: 23-24],

> potremmo benissimo inventarci noi stessi delle usanze, e sarebbe un caso se in qualche luogo non si trovassero davvero. Vale a dire che il principio che regola queste usanze è molto più uni-

versale di quel che dichiara Frazer ed è presente nella nostra anima, tant'è vero che noi potremmo escogitarci tutte quelle possibilità. [...] Anzi, le spiegazioni di Frazer non sarebbero affatto spiegazioni se in ultima istanza non facessero appello a una tendenza in noi stessi.

La conoscenza della grammatica del rituale, delle sue regole generative, fa parte del corredo dell'elementarmente umano. Wittgenstein cita (con funzione terapeutica) il caso del fratello di Schubert che, dopo la morte del musicista, tagliò le partiture in piccoli frammenti di poche battute che donò agli allievi prediletti. Noi comprendiamo immediatamente questo atto come atto di pietà; ma, osserva Wittgenstein, ci sarebbe sembrato altrettanto naturale come atto di pietà il bruciare le partiture, oppure il conservarle intatte e inaccessibili [*Ibidem*: 24]. C'è un principio alla base di tutto questo, anche se è difficile enunciarlo nei termini di una generalizzazione empirica; così come c'è un principio nient'affatto misterioso nella scelta degli «oggetti» del rituale. Le ragioni del culto della quercia, ad esempio, su cui l'«antropologia vegetale» di Frazer tanto insiste, hanno a che fare col fatto che la quercia e certe razze umane «erano unite in una comunità di vita, e perciò si trovavano vicine non per scelta, ma per essere cresciute insieme, come il cane e la pulce. (Se le pulci sviluppassero un rito, riguarderebbe il cane)» [*Ibidem*: 35].

Frazer è fuorviante perché pretende di fondare questa grammatica del rituale su complicati e improbabili processi mentali, ipotetiche speculazioni del «filosofo selvaggio». Ma in questo errore, occorre osservare, Frazer è accomunato a gran parte dell'antropologia moderna. Il suo intellettualismo è forse particolarmente rozzo. Ma anche i suoi critici non mettono mai in discussione il punto di vista che Wittgenstein chiamerebbe «metafisico»: anch'essi sono ossessionati dall'idea di spiegare il rituale e il suo linguaggio simbolico, considerato anomalo rispetto alle norme ideali di razionalità (ricavate implicitamente, a loro volta, da un'epistemologia ingenuamente positivista). Anche per loro, spiegare vuol dire costruire una teoria che faccia riferimento a invisibili entità psicologiche o psicologico-sociali (il funzionamento della mente o della ragione, le rappresentazioni collettive, il prelogismo, la funzione pragmatica e quella simbolica e così

via). La filosofia di Wittgenstein, nel suo complesso, rappresenta un grandioso sforzo per eliminare nozioni di questo genere dai resoconti del rapporto tra il linguaggio e la realtà. È questo che egli intende per metafisica: invece di guardare come funziona il linguaggio, si tenta di dedurlo da presunti fondamenti extralinguistici.

Credo che tocchiamo qui il reale nucleo dell'interesse che Wittgenstein prova per Frazer e per l'antropologia, che non è un interesse di natura empirica. Egli sembra piuttosto affascinato dal fatto che la comprensione della diversità culturale ci richiede di giungere a vedere ciò che per così dire è da sempre sotto i nostri occhi, che giace nel nostro linguaggio e sottende il nostro modo di agire, ma che ci è oscurato da una qualche forma di metafisica. Non è un caso che nei suoi scritti, per chiarire la «grammatica» di alcuni nostri usi linguistici, si faccia spesso ricorso a esempi di «antropologia immaginaria» – invenzioni su ipotetiche «tribù» caratterizzate da strani usi (come, ad esempio, modi diversi di misurare, di esprimere il dolore e i sentimenti etc.), o da piccole variazioni che riguardano i «fatti generalissimi della natura umana» (la tribù di sordi, quella di uomini che non conoscono il sogno etc.) [Wittgenstein 1967 a: § 380, 382, 371, 530].

Inventando improbabili casi limite, nei quali la possibilità di intendersi reciprocamente pare venir meno, Wittgenstein sonda i confini dell'elementarmente umano, di quella concordanza nelle pratiche su cui si basa la comprensione. È infatti in virtù di «fatti generalissimi» della natura umana («tali, che per lo più non ci sorprendono a causa della loro generalità», come si esprime Wittgenstein [1953: 298]), che possiamo comprenderci a vicenda; e non in virtù di misteriosi processi interni o dotazioni cognitive – ad esempio una funzione rappresentativa che opera sulla base di un nucleo universale e necessario di principi logici e di asserzioni proposizionali.

Frazer ignora questo terreno naturale di comprensione fra «noi» e i «primitivi», ostentando invece un atteggiamento distanziante – fingendo, per così dire, di non sapere ciò che già sappiamo. Il *Ramo d'oro* ci presenta le credenze magiche e animistiche come qualcosa di assolutamente alieno ed enigmatico, mascherando il fatto che esse ci sono in realtà già familiari. Ciò è dimo-

strato dal fatto stesso che per descrivere le credenze primitive Frazer utilizzi parole come *ghost* («spirito») o *shade* («ombra»), che fanno parte del nostro linguaggio ordinario. Ad esempio, trattando dei tabù degli omicidi, Frazer descrive il modo in cui nell'isola di Timor un guerriero che ha ucciso dei nemici viene sottoposto a regole particolari di isolamento e purificazione, e aggiunge: «Che queste regole siano dettate dal timore degli spiriti dell'ucciso sembra sicuro» (*GBa*: 333). Wittgenstein commenta [1967: 27-28]:

> Ma allora perché Frazer usa la parola spirito (*ghost*)? Capisce dunque benissimo questa superstizione, dal momento che ce la spiega mediante un termine superstizioso a lui ben noto. O piuttosto: avrebbe potuto capire da ciò che anche in noi qualcosa tende verso il modo di comportamento dei selvaggi. – Se io, che non credo nell'esistenza di esseri umano-sovrumani che si possono chiamare «dèi», dico: «Temo la vendetta degli dèi», questo mostra che posso intendere qualcosa o esprimere una sensazione che non è necessariamente collegata con quella fede.

La presenza nel vocabolario colto occidentale di parole come «anima» e «spirito», nota ancora Wittgenstein, «mostra meglio di ogni altra cosa la nostra affinità con i selvaggi [...] in confronto a ciò è un'inezia se non crediamo che la nostra anima mangi e beva» [*Ibidem*: 30-31]. Frazer, Tylor e molti altri antropologi sostenitori di teorie sull'animismo, sembrano voler ignorare tutto questo: ci presentano invece le concezioni primitive dell'anima come esotiche e astruse, e ne propongono complicate spiegazioni intellettualistiche, basate su concetti compatibili con la metafisica scientifica di fine Ottocento (processi psicologici etc.). Il punto è che non sono le loro spiegazioni a renderci intelligibili le nozioni animistiche; al contrario, solo la precomprensione che abbiamo di quelle nozioni ci rende intelligibili le spiegazioni. Queste ultime finiscono così per apparire come razionalizzazioni, espresse in idioma «scientifico», di connessioni di senso già presenti nei nostri concetti. Si pensi alla teoria di Tylor sull'origine dell'idea di anima dall'esperienza del sogno e della morte; ci viene qui presentata sotto forma di relazione empirico-causale una relazione concettuale, che enuclea componenti del significato che «anima»

ha già per noi. Lo stesso vale per il passo frazeriano sui tabù cui è sottoposto l'omicida. A noi sembra naturale, prima di ogni ipotesi sulle credenze primitive, mettere in relazione l'isolamento dell'uccisore e il timore dello spirito dell'ucciso. Ed è da qui, intende dire Wittgenstein, che deve partire la comprensione.

4. *Descrizione e rappresentazione perspicua*

Questa critica, tuttavia, non riguarda solo Frazer, ma l'intera tradizione dominante dell'antropologia scientifica. Essa ignora l'affinità primitiva, per così dire, fra noi e gli altri – le concordanze pratiche e linguistiche, ad esempio. Tende invece a descrivere la diversità culturale attraverso un linguaggio oggettivo, fortemente distanziante, e a spiegarla ponendola in relazione a entità teoretiche intermedie, a concezioni generali sul rapporto tra l'uomo e il mondo. Per Wittgenstein, invece, è proprio il linguaggio scientifico e teoretico con pretese di oggettività a ostacolare la comprensione. Abbiamo ancora a che fare con un esempio di come il pensare possa impedirci di vedere: la ricerca della spiegazione, come egli si esprime, è «l'ottusa superstizione della nostra epoca» [*Ibidem*: 25].

Il termine superstizione, qui, dev'esser preso alla lettera. Wittgenstein pone infatti sullo stesso piano le credenze magiche (nella misura in cui la magia è effettivamente sostenuta, diciamo, come dottrina) e le credenze metafisiche, incluse le entità teoretiche cui fanno ricorso gli antropologi. Entrambe sono prodotte dagli incantesimi del linguaggio, dalla «forte tendenza» a fraintenderne il funzionamento – dal prendere alla lettera una relazione retorica, diciamo. Ed entrambe – credenze magiche e metafisiche – possono svanire se guardate nella giusta luce, se sottoposte a una terapia filosofica. Questo chiarisce uno dei passaggi più duri della critica wittgensteiniana a Frazer:

> Frazer è molto più selvaggio della maggioranza dei suoi selvaggi, perché questi non potranno mai essere così distanti dalla comprensione di un fatto spirituale quanto lo è un inglese del ventesimo secolo. Le *sue* spiegazioni delle usanze primitive sono molto più rozze del senso di quelle usanze stesse [*Ibidem*: 28].

Qui Frazer è attaccato per la sua mancanza di sensibilità, ma anche perché il suo pensiero, letteralmente, è un pensiero magico. E lo stesso si può dire di ogni altro approccio ossessionato dall'idea di «spiegare», di ricondurre le pratiche umane a fondamenti metafisici, a «mitologie». Per la verità, ci si imbatte qui in un'ambiguità delle «Note» di Wittgenstein. Egli vuol mostrare la natura mitologica della metafisica frazeriana e della sua ossessione esplicativa; e vuole combattere quel modo di pensare proprio in quanto mitologico. Dall'altra parte, tuttavia, vuole anche difendere l'autonomia del mito e della magia, legittimarli come pratiche culturali irriducibili a un concetto positivistico di ragione. In altre parole, egli rivendica la «naturalezza» della mitologia primitiva, ma denuncia come artificiosa la mitologia della scienza. Dire che Frazer è egli stesso selvaggio lo porta in un certo senso a contraddirsi: si potrebbe intendere infatti questa affermazione persino come un'ancora di salvataggio gettata a Frazer, un'indicazione di ciò che in lui è recuperabile [v. Sbisà 1984: 36, 39 nota]. È forse per questo che, come ci ricorda Rhees, Wittgenstein aveva cancellato dal manoscritto delle *Note* la seguente: «Io credo ora che sarebbe giusto cominciare il mio libro con alcune osservazioni sulla metafisica considerata come un tipo di magia» [Wittgenstein 1967: 12; cfr. Rhees 1976]. In diversi suoi scritti Wittgenstein parla della metafisica come di una magia, un incantesimo che imprigiona in una gabbia di illusioni. Ma qui egli esplora un diverso concetto di magia, intesa come pensiero in qualche modo più autentico e naturale delle speculazioni intellettualistiche della filosofia: e si preoccupa di non liquidare questo concetto equiparandolo appunto alla metafisica, di cui sarebbe anzi, per certi versi, l'opposto.

Dovremo tornare oltre su questo punto. Possiamo intanto porci un altro problema: se evitiamo ogni linguaggio teoretico ed esplicativo, come possiamo approfondire la nostra comprensione di culture diverse? Come possiamo «vedere» senza «pensare»? Alla spiegazione su basi metafisiche, come si è detto, Wittgenstein contrappone la descrizione. Si ha un problema descrittivo quando non c'è da scoprire nulla di nuovo o misterioso, ma solo da «comporre correttamente» ciò che già sappiamo. Ecco come all'inizio delle «Note» viene espressa questa nozione:

> Credo che l'impresa di dare una spiegazione sia sbagliata già per il semplice motivo che basta comporre correttamente quel che si *sa*, senza aggiungervi altro, perché subito si produca da sé quel senso di soddisfazione che si ricerca mediante la spiegazione. [...] Qui si può solo descrivere e dire: così è la vita umana [Wittgenstein 1967: 19].

Questa idea di descrizione è ripresa poi nel corso della critica all'approccio genealogico di Frazer, vale a dire alla sua tendenza a spiegare una pratica rintracciandone l'origine. Qui Wittgenstein introduce l'importante concetto di «rappresentazione perspicua»:

> La spiegazione storica, la spiegazione come ipotesi di sviluppo, è solo *un* modo di raccogliere i dati – della loro sinossi. È ugualmente possibile vedere i dati nella loro relazione reciproca e riassumerli in un'immagine generale che non abbia la forma di un'ipotesi sullo sviluppo cronologico. [...] Tale rappresentazione perspicua media la comprensione, che consiste appunto nel «vedere le connessioni». Di qui l'importanza del trovare anelli intermedi [*Ibidem*: 28-29].

Sembra che l'ipotesi evolutiva, in questa logica, possa considerarsi un mero «travestimento» di una connessione formale: come quando si tenta di illustrare la relazione interna tra cerchio ed ellisse trasformando gradualmente l'uno nell'altro attraverso passaggi intermedi. Non lo facciamo certo per affermare una reale ipotesi evolutiva, il fatto che una determinata ellisse sia effettivamente scaturita da un cerchio, ma solo per addestrare il nostro occhio a cogliere una connessione formale [*Ibidem*: 30]. In queste osservazioni è stata letta talvolta [v. ad esempio Rudick-Stassen 1971] una svalutazione complessiva del sapere storico e delle connessioni diacroniche, a favore di un metodo puramente sincronico, morfologico o strutturale. Ma Wittgenstein non intende certo negare la legittimità della ricerca genealogica (tanto meno storica!) di per sé; anzi, non sta affatto parlando di metodologia. Dove cada il suo interesse è mostrato dal ricorrere del citato passo sulla rappresentazione perspicua nelle *Ricerche filosofiche*, nel contesto di una discussione sul carattere per l'appunto descrittivo dell'intelligenza filosofica *tout court*. Vale la pena di citare per esteso il celebre paragrafo 109:

> E a noi non è dato costruire alcun tipo di teoria. Nelle nostre considerazioni non può esserci nulla di ipotetico. Ogni spiegazione dev'essere messa al bando, e soltanto la descrizione deve prendere il suo posto. E questa descrizione riceve la sua luce, cioè il suo scopo, dai problemi filosofici. Questi non sono, naturalmente, problemi empirici, ma problemi che si risolvono penetrando l'operare del nostro linguaggio in modo da riconoscerlo: contro una forte tendenza a fraintenderlo. I problemi si risolvono non già producendo nuove esperienze, bensì assestando ciò che da tempo ci è noto. La filosofia è una battaglia contro l'incantamento del nostro pensiero per mezzo del nostro linguaggio [Wittgenstein 1953: § 109; cfr. Wittgenstein 1958: 163].

La descrizione è qui contrapposta alla formulazione di teorie e di ipotesi e all'atteggiamento sperimentale («guardare cosa succede»), per il fatto di non implicare problemi empirici. La descrizione non è una riproduzione di fatti, ma una elucidazione di concetti a partire dall'uso che ne facciamo nel nostro linguaggio; pone in gioco non una estensione quantitativa della nostra conoscenza del mondo, ma un «assestamento» di ciò che già sappiamo. In ciò consiste appunto la rappresentazione perspicua – che rappresenta però, occorre insistere, una strategia dell'analisi filosofica e non un possibile metodo di una scienza positiva. Parlando di rappresentazione perspicua nelle *Ricerche filosofiche*, Wittgenstein fa riferimento al «trovare e *inventare* anelli intermedi» – chiarendo così la natura non empirica del problema che sta ponendo [cfr. Schulte 1991: 38].

5. *Usanze sinistre e profonde*

Nella seconda parte delle *Note sul* Ramo d'oro – quelle scritte probabilmente alla fine degli anni Quaranta – Wittgenstein esplora la contrapposizione tra spiegazione e descrizione, tra ipotesi genealogiche e rappresentazione perspicua, in riferimento soprattutto a uno specifico «caso etnografico». La sua discussione, infatti, è quasi interamente dedicata alla trattazione frazeriana delle feste del fuoco di Beltane, riti di primavera scozzesi, documentati da varie fonti fino al XVIII secolo. Frazer dedica a questo tema un'ampia sezione di *Balder the Beautiful* (ripresa anche

nell'edizione abbreviata), nel contesto della sua trattazione sulle feste del fuoco europee:

> Nelle Highlands centrali della Scozia si accendevano nel passato pel primo maggio grandi falò chiamati di Beltane, e nell'usanza si potevano riconoscere tracce ben chiare di sacrifici umani. L'uso di accendere i falò fu continuato in vari luoghi fino al secolo XVIII inoltrato e le descrizioni di queste cerimonie fatte da scrittori del tempo presentano un quadro così curioso e interessante d'un paganesimo antichissimo sopravvivente nel nostro paese che io le riferirò nelle parole degli autori stessi [*GBa*: 954].

Come si vede, ci sono tutti gli ingredienti caratteristici del *Ramo d'oro*: un costume che viene dal passato, le descrizioni «curiose» di antiche fonti, la componente sinistra dei sacrifici umani, le sopravvivenze di un paganesimo antichissimo. In breve, queste feste sono imperniate su due elementi: l'accensione di un grande falò cui sono attribuite virtù magiche e benefiche, e un sorteggio rituale che designa una «vittima» sottoposta a scherzose pene, per lo più sostituti simbolici del rogo. Frazer, come del resto le sue fonti settecentesche, non ha dubbi sulla antichissima origine di questo gioco in effettive pratiche sacrificali, volte ad assicurare la fertilità dei campi e a combattere le influenze malefiche. Ecco ad esempio una delle testimonianze settecentesche che Frazer riporta: «Il 1 maggio, detto giorno di *Beltan* o *Baltein*, tutti i ragazzi di un comune o d'un borgo si riuniscono nella brughiera». Essi accendono un fuoco e preparano una torta di farina d'avena. Quindi,

> dividono la torta in tante porzioni quanti sono i componenti la brigata, tutte eguali di forma e grandezza. Una di queste parti la tingono di nero con del carbone e mettono tutte le fette insieme dentro un berretto. Ognuno dei presenti, bendati gli occhi, estrae la sua porzione: l'ultima è di chi tiene il berretto. Chi prende il pezzo nero è il *Dannato* o *Consacrato* il quale dev'essere sacrificato a *Baal* di cui vogliono impetrare la grazia perché renda l'anno produttivo per gli uomini e pel bestiame. V'è poco da dubitare che questi inumani sacrifici fossero veramente offerti in questo paese come in Oriente, benché ora si tralasci l'atto del sacrificio, e la persona dannata sia soltanto costretta a saltare tre volte attraverso le fiamme: col quale atto si chiudono le cerimonie della festa [*GBa*: 956].

Altre fonti che Frazer riporta danno un quadro in parte diverso: ma resta sempre l'elemento del fuoco purificatore, e quasi sempre quello del sorteggio per mezzo di una torta e delle penalità simboliche. È in effetti difficile, leggendo questi resoconti, sfuggire all'impressione di trovarci di fronte a simulazioni giocose di quelli che «un tempo» dovevano esser stati eventi drammatici. Siamo in pieno terreno frazeriano: pratiche apparentemente innocenti, poco più che giochi infantili, celano il ricordo di un agghiacciante passato, di una umanità arcaica e pre-morale in cui il ritorno della primavera è connesso al sacrificio cruento di una vita umana. Leggendo *Il ramo d'oro*, queste come molte altre pratiche ci appaiono sotto una luce inquietante; ci impressionano, ci trasmettono un senso di sinistra profondità, sottolineato stilisticamente da Frazer e dalle sue stesse fonti (si veda, nel passo appena citato, il richiamo all'antica divinità druidica, l'esplicito riferimento agli «inumani sacrifici», il singolare raffronto con l'Oriente).

Nella prospettiva frazeriana, questa sinistra impressione provocata dalle feste di Beltane sembra direttamente connessa all'ipotesi della loro origine arcaica e cruenta. I fuochi di Beltane ci impressionano non in sé, in quanto feste popolari o giochi di ragazzi, ma in virtù dell'intelligenza storiografica che ne abbiamo: penetrando l'opacità dell'evoluzione culturale, siamo in grado di scorgere al fondo di questi rituali la terrificante pratica di bruciare un uomo. Il loro significato, in altre parole, coincide con la loro remota origine. Se non ipotizzassimo una loro genesi in reali pratiche di sacrificio umano, questi rituali cambierebbero aspetto, e ci sembrerebbero, probabilmente, banali e insignificanti.

Questo punto di vista sembrerebbe abbastanza naturale, ma Wittgenstein vi si oppone fermamente. Egli sostiene che la «sinistra profondità» evocata dalle feste del fuoco non dipende dalla ipotesi della loro antichità o della loro *effettiva* origine in un sacrificio umano. Se l'ipotesi fosse smentita empiricamente, infatti, le pratiche in questione non perderebbero nulla del loro carattere profondo e inquietante. Le ipotesi storico-evolutive non costituiscono dunque il significato delle pratiche, né spiegano le impressioni che esse suscitano. È semmai vero il contrario: vale a dire che la nostra formulazione di quel genere di ipotesi – l'antichità delle pratiche, etc. – dipende dalle impressioni che abbiamo. È la loro profondità che ci appare come evidenza della loro antichità, e non viceversa. È significativo che le stesse fonti di Frazer, senza disporre di particolari prove storiche, siano portate ad attribuire senz'altro al rito un'origine pagana e antichissima. Da dove viene – si chiede Wittgenstein – questa certezza? Non solo non abbiamo dati storici certi; anche se li avessimo, sarebbero dati empirici, e in linea di massima potrebbero esser prima o poi smentiti. Ma la certezza intuitiva dell'antichità delle feste non sembra poter esser smentita da alcunché: non dipende da un sapere empirico, dall'ipotesi che la realtà storica sia così e così, ma dalla «forma interna» delle feste. Ha a che fare con l'«osservare» le feste, non con il «pensare» a esse (fare ipotesi sulla loro origine etc.). Come si esprime Wittgenstein [1967: 41, 44-45]:

> La domanda è: quest'aspetto diciamo, sinistro inerisce all'usanza dei fuochi di Beltane in sé, così com'era celebrata cento anni fa, oppure solo qualora dovesse risultar vera l'ipotesi sulla sua genesi? Credo che sia proprio l'intima natura dell'usanza moderna ad apparirci sinistra, e i fatti a noi noti di sacrifici umani indicano soltanto la direzione in cui l'usanza va letta. [...] Voglio dire: l'aspetto sinistro, profondo non consiste nel fatto che la storia di quest'usanza si è svolta così – perché forse non si è affatto svolta così – e neppure nella possibilità o probabilità che si sia svolta così, ma in ciò che mi dà motivo di supporlo.

In altre parole, vi è nel «carattere interno» delle feste di Beltane qualcosa che suggerisce irresistibilmente una loro antichissima e terribile origine. La sinistra profondità è per così dire la forma primaria, immediata, che assume la nostra relazione con le feste di Beltane. Le successive elaborazioni teoriche – congetture genealogiche etc. – seguono la direzione indicata da questa reazione primaria che scaturisce direttamente dal materiale descrittivo: «non è soltanto il pensiero della possibile origine della festa di Beltane che porta con sé l'impressione, bensì quel che si chiama l'immensa probabilità di questo pensiero. In quanto viene ricavato dal materiale» [*Ibidem*: 47].

Quando Frazer pretende di spiegare il carattere interno del fenomeno radicandolo causalmente in fatti empirici, egli ne

confonde la causa e il significato. Questa è del resto una forma di «superstizione» molto diffusa. Si pensi ad esempio ai tentativi che talvolta facciamo per spiegare la sensazione di sublime bellezza suscitata dal cielo stellato: siamo portati ad avanzare argomenti legati a nozioni astronomiche, come la lontananza e la grandezza delle stelle, oppure alla possibile presenza di altre forme di vita nel cosmo etc. Discutendo questo esempio, G. Santayana [cit. in Cioffi 1981: 219] parla di una naturale tendenza a riempire di parole o di fatti la «muta emozione che già proviamo» di fronte al cielo stellato; come prima di Keplero i cieli dichiaravano la gloria del Signore, oggi sembrano dichiarare verità astronomiche o ipotesi fantascientifiche. Noi siamo portati a credere che le emozioni provate dipendano da questi fatti «empirici»: ma è chiaro che questi fatti sono più un commento o una glossa alle nostre emozioni che non la loro causa. Lo stesso Wittgenstein [1977: 83] ci propone un esempio assai calzante dal campo del turismo: «quelli che continuano a domandare "perché" sono come i turisti che davanti a un monumento leggono il Baedeker – e proprio la lettura della storia della sua origine, ecc. ecc. impedisce loro di vedere il monumento». Anche qui, vi è confusione tra l'impressione estetica prodotta dal monumento e le notizie, i fatti empirici, che lo riguardano. Per la verità, Wittgenstein sembra qui sottovalutare la possibilità che la lettura della guida turistica aiuti a «vedere» il monumento, ad apprezzarlo sul piano estetico; ma su questo punto torneremo fra breve.

Considerazioni non dissimili sono svolte da Wittgenstein nei confronti di Darwin e di Freud. A quanto ci riferisce G.E. Moore, nelle sue lezioni di Cambridge Wittgenstein attribuiva a Darwin un errore analogo a quello di Frazer nell'uso delle ipotesi genealogiche. Ad esempio, Darwin sostiene che il fatto che la tendenza a mostrare i denti come segno di aggressività è spiegata dal fatto che i nostri lontani antenati, quand'erano arrabbiati, sentivano il bisogno di mordere [Moore 1955: 349]. Fra questi due fatti c'è indubbiamente qualcosa in comune, ma per Wittgenstein è fuorviante considerare questo collegamento come un rapporto di causa-effetto o di origine-conseguenza. Questa osservazione è perfettamente simmetrica a quella contenuta nelle «Note sul *Ramo d'oro*», a proposito del gesto di colpire la terra

con il bastone quando siamo in collera: «una spiegazione storica che per esempio affermasse che in tempi passati io o i miei antenati abbiamo creduto che colpire la terra serva a qualcosa sarebbe un imbroglio, perché queste sono ipotesi superflue, che non spiegano niente» [Wittgenstein 1967: 34]. Si tratta cioè di spiegazioni mitologiche, che interpretano il significato di un uso presente attraverso una storia sulla sua origine, una più o meno fantasiosa ipotesi genealogica. Se le teorie di Darwin ci sembrano plausibili, e persino affascinanti, non è in virtù della loro fondatezza empirica. Al contrario, l'effettivo nesso empirico ci sembra plausibile in virtù del fascino dell'ipotesi – ipotesi che, sfruttando un fondo di pre-comprensione già presente nel senso comune, ci offre la possibilità di «mettere in ordine i fatti in un unico sistema» [Moore 1955: 350].

Lo stesso si può dire delle argomentazioni psicoanalitiche. Su questo tema Wittgenstein torna spesso nelle sue lezioni degli anni Trenta, discutendo la spiegazione freudiana del motto di spirito [*Ibidem*], dei sogni o di sensazioni come l'angoscia [Wittgenstein 1966: 122 sgg.]. Freud individua delle cause di questi fenomeni psichici, ma non le stabilisce riferendosi all'evidenza. Le regole che guidano la sua analisi dei sogni, ad esempio, non hanno nulla di analogo a quelle che ci spiegano le cause del nostro mal di stomaco. Sotto la parvenza di leggi scientifiche, le sue asserzioni costituiscono soltanto una «meravigliosa rappresentazione», fatta di «eccellenti similitudini» [Moore 1955: 350; cfr. Ambrose 1979: 39-40]. La fortuna delle sue teorie è dovuta non tanto al loro valore esplicativo, quanto al «fascino» che esercitano. In una serie di «Conversazioni su Freud» degli anni Quaranta, di cui ha lasciato testimonianza il suo allievo Rush Rhees, Wittgenstein è assai esplicito su questo punto:

> Le connessioni che [Freud] stabilisce interessano moltissimo la gente. Hanno un fascino. [...] Molte di queste spiegazioni sono adottate perché hanno un fascino particolare. Immaginare che la gente abbia pensieri inconsci ha un fascino. L'idea di un mondo sotterraneo, di una cantina segreta. Qualcosa di nascosto, inquietante. Cfr. i due bambini di Keller che mettono una mosca viva nella testa di una bambola, seppelliscono la bambola e poi scappano via. [...] Si è pronti a credere molte cose perché sono inquietanti [Wittgenstein 1966: 88, 90].

In questo passo, Wittgenstein si pone lo stesso problema sollevato per le feste di Beltane. Da dove viene la qualità inquietante dei materiali di Freud, delle relazioni simboliche che egli propone (le «connessioni che interessano moltissimo la gente»)? Non certo dalle spiegazioni causali. Noi, insiste Wittgenstein, non giungiamo a vedere certi nessi (per esempio la simbologia sessuale dei sogni) in virtù di certe ipotesi causali e genealogiche; piuttosto, siamo portati ad accettare quelle ipotesi perché comprendiamo già potenzialmente i nessi simbolici. Li comprendiamo in modo «naturale», dice Wittgenstein. A proposito del simbolismo sessuale onirico, ad esempio, giudica le spiegazioni freudiane assurde non perché sbagliate, ma perché superflue, non necessarie: è infatti «la cosa più naturale del mondo» che un cappello a cilindro possa rappresentare un simbolo fallico, etc. [*Ibidem*: 125].

Le interpretazioni freudiane hanno un singolare statuto epistemologico. Da un lato si caratterizzano come radicate nella concretezza dei casi clinici, dunque come strettamente aderenti all'esperienza; dall'altro, però, non hanno nulla di empirico. Non sono verificabili o falsificabili nello stesso modo in cui lo sono non solo le teorie della fisica, ma anche le stesse interpretazioni storiche e antropologiche. Ad esempio, si può almeno immaginare la scoperta di un documento che falsifichi l'ipotesi di un'origine pagana delle feste di Beltane; ma è difficile anche solo immaginare un fatto che smentisca l'interpretazione di un cappello come simbolo fallico, o la connessione tra un sogno e un trauma infantile rimosso. Ma l'argomentazione di Wittgenstein sta al di qua delle annose discussioni sulla fallacia epistemologica della psicoanalisi: ciò che conta è che se anche le spiegazioni ipotetiche di Freud si potessero dimostrare in qualche modo false, noi non cesseremmo per questo di vedere le relazioni analogiche che esse pretendono invece di scoprire. Ciò che accade non è che identifichiamo prima un oggetto come simbolo, e poi lo interpretiamo disvelandone la logica soggiacente, il senso nascosto; piuttosto, quando accettiamo una data interpretazione l'oggetto diviene per noi un simbolo [cfr. Bouveresse 1973: 167].

L'aspetto del pensiero di Freud e di Darwin, come di Frazer, che più interessa a Wittgenstein non è la verità delle storie che essi raccontano (quasi sempre basate su speculazioni per principio non verificabili), ma che cosa ci spinge a credere alla probabilità di quelle storie, o almeno a sentirci affascinati o turbati da esse (la loro «immensa probabilità», per riprendere l'espressione usata per la relazione tra le feste di Beltane e i sacrifici umani):

> Prendiamo l'idea di Freud che l'angoscia sia sempre, in un certo modo, una ripetizione dell'angoscia provata alla nascita. Freud non lo stabilisce riferendosi all'evidenza – perché non potrebbe farlo. Ma è un'idea che esercita una forte attrazione. Ha l'attrazione delle spiegazioni mitologiche, per cui tutto è una ripetizione di qualcosa accaduta prima [Wittgenstein 1966: 124].

Eccoci nuovamente al mito. Il mito elucida, rende visibili e dicibili in forma narrativa connessioni di ordine formale, di cui abbiamo già una qualche comprensione. Se così non fosse, il mito non avrebbe alcuna plausibilità – non eserciterebbe su di noi quel fascino irresistibile che invece sembra possedere. Lo stesso vale per le interpretazioni della psicoanalisi. Le relazioni simboliche che ne stanno alla base noi le comprendiamo già, siamo pronti ad accettarle, forse persino ansiosi di farlo, ci suggerisce Wittgenstein. È vero che Freud insiste invece sulle forti resistenze ad accettare le verità psicanalitiche. Ma la resistenza non equivale certo a indifferenza: in fin dei conti, essa presuppone appunto una precomprensione e una qualche forma di attrazione. Non vi sarebbe resistenza, se le tesi di Freud fossero percepite come improbabili banalità. Come Wittgenstein scriveva in una lettera a Norman Malcom:

> [Freud] parla di continuo dei saldi pregiudizi che operano contro l'idea della psicoanalisi. Ma non dice mai quale enorme fascino tale idea ha per il pubblico, e per lui, Freud stesso. Potranno esservi saldi pregiudizi contro la scoperta di qualcosa di disgustoso, ma talora essa è infinitamente più allettante di quanto sia repellente [in Malcom 1984: 140].

È questo che ci spinge ad accettare le spiegazioni razionalizzanti di Freud, a trovarle convincenti (o repulsive, magari, il che vuol comunque dire significative) al di là di ogni dimostrazione o

confutazione empirica: del resto, occorre ripetere, se anche ci disfacessimo delle teorie esplicative, la percezione dei nessi simbolici rimarrebbe. Mancherebbe semmai, senza la psicoanalisi, la possibilità di «mettere in ordine i fatti in un unico sistema».

6. *Comprensione antropologica e comprensione estetica*

Dal punto di vista di Wittgenstein, riepilogando, Frazer imbroglia un po': le sue teorie genealogiche (come quelle di Freud) fingono di scoprire empiricamente delle connessioni di senso che sono invece da loro presupposte. Egli presenta come esplicativo un problema che ha invece natura descrittiva – per dirla con il gergo della filosofia analitica, confonde un problema concettuale con uno empirico. Intendiamoci: Wittgenstein non ha nulla da obiettare alla ricerca empirica di per sé, né alla formulazione di congetture, che la ricerca necessariamente implica. Non critica, poniamo, i tentativi di stabilire le reali origini delle feste di Beltane. Egli obietta al fatto che le congetture su tali origini siano presentate da Frazer come una spiegazione delle feste. E spiegazione, qui, vuol dire risposta alle domande «Che cosa sono veramente queste feste?», «Qual è il loro significato?» – nonché alla domanda implicita «Perché suscitano in noi un'impressione di sinistra profondità?».

Come detto, Wittgenstein non crede che una pratica culturale possa essere in qualche modo «spiegata», cioè ricondotta ad altro da sé. «Mi sembra già sbagliata l'idea di voler spiegare un'usanza, per esempio l'uccisione del re-sacerdote», appunta all'inizio delle «Note» [Wittgenstein 1967: 18]. L'approccio esplicativo, con la relativa formulazione di ipotesi, non è pertinente quando siamo di fronte al problema del significato di un'usanza. Al massimo, può risultare un espediente utile, per così dire, euristicamente, o didatticamente, per giungere a vedere le connessioni formali tra certi fenomeni (come nell'esempio citato del cerchio e dell'ellisse; «giusto e interessante non è dire: questo è nato da quello, ma: questo potrebbe esser nato così» [*Ibidem*: 50]). Il significato di un'usanza, di una pratica culturale, dipende piuttosto da un suo carattere interno, che si mostra in una descrizione o rappresentazione perspicua. Nelle lezioni tenute a Cambridge nel 1933 Wittgenstein osservava:

> La nostra perplessità riguardo al motivo per cui questa festa popolare [Beltane] ci impressiona tanto non diminuisce affatto se noi stabiliamo le origini o le cause della festa, bensì se noi troviamo altri casi consimili di feste popolari: è trovare questi altri esempi che ci può far sembrare «naturale» la festa di Beltane, mentre lo scoprire le sue lontane origini e cause non ci può aiutare in nessun modo [Moore 1955: 349].

E aggiungeva che la domanda «perché questo ci impressiona tanto?» è una domanda di carattere estetico; tant'è vero che queste osservazioni si collocano proprio all'interno di una discussione dedicata alla natura dei problemi estetici, che Wittgenstein intende separare radicalmente dai problemi di causalità. Dare ad esempio una risposta causale all'interrogativo «perché il profumo d'una rosa è piacevole?» non rimuoverebbe affatto il nostro «imbarazzo estetico» [*Ibidem*: 347]; laddove scopo della «spiegazione» estetica è appunto quello di eliminare o almeno diminuire la perplessità, l'imbarazzo [cfr. anche Wittgenstein 1966: 83].

Ma in cosa consiste questa perplessità? Abbiamo anche qui a che fare con una sorta di reazione primitiva di natura estetica, che si manifesta attraverso sensazioni di soddisfazione o insoddisfazione, di appagamento o di disagio. Wittgenstein la paragona all'atto di ritrarre la mano da un piatto che scotta [*Ibidem*: 71-72], per sottolineare come essa preceda ogni riflessione razionale. Egli fa spesso riferimento, ad esempio, al caso in cui avvertiamo che in un'opera d'arte qualcosa non va, o al contrario abbiamo la sensazione, per così dire, che l'opera sia «giusta», che tutto in essa sia precisamente al suo posto, senza tuttavia saper spiegare perché. O ancora, ai casi in cui proviamo forti impressioni che tendiamo a definire «indescrivibili», o a quelli in cui propendiamo a fare certi accostamenti o percepiamo certe somiglianze che non sappiamo però giustificare, etc. [Bouveresse 1973: 157; cfr. Mackenzie 1987, Cioffi 1976]. A questi problemi, il giudizio estetico risponde portando ragioni e non cause: ragioni che hanno la natura di «descrizioni ed elucidazioni ulteriori», e che procedono «indirizzando l'attenzione su qualcosa, mettendo le cose fianco a

fianco» [Moore 1955: 348]. Questo accostare le cose non è un mezzo per scoprirne una essenza segreta, ma un atto che ha in sé il proprio compimento, intrinsecamente capace di produrre soddisfazione. Il problema estetico è questione di vedere le cose in un certo modo, e non di «saperne di più»; non è risolto da un accrescimento della nostra conoscenza, dal disvelamento di un senso nascosto etc., ma dal fatto di non avvertirlo più come problema, di non desiderare di spingerci oltre nella nostra indagine.

Analogamente, l'impressione che suscita in noi la descrizione delle feste del fuoco non è un problema sollevato da una nostra ignoranza fattuale, risolvibile attraverso l'acquisizione di sapere empirico. Rappresenta invece una questione di tipo estetico, cui si reagisce formulando accostamenti e analogie, mettendo le cose fianco a fianco finché non ci sentiamo soddisfatti. Ma la rappresentazione perspicua può non essere sufficiente per questo. Vi è un passo ulteriore cui Wittgenstein accenna. Consideriamo ancora un esempio già citato: l'atto di colpire la terra con un bastone quando siamo in collera. Wittgenstein non si limita a criticare una spiegazione di tipo darwiniano, che faccia appello alle credenze dei nostri antenati. Afferma anche che ciò che importa è la somiglianza di questo atto con un atto di punizione, e aggiunge: «Se poi colleghiamo un tale fenomeno con un istinto che io stesso possiedo, allora sarà proprio questa la spiegazione desiderata: cioè quella che risolve questa particolare difficoltà» [Wittgenstein 1967: 34].

Questo concetto è ripreso in altri passi delle «Note». Parlando delle somiglianze di famiglia tra i diversi riti descritti da Frazer, Wittgenstein afferma:

> La cosa che più salta all'occhio, oltre alle somiglianze, mi sembra essere la diversità di tutti questi riti. È una molteplicità di volti con tratti comuni che riemergono costantemente ora qua ora là. E verrebbe voglia di tracciare linee che connettano le parti comuni. Ma mancherebbe ancora una parte dell'osservazione, quella cioè che *collega questa immagine con i nostri sentimenti e pensieri*. Questa parte dà all'osservazione la sua profondità [*Ibidem*: 39; corsivo aggiunto].

E ancora sulle feste del fuoco: «questo carattere profondo e sinistro non si comprende da sé, se conosciamo soltanto la storia

dell'azione esterna: siamo noi che riproiettiamo questa luce sinistra da un'esperienza nell'intimo di noi stessi» [*Ibidem*: 45].

La comprensione deve dunque passare attraverso la *nostra* relazione con i rituali osservati; occorre chiarire come colleghiamo i nostri sentimenti alla pratica di sacrificare esseri umani. È difficile pensare che Wittgenstein si riferisca qui a una qualche forma di empatia, o a una misteriosa corrispondenza inconscia. Al contrario, il suo appello a un collegamento con un'esperienza nell'intimo di noi stessi è volto a diradare ogni alone di mistero, mostrandoci come siano già presenti in noi le possibilità di quanto ci appare strano e distante, segnalandoci modi di agire e di sentire comuni con altri uomini. Occorre sottolineare come la comprensione – ed è forse la caratteristica di ogni problema estetico – tende qui a coincidere con l'*auto*-comprensione, con un movimento riflessivo. Le feste di Beltane mettono in risonanza delle corde dentro di noi, e ci spingono così a un'autoanalisi che può liberarci dalle superstizioni e renderci consapevoli di alcuni aspetti del nostro essere umani.

Diversamente dall'analisi freudiana, però, non si tratta qui di decifrare «sintomi» che parlano un idioma misterioso, e di tradurli in un metalinguaggio scientifico. Non c'è nessun segreto da scoprire nei riti che Frazer ci presenta – ed è per questo che Wittgenstein si oppone all'idea stessa di una loro spiegazione, di qualunque tipo. Il loro significato è già là, si mostra nella forma stessa dei rituali. Comprendere quel significato vuol dire trovarne la possibilità dentro di noi, e non sentire più il bisogno di procedere oltre nell'indagine. Si può dire che a questo punto giungiamo a distinguere i confini dello «strato di roccia», di quelle basi della nostra vita che non possono esser dette – ciò che Wittgenstein, in alcuni dei suoi scritti, chiama «forme di vita». Tocchiamo il punto in cui «si può solo descrivere e dire: così è la vita umana» [*Ibidem*: 19]. In questo senso si può forse intendere il suggerimento di P. Winch [1964: 155], che sviluppa il concetto wittgensteiniano di comprensione come forma di saggezza più che di conoscenza.

Potremmo a questo punto sollevare una importante obiezione. Se ciò di cui si occupa Wittgenstein sono problemi etici od estetici, cos'ha a che fare la sua argomentazione con Frazer e con

l'antropologia, cioè con una disciplina che ha come obiettivo la conoscenza e non la saggezza? In altre parole, potrebbe ben replicare Frazer, agli antropologi non interessa il problema estetico del carattere profondo e sinistro dei fuochi di Beltane, ma il problema empirico della loro origine. A loro interessano fatti e spiegazioni di fatti; e le risposte che Frazer dà, per quanto possano rivelarsi rozze, false o non verificabili, sono in linea di principio perfettamente legittime.

Ma le cose non sono così semplici. Wittgenstein contesta proprio il fatto che ciò di cui si occupa Frazer – usanze, rituali, «forme di vita» – possa venir assunto come oggetto di un discorso scientifico e di spiegazioni causali; in particolare, egli ritiene non tanto scorrette, quanto semplicemente insensate e fuorvianti le domande sul *perché* gli uomini praticano certi rituali, sulla *causa* di certe connessioni simboliche, etc. Il punto che le «Note» e le lezioni del 1933 fanno rimarcare è che di fronte a pratiche umane assai generali, come il rito e la tendenza all'espressione simbolica, gli unici interrogativi che possiamo sensatamente porre sono analoghi agli interrogativi estetici. Frazer è attaccato perché pretende di fondare, con i suoi argomenti ipotetici, ciò che non può esser fondato – i giochi linguistici o le forme di vita, come Wittgenstein si esprime. Possiamo capire meglio questo punto se pensiamo al nostro atteggiamento verso la nostra stessa visione del mondo, verso il nostro sapere più comune, i nostri modi d'agire più familiari. Possiamo tentare di giustificarli con argomenti sempre più complessi – e l'intera storia della filosofia occidentale, in fin dei conti, è un tentativo di giustificare il senso comune, di dimostrare l'esistenza della realtà quotidiana contro gli attacchi scettici. Ma fin dove arrivano le giustificazioni, le «spiegazioni»? Scrive Wittgenstein, in una serie di osservazioni sul concetto di «certezza» che risalgono a poco prima della sua morte:

> La fondazione, la giustificazione delle prove arrivano a un termine. Il termine, però, non consiste nel fatto che certe proposizioni ci saltano immediatamente agli occhi come vere, [...] ma è il nostro *agire* che sta a fondamento del gioco linguistico.
>
> Sono arrivato al fondo delle mie convinzioni. E di questo muro maestro si potrebbe quasi dire che è sorretto dall'intiera casa.

> Non devi dimenticare che il giuoco linguistico è, per così dire, qualcosa di imprevedibile. Voglio dire: non è fondato, non è ragionevole (o irragionevole). Sta lì – come la nostra vita [Wittgenstein 1969, § 204, 248, 559].

La nostra comprensione del mondo (con le relative credenze, convinzioni, certezze e dubbi) si modella all'interno di contesti primari di significato che Wittgenstein chiama «giochi linguistici», che a loro volta rimandano a «forme pratiche» di vita. Ma giochi linguistici e forme di vita non sono un «fondamento» che possa essere scoperto. Wittgenstein parla in proposito di una base di roccia: la roccia non è però la spiegazione, quanto il limite delle spiegazioni possibili. Meglio ancora, è quello strato profondo che non possiamo mai raggiungere («dire») direttamente, ma solo intuire e circoscrivere («mostrare») in quanto limite dei nostri tentativi di scavo.

Ora, a proposito del rituale, Frazer non fa che girare attorno a questa base di roccia. Ma non riesce a «vederla», distratto com'è dall'uso di un idioma causale e naturalistico che lo porta ad avvolgersi in speculazioni metafisiche senza fine. Wittgenstein non propone un diverso metodo per la comprensione del rituale, ma un diverso atteggiamento, che parta dal rifiuto del riduzionismo naturalista. È in questo senso che egli introduce il problema dell'intelligenza estetica; che per lui è *il* problema centrale nel trattamento dei materiali del *Ramo d'oro*. Una volta che ci siamo disfatti della metafisica, applicando l'esortazione a osservare piuttosto che pensare, il problema che resta di fronte alla straordinaria collezione dei materiali frazeriani è un problema estetico. E la domanda «perché questi riti ci impressionano?» è per così dire la forma primaria della nostra relazione con essi, del nostro tentativo di comprenderli.

Ma c'è di più. Possiamo davvero affermare che a Frazer stesso non interessava la natura estetica (la sinistra profondità) dei suoi materiali? In altre parole: non v'è forse già in Frazer – in germe, perlomeno – una certa sintonia con gli interessi wittgensteiniani? Questo interesse, certo, non è presente nelle enunciazioni teoriche contenute nel *Ramo d'oro*, ma emerge con grande forza da quello che potremmo chiamare il «tono» del libro. Quando Frazer racconta la storia del re del bosco, osserva Wittgenstein

[1967: 19], «lo fa con un tono che indica che qui avviene qualcosa di strano e terribile». Ogni lettore del *Ramo d'oro* sa bene che cosa Wittgenstein intenda. Il fascino di «qualcosa di strano e terribile», per quanto questo qualcosa sia difficile da precisare in termini scientifici, è il motivo del successo del libro, ciò che lo rende peculiare rispetto a molte altre opere di antropologia. Ed è anche, senza dubbio, il motivo dell'interesse di Wittgenstein. Frazer non presenta certo i suoi materiali in modo arido e distaccato, come semplici «prove» a sostegno di generalizzazioni teoriche. Come tutti i suoi critici hanno rilevato, i dati sono anzi assolutamente ridondanti rispetto alle tesi che dovrebbero supportare. Frazer è affascinato dalle «storie» che racconta come storie in sé, e cerca di estrarne la qualità drammatica. Vi è un «interesse estetico» che non è enunciato, ma è profondamente radicato nel modo di scrivere di Frazer.

7. Il ramo d'oro *come rappresentazione perspicua*

Possiamo forse dire che il *testo* del *Ramo d'oro*, in quanto distinto dalla sua fragile intelaiatura teoretica, è incentrato sul problema «estetico» della profondità. Le procedure discorsive (quelle del Frazer «autore», contrapposto al Frazer «scrittore», secondo una nota distinzione barthesiana) lavorano per così dire contro la teoria. In fin dei conti, una parte minima del libro è dedicata alle spiegazioni razionalistiche con cui Wittgenstein se la prende: per il resto, il lettore è catturato lungo migliaia di pagine in un susseguirsi di storie traboccanti di suggestioni immaginative, legate da una logica sotterranea di tipo analogico e figurale, molto diversa dalla logica di superficie di una «geografia della superstizione». Ne derivano effetti di senso che smentiscono sul nascere le rassicuranti affermazioni sulla sciocchezza delle credenze e dei riti primitivi, sottolineando invece la loro terribile serietà, il loro legame con aspetti molto profondi della vita umana. Quella serietà che Wittgenstein riconosce chiaramente nel testo, e a cui si riferisce quando afferma, ad esempio: «Se al racconto del re-sacerdote di Nemi si affianca l'espressione "la maestà della morte", si vede che sono una cosa sola» [*Ibidem*: 20].

Vi è dunque una grammatica profonda del testo frazeriano, che lo rende molto più simile di quanto non appaia a una «rappresentazione perspicua». Wittgenstein stesso sembra riconoscerlo, quando afferma:

> «E così il coro accenna a una legge segreta»: ecco come vien voglia di commentare la raccolta dei dati in Frazer. Ora questa legge, questa idea io posso rappresentarla mediante un'ipotesi di sviluppo o anche, analogamente allo schema di una pianta, mediante lo schema di una cerimonia religiosa ovvero mediante il semplice raggruppamento del materiale, in una rappresentazione «*perspicua*» [*Ibidem*: 29].

Se lo consideriamo in questa luce, il *Ramo d'oro* non fa che applicare alla perfezione quel «metodo» estetico che Wittgenstein raccomanda: trovare altri casi simili di feste, mettere le cose fianco a fianco, tracciare linee che connettano i tratti comuni. Se solo rimuoviamo una leggera patina di evoluzionismo positivista, ciò che resta è un ottimo esempio di rappresentazione perspicua [cfr. Sbisà 1984: 38]. È evidentemente questa legge segreta, questa grammatica profonda che ha fatto del *Ramo d'oro* (diversamente dalla gran parte delle opere di antropologia «scientificamente» più avvertite) uno dei libri più famosi del nostro secolo. E questa è forse una risposta alla perplessità che abbiamo visto espressa da Leach, sul perché Frazer venga ancor oggi letto nonostante la sua palese «inattualità».

Paradossalmente, quindi, le critiche di Wittgenstein indicano la strada per una nuova valorizzazione di Frazer. La lettura che egli ce ne propone getta nuova luce sul testo: ne evidenzia le debolezze e le interne contraddizioni, ma ne mostra anche gli aspetti più profondi, non colti dalle critiche dell'antropologia moderna. Nonostante i suoi giudizi durissimi sul positivismo ingenuo del Frazer teorico, Wittgenstein ci lascia intravedere tra le pagine del *Ramo d'oro* la presenza di un Frazer implicito, preoccupato da problemi estetici, infaticabile produttore egli stesso di rappresentazioni perspicue, costantemente alla ricerca di «somiglianze di famiglia» e di «anelli intermedi». Si apre così la possibilità di recuperare oggi un «Frazer che ha letto Wittgenstein», per citare ancora l'espressione di Ginzburg. Il che vuol dire recuperare, alla luce di una lettura più avvertita, la

grande ricchezza della problematica frazeriana; quella ricchezza che l'antropologia successiva non ha voluto assumere in eredità, in nome di un rigore metodologico che ha reso la disciplina più scientifica ma forse l'ha anche inaridita. È per questo che Frazer si trova ancora oggi al centro del dibattito antropologico (come Leach, scrivendo negli anni Sessanta, non avrebbe mai immaginato); e che un rinnovato interesse per lui emerge proprio tra gli indirizzi più recenti, che mettono in discussione le convenzioni metodologiche e retoriche del «modernismo» malinowskiano. Un punto su cui dovremo tornare più avanti.

C'è semmai da dire, per concludere queste osservazioni, che Wittgenstein si dimostra assai ingeneroso verso Frazer. Molto meno generoso, ad esempio, di quanto lo sia con Freud, che pure è sottoposto a una analoga critica filosofica. Freud è salvato per le sue qualità estetiche, come autore di «meravigliose rappresentazioni» mascherate da leggi scientifiche [Moore 1955: 350]. «Freud – scrive Wittgenstein in una lettera del 1945 a Norman Malcom – [...] è straordinario. Naturalmente il suo modo di pensare è spesso ambiguo, ma il suo fascino e il fascino dell'argomento son tanto grandi che è facile lasciarsene ingannare» [Malcom 1984: 140]. Rush Rhees, uno dei suoi seguaci a Cambridge, ci riferisce che Wittgenstein «ammirava Freud per le osservazioni e le suggestioni contenute nei suoi scritti, per «avere qualcosa da dire» anche là dove [...] aveva torto» [in Wittgenstein 1966: 121; v. anche Bouveresse 1991: 5 sgg.]. In altre parole, Wittgenstein leggeva e apprezzava Freud come un romanziere mascherato da scienziato – un costruttore di miti, come già abbiamo visto. Nelle «Conversazioni su Freud», questa considerazione letteraria emerge in modo assai netto. Il modo di pensare freudiano «merita di esser combattuto», afferma Wittgenstein. Ma la sua è, si potrebbe dire, una critica ammirata:

> Freud fa riferimento a vari miti antichi e pretende che le sue ricerche abbiano spiegato ora come sia potuto accadere che qualcuno abbia pensato o proposto un mito di quella sorta. In realtà, Freud ha fatto qualcosa di diverso; non ha dato una spiegazione scientifica dell'antico mito: ha proposto un nuovo mito. [...] «È tutto il risultato di qualcosa accaduto molto tempo fa». Quasi come far riferimento a un totem [*Ibidem*: 137].

Di questo «nuovo mito» Wittgenstein parla chiaramente con ammirazione. Egli si rende conto che nei testi freudiani vi sono figure e situazioni che brillano di una propria autonoma luce letteraria, a prescindere dal ruolo che svolgono nella complessiva intelaiatura teorica. Abbiamo già visto sopra il raffronto tra la qualità inquietante della nozione di inconscio («un mondo sotterraneo, una cantina segreta») e un'immagine letteraria, da una novella di G. Keller (i due bambini che mettono una mosca viva nella testa di una bambola e la seppelliscono [*Ibidem*: 90]). È chiaro qual è per Wittgenstein il senso di questo accostamento: l'inquietante immagine letteraria serve a capire Freud, e non la teoria freudiana a capire Keller. È come se la pesante e grigia corazza della teoria e dell'idioma scientifico nascondesse un iridescente e pulsante nucleo estetico, un «modello tragico» dalla straordinaria potenza espressiva – un po' come la crisalide che nasconde la farfalla, se vogliamo. A proposito della nozione di *Urszene*, «scena originaria», Wittgenstein osserva ad esempio che essa «ha spesso l'attrattiva di dare una sorta di modulo tragico alla propria vita. Tutto è la ripetizione dello stesso modulo stabilito molto tempo fa. Come una figura tragica che adempie i decreti imposti dai fati alla sua nascita» [*Ibidem*: 137]. Se Freud non fosse stato un medico vissuto alla fine dell'Ottocento in una cultura imbevuta di scientismo, sembra implicare Wittgenstein, avrebbe scritto tragedie e non casi clinici.

A Frazer, invece, Wittgenstein riserva una critica tutt'altro che ammirata. Non riconosce alcuna possibilità che il suo bozzolo nasconda una farfalla. Nelle «Note», Frazer è accusato di bigottismo etnocentrico e di ristrettezza immaginativa, con parole durissime e senza appello:

> Quale ristrettezza della vita dello spirito in Frazer! Quindi: quale impossibilità di comprendere una vita diversa da quella inglese del suo tempo!
>
> Frazer non è in grado di immaginarsi un sacerdote che in fondo non sia un pastore inglese del nostro tempo, con tutta la sua stupidità e insipidezza [Wittgenstein 1967: 23].

Wittgenstein sembra non voler concedere a Frazer ciò che concede a Freud: e cioè di essere forse un cattivo teorico, ma anche un costruttore di «meravigliose rappresentazioni». Eppure

le sue stesse «Note» suggeriscono di considerare il metodo genealogico come uno dei modi possibili di raggruppare i materiali, di mostrare la legge segreta che li percorre [*Ibidem*: 29]. Quand'anche riconoscessimo la natura mitologica delle procedure frazeriane, esse non si ridurrebbero comunque del tutto a un imbroglio. Può darsi che le congetture genealogiche siano solo il travestimento di connessioni formali, ma sono certo anche un modo importante di esplicitare quelle connessioni, di renderle pensabili, di portarle alla luce. È questo che Frazer e Freud fanno: non scoprono forse nulla di nuovo, ma rendono possibile un nuovo tipo di discorso. Per tornare alla precedente immagine del viaggio sciamanico, essi riportano in superficie e tematizzano elementi simbolici e immaginativi finora sepolti negli strati più profondi della cultura occidentale. La loro è una strategia ermeneutica del «vedere-come», come si è espresso un commentatore di Wittgenstein [Redding 1987: 259]: una strategia che re-identifica qualcosa di già percepito ma sussunto sotto una differente descrizione.

Wittgenstein insiste che il simbolismo dei sogni, o la connessione tra il falò di un fantoccio e un sacrificio umano, sono comprensibili in modo perfettamente «naturale», senza alcun bisogno di ricorrere a congetture. Basta accostare i materiali – egli ci avverte. Ma senza lo sforzo di ricostruzione genealogica, sarebbe possibile questo accostamento? Si ha l'impressione che, senza il «travestimento» genealogico, le connessioni formali che tanto interessano Wittgenstein non sarebbero mai emerse con chiarezza, né divenute parte integrante di un discorso sulla modernità come quello delle scienze umane tra Ottocento e Novecento. Dopo tutto, il raccontare storie sull'origine delle cose non è forse la più naturale e la più potente strategia di «rappresentazione perspicua»?

I grandi racconti di Frazer e Freud, probabilmente, non avrebbero avuto la stessa forza e lo stesso impatto sulla cultura contemporanea se non fossero stati espressi in un idioma scientifico-esplicativo, e non avessero assunto la forma di un'archeologia del pensiero umano. È difficile immaginare *Il ramo d'oro* o *L'interpretazione dei sogni* scritti secondo il metodo filosoficamente puro che propone Wittgenstein – il mero accostamento

dei materiali. Ci imbattiamo qui in un limite, o un'ambiguità, se vogliamo, della critica wittgensteiniana a Frazer. Da un lato, quest'ultimo è attaccato per il fatto di pensare troppo, di imporre alla varia ricchezza dei suoi materiali spiegazioni miopi e bigotte; e tuttavia, dall'altro lato, è Wittgenstein che «pensa troppo», ossessionato dal desiderio di smascherare la mitologia frazeriana attraverso le categorie dell'analisi filosofica. È forse per questo che, pur definendo Frazer un «selvaggio», Wittgenstein non gli concede quella stessa *comprensione* filosofica che invece auspica per i «suoi» selvaggi [v. Simonicca 1984: 9].

Seguendo questa linea di riflessione, si potrebbe paradossalmente rovesciare su Wittgenstein la stessa accusa che egli muove a Frazer: e cioè un eccessivo slancio illuministico, la volontà di ridurre a tutti i costi alle categorie chiare e distinte del pensiero razionale quella che in fondo è un modalità «naturale» del raggruppamento dei fatti – cioè la loro disposizione in una sequenza genealogica. Ci troveremmo così a parti invertite: un Wittgenstein campione della moderna ragione occidentale, impegnato a combattere non solo il Frazer scienziato, tronfio di boria positivista, ma anche il Frazer primitivo, che pensa e soprattutto scrive secondo la logica del mito e della magia. Un Wittgenstein – per riprendere le immagini di un capitolo precedente – turbato dal «cuore scuro» di Frazer ancor più che dalla sua «maschera bianca», innervosito dal ripresentarsi delle procedure del pensiero magico-mitico all'interno dello stesso discorso antropologico.

Furio Jesi [1979], commentando le *Note* di Wittgenstein, ha effettivamente avanzato una tesi di questo tipo – un po' troppo estrema sul piano della storia delle idee, ma certo non del tutto arbitraria. Jesi è netto nel considerare *Il ramo d'oro* come opera tutt'altro che progressista e ingenuamente razionalista: la sinistra profondità che evoca è connessa a quelli che definisce «affioramenti mitologici», temi e figure che richiamano una storia segreta e anticristiana dell'umanità e incrinano le fondamenta etiche della civiltà moderna. Nella forma protetta del discorso scientifico (una «serra calda», analoga a quelle rappresentate dalla letteratura per l'infanzia, dal romanzo gotico e dall'«occultismo da *gentleman*»), Frazer introduce incubi nell'Inghilterra vittoriana. Scrive Jesi [1979: 163] che

il metodo de *The Golden Bough* è chiave opportunamente mascherata di accesso ad un immenso territorio di caccia in cui la ragione positivistica si perde, tradita dai suoi cultori che si appassionano a scoprirne le facce deformate in innumerevoli giochi di specchi. Ne *The Golden Bough* [...] vi è anzitutto la dichiarazione della dignità etica – rigore scientifico – del godimento di scorreria ed evocazione fra mitologie, magie e divinità morte.

L'approccio scientifico di Frazer, le sue spiegazioni, sono una sorta di lasciapassare per le terribili suggestioni della magia:

L'operazione di Frazer consistette anzitutto nell'applicare agli oggetti collezionati delle «spiegazioni» che, di fatto, mentre ne riducevano solo in parte il carattere terrifico, permettevano di introdurre surrettiziamente quegli oggetti entro la cultura civile del suo tempo. Sia pure per questa via, Frazer ha popolato l'Inghilterra sul volgere del secolo di elementi mostruosi, «terribili» [*Ibidem*: 171].

L'atteggiamento assunto da Wittgenstein verso Frazer, afferma Jesi, è in definitiva un esorcismo illuministico contro questa minacciosa irruzione della faccia oscura della storia morale dell'umanità. Esorcismo contro una fondamentale paura (analoga a quella per i «momenti terrifici» della letteratura gotica o dei racconti fantastici per l'infanzia): paura che la magia sia *vera*, e che l'ordine su cui fondiamo la nostra vita si trasformi in un incubo terrificante. «Wittgenstein rifiutava Frazer – osserva Jesi – probabilmente perché riconosceva ne *The Golden Bough* feticci efficienti che gli procuravano orrore» [*Ibidem*: 164]. E chiarisce questo punto indirizzando l'attenzione sull'appunto conclusivo delle «Note». In esso, Wittgenstein commenta in questo modo un resoconto frazeriano sulla pratica europea di radere i corpi di streghe e maghi imprigionati, come conseguenza della credenza che in peli e capelli risiedesse il loro potere malefico [*GBa*: 1047]: «Ciò farebbe pensare che in fondo a questo c'è una verità e non una superstizione. (Certo, di fronte allo scienziato stupido è facile abbandonarsi allo spirito di contraddizione)» [Wittgenstein 1967: 52]. «Verità» è il termine che Jesi sottolinea: la verità della magia, obliquamente vivificata da Frazer, sarebbe il reale pericolo contro cui Wittgenstein combatte:

Dinanzi alla magia, Wittgenstein ha provato interesse e paura per la sua «Tiefe» [profondità], e ha voluto cercare di difendersi con strumenti adeguati alla natura e all'entità del pericolo. Il suo disprezzo per Frazer è il disprezzo per chi amò-odiò quello stesso pericolo, andandogli incontro e cercando di difendersene con gli strumenti assolutamente inadeguati che gli erano suggeriti da «Dummheit und Flauheit» [stupidità e insipidezza] [Jesi 1979: 166].

Questo passo è interessante perché sottolinea che, nonostante tutto, vi era una qualche affinità tra Wittgenstein e Frazer, o almeno un terreno di interesse comune: e che proprio l'insufficiente distacco dalla materia frazeriana rendesse così impietoso il giudizio di Wittgenstein (a differenza, ad esempio, del suo più benevolo giudizio su Freud). In particolare, è convincente la tesi di una fondamentale ambiguità di Wittgenstein nei confronti della magia: fascino e attrazione da un lato, esigenza, dall'altro, di sottoporla alla critica razionale. Come abbiamo visto sopra, le «Note» sono spesso dibattute tra la difesa della magia e del mito come sane alternative alla speculazione metafisica, e, al contrario, la demistificazione delle mitologie in nome della chiarezza analitica. E abbiamo visto anche come questa ambiguità non sciolta conferisca singolare complessità all'affermazione di un Frazer «più selvaggio dei suoi selvaggi».

D'altronde, un'ambiguità di questo tipo verso la magia caratterizzava lo stesso Frazer, anche se forse in modo meno consapevole. Anche in lui troviamo una continua tensione tra il distacco illuminista e l'attrazione morbosa, tra la critica e il fascino – espressa nelle esplicite enunciazioni teoriche la prima, nelle profondità testuali, per così dire, il secondo. Anche verso il sentimento religioso entrambi i pensatori hanno un atteggiamento assai complesso: ne avvertono la profondità, ne hanno forse esperienza nella loro vita, ma non lo «giustificano» nella propria filosofia, che è in definitiva razionalista e secolare. Abbiamo già discusso questo punto a proposito di Frazer, alla fine del capitolo II. Vi è in lui una sensibilità religiosa assai più raffinata di quanto riveli la sua teoria esplicativa della religione: sensibilità che emerge non appena Frazer abbandona il controllo teoretico sulla sua scrittura e lascia spazio all'emozione e alla soggettività. La sua «stupidità e insipidezza» lo portano a banalizzare la religione, e a

collocarla su di un gradino basso e ormai superato dell'evoluzione intellettuale dell'uomo. Eppure la profondità della religione, scacciata dalla porta principale, rientra continuamente nella sua opera da innumerevoli aperture secondarie. Si ricorderà il suo impegno, altrimenti inspiegabile, per la realizzazione dell'antologia di passi scelti dalla Bibbia; o il suo attaccamento all'immagine delle «eterne campane di Roma» – sigillo finale al *Ramo d'oro*, che palesemente contraddice le argomentazioni razionaliste del libro.

Anche Wittgenstein, pur non essendo un «credente» in nessun senso del termine, né avendo mai aderito a una religione, ha avvertito con grande sensibilità il problema religioso, nella sua vita come nella sua filosofia. Quando ha affrontato esplicitamente il tema, ha tentato di mostrare l'assurdità delle giustificazioni razionali delle credenze e delle pratiche religiose. Già ai tempi del *Tractatus*, egli tentava di disincagliare il discorso religioso dalle assunzioni metafisiche che l'hanno accompagnato nella sua storia occidentale, e di delimitare il suo spazio da quello del discorso empirico che parla dei fatti del mondo. «Il senso del mondo dev'esser fuori di esso», egli scrive. E siccome, secondo un'altra celebre proposizione di quell'opera, i limiti del mondo e i limiti del linguaggio coincidono, ne consegue che «l'etica non può formularsi» – non se ne può parlare come si parla di una cosa nel mondo [Wittgenstein 1922: § 6.41, 6.421]. Lo stesso vale per la religione, per la dimensione del mistico: «*Come* il mondo è, è affatto indifferente per ciò ch'è più alto: Dio non rivela sé *nel* mondo. [...] Non *come* il mondo è, è il mistico, ma *che* esso è» [*Ibidem*: § 6.432, 6.44]. Lo spazio del mistico, in questo modo, non risulta né insensato né giustificato: esso è in qualche modo al di là della portata del linguaggio stesso. Nella fase più matura del pensiero di Wittgenstein, pur in un diverso quadro dei rapporti tra linguaggio e realtà, il suo tentativo resta quello di chiarire la peculiare grammatica del linguaggio religioso, distinguendola da quella del linguaggio empirico. Wittgenstein è infastidito tanto dal dogmatismo religioso quanto da quello anti-religioso: attacca ogni giustificazione razionale della fede, ma la difende anche da ogni forma di riduzionismo. E la sua sensibilità religiosa si mostra principalmente al di fuori dell'analisi filosofica – ad esempio, nel

suo grande interesse per autori cristiani, da Agostino a Kierkegaard a Tolstoj, che per altri versi sono lontanissimi dal suo modo di pensare ai problemi filosofici.

Sia Frazer che Wittgenstein sono stati pensatori non religiosi, spinti da un forte impulso antidogmatico e da una grande fiducia nel potere rischiarante della ragione; e tuttavia entrambi, ciascuno a suo modo, hanno avvertito e riconosciuto la profondità della religione e hanno cercato di darne conto. Compito particolarmente difficile: poiché per entrambi questo dar conto non poteva avvenire in una forma discorsiva diretta, ma solo obliquamente. L'allusione letteraria sembra la strada scelta da Frazer. Per quanto riguarda Wittgenstein, egli tentava di definire lo spazio della religione per così dire in negativo, tracciando i confini di ciò che invece può esser detto esplicitamente. Si comprende forse così il senso di uno dei più famosi aneddoti riguardanti il giovane Wittgenstein, narrato da Bertrand Russell e relativo a una delle loro conversazioni di Cambridge: «Una sera, dopo che aveva regnato un silenzio mortale per un'ora o due, gli dissi: "A cosa pensi, Wittgenstein? Alla logica o ai tuoi peccati?". "A entrambe le cose", replicò, e ripiombò nel suo silenzio» [cit. in Schulte 1988: 7].

Naturalmente questi accostamenti tra Frazer e Wittgenstein, o addirittura l'inversione delle parti che ci è suggerita da Jesi, non devono creare malintesi. Le due figure restano lontanissime, sul piano filosofico e forse ancor più sul piano umano: quasi paradigmi di due modi contrapposti di pensare. Tuttavia, come ho cercato di mostrare sia pure per brevi accenni, i loro interessi e le loro sensibilità si intrecciano in modi complessi, molto più di quanto il tono acrimonioso delle «Note» possa far sospettare. Quel che interessa sottolineare è che le osservazioni wittgensteiniane sono divenute oggi una chiave di lettura attraverso cui *Il ramo d'oro* non può fare a meno di passare. Il testo di Frazer ci è consegnato per il loro tramite: ed esse, più che una confutazione, ne appaiono un complemento, che si dovrebbe forse consigliare di stampare in appendice alle sue successive e ricorrenti edizioni.

VIII. *Il ramo d'oro* come opera letteraria

1. *La popolarità di Frazer*

Il critico Lionel Trilling [1966: 14] ha scritto una volta che *Il ramo d'oro* dovrebbe essere il punto di partenza di ogni studio della letteratura moderna, per l'«effetto decisivo» che ha avuto su di essa. Almeno in relazione alla letteratura di lingua inglese, questa affermazione non è esagerata – ed è stata presa alla lettera, come vedremo, da alcuni orientamenti critici. Pochi libri hanno nutrito l'immaginario artistico del Novecento come quello di Frazer. Fin dalle sue prime edizioni, *Il ramo d'oro* è circolato con straordinaria intensità nel mondo letterario, che lo ha usato come un inesauribile repertorio di idee, immagini e suggestioni. In particolare, ne sono stati influenzati in modo diffuso e profondo gli scrittori e gli artisti che hanno lavorato a ridosso della prima guerra mondiale – quelli che si è soliti accomunare sotto l'etichetta di «modernisti». Per questa generazione di intellettuali – da Eliot a Joyce, da Pound a Lawrence e molti altri – Frazer è stato oggetto di un interesse pari soltanto, forse, a quello suscitato dai lavori di Freud. Sia il metodo sia le tematiche frazeriane sono al centro dei loro interessi artistici e dei loro tentativi di costruire una rappresentazione dell'uomo e della civiltà contemporanea. Un ruolo centrale che è sancito dal celebre passo delle note apposte da T.S. Eliot al poemetto *The Waste Land* (*La terra desolata*, 1922), vero e proprio manifesto del modernismo, in cui *Il ramo d'oro* è definito «un'opera che ha influenzato profondamente la nostra generazione» [Eliot 1982: 72].

Nella «generazione» cui si riferisce Eliot sono da comprendere non solo gli intellettuali in senso stretto, ma anche un più vasto pubblico di lettori. Il lavoro frazeriano ha goduto di una *audience* straordinaria per i suoi tempi – testimoniata da numerosi aneddoti, come quello narrato dalla classicista Jane Harrison:

> Un poliziotto colto, con cui ebbi occasione di parlare a Cambridge, mi disse: «Avevo l'abitudine di credere a tutto quanto mi dicevano, ma grazie a Dio, ho letto *Il ramo d'oro* e da allora sono un libero pensatore» [Harrison 1912, cit. in Downie 1970: 64].

Angus Downie, il segretario di Frazer, riferisce come l'anziano Sir James fosse sempre sorpreso dalla quantità delle persone comuni che incontrava e che avevano letto il suo libro – portieri d'albergo, gente incontrata in treno e così via [*Ibidem*]. E sorprendente è anche lo spazio concesso a Frazer da giornali e riviste dell'epoca, studiate in un recente saggio di Mary Beard [1992]. Ackerman [1987: 255-256] sostiene che all'apparire della terza edizione, nonostante le sue lacune teoretiche e argomentative, *Il ramo d'oro* fu immediatamente considerato «uno dei monumenti intellettuali del suo tempo», di cui si diceva spesso che «aveva cambiato radicalmente, per le persone istruite, il modo di considerare la storia umana nonché il comportamento e le istituzioni contemporanee». E lo stesso biografo osserva come il libro di Frazer avesse qualcosa da offrire a ogni ceto sociale: le persone colte erano impressionate dallo stile elegante e dal grandioso respiro teorico; le classi medie lo consideravano una sorta di *status-symbol*, un libro da conoscere assolutamente non foss'altro per ragioni di convenienza sociale; le frange più acculturate della stessa classe operaia, così come gli intellettuali radicali, vedevano nel *Ramo d'oro* un manifesto progressista contro i pregiudizi e il potere politico e religioso [*Ibidem*: 256].

I grandi scrittori modernisti si sono forse accostati a Frazer in virtù della sua popolarità e del suo prestigio; d'altra parte, hanno però anche contribuito ad accrescere questo prestigio e questa popolarità presso un pubblico non specialistico, rendendo i suoi libri (o meglio, *il* suo libro) riferimenti obbligati per la cultura umanistica. È anche tramite la loro mediazione che *Il ramo d'oro* è rimasto una fonte vitale per le generazioni successive, fino alle più recenti tendenze della narrativa, della poesia e del cinema. È rimasto vitale, beninteso, attraverso letture diverse e sempre nuove – e, naturalmente, in modo del tutto indipendente e forse persino contrastante con le originarie intenzioni dell'autore. Ma è così che procede la storia delle idee. David H. Lawrence ha scritto che un libro vive fin quando mantiene la possibilità di suscitare interpretazioni diverse:

> Dopo che un libro è stato scandagliato fino al fondo, che lo si *conosce*, che il suo significato è stato ben segnato, dopo, è un libro morto. Esso vive solo fin quando possiede la capacità di commuoverci, in modo *sempre nuovo*, fin quando possiamo leggerlo e ad ogni lettura trovarlo diverso [Lawrence 1931: 20].

Per il momento, *Il ramo d'oro* sembra aver ritenuto questa capacità di mostrare volti sempre nuovi e di giocare ruoli contrastanti. Può apparire sconcertante, per fare un esempio estremo, che un libro a suo tempo raccomandato dall'Associazione Razionalista sia oggi un best-seller nelle librerie di scienze occulte [Beard 1992: 223]; o che un'opera usata dalle avanguardie degli anni Venti come dotta e autorevole fonte scientifica sia citata oggi nei racconti horror di Steven King come un libro magico e un repertorio di incantesimi [King 1981: 112, 296]. Ma, in definitiva, ciò mostra la permanente vitalità del *Ramo d'oro* – il fatto che il suo capitale di significato, per così dire, non sia stato ancora consumato.

In questo capitolo e nel successivo, vorrei discutere alcuni aspetti del rapporto tra *Il ramo d'oro* e la letteratura del Novecento. Non ho affatto la pretesa di ricostruire un quadro sistematico e completo degli usi letterari di Frazer, né ho le competenze per farlo. Del resto, il compito sarebbe immane e forse, in definitiva, di dubbia utilità. Il critico americano John Vickery ha tentato qualcosa di simile negli anni Settanta, con un ponderoso studio sull'«impatto» letterario, come lo definisce, del *Ramo d'oro*: dove il termine impatto allude a una disseminazione di forme, motivi e immagini meno precisa ma assai più ampia di quella che normalmente si associa all'«influenza» letteraria [Vickery 1973: v]. Pur concentrandosi su alcuni autori maggiori (Yeats, Eliot, Lawrence e soprattutto Joyce), Vickery si trova di fatto a dover ripercorrere l'intera letteratura inglese contemporanea, in un gioco apparentemente inesauribile di «caccia» ai temi frazeriani del dio morente, degli spiriti vegetali, dei riti di fertilità e così via. Analogamente, una più recente e aggiornata antologia dedicata a *Sir James Frazer e l'immaginazione letteraria* spazia su una gamma straordinariamente ampia di autori, scuole e contesti culturali, da Joseph Conrad alla narrativa postmoderna [Fraser ed. 1990]. Entrambi questi lavori, per quanto molto ricchi sul piano informativo e documentario, danno l'impressione che misurare per estensione l'influenza frazeriana sia impresa, oltre che ardua, persino oziosa; e che in questa ricerca si corra conti-

nuamente il rischio di sovrainterpretazioni, quando si riconduce al *Ramo d'oro* ogni richiamo letterario ai temi del selvaggio, del rituale, della morte e resurrezione e via dicendo.

Per quanto mi riguarda, mi limiterò dunque a discutere *alcuni* sviluppi letterari delle idee frazeriane, che mi sembrano rilevanti in relazione alla chiave di lettura proposta nei capitoli precedenti. Il primo problema che si pone, naturalmente, è: perché tanto interesse per Frazer e per *Il ramo d'oro*? Torniamo alla domanda che tanto sconcerta Leach: com'è possibile che l'immaginario del ventesimo secolo sia attratto da un autore ancora ottocentesco, topo di biblioteca, mero compilatore del lavoro altrui, imbottito di idee etnocentriche e persino razziste, sostenitore di banali teorie sul progresso dell'evoluzione umana? Non vi è forse in Frazer «stupidità e insipidezza», per dirla con Wittgenstein, chiusura accademica, arroganza imperialista, ipocrisia vittoriana – tutti elementi che sembrano lontani anni luce dalla nuova sensibilità e dalle nuove inquietudini del Novecento?

A questa domanda abbiamo già risposto in parte nei capitoli precedenti, sottolineando come il testo del *Ramo d'oro* possegga una qualità che non è riducibile al mero valore documentario del libro, né al suo sfoggio di erudizione, né alle teorie in esso sostenute. Certamente non interessa più di tanto, ai lettori non accademici, il Frazer filologo ed erudito (anche se la sua reputazione di studioso contribuisce a conferire «autorità» al testo); né interessa il Frazer esegeta dei testi classici, o il teorico degli stadi dell'evoluzione culturale. L'attenzione è piuttosto per il narratore di miti tragici e di riti «sinistri e profondi», per il costruttore di «meravigliose similitudini», per quel Frazer che, secondo la già citata espressione di Jesi, introduce incubi e inquietudini nella cultura del suo tempo sotto la schermo protettivo del discorso scientifico. In particolare, mi pare che questa attenzione non specialistica tenda a concentrarsi su due grandi punti: la concezione dell'uomo che emerge dal *Ramo d'oro*, da un lato, e dall'altro la peculiare strategia discorsiva impiegata da Frazer.

Per quanto riguarda il primo punto, l'elemento di grande impatto dell'antropologia frazeriana è la «scoperta» di un sostrato selvaggio dell'uomo moderno e della sua cultura – del vulcano che sta sotto i nostri piedi, delle forze assopite nelle viscere della

terra che minacciano la crosta sottile della civiltà, secondo le metafore geologiche più volte citate. È una scoperta analoga a quella freudiana dell'inconscio, anche se espressa in un lessico diverso. Come l'inconscio, questo strato profondo e antico dell'umanità ha nel desiderio la sua forza propulsiva; come l'inconscio, i suoi contenuti riguardano prevalentemente la sessualità e la morte (la connessione tra amore e morte nei riti di fertilità di Frazer, le nozioni di Eros e Thanatos in Freud); come l'inconscio, è governato da regole di corrispondenza analogica (le leggi della magia simpatica di Frazer, quelle della sostituzione e dello spostamento di Freud); come l'inconscio, si esprime attraverso produzioni simboliche (miti e riti, sogni e comportamenti ossessivi), che devono esser comprese distinguendo il loro significato manifesto o superficiale da quello latente o profondo.

La scoperta del «selvaggio dentro di noi» ha una funzione eversiva, per così dire, nei confronti della realtà di senso comune: mostra che nel comportamento e nel pensiero umano sono presenti diversi livelli o modalità, e che le motivazioni dell'azione sono di solito diverse da quelle esplicitamente asserite dagli attori stessi. Smaschera come falsa coscienza i sistemi etici e ideologici tradizionali, e in particolare la religione, dietro la quale appaiono i contenuti della sessualità e della violenza, oltre che della superstizione (come abbiamo visto nel capitolo su Freud). In definitiva, le «scoperte» di Frazer e dell'antropologia tardo-ottocentesca, come quelle della psicoanalisi, segnalano un elemento di crisi della civiltà occidentale contemporanea: rivelano non solo le basi irrazionali della vita umana, ma anche la fondamentale irrazionalità della storia e l'illusorietà e fragilità del progresso (parzialmente convergenti sono le indicazioni del marxismo, con la sua denuncia dell'ideologia borghese e la sua rilettura della storia in termini di lotta di classe [cfr. Vickery 1973: 72]). Al tempo stesso, tuttavia, queste «scoperte» rappresentano anche una promessa di salvezza, indicano il cammino verso il recupero di un'autenticità (esistenziale, morale, religiosa) che proprio la civiltà e il progresso sembrano aver smarrito. Mentre demoliscono il vecchio ordine della storia, innestandosi su quella cultura della «crisi» che accompagna la Grande Guerra e che è caratteristica così prominente del primo Novecento europeo, esse sfidano anche a

costruire un nuovo ordine e una nuova intelligibilità per la vita umana. E questo è per l'appunto lo stesso problema che si pongono le avanguardie artistiche e letterarie.

Il secondo punto su cui mi sembra concentrarsi l'interesse letterario per Frazer riguarda il suo uso del metodo comparativo. Ciò che colpisce, nel *Ramo d'oro*, è la capacità di assemblare dati provenienti dalle culture e dalle epoche storiche più disparate; e, in particolare, di trattare in modo unitario il mondo classico, le culture «primitive», il folklore europeo contemporaneo e le grandi religioni della modernità. Frazer accosta questi materiali sulla base delle loro analogie formali, e non di una successione cronologica o narrativa lungo l'asse delle tradizionali categorie di arretratezza-progresso, irrazionalità-razionalità. Si deve notare che nel testo del *Ramo d'oro* il trattamento dei materiali contraddice di fatto la teoria dei tre stadi dell'evoluzione culturale, dalla magia alla religione alla scienza. Questo schema tripartito del progresso è una speculazione che Frazer avanza in omaggio alla Grande Teoria positivista dei suoi tempi, ma che resta sostanzialmente superficiale e marginale rispetto al testo. Il quale testo parla di permanenze più che di mutamenti: si ricordi che Frazer insiste costantemente sulla «permanente esistenza di un solido strato selvaggio, non influenzato dai cambiamenti di religione e di cultura», di «un basso strato mentale nel quale si riscontra una identità sostanziale», e che «vige sotto ai nostri piedi, e neppur molto al di sotto qui in Europa, e cresce rigogliosamente alla superficie nel cuore delle foreste australiane e dovunque l'avvento d'una civiltà superiore non l'abbia ricacciato sotto terra» [*GBa*: 91-92]. È importante capire come per Frazer questa «civiltà superiore» rappresenti la conquista, fragile e provvisoria, di poche menti illuminate, e non una caratteristica dell'intera umanità moderna in contrapposizione a quella arcaica.

La storia di cui ci parla il *Ramo d'oro*, più che il dipanarsi inarrestabile del progresso, è un dispiegamento della «follia umana», dell'irrazionalità e della superstizione. L'ordine che Frazer introduce in essa non è narrativo ma formale – o, per meglio dire, estetico: ciò che accomuna tutti questi materiali così diversi è un medesimo soggiacente modello drammatico. In definitiva, è l'ombra oscura dell'«orrendo prete» di Nemi che Frazer

proietta sull'intera storia, e con essa il modello della morte e resurrezione di un dio o spirito della vegetazione. Questo modo di dar senso alla diversità della storia e dell'esperienza umana attraverso accostamenti comparativi più che attraverso strutture narrative compiute coincide con ciò che Eliot chiamerà il «metodo mitico» – vero e proprio nucleo, come vedremo, dell'estetica modernista.

2. Il ramo d'oro *tra scienza e letteratura*

In sintesi: l'antropologia frazeriana, con le sue esplorazioni sotto la superficie della coscienza civilizzata e con la sua rilettura della storia in chiave sincronico-comparativa, è accolta come potente strumento di dissoluzione delle forme artistiche ottocentesche e come matrice di un nuovo ordine estetico. Prima di approfondire il senso di questa affermazione, dobbiamo però porci un problema. I temi e il metodo che attraggono l'interesse del mondo artistico non sono certo un'esclusività di Frazer: al contrario, caratterizzano l'intero ambito dell'antropologia e delle scienze umane a cavallo tra i due secoli. Abbiamo visto, del resto, come Frazer non sia affatto un innovatore sul piano metodologico, né un teorico particolarmente solido; e come la sua impostazione scientifica dipenda in gran parte dall'elaborazione di studiosi più originali come Tylor e Robertson Smith. Perché, dunque, proprio quell'autore e proprio quel libro emergono in campo letterario? Perché *Il ramo d'oro* diviene la fonte per eccellenza del modernismo, e non, poniamo, *Primitive culture* di Tylor, *The religion of the Semites* di Robertson Smith, o altre opere di antropologia, storia delle religioni, mitologia comparata centrate sugli stessi temi?

Si potrebbe rispondere, alla maniera di Leach, invocando il fattore dell'immeritato successo popolare di Frazer. Da mediocre divulgatore, egli avrebbe usurpato il posto che nella storia delle idee spettava ad altri; attraverso una scaltra politica di autopromozione, avrebbe saputo presentarsi al grande pubblico come l'antropologo per eccellenza. Ma, se anche Leach avesse ragione,

questa risposta non basterebbe a spiegare la profondità dell'influenza del *Ramo d'oro*, e la sua presa non solo sul grande pubblico, ma su generazioni di intellettuali che, come gli Eliot, i Pound o i Lawrence, avevano un'ampia conoscenza della storia delle religioni e delle scienze umane, sufficiente a non lasciarsi ingannare da superficiali operazioni di divulgazione editoriale. Il punto, più probabilmente, è un altro: e cioè che *Il ramo d'oro* presenta sì idee e metodologie più largamente diffuse, ma lo fa attraverso una peculiare forma letteraria che rappresenta, per così dire, l'interfaccia con gli interessi e le preoccupazioni del mondo artistico del primo Novecento. In altre parole, non è solo il contenuto strettamente scientifico del libro che si impone all'attenzione, ma la combinazione tra quel contenuto e le strategie stilistiche e retoriche impiegate da Frazer – una combinazione non presente con altrettanta forza in altri trattati scientifici, e che già di per sé getta un ponte tra antropologia e letteratura.

Vickery e altri studiosi dell'influenza letteraria di Frazer hanno avanzato in proposito interessanti suggerimenti, che vorrei brevemente discutere. Naturalmente, occorre premettere che l'analisi di testi saggistici e scientifici in termini di categorie letterarie è da affrontare con cautela, soggetta com'è al costante rischio di forzature interpretative. Si tratta di individuare strategie stilistiche e retoriche laddove l'autore pretende di limitarsi a presentare dati empirici e argomenti logici; di riconoscere l'operare del linguaggio laddove l'autore aspira a esprimere una verità, per così dire, extralinguistica. In altre parole, si tratta di riconoscere i meccanismi della finzione in testi che aspirano a rispecchiare semplicemente la realtà. D'altra parte, i più recenti sviluppi dell'antropologia [v. Clifford-Marcus 1986] ci hanno reso familiari queste procedure di analisi testuale, invitandoci a rivedere la netta contrapposizione tra il discorso «fattuale» e quello «letterario», tra i testi che «registrano» la realtà e quelli che si limitano a «inventarla». Da un lato, infatti, i testi letterari parlano anch'essi, a loro modo, della realtà vera; dall'altro, i testi fattuali non possono uscire dal linguaggio e non possono fare a meno di impiegarne le procedure, che l'autore ne sia o meno consapevole.

Ciò vale in modo particolare per l'antropologia. La «cultura» che gli antropologi raccontano nei loro libri è sempre un'entità

complessa costruita all'interno di un testo, per mezzo di pratiche di scrittura; e la pretesa dell'antropologia post-frazeriana a una totale trasparenza comunicativa, a una rappresentazione etnografica depurata da ogni opacità retorica e letteraria (da cui le critiche a un Frazer «troppo letterario»), appare oggi a molti una pretesa illusoria e persino mistificante. Su questo punto dovremo tornare, perché ha a che fare con l'odierna «riscoperta» di Frazer. Se da un lato Frazer condivideva appieno il culto positivista per i «fatti», dall'altro egli era consapevole, più di ogni altro antropologo del suo tempo, che presentare i fatti in un insieme ordinato era un problema tanto letterario quanto scientifico. Abbiamo già visto quanta importanza egli attribuisse allo stile e alla struttura delle sue opere: quanto ritenesse irrinunciabile, ad esempio, la trama «poliziesca» del *Ramo d'oro* come cornice dei suoi materiali empirici; o quanto ritenesse indispensabile una rielaborazione letteraria delle proprie fonti, in modo da conferir loro quel «fascino magico dello stile che accende l'immaginazione o infiamma il cuore» (come si esprime nella già citata introduzione ad *Anthologia Anthropologica*).

Ora, sia i critici che gli estimatori di Frazer hanno solitamente contrapposto questa dimensione artistica del suo lavoro a quella scientifica – senza cogliere, a me pare, quanto le due fossero strettamente intrecciate nella concezione frazeriana dell'antropologia. Così, Leach [1965: 27] può affermare che Frazer «era esplicitamente convinto di dare un contributo alla letteratura piuttosto che alla scienza» – affermazione ripresa alla lettera in uno dei più diffusi manuali di antropologia [Harris 1968: 277]. Fra gli antropologi anche Mary Douglas [1978: 153, 163], pur simpatizzando con Frazer molto più di Leach, ritiene che egli si considerasse uno «studioso letterario», interessato principalmente a questioni di stile. Il critico Stanley E. Hyman [1962: 244, 264] è ancora più netto in proposito e ritiene che, almeno a partire dalla terza edizione del *Ramo d'oro*, Frazer abbia presentato il libro come un'opera letteraria, rinunciando esplicitamente alla scienza. Sotto il peso delle critiche ricevute, egli avrebbe abbandonato le pretese di «verità» delle sue teorie e delle sue ricostruzioni storiografiche, mantenendole solo per il loro valore di finzioni letterarie.

Né Leach né Hyman prendono sul serio Frazer quando afferma, appunto nell'introduzione alla *editio maior*, di aver cercato di «presentare i materiali in forma più artistica», «scartando l'austera forma del trattato *scientifico senza per questo sacrificarne la sostanza*» [1913: VIII; corsivo aggiunto]. Un altro critico letterario, Marc Manganaro, in un recente saggio ha invece sostenuto che in Frazer il piano artistico e quello letterario non solo non sono alternativi, ma si rafforzano a vicenda. Frazer, egli afferma, si presenta al lettore come scienziato *e* come artista, come umile raccoglitore di fatti ma al tempo stesso come creatore di un'opera d'arte: e ciascuno di questi due ruoli contribuisce ad accrescere l'autorità dell'altro [Manganaro 1992: 47]. Ma Manganaro continua a considerare questi due livelli come oggettivamente incompatibili: e crede che la loro ibridazione rappresenti una strategia per il cui tramite Frazer rafforza la propria autorità e si mette al riparo dalla critica. In altre parole, Frazer approfitterebbe dei vantaggi di entrambe le posture retoriche (il raccoglitore di fatti, l'artista), sottraendosi al tempo stesso alle critiche che ciascuna di esse può aprire. L'una sostiene e copre le debolezza dell'altra. Alla critica teoretica egli può rispondere sottolineando la natura effimera delle teorie e la centralità dei fatti; alla critica filologica e fattuale, può rispondere con gli argomenti della letteratura; alla critica estetica, può rispondere appellandosi di nuovo alla scienza. In questo senso, l'accentuazione degli aspetti artistici nella terza edizione e in quella abbreviata sarebbe la risposta alle crescenti critiche, e alla consapevolezza della insostenibilità di molte delle sue tesi teoriche e filologiche, che pure Frazer non vuole abbandonare. Presentando il libro come un'opera letteraria, Frazer può continuare a «giocare con le possibilità» senza preoccuparsi più di tanto della convalida scientifica [*Ibidem*: 38, 48].

La tesi di Manganaro è interessante, ed è perfettamente plausibile che nella fortuna del *Ramo d'oro* abbia giocato un ruolo il mistificante gioco di slittamento tra i diversi livelli del testo. Ma nell'attribuire a Frazer questa strategia retorica, anche Manganaro trascura la possibilità che per lui vi fosse una reale integrazione tra le due dimensioni – che, in altre parole, egli ritenesse di porre le risorse artistiche e letterarie al servizio della comprensione scientifica. Il problema di Frazer era capire e far

capire al lettore il pensiero dei «primitivi», e il ruolo che rituali e miti svolgono nella loro vita (come, in parte, nella vita dei «civilizzati» o dei «moderni»). A questo scopo, era necessario calarsi in qualche modo nel vivo del loro rapporto con l'ambiente naturale, nelle loro preoccupazioni e persino nei loro sentimenti. Per Frazer era chiaro che i piatti resoconti etnografici non consentivano questa partecipazione immaginativa del lettore, che richiedeva invece di sfruttare appieno le possibilità della rappresentazione artistica. Da qui l'insistenza, nelle sue descrizioni di riti, sull'aspetto scenico, sui personaggi, sulle caratteristiche tragiche o talvolta comiche dell'azione, e su tutti gli altri aspetti in grado di coinvolgere non solo l'astratta ragione del lettore, ma anche la sua immaginazione sensibile (in particolare visiva) ed emotiva. Basti un esempio, tratto dal capitolo del *Ramo d'oro* sull'uccisione di rappresentanti umani della divinità tra gli Aztechi – capitolo che Hyman [1962: 261] considera il climax emozionale dell'intera opera. «A settembre, in una gran festa», una fanciulla viene scelta per impersonare la dea del granturco, Chicomecohuatl, e adorata per una intera giornata prima di venir solennemente uccisa. Ecco alcuni passi del resoconto di Frazer:

> Venuta la sera, il popolo si adunava al tempio i cui cortili eran tutti illuminati da lampade e candele innumerevoli. Là passavano la notte senza dormire e a mezzanotte mentre suonava una solenne musica di trombe, flauti e corni, giungeva una lettiga o portantina ornata di festoni di pannocchie di granturco e di peperoni e che si riempiva di ogni sorta di semi. I portatori la deponevano quindi alla porta della sala in cui stava l'immagine in legno della dea. Questa sala era adornata di dentro e di fuori con ghirlande di pannocchie, di peperoni, di zucche, di rose e di ogni specie di grani, una meraviglia a vedersi, e tutto il pavimento era coperto con le verdeggianti offerte dei fedeli. La musica cessava, e avanzava una solenne processione di sacerdoti e di grandi dignitari con torce accese e fumanti incensieri, conducendo la fanciulla che faceva la parte della dea. I sacerdoti la circondavano coi turiboli fumanti, la musica riprendeva a suonare, e d'un tratto un grande dignitario del tempio le balzava davanti con un rasoio in mano e tagliava destramente la piuma verde che le ondeggiava sul capo, insieme ai capelli cui era attaccata [*GBa*: 910-911].

Come in ogni buona narrativa, descrizione ed eventi si alternano sapientemente nella prosa frazeriana. Lo scenario del dramma del sacrificio umano è rappresentato con grande ricchezza di dettagli visivi, auditivi e olfattivi (i colori di fiori e piante, l'alternanza musica-silenzio, i fumi dell'incenso). L'azione irrompe improvvisa: «d'un tratto», il dignitario del tempio «balza» davanti alla fanciulla tagliandole la piuma e i capelli, come in una sorta di rappresentazione simbolica della vera uccisione, che sopraggiungerà il giorno successivo:

> La fine era questa. Quando la folla si era tutta radunata i sacerdoti incensavano solennemente la fanciulla che impersonava la dea: la gettavano con le spalle sopra il mucchio di grani e di semi, le tagliavano la testa, raccoglievano il sangue che ne sgorgava in un bacino e lo spruzzavano sull'immagine della dea, sui muri delle sale e sulle offerte di grano, peperoni, semi, zucche e altri legumi che erano ammonticchiati sul pavimento. Dopo scorticavano il tronco del cadavere e uno dei sacerdoti s'ingegnava di entrare dentro la pelle insanguinata [*Ibidem*: 912-913].

L'intero capitolo su «L'uccisione del dio al Messico» è un succedersi di episodi di questo tipo, in cui Frazer ricerca consapevolmente un «effetto di lettura» drammatico, presentando il cruento atto del sacrificio umano al culmine di coloratissime descrizioni di feste popolari, e facendo risaltare il contrasto tra la gioiosità delle feste e la «sinistra profondità» del sacrificio. A queste tecniche di drammatizzazione Frazer ricorre non solo per attrarre il grande pubblico verso dati che sarebbero altrimenti troppo aridi, ma anche e soprattutto perché ritiene che la comprensione antropologica consista nel calarsi il più possibile nella carne e nel sangue, per così dire, dei soggetti umani studiati, partecipando immaginativamente ai loro rituali.

Per inciso, ci imbattiamo qui in un limite dell'intellettualismo frazeriano. Nonostante la sua convinzione nell'unità intellettuale del genere umano, Frazer è sempre stato convinto che vi fosse una irriducibile diversità tra i processi di pensiero del selvaggio, legati indissolubilmente alle condizioni ambientali e sociali della sua esistenza, e quelli dell'uomo moderno. Ciò lo ha portato in più occasioni a criticare l'idea tyloriana di spiegare il rituale sulla base delle speculazioni di un «filosofo selvaggio» – quel metodo

«se io fossi un cavallo» in cui Frazer stesso, per la verità, indulge spesso, e del quale la storia degli studi lo promuoverà a massimo rappresentante. Questa fallacia razionalistica Frazer la vedeva esemplificata in massimo grado da Rousseau, ma la attribuiva anche a Tylor, Robertson Smith e ad altri suoi contemporanei. Vi è un passo da una lettera scritta nel 1889, dunque prima dell'uscita del *Ramo d'oro*, che si esprime in proposito in modo inequivocabile:

> Voglio dire che l'uomo primitivo guarda il mondo da un punto di vista totalmente diverso dal nostro, e che ciò che a noi sembra semplice ed ovvio, quasi certamente, non appare tale a lui; mentre, viceversa, ciò che per lui è semplice ed ovvio è quasi sempre tanto lontano dai nostri modi di pensare che non potremmo neppure sognarlo. Di conseguenza, ogni spiegazione della religione o della società che ci sembra interamente conforme alla ragione e alla probabilità dovrebbe, secondo me, esser sempre considerata con il massimo sospetto. Proprio la sua intrinseca probabilità (dal nostro punto di vista) è un elemento contro di essa. Le concezioni di Rousseau (per prendere un esempio estremo) sull'origine della società facevano presa sulle persone più ragionevoli del secolo scorso, semplicemente perché, se *essi* avessero dovuto ricostruire la società dalle fondamenta, avrebbero proceduto più o meno nel modo che Rousseau attribuiva all'uomo primitivo. Ma dall'uomo primitivo a un enciclopedista francese vi è un intervallo molto lungo [cit. in Hyman 1962: 219].

È curioso vedere come Frazer, agli inizi della sua carriera, metta a nudo con grande lucidità proprio quegli errori che saranno in seguito imputati alla sua opera. C'è da chiedersi perché non abbia portato avanti in modo più conseguente la sua critica a Rousseau. Una risposta possibile è che il programma anti-intellettualista di Frazer passa attraverso il suo trattamento drammatico dei fatti etnografici, suoi tentativi di rendere attraverso una scrittura letteraria il contesto esistenziale e persino emotivo in cui viene maturando il pensiero mitico e la pratica rituale. È sul piano della partecipazione immaginativa, più che su quello della riflessione razionale, che Frazer cerca di colmare l'ampio intervallo tra l'uomo primitivo e l'enciclopedista francese. Una soluzione inevitabile, se si prende sul serio il paradosso in cui, secondo il passo citato, si avvolgerebbe ogni teoria razionale sul pen-

siero selvaggio: vale a dire, quanto più la teoria ci sembra ragionevole, tanto minore è la sua probabilità di esser vera.

Se risaliamo ancora più indietro nel percorso intellettuale di Frazer, a quel suo primo lavoro sulla teoria delle idee in Platone che gli valse la *fellowship* del Trinity College, ci imbattiamo in un punto di vista analogo. Abbiamo visto come Frazer, in questa dissertazione, criticasse la metafisica dell'ultimo Platone da una prospettiva empirista. Ma non sorprenderà scoprire che la sua critica al filosofo greco è di ordine stilistico, prima ancora che epistemologico:

> Negli ultimi dialoghi [...] i modi vivaci di un grande drammaturgo, che incanta i suoi ascoltatori con il gioco alternato dell'alta tragedia e dell'alta commedia, sono rimpiazzati dai modi piatti e noiosi di un professore che fa lezione ai suoi allievi. [...] È come la trasformazione di uno Shakespeare in un Kant [cit. in Douglas 1978: 156].

Il venticinquenne Frazer esprime già con estrema chiarezza le idee che lo accompagneranno per tutta la vita: l'intreccio di tragedia e commedia come chiave per la comprensione della condizione umana, e la tensione tra arte e ragionamento come insolubile dilemma del pensiero. Platone imbocca la strada di una sterile metafisica quando comincia a lasciarsi «guidare dalla debole e fredda luce della Ragione, invece che dal fuoco ardente dell'Immaginazione» [*Ibidem*].

In altre parole, fin dall'inizio Frazer pone le risorse letterarie al servizio della comprensione scientifica, ritenendo che la rappresentazione delle culture umane non possa che passare attraverso l'immaginazione estetica. *Il ramo d'oro* è il coerente sviluppo di questo programma. L'inestricabile connessione di stile e contenuto era del resto compresa da molti dei suoi lettori – primi fra tutti i ricercatori sul campo, che vedevano nel libro una risposta ai loro problemi di rappresentazione etnografica. Così Baldwin Spencer, nel corso delle sue spedizioni australiane, poteva scrivere a Frazer: «ho letto ancora una volta la conclusione del *Ramo d'oro*, e ho pensato che morirei felice se sapessi scrivere in quel modo!» [lettera del 1903, cit. in Hyman 1962: 231]. Malinowski, da parte sua, era partito per le Trobriand con l'intenzione di divenire «il Conrad dell'antropologia» [Malinowski

1967: 6] e con una chiara percezione dei problemi di scrittura posti dal resoconto delle esperienze di campo. Come abbiamo visto, scriveva a Frazer di aver appreso da lui l'importanza di rendere «la vivacità e il colore nelle descrizioni della vita indigena», «il paesaggio e l'atmosfera» di una regione [lettera del 25.10.1917, cit. in Thornton 1985: 8]. E nel suo saggio di memoria su Frazer, sottolinea del maestro «il potere di creare un mondo immaginario suo proprio [...]; il fascino del suo stile; la sua capacità di ravvivare i legami incolori dei fatti etnografici in una narrazione drammatica; il suo potere di creare visioni di terre lontane e di culture esotiche, che quelli di noi che andarono là dopo aver letto Frazer possono meglio apprezzare» [Malinowski 1944: 190-191]. E ancora, con toni che sicuramente vanno al di là del mero riconoscimento formale, parla della «dote soprannaturale di Frazer di trasformare un'erudizione rozza, cumulativa in una architettura meravigliosamente costruita di fatti», e della sua capacità di rendere «i fatti e le verità della magia o della religione, della parentela di sangue e del totemismo nella prospettiva reale all'interno del loro contesto rilevante, vive e palpitanti con i desideri, le credenze, e gli interessi umani» [*Ibidem*: 191].

Non diverso l'atteggiamento di un altro grande critico di Frazer, il francese Marcel Mauss. Anch'egli, pur avversando con nettezza le teorie di Frazer, ne ammirava la scrittura, la sensibilità e le doti artistiche. In un «ritratto» scritto per la rivista *Europe* nel 1928, affermava che «la ricerca delle idee per sé stesse, della consequenzialità logica, non è stato il punto di forza di questo grande produttore», e che Frazer «si preoccupa meno della logica che di convincere o di vedere» [cit. in Sarasini 1984: 67]. Ciò non lo rende tuttavia meno antropologo, per così dire: conferisce semmai una qualità particolare alla sua antropologia:

> Sir James è sempre uno scrittore e spesso un grande scrittore. [...] È certo che nessuno ha scritto sugli stessi argomenti con più amore e in una lingua più bella. Nessuno sarà stato in tutto più al servizio della sua scienza, e soprattutto nessuno l'avrà resa più seducente. [...] I nomi di tanti suoi contemporanei saranno spariti da ogni memoria, quando ci si servirà ancora per lungo tempo delle edizioni di Frazer, come di quelle di Erasmo o di Casaubon. Ci si servirà sempre dei suoi vasti repertori perché sono preziosi, perché sono buoni, perché belli, come non si

cessa mai di leggere Voltaire e Hume. E soprattutto, anche quando questo sarà venuto meno, si leggeranno sempre pagine come l'«Addio a Nemi» [*Ibidem*: 67, 70].

Questo nesso tra contenuto e stile della scrittura antropologica, tra comprensione scientifica e immaginazione estetica, non sarà più riconosciuto dai successori di Malinowski e di Mauss (con delle eccezioni sul versante francese, per la verità, come testimonia ad esempio l'opera di Michel Leiris). È per questo che oggi, dopo quasi un secolo di antropologia naturalistica, ci riesce difficile accettare che vi sia una qualche relazione tra la verità e le caratteristiche letterarie di un'opera, e considerare queste ultime come qualcosa di più di un elemento esteriore e marginale. Ed è questo che ci rende difficile capire Frazer. L'ironia, che fa sempre capolino nella storia delle idee, è che Frazer si avvalesse di strategie letterarie classiche (il cosiddetto *grand style* della tradizione settecentesca inglese, i moduli del dramma classico), combinandole con contenuti assai poco classici in una miscela esplosiva; e che nei suoi libri trovi nutrimento una generazione di scrittori che è interessata proprio a disfarsi di quelle strategie classiche e a fondare una sensibilità artistica moderna, alla quale Frazer resterà invece sempre estraneo. Siamo probabilmente di fronte a una di quelle «incomprensioni creative» tra generazioni, come le chiama Mary Douglas [1978: 157], in cui, da letture «infedeli» dei maestri, nascono nuovi stili e nuove sensibilità.

3. *Stile, struttura, genere del* Ramo d'oro

Nell'analizzare le caratteristiche letterarie del *Ramo d'oro*, può tornar utile la tripartizione proposta da Vickery [1973: 106] tra elementi stilistici, strutturali o compositivi e di genere. Esaminiamoli separatamente.

a) *Stile*. Frazer si è conquistato un posto nella storia della letteratura inglese come prosatore scientifico. I commentatori sono concordi nel collocare la sua scrittura in una tradizione che risale a John Dryden e che passa attraverso i modelli della saggistica settecentesca, soprattutto attraverso autori come Joseph Addison

(delle cui lettere Frazer curò un'edizione nel 1915, e il cui stile si divertì a imitare in una serie di «falsi» addisoniani, pubblicati poi nella raccolta *The Gorgon's Head*) e Edward Gibbon. È una scrittura che risente delle influenze classiche – latine in modo particolare – sia nelle scelte lessicali che nella costruzione sintattica. Il periodare è ampio e sostenuto, molto più che nell'inglese ordinario, con una costante attenzione alla regolarità dei ritmi e agli effetti di allitterazione. Addison e Gibbon, per la verità, influenzano due aspetti diversi – per quanto interrelati – dello stile frazeriano. Il primo, con la sua scrittura lineare e trasparente, rappresenta bene «le qualità della moderazione, della ragionevolezza, dell'autocontrollo, della cortesia, del buon gusto» che caratterizzano così spesso il discorso di Frazer [Manganaro 1992: 44] il secondo, con uno stile decisamente più altisonante e «ciceroniano», influenza [come osserva Ackerman 1987: 23] i passaggi in cui Frazer decide di usare un tono più elevato e sentenzioso.

Per il lettore italiano, si può osservare che la scrittura frazeriana è resa piuttosto bene nella pregevole traduzione condotta da Lauro De Bosis, negli anni Venti, sulla versione abbreviata (traduzione rimasta quasi sconosciuta prima della guerra, ma diffusa poi a partire dal 1950 nella fortunata edizione della «Collana viola» Einaudi e nelle successive ristampe Boringhieri). Naturalmente, nel passaggio all'italiano si perdono alcune specificità stilistiche, in particolare i latinismi, resi spesso da De Bosis attraverso toscanismi lessicali e sintattici che non producono lo stesso effetto aulico. Così come si perdono gli espliciti o impliciti riferimenti intertestuali – vale a dire, il consapevole confronto che Frazer instaura con specifiche tradizioni letterarie. Nel complesso, tuttavia, la traduzione coglie appieno la combinazione frazeriana tra contenuti scientifici e scrittura letteraria, e la sua alternanza di registri drammatici e ironici, distaccati e appassionati. Meno efficace appare una recente nuova traduzione di N. Rosati Bizzotto [Frazer 1992], che rende il testo inglese in modo più letterale, «normalizzando» però il linguaggio frazeriano sugli standard della prosa scientifica odierna.

Il largo impiego di metafore, tratte dagli ambiti più diversi, è caratteristica centrale della scrittura frazeriana. Ne abbiamo già visto molti esempi. Possiamo elencare, tra le principali:

– metafore geologiche, che descrivono il pensiero arcaico e magico come un abisso sotterraneo, un vulcano sotto i nostri piedi, una rupe primordiale, un solido strato di roccia – contro la crosta sottile e fragile della civiltà;

– la metafora della luce e dell'ombra, usata in riferimento alla opposizione di ragione e superstizione. Hyman [1962: 249] vede nel *Ramo d'oro* un conflitto manicheo tra luce e oscurità; ma le immagini frazeriane alludono anche alla loro necessaria compenetrazione – dal momento che non esiste, nel mondo terreno, né la pura luce né l'oscurità assoluta. I raggi luminosi, talvolta, sono anche metafora del metodo comparativo che penetra le nebbie del mito e della superstizione. Ma la «luce» di Frazer, nel complesso, è assai poco solare e trionfante – spesso è anzi fioca, se non persino fredda, come nel passo su Platone appena citato. Ricorre l'immagine del chiarore tremolante di una lanterna, che a malapena disegna un pallido cerchio in una grande notte di tenebre. Poco illuminista è anche il ricordato passo sul sole che lentamente si spegne, posto a suggello del *Ramo d'oro* e che dà il tono alle conclusioni dell'opera;

– le metafore biologiche e soprattutto darwiniane, che consentono di descrivere l'evoluzione culturale sul modello di quella naturale, e configurano l'antropologia culturale come una sorta di anatomia comparata della mente [v. Hyman 1962: 214, 235-238].

– il viaggio come metafora della ricerca comparativa. Viaggio nautico, come nell'apertura del *Ramo d'oro* («spieghiamo al buon vento le nostre vele» etc.); ma anche viaggio sotterraneo, evocato dallo stesso episodio virgiliano di Enea e dell'aureo ramoscello della Sibilla; viaggio, ancora, inteso come il faticoso aprirsi di un sentiero in una intricata foresta («se abbiamo seguito fino in fondo il nostro sentiero – scrive Frazer nell'ultimo capitolo del libro – abbiamo dovuto trascurarne parecchi altri che uscivano da esso e conducevano o sembravano condurre a mète ben lontane dal sacro bosco di Nemi»; [*GBa*: 1093]);

– metafore militari, come quella dei cannoni del metodo comparativo che sparano sulla cittadella fortificata della religione; o quella, prettamente positivista, del progresso come marcia inarrestabile di un ordinato esercito che combatte contro le forze selvagge della superstizione e dell'anarchia;

– ancora, metafore pittoriche usate per esprimere la complessità della rappresentazione antropologica. Come fa notare Vickery [1973: 107, 115 sgg.], Frazer si riferisce spesso al proprio stesso discorso come a una «linea sinuosa», a un «gioco alternato di luce e ombra», a rapporti tra figure che stanno «al centro della tela» oppure «sullo sfondo», e così via.

È evidente come le metafore, in Frazer, non svolgano una funzione meramente esemplificativa o didattica, aiutando il lettore a comprendere argomenti il cui valore resta però indipendente dalle metafore stesse. Piuttosto, esse fanno parte della sostanza della trattazione, contribuendo in modo decisivo a determinarne il senso. È come se il discorso frazeriano si invischiasse in quella stessa metaforicità che caratterizza il suo oggetto – quel pensiero magico e selvaggio che si presenta appunto come governato dalle leggi dell'analogia e della figurazione.

Come l'inconscio freudiano, ancora una volta, la magia non può esser detta se non per mezzo della metafora. Di più: le sue regole, come quelle del linguaggio onirico o dello spostamento, non si possono studiare se non percorrendone pazientemente i tracciati, seguendo le infinite possibilità di connessione simbolica che esse aprono. Questo spiega forse la mole dei libri di Frazer e la «scandalosa» ridondanza della loro documentazione etnografica: i «casi» che egli allinea, uno dopo l'altro, in migliaia e migliaia di pagine non sono esempi o prove, ma tessere di un infinito *puzzle* di possibilità metaforiche. Nello sfogliare i suoi documenti, Frazer – e con lui il lettore – si trova a ripercorrere e a riprodurre passo dopo passo la logica della magia simpatica, mettendo insieme un enorme repertorio di relazioni analogiche. Un *puzzle* infinito, in effetti, che trova i suoi limiti solo nelle umane possibilità di raccogliere documenti e che resta dunque perennemente aperto. È in questo senso che Vickery [1973: 345] parla del *Ramo d'oro* come di una sorta di «guida alle possibilità metaforiche», dal quale l'arte e la letteratura novecentesche hanno attinto a piene mani. Si può aggiungere che anche in antropologia la sua funzione prevalente è rimasta questa: una sorta di enciclopedia della metafora, ancora preziosa per ogni studioso che si occupi del simbolismo legato a persone, animali, piante, oggetti e azioni su cui si accentra l'esperienza umana.

Due ulteriori caratteristiche dello stile frazeriano, già ricordate nei precedenti capitoli, devono esser sottolineate: la visualità e l'ironia. L'attenzione all'elemento scenografico è costante in Frazer: raggiunge forse il suo culmine nel commentario di Pausania, ma è presente con forza anche in tutte le altre opere, e in particolare nella *editio maior* del *Ramo d'oro* [v. Ackerman 1987: 236 sgg.]. Che Frazer scelga di partire con la riproduzione e la descrizione del quadro di Turner non è particolare secondario: in questo modo, egli stabilisce una modalità pittorica di rappresentazione della realtà che domina nell'intero libro. Abbiamo visto, nel passo sul sacrificio umano azteco, come i resoconti di Frazer facciano forte presa sui dettagli concreti e sensibili, mirando a produrre quella che Vickery chiama una «presenza visuale» delle realtà culturali indagate. Per una sorta di metafora lockeana, Vickery osserva [1973: 107], la chiarezza intellettuale sembra identificarsi con quella visuale – qualità saliente, questa, dello stile letterario contemporaneo.

Si potrebbe aggiungere che in ciò Frazer è davvero un maestro, per quanto negletto, dell'etnografia moderna, la quale impiega strategie prevalentemente visuali nella rappresentazione delle altre culture, e tende a identificare la comprensione con la visualizzazione. In Malinowski, e ancor più nei suoi allievi come Edward E. Evans-Pritchard, Raymond Firth e altri, la scrittura si fa veicolo dell'occhio dell'etnografo, privilegiando, dell'esperienza di ricerca sul campo, ciò che è rappresentabile attraverso immagini – piuttosto, poniamo, che le dimensioni discorsive. Come osserva Clifford Geertz a proposito di Evans-Pritchard, si producono resoconti etnografici che hanno la coerenza di un paesaggio più che quella di un discorso. Solo che nell'antropologia moderna la visualità viene depurata dagli elementi di narrazione cui Frazer la associava: e il risultato sono monografie etnografiche che non somigliano più tanto a rappresentazioni tragiche o comiche (l'obiettivo di Frazer), quanto, per usare ancora l'espressione di Geertz, a proiezioni di diapositive [Geertz 1988; v. anche Fabian 1983: 105 sgg.].

Altrettanto importante è la strategia stilistica dell'ironia, che Frazer sa usare con leggerezza ed efficacia. Alcuni commentatori, come J.Z. Smith [1973] e lo stesso Ackerman, vedono nell'ironia

la fedeltà ultima del pensiero di Frazer: a essa egli ricorre per temperare i toni troppo drammatici o altisonanti, e per mantenere un equanime e autorevole distacco rispetto alle sue fonti, ai personaggi delle sue «storie», alle opinioni discusse, all'intera tragicommedia del destino umano che si snoda davanti ai suoi occhi. Soprattutto, l'ironia è la risorsa che sembra consentire a Frazer una via d'uscita dalle grandi tensioni che percorrono il suo lavoro: il suo dibattersi tra arte e scienza, il suo atteggiamento ambivalente verso la religione, la sua visione malinconica del progresso. Nei confronti del problema religioso, ad esempio, l'ironia sembra essere la sua ultima parola. Leach e Graves (da opposti versanti) lo fraintendono fortemente, quando lo accusano di pavidità e opportunismo per non aver espresso in modo più aperto le sue critiche al Cristianesimo. Frazer non è e non vuol essere un riformatore sociale o un profeta del progresso, e rifiuta con forza di legare il proprio nome alla propaganda di opinioni e ideologie – come abbiamo visto nel caso del suo diniego alla Rationalist Press. Non l'irruente attacco frontale è nel suo stile, ma il sottile e ironico – per quanto apertissimo – distacco. Ai passi già citati si può aggiungere a titolo di esempio il seguente, che ci mostra l'ironia frazeriana al suo stato puro. Frazer sta discutendo la tendenza della Chiesa cristiana a istituire le proprie feste in coincidenza calendariale con le precedenti feste pagane di morte e resurrezione del dio, e in particolare la coincidenza tra la Pasqua e le celebrazioni della resurrezione di Attis. Riportando la testimonianza di uno scrittore cristiano del IV secolo, egli osserva:

> Tanto i cristiani che i pagani erano colpiti dalla sorprendente coincidenza tra la morte e la resurrezione delle loro rispettive divinità, e questa coincidenza era oggetto di aspre controversie tra i fedeli delle due religioni rivali: i pagani pretendevano che la resurrezione di Cristo era una imitazione di quella di Attis; i cristiani asserivano con egual calore che la resurrezione di Attis era una contraffazione diabolica di quella di Cristo. In queste dispute, non sempre cortesi, i pagani avevano quel che a un osservatore superficiale potrebbe sembrare un grande vantaggio: poter mostrare, cioè, che il loro dio era il più antico, e quindi probabilmente non era una contraffazione, poiché come regola gene-

rale l'originale è anteriore alla copia. Questa debole argomentazione i cristiani la respingevano facilmente. Essi ammettevano infatti che secondo un ordine puramente cronologico Cristo era la divinità più recente, ma dimostravano trionfalmente la sua reale priorità, accusando la malizia di Satana, che in una occasione così importante aveva superato se stesso invertendo l'ordine usuale della natura [*GBa*: 565-566].

b) *Struttura*. Come abbiamo visto, nell'introduzione all'*editio maior* Frazer dichiara esplicitamente di aver scartato l'austera forma del trattato scientifico a favore di una presentazione «più artistica» dei materiali, «in modo da attrarre, forse, anche quei lettori che potevano esser respinti da un'organizzazione dei fatti più strettamente logica e sistematica» [*The Magic Art*, I: viii]. In cosa consiste esattamente questa forma «più artistica»? Frazer si riferisce evidentemente non solo alle scelte stilistiche, ma anche all'impianto complessivo dell'opera. Ora, occorre distinguere almeno due livelli nell'organizzazione interna del testo. A un livello più superficiale, vi è quella che potremmo chiamare la macro-narrativa, la trama sulle cui linee generali il discorso frazeriano si snoda: il mistero del prete di Nemi, la partenza per il «viaggio» di ricerca in terre e tempi lontani e così via, fino al «ritorno a Nemi», etc. A un secondo livello, vi è l'organizzazione «orizzontale» del testo, consistente principalmente nell'assemblaggio di quelle micro-narrazioni che sono gli estratti documentari, i «dati». In apparenza, anche questa è molto semplice: Frazer sembra limitarsi a raggruppare i dati per tema, allineandone il maggior numero possibile al fine di illustrare o «dimostrare» un passaggio argomentativo.

Ad esempio, poniamo si tratti di dimostrare che nel pensiero primitivo ha un ruolo importante la paura di perdere l'anima, concepita come un'essenza materiale che può uscire dal corpo (tesi che ha un ruolo nello sviluppo verticale del *Ramo d'oro*, poiché serve a chiarire il concetto di tabù il quale, a sua volta, rappresenta un anello nella catena argomentativa che deve portare, da ultimo, alla soluzione del mistero di Nemi). Frazer enuncia la tesi e procede senz'altro ad accumulare i dati:

Si suppone comunemente che l'anima esca dalle aperture naturali del corpo, specialmente dalla bocca e dalle narici. Così, qualche volta, nel Celebes, attaccano degli ami da pesca al naso di un malato, all'ombelico e ai piedi, così che se l'anima tentasse di fuggire sarebbe presa all'amo e vi rimarrebbe attaccata. Un Turik del fiume Baram nel Borneo rifiutò di separarsi da certe pietre a forma di gancio perché esse, per così dire, gli agganciavano l'anima al corpo e impedivano alla sua parte spirituale di staccarsi da quella materiale. Quando uno stregone daiaco della costa viene iniziato, si suppone che le sue dita siano fornite di ami da pesca con cui potrà uncinare l'anima umana che tentasse di sfuggire e riattaccarla al corpo del paziente [*GBa*: 283-284].

E così via, passando tra gli Haida, gli Indù, gli indigeni delle isole Marchesi, della Nuova Caledonia, i Bagobo delle Filippine, gli Itonama del Sud America, i Wakelbura dell'Australia, e con frequenti «ritorni a casa»: «espressioni popolari di lingue civili come avere il cuore in bocca, l'anima sulle labbra o nel naso, mostrano come sia naturale l'idea che la vita o l'anima possa sfuggire dalla bocca o dalle narici» [*Ibidem*: 285]. In questo esempio, i documenti sono estratti di poche righe; in altre occasioni, occupano intere pagine e hanno una più precisa configurazione scenografica e narrativa. Nell'uno e nell'altro caso, il lettore (soprattutto quello dell'*editio maior*) si smarrisce nell'oceano di «fatti», perdendo il senso della loro (e della sua) posizione nella catena argomentativa. Ciò fa sì che il testo si frantumi continuamente, che la fragile struttura della trama non riesca a tenere il peso del traboccante materiale empirico. Già nel 1901, un recensore scriveva che «il ramoscello è troppo esile per sostenere tutto il peso del sapere che viene appeso ad esso» [cit. in Manganaro 1992: 20]. Né autore né lettore riescono a mantenere il controllo argomentativo sul flusso ininterrotto di dati. Le stesse glosse che Frazer appone a margine del testo nella terza edizione, con l'intento, evidentemente, di impedire al lettore di smarrirsi nel corso del «viaggio», non sono di grande aiuto: anzi, accentuano forse l'effetto digressivo, l'impressione di assistere, come un altro recensore notava nel 1890, a una di quelle narrazioni orientali in cui «ogni storia si conclude con un evento o un'allusione che richiede un'altra storia per esser spiegata» [*Ibidem*: 22].

Ora, questo livello dell'organizzazione testuale ha caratteristiche assai più complesse di un semplice affastellamento di documenti – perlomeno, se lo consideriamo dal punto di vista dell'ef-

fetto di lettura, indipendentemente da quelle che erano le consapevoli intenzioni dell'autore. Ackerman [1987: 99] parla di una «qualità labirintica» del testo, nel quale, come in un sogno, ogni tema può sfociare in ogni altro. Altri commentatori evocano l'immagine del testo come un mosaico o un gioco di domino, le cui tessere si incastrano l'una nell'altra [v. Manganaro 1992: 21]; altri ancora trovano analogie con la forma musicale della sonata, in cui su un tema centrale si innesta un numero potenzialmente infinito di sviluppi e variazioni [H.N. Brailford, cit. in Vickery 1973: 110]. Wittgenstein, lo abbiamo visto, intravede una «legge segreta» che percorre la collezione dei dati.

Vickery pensa che proprio questa anomala qualità strutturale del *Ramo d'oro* abbia influenzato le tecniche compositive del modernismo letterario. Esse sembrano riprendere da Frazer, ad esempio:

– la tecnica del montaggio. La poesia novecentesca, in particolare, ma anche esperienze narrative come quella di Joyce, tendono a esprimersi non attraverso un discorso diretto e compiuto, ma per mezzo dell'accostamento di scene, immagini, frammenti di discorso apparentemente incongrui e connessi da tenui legami analogici. L'artista non dichiara esplicitamente il suo «messaggio», ma si limita a montare pezzi e «ritagli»; piuttosto che indirizzare l'attenzione del lettore sull'insieme dell'opera d'arte, lo spinge a perdersi nel frammento;

– la giustapposizione di elementi provenienti da contesti spaziali e temporali diversi. Applicata all'opera d'arte, questa strategia fa saltare i criteri classici di unità di tempo e di luogo. In opere moderniste come *The Waste Land*, *Ulysses* o *Finnegan's Wake*, ordini diversi della storia e dell'esperienza umana si sovrappongono costantemente, secondo quello che Vickery [1973: 119] chiama un «metodo narrativo non-cronologico». Questa struttura di riferimenti incrociati, come già abbiamo notato, tende a far risaltare il carattere perenne di alcune esperienze umane e di certi modelli drammatici;

– il sistematico accostamento tra il solenne e il banale, tra i grandi eventi della storia e le *routine* della vita quotidiana – con l'effetto di «ritualizzare» le aree più ordinarie e comuni dell'esperienza. «Lawrence, come Joyce ed Eliot, vede rappresentata simbolicamente la vita dell'uomo nel senso comune e negli atti tradizionali. Per loro, come per Frazer, mietere, fare l'amore, portare i peccati degli altri, e svolgere i compiti più umili della vita quotidiana, tutto ciò riflette in modi diversi ciò che si considera l'essenza della vita» [*Ibidem*: 122-123];

– la fusione di dati e informazioni dai più svariati campi della conoscenza. Angus Downie, il segretario di Frazer, sottolinea le sue tendenze enciclopediche, la sua propensione a invadere diversi domini disciplinari in cerca di informazioni di prima mano [Downie 1970: 110]. Vickery fa notare come questo atteggiamento enciclopedico sia condiviso dai modernisti, che amano assumere la postura autoriale dello studioso, e introducono all'interno dell'opera d'arte persino le note, come Eliot in *La terra desolata*;

– un andamento ciclico della trattazione, che si inoltra in lunghe digressioni per tornare sempre al punto di partenza – tendenza che riproduce, sul piano formale, il vero e proprio nucleo immaginativo del *Ramo d'oro*, vale a dire il ciclo nascita-crescita-morte-resurrezione come base del significato della vita umana (per la trattazione più ampia di questi punti, in riferimento a numerosi poeti e romanzieri anglosassoni, v. Vickery [1973: 109-128]; si veda anche Meletinskij [1993: 299 sgg.] sulla nozione di «mitologismo» letterario).

Per quanto suggestive, queste osservazioni di Vickery non sono tuttavia abbastanza specifiche: evidenziano caratteristiche generali del modo di procedere del Frazer-autore (che sono però anche tipiche di una più ampia letteratura di antropologia e mitologia comparativa), e non entrano nei meccanismi interni della costruzione del *Ramo d'oro*, non sembrano penetrarne la «legge segreta». Alcune analisi più recenti propongono un più preciso suggerimento: e cioè che l'accostamento dei dati in Frazer sia regolato da quelle stesse procedure analogiche che egli attribuisce alla magia e al pensiero selvaggio. La struttura del testo frazeriano, in altre parole, riprodurrebbe le caratteristiche del suo oggetto. O meglio, vi sarebbe un vero e proprio «testo selvaggio» nascosto dietro la maschera dell'impianto positivista – un punto che abbiamo già toccato poco fa trattando dell'uso delle metafo-

re, nonché nel capitolo su Wittgenstein, a proposito delle «rappresentazioni perspicue» prodotte da Frazer *malgré lui*, e a malapena mascherate dalle teorie esplicative.

Scrive ad esempio Geoffrey Wood [1982: 112] che nel *Ramo d'oro* «la forma del testo è quella di una sequenza paradigmatica, ciascuna unità della quale è composta di una successione di alternative sintagmatiche che fanno perdere temporaneamente alla narrazione la sua struttura». Questo livello sintagmatico avrebbe l'effetto di contraddire le posizioni teoretiche esplicitamente stabilite da Frazer, presentandosi come «un pensiero primitivo che irrompe nel quadro della spiegazione positivista ed evoluzionista». Il discorso scientifico di Frazer si lascia coinvolgere nel suo oggetto, producendo un «primitivismo della forma testuale», un «trasferimento nel testo scritto dell'associazione magica delle idee», delle «infinite possibilità della metafora e della metonimia» [*Ibidem*: 111-115]. Così, il titolo stesso si presenterebbe come riferimento non al tema affrontato ma alla natura stessa del libro, che, come il ramo d'oro virgiliano, offre la possibilità di un viaggio protetto nelle profondità del discorso selvaggio [*Ibidem*: 92 nota].

Adottando un approccio assai diverso, basato sull'analisi figurale, Alessandro Simonicca perviene a conclusioni molto simili. A suo parere, oltre alla macro-narrativa del viaggio e al montaggio sintagmatico dei documenti, vi è nel *Ramo d'oro* un terzo e ancor più profondo livello, che definisce del «movimento figurale». Questa struttura implicita articolerebbe il testo come sviluppo di una serie di figure che si identificano, volta per volta, con i personaggi e gli oggetti che Frazer mette in scena:

> Lo svolgersi delle figure istituisce una forma letteraria, un romanzo, un *romanzo di identità*, ove tutto il tempo è spazializzato nel movimento degli oggetti a mosse di scacchi. Niente cambia, ma ogni movimento torna su se stesso, a spirale, per ripercorrere sempre più minuti concentrici cerchi entro l'ordine simulato dell'incantesimo sperimentale dell'analogia. Il tempo è distrutto; le sole «figure» istituiscono da sé la loro connessione, centrifughe tutte verso il magnetico centro che tentano di personificare, l'assenza, il silenzio o, come in una acutissima notazione scriveva Wittgenstein, la terribile «maestà della morte» [Simonicca 1984: 16; corsivo nell'originale].

Il ramo d'oro funzionerebbe cioè come un meccanismo moltiplicatore di «figure» che si riproducono all'infinito nell'attraversare le fonti di Frazer, ruotando perpetuamente su se stesse, per così dire, attorno alla impossibile rappresentazione della morte. Questo movimento delle figure ha carattere ciclico, è un «racconto senza tempo», che «opera per procedimenti metaforici e metonimici, così come agisce la magia». Cosicché,

> nella riproduzione del movimento figurale si riproduce il movimento magico e con esso l'immaginazione magica. Servendosi paradossalmente di un razionalismo di superficie, Frazer dà vita ad un sapere dinamico. Il lavoro sui «residui» come bricolage fa di Frazer un primitivo [*Ibidem*: 17].

Nella loro diversità, queste analisi dimostrano, da un lato, che *Il ramo d'oro* è un testo così complesso da lasciare fin troppo spazio all'intelligenza interpretativa; dall'altro, convergono tuttavia nell'evidenziare all'interno di esso l'emergenza di una discorsività «selvaggia» che contrasta con la razionalità esplicativa delle teorie enunciate da Frazer. Ed è in questa dimensione di giungla testuale, per così dire, che gli scrittori modernisti si inoltrano nella loro fuga dalla «civiltà» letteraria classica.

c) *Genere*. Per la sua stessa natura di testo composito e omnicomprensivo, cresciuto a dismisura incorporando continuamente altri testi, *Il ramo d'oro* include potenzialmente molti generi letterari (oltre, naturalmente, a quello del trattato antropologico). Abbiamo visto come lo stesso Frazer pensasse al suo lavoro nei termini di una «tragicommedia» (per usare il brutto ma efficace termine che compare nella fascetta di presentazione dell'edizione Einaudi del 1950 – dovuto probabilmente a Cesare Pavese, direttore della collana: «La tragicommedia dell'umana superstizione: un classico viaggio nel limbo della preistoria»). Da qui il suo frequentissimo uso di espressioni quali «la lunga tragedia dell'umana follia e sofferenza che si è dispiegata dinanzi ai lettori», «il riso e le lagrime suscitate dalla commedia e dalla tragedia dell'incessante ricerca umana della felicità e della verità» (dalla prefazione a *Balder the Beautiful*), e così via.

Ma il libro partecipa per certi aspetti anche del genere enciclopedico, per il suo presentarsi come silloge di dati raccolti dalle fonti più svariate; del *travelogue* o narrazione di viaggio, non solo per la metafora nautica su cui si regge, ma per la frequenza e lo stile dei passi descrittivi, che si collocano nella consolidata tradizione letteraria dei racconti degli esploratori e dei navigatori [Hyman 1962: 264-265, Thornton 1985: 11; v. anche Thornton 1983 sui rapporti tra letteratura di viaggio e antropologia nella seconda metà dell'800]. Ancora, vi sono in Frazer elementi epici. Hyman [1962: 247] raffronta *Il ramo d'oro* con l'*Eneide* virgiliana – idealizzazione epica dell'ascesa di Roma quest'ultima, laddove il primo idealizza l'ascesa dell'uomo verso il sapere e la scienza. Ma con il poema classico vi sono altre convergenze tematiche, quali il viaggio agli inferi, su cui già abbiamo insistito nel capitolo su Freud, le peregrinazioni dell'eroe in terre lontane, l'incontro con costumi strani e barbari. Come notava già Malinowski, «la lunga strada che parte dai boschi di Nemi e ci conduce, attraverso la jungla primitiva, il deserto, la palude, le isole dei Mari del Sud, le steppe dell'Asia e le praterie dell'America, alla comprensione graduale del cuore umano e della mente umana, è forse la massima odissea scientifica dell'umanismo moderno» [1944: 216]. Ed è significativo che personaggi come Pound ed Eliot abbiano letto il *Ramo d'oro* in stretta relazione con la *Commedia* dantesca, usando entrambi i testi come serbatoi di uno stesso tipo di immaginario (in modo particolare in *The waste land*, in modo meno esplicito nei *Cantos*).

E ancora: il libro ricorda per molti versi il genere poliziesco, per gli elementi di *suspence* che Frazer consapevolmente introduce: è un libro che inizia con un delitto, procede attraverso indizi e si conclude con uno smascheramento. Vickery [1973: 132] accosta la figura di Frazer (non quello reale, naturalmente, ma il «Frazer» inscritto nel testo, voce narrante e protagonista dell'«indagine») a quella del detective Nero Wolfe, che risolve i più misteriosi casi standosene seduto sulla sua poltrona. L'accostamento con la letteratura popolare sarebbe parso irriverente a Frazer, quello reale, ma è meno arbitrario di quanto possa sembrare. Il detective è in fondo una delle grandi figure letterarie della soggettività moderna, che condivide con il «Frazer» testuale

una medesima ermeneutica indiziaria, l'attenzione per il «lato oscuro» delle persone, la contemplazione in qualche modo distaccata ed equanime delle passioni e della follia umana.

Ma vi è un genere che riunisce in sé molte delle caratteristiche fin qui notate, e che più di ogni altro si presta a definire *Il ramo d'oro*: quello del *romance*, vale a dire la letteratura che ha il suo prototipo nelle narrazioni cavalleresche medioevali, e il suo esempio forse più tipico nel ciclo della ricerca del Graal. Commentatori come Hyman e Vickery sono decisi nel classificare *Il ramo d'oro* come *romance*. «L'epica che Frazer registra è la ricerca del graal della cultura», scrive il primo [Hyman 1962: 246]. E Vickery [1973: 128]: «Nella sua essenza, esso [*Il ramo d'oro*] non è tanto un compendio di fatti quanto un gigantesco *romance* di ricerca, celato nella forma della ricerca oggettiva». Se *Il ramo d'oro* ha dei punti in comune con le altre opere frazeriane sul piano stilistico e strutturale, questa appartenenza di genere – egli sostiene – è ciò che lo distingue in modo più netto, e che dunque meglio ne spiega la particolare fortuna.

Vickery utilizza l'analisi del *romance* svolta da Northrop Frye in *Anatomia della critica* per spingere più a fondo la sua interpretazione di Frazer. Si deve subito osservare che parte della sua argomentazione è circolare. Con Frye, Vickery sottolinea come il *romance* consista nello sviluppo di una serie di «temi che emergono da un substrato di miti sulla Natura e di idee sulla fertilità, fusi insieme e legati da alcuni motivi conduttori centrali» [*Ibidem*: 130]. Ma questa interpretazione del *romance* è fortemente influenzata dallo stesso *Ramo d'oro*, per il tramite dei lavori di Jessie Weston e dello stesso T.S. Eliot i quali, come vedremo più avanti, ritengono che questa forma letteraria tragga per l'appunto origine dai riti della vegetazione descritti da Frazer. Sostenere che *Il ramo d'oro* è una sorta di *romance* sulla base del suo contenuto non ha dunque molto senso. Tuttavia, certe analogie suggerite dall'analisi di Frye sono piuttosto convincenti. Possiamo elencarne alcune, pur senza seguire punto per punto la complessa analisi dello studioso canadese:

– la struttura ciclica o modulare del testo. Il *romance*, scrive Frye, è «una forma senza fine in cui un personaggio centrale, che non matura o non invecchia mai, passa da un'avventura all'altra

finché l'autore stesso crolla» [1957: 248]. L'analogia con la struttura aperta del *Ramo d'oro*, in cui su pochi motivi fondamentali si innesta un numero potenzialmente infinito di «storie», è palese;

– la ricerca. Il *romance* si struttura come sequenza di avventure minori che preparano all'avvenimento principale o culminante, il quale consiste in una ricerca portata a termine con successo [*Ibidem*]. La ricerca del Graal nelle narrazioni del ciclo bretone (la cui variante più celebre è probabilmente il *Perceval* di Chrétien de Troyes) ne è l'esempio più tipico. Qui abbiamo un cavaliere che parte per un viaggio alla ricerca di un oggetto sacro, la coppa del Santo Graal, appunto; nel corso della ricerca, compie imprese che restituiscono la salute o la giovinezza a un re anziano e\o infermo, il Re Pescatore, e in alcune versioni restituiscono la fertilità alla Terra Desolata su cui quest'ultimo regna. L'oggetto della ricerca è misterioso, sacro e polisemico, e carico di connotazioni relative alla purificazione e alla fertilità. In Frazer, la ricerca riguarda il significato del rituale di Nemi e dell'aureo ramoscello; ma le connotazioni di cui quest'oggetto misterioso si carica nel corso del «viaggio», come abbiamo visto, sono molteplici, e riguardano le origini stesse dell'uomo moderno. La ricerca del Graal e quella frazeriana del ramo d'oro, osserva Vickery, sono veri e propri archetipi dei quali si nutre la letteratura novecentesca: «la ricerca tematica di Eliot della redenzione, quella di Joyce di un padre, di Lawrence di un'Età dell'Oro, di Yeats del tesoro sepolto o di un nascosto mistero, e di Miss Sitwell [Dame Edith Sitwell, autrice di *Canticle of the Rose*] della purificazione, sono già tutte prefigurate nel *Ramo d'oro*» [Vickery 1973: 130];

– il viaggio. Un viaggio irto di pericoli e difficoltà in terre lontane è caratteristica centrale del *romance* – così come, lo abbiamo ripetuto più volte – il viaggio di ricerca costituisce la cornice narrativa del *Ramo d'oro*. Tornerò più avanti su un romanzo, pubblicato all'inizio del secolo, che sviluppa il tema del viaggio come metafora della ricerca dell'identità, in un clima, per così dire, assai frazeriano – vale a dire *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad;

– l'eroe. Il cavaliere errante del *Ramo d'oro*, per Vickery, è «il pensiero civilizzato, che esplora strade ancora sconosciute per scoprire nuovi fatti sulla vita dell'uomo» [*Ibidem*: 132]; eroe

impersonato da Frazer-autore e dallo stesso lettore, nella misura in cui si identifica con la voce narrante e partecipa a quel «Noi» che fa da soggetto al discorso frazeriano. Come l'eroe dei racconti medioevali rappresentava i valori della società aristocratica e feudale, l'«eroe» del *Ramo d'oro* rappresenta l'ethos razionalistico dell'Inghilterra di fine Ottocento: «La ragione e la verità sono per Frazer ciò che l'amore mistico era per von Strassburg, l'onore cavalleresco per Chrétien, o la fede cristiana per von Eschenbach» [*Ibidem*: 13];

– l'antagonista. Più difficile è capire chi sia il nemico dell'eroe. Frye ci dice che tema centrale del *romance* è l'uccisione del drago. Ma precisa subito che «le analogie rituali del mito suggeriscono l'idea che il mostro *sia* la sterilità stessa della terra, e che questa sterilità sia pure rispecchiata nella vecchiaia e nell'impotenza del re»; cosicché «questo tipo di *romance* è la vittoria della fertilità su una terra arida e desolata; e con fertilità si intende cibo e bevanda, pane e vino, corpo e sangue, unione di maschio e femmina» [Frye 1957: 251, 257]. Interpretazione che potremmo applicare al *Ramo d'oro*, in coerenza con l'idea avanzata poco fa di un Frazer-selvaggio, immerso egli stesso nel discorso magico, in un tempo ciclico e non-lineare e impegnato nella perenne lotta per la fertilità del mondo naturale. Vickery, da parte sua, è più propenso a riconoscere la natura intellettuale dell'antagonista: tali sarebbero le oscure forze della superstizione, impersonate, più che dal mago (prototipo dello scienziato-eroe), dall'uomo di fede religiosa [1973: 134]. Anche in questa interpretazione non manca il nesso immaginativo con il drago o il mostro, assicurato dalla figura del labirinto. Il labirinto, come nel mito di Teseo, è spesso una raffigurazione del mostro o del suo ventre [Frye 1957: 252]; ma il labirinto, un labirinto di gigantesche dimensioni e complessità, osserva Vickery, è anche l'immagine che più si presta a descrivere la tecnica frazeriana di rappresentazione del pensiero selvaggio:

> Il mito che sottende *Il ramo d'oro* – il mito dei miti, per così dire – è quello di Teseo e il Minotauro. Dunque, il mostro che Frazer, l'eroe razionale, cerca di uccidere è l'ignoranza stessa, la cui forma archetipica è un composto, metà umano e metà animale, di mito antico, folklore moderno, costumi rituali del passato e del presente [Vickery 1973: 135].

La lettura proposta da Vickery del *Ramo d'oro* come *romance* appare forzata in molti passaggi, ma convincente come ipotesi generale. Egli non si rende semmai conto di una differenza importante – vale a dire, il fatto che l'eroe-Frazer, incarnazione della Mente Civilizzata, non riesce in ultima istanza a uccidere il drago e a uscire dal labirinto della Mente Selvaggia, e produce invece un testo esso stesso magico e selvaggio. In questo senso, più che a Teseo, egli assomiglia a Dedalo, il sapiente capace di costruire un labirinto mirabile e gigantesco, nel quale tuttavia resta imprigionato.

4. *Frazer e il mondo classico*

Alla fortuna letteraria di Frazer ha contribuito in modo non secondario la sua lettura del mondo classico. Si deve pensare che un secolo fa, diversamente da quanto accade oggi, gli studi classici non erano solo una disciplina specialistica, ma un ambito assolutamente centrale del sapere e dell'educazione umanistica. Anche dopo l'esaurimento del movimento neoclassicista nelle arti e nella letteratura, la cultura greco-latina aveva mantenuto nell'Ottocento grande prestigio, in quanto massima incarnazione di valori considerati ancora ben vivi nella storia occidentale. Essa giocava un ruolo di primo piano in ogni forma di istruzione, elementare come superiore, e faceva parte del patrimonio di cultura generale di tutte le società europee. Del mondo classico, peraltro, si aveva una visione fortemente idealizzata ed esteticizzante, come deposito di perenni valori civili, morali ed estetici e di imperituri monumenti artistici e letterari.

Frazer, formatosi nell'ambito del più tipico classicismo ottocentesco, resterà sempre legato a quei valori; e tuttavia, giocherà un ruolo fondamentale nel drastico mutamento dell'immagine del mondo greco-romano che si attua al volgere del secolo. Abbiamo visto che la letteratura classica è in realtà l'ambito specialistico in cui Frazer nasce come studioso, e che mai abbandonerà; e che a un certo punto della sua carriera, insoddisfatto di un approccio meramente filologico ai testi, egli sembra rivolgersi all'antropologia come al naturale prolungamento di quegli studi.

Abbiamo anche brevemente discusso i suoi maggiori lavori nel campo del classicismo: in particolare, le edizioni critiche, le traduzioni e i commentari di Pausania, Ovidio e Apollodoro. In queste opere, l'apporto più originale di Frazer consiste senza dubbio nei commentari – apparati di note assai vasti, secondo il suo stile, tanto da occupare molto più spazio del testo. Si tratta di commentari di carattere storico più che strettamente filologico – o «centrifughi», come li definisce Ackerman [1987: 130], che partono cioè dal testo per introdurre un'ampia massa di informazioni tratte da discipline «ausiliarie» alla filologia, come la storia, l'archeologia, la topografia, l'epigrafia e la numismatica, e infine, l'antropologia.

L'introduzione del dato antropologico nel commentario è probabilmente il più importante contributo metodologico di Frazer agli studi classici [*Ibidem*: 129]. Se oggi questo collegamento appare scontato, un secolo fa non era così. In primo luogo, era fortemente diffuso un purismo filologico che tendeva a identificare il commento con il chiarimento intratestuale, e non riteneva pertinenti a tal fine i dati «esterni», persino quelli prodotti dall'archeologia. In secondo luogo, anche i meno puristi consideravano bizzarra l'idea che il comportamento e le credenze dei «selvaggi» potessero avere una qualche rilevanza nella comprensione della raffinata arte e razionalità degli autori greci e latini. L'approccio di Frazer creò diffidenza e irritazione, come ricorda Ackerman [*Ibidem*], ma anche l'immediato ed entusiastico interesse di una parte dei classicisti. Sul versante antropologico, analogamente, Frazer è stato il primo dei comparativisti a fare un così largo uso dei materiali classici. Nel *Ramo d'oro*, ancor più che nelle edizioni dei testi classici, si realizza così un fertile accostamento tra le due discipline, che le generazioni successive di studiosi non potranno più ignorare. Naturalmente, non è che Frazer sia il solo responsabile dell'interazione tra antropologia e classicismo. Si può dire forse che questa interazione era nell'aria agli inizi del nuovo secolo; ma, a torto o a ragione, la sua opera ne è stata considerata il prototipo e, per molto tempo, il più autorevole esempio.

Non vorrei porre qui il problema della correttezza delle ipotesi interpretative che Frazer avanza in relazione alla cultura e ai

testi classici. Sarebbe difficile esprimere un giudizio generale. Una parte di quelle ipotesi è risultata e risulta ancor oggi fondata; una parte è stata messa in discussione, e talvolta decisamente smantellata, dagli specialisti fin dall'uscita delle prime edizioni del *Ramo d'oro* e degli altri libri frazeriani; un'altra parte ancora, inizialmente accolta, è poi risultata insostenibile alla luce dei progressi negli studi di filologia classica, di storia delle religioni, di agiografia e di altre discipline. Si può dire forse che a Frazer manca una delle qualità del buon filologo, la cautela: trasportato dalle esigenze dell'argomentazione o, più in generale, del «discorso», egli si lascia spesso andare a interpretazioni audaci, pur nella consapevolezza che non sono sufficientemente supportate dai fatti. Abbiamo visto in dettaglio come questo accada nell'identificazione tra il ramo d'oro di Enea, quello di Nemi e il vischio; e abbiamo accennato alle feroci critiche ricevute dal suo accostamento tra feste pagane, quali le persiane Sacaea o i Saturnali romani, e l'evento della crocefissione di Cristo. Molte altre ipotesi avanzate da Frazer, pur avendo influenzato a fondo gli studi, si dimostrano oggi infondate (tra le più celebri, l'ipotesi dell'origine del carnevale cristiano nei Saturnali, su cui v. Brugnoli [1984]). E naturalmente, negli studi classici non meno che nell'antropologia (anche se forse con un passaggio meno improvviso e radicale), il comparativismo frazeriano è stato corretto da approcci più contestuali; e il suo metodo della ricerca dell'origine è stato sostituito da strategie di analisi diverse e più complesse – in modo particolare dallo strutturalismo, che ne è l'esatta antitesi.

Ma il punto che qui interessa sottolineare è un altro. La lettura della cultura classica alla luce del dato etnologico e folklorico non è una neutrale acquisizione metodologica: essa contribuisce invece in modo determinante a cambiare l'immagine corrente di quella cultura. Raffrontare le istituzioni culturali dell'antichità classica con quelle dei «selvaggi», evidenziando modelli comuni alla loro base, ha l'effetto di sottrarre alla prima lo statuto speciale e il ruolo di riferimento di cui aveva goduto per secoli in Europa. La cultura greco-latina, per così dire, è spinta fuori dalla sfera protetta degli ideali morali ed estetici, e impietosamente sottoposta al vaglio della razionalità comparativa. Essa appare come una tra le tante culture che si trovano da qualche parte, ma

comunque «in basso», sulla scala dell'evoluzione; se ne sottolineano maggiormente gli aspetti magico-religiosi, irrazionali e primitivi; si perde progressivamente l'idea di una sua fondamentale continuità, o addirittura di un ruolo fondativo, nei confronti della civiltà occidentale moderna. Come scrive Ackerman:

> Frazer e altri antropologi razionalisti del suo tempo ebbero un effetto salutare sugli studi classici, in quanto agirono da contrappeso all'esaltazione romantica dei Greci che aveva caratterizzato il diciannovesimo secolo, e in specie il movimento estetico degli anni '80. L'approccio comparativo sottolineava come le grandi conquiste della Grecia avessero celato l'oscurità delle più antiche e brutali religioni pre-olimpiche, e quanto gli antichi Greci fossero vicini ai contadini europei dell'Ottocento [Ackerman 1991: 64; v. anche Ackerman 1987: 63, Downie 1972: 100].

Analogamente, in un saggio dedicato all'edizione frazeriana dei *Fasti* di Ovidio, Giovanni Kezich [1984: 64] parla del passaggio da una visione «apollinea» della classicità a una «dionisiaca». La tendenza a «ingentilire e armonizzare il repertorio mitologico», fino a farne un emblema della stessa razionalità moderna, è sostituita dalla tendenza a «prolungare l'ethos della barbarie nel seno stesso della civiltà» – quella greca e romana, ma anche, come abbiamo visto, quella moderna. La cultura classica, che si trova storicamente a ridosso del mondo magico e primitivo, ne porta dunque i segni appena sotto la vernice estetizzante che gli europei, dal Rinascimento in poi, vi hanno steso sopra. I riti cruenti, le superstizioni e il pensiero selvaggio emergono dappertutto – «rupi primordiali in un prato ben coltivato», come nell'*incipit* del *Ramo d'oro*. Naturalmente, per Frazer come per la sua epoca l'arte greca, la prosa ciceroniana, la raffinata e «illuminata» mitologia olimpica restano sempre importanti e positivi modelli culturali. Ma dietro di essi si profila, inquietante, la sagoma oscura dell'«orrendo prete» – e con esso il «ritmo tragico» dei culti ctoni, dei riti della vegetazione, della morte violenta e della resurrezione del dio.

Un tale programma di «primitivizzazione» dell'antichità classica viene sviluppato con forza particolare, nei primi decenni del secolo, da un gruppo di studiosi di Cambridge – che vengono

generalmente riuniti, insieme a Frazer stesso, sotto l'etichetta di «ritualisti» o di «scuola antropologica di Cambridge». Si tratta di Jane E. Harrison, Gilbert Murray, Francis M. Cornford e Arthur B. Cook, tutti ellenisti e tutti interessati all'uso delle fonti antropologiche nell'esegesi del dramma greco. I loro lavori principali appaiono nella seconda decade del Novecento: segnatamente, nel 1912 *Themis* di Harrison, nel 1914 *The Origin of Attic Comedy* di Cornford, *Hamlet and Orestes* di Murray e la prima parte del monumentale *Zeus* di Cook [1914-40]. La loro tesi centrale, per dirla in breve, è che il dramma ha avuto origine non da una creazione estetica «pura», ma da riti magici di fertilità e di rinnovamento, praticati nel quadro del culto di un «dio morente». Dunque, si possono comprendere i più diversi aspetti del dramma e, più in generale, della letteratura antica riconducendoli ad ampie configurazioni mitico-rituali, per mezzo di un programma comparativo a largo raggio.

Partendo da simili interessi, si comprende come questi studiosi vedessero nel *Ramo d'oro* una sorta di manifesto programmatico, oltre che un deposito inesauribile di spunti comparativi. I loro libri si muovono in effetti in scenari frazeriani, caratterizzandosi per l'impianto teoretico evoluzionista, per l'assoluta fiducia nel metodo comparativo, per il largo impiego di un lessico antropologico, per la centralità del complesso del dio morente e dei riti vegetali – anche se sono testi più specialistici e meno «leggibili» di quelli frazeriani. Tuttavia, i ritualisti non sono semplicemente «allievi» di Frazer (il quale, come detto, non ha avuto veri e propri allievi o seguaci – fatto di cui era ben consapevole, come ci racconta Downie [1970: 86]. Ed esagera Vickery quando afferma che il loro interesse per un approccio non meramente filologico alla letteratura greca è «un risultato del *Ramo d'oro*» [Vickery 1973: 89]. Jane Harrison, in uno scritto autobiografico degli anni Venti, esprime così il proprio debito verso Frazer:

> In verità, noi ellenisti eravamo a quel tempo «un popolo immobile nell'oscurità», ma dovevamo presto vedere una grande luce, anzi due grandi luci – l'archeologia e l'antropologia. [...] Tra i miei contemporanei, fu J.G. Frazer che ben presto illuminò l'oscura foresta delle superstizioni selvagge con la scintilla del *Ramo d'oro*. Il felice titolo di quel libro – Sir James Frazer era un vero genio per i titoli – attrasse su di sé l'attenzione degli studiosi. Essi videro nell'antropologia comparativa un serio soggetto di studio, effettivamente capace di elucidare un testo greco o latino. Tylor aveva scritto e parlato; Robertson Smith, esiliato per eresia, aveva visto la Stella ad Est. Ma invano: insensibili, noi classicisti chiudevamo occhi ed orecchie. Ma al solo suono delle magiche parole «Ramo d'oro», il velo cadde – noi ascoltammo e comprendemmo [cit. in Downie 1970: 57-58].

In realtà, i riferimenti culturali dei ritualisti di Cambridge sono più vari e complessi, includendo fra l'altro la psicoanalisi, il vitalismo bergsoniano e la socio-antropologia della scuola francese di Durkheim e Mauss. Di conseguenza, essi si distanziano da alcune delle posizioni teoriche di Frazer, in particolare da quelle più marcatamente «intellettualiste». L'immagine che forniscono della religione greca è quella di un insieme di pratiche radicate in stati emozionali collettivi; sostengono che in essa il ragionamento individuale ha ben poca parte; e affermano in modo netto la preminenza del rito, vale a dire della pratica stabilita dal costume, sul dogma e sul mito. Queste differenze furono colte dallo stesso Frazer, che almeno in un'occasione (precisamente nel 1921, nella introduzione all'edizione critica della *Biblioteca* di Apollodoro) li criticò esplicitamente, scrivendo:

> Per una curiosa limitazione di prospettiva, alcuni scrittori moderni restringerebbero la finalità dei miti al rituale, come se nient'altro che il rituale consentisse agli uomini di interrogarsi e di meditare sulla causa delle cose. Senza dubbio, alcuni miti sono stati ideati per spiegare riti la cui origine era dimenticata; ma il numero di tali miti è infinitamente piccolo, in rapporto a quelli che affrontano altri soggetti e hanno un'altra origine [Frazer 1921, I: XXVII].

Qui come altrove, Frazer si irrigidisce quando vede messa in discussione la priorità della riflessione razionale rispetto al comportamento irriflesso del rito. È un punto non da poco. I ritualisti, in sostanza, negano l'autonomia delle forme estetiche classiche, considerandole elaborazioni tardive di matrici strutturali che sono generate non dalla fantasia creatrice del singolo artista, ma da pratiche collettive e irriflesse, nelle quali cioè l'apporto individuale e riflessivo virtualmente si annulla. Frazer, al contrario, è propenso a far risalire il ruolo dell'individuo-artista fino al

momento della mitopoiesi – dalla quale le stesse forme rituali discenderebbero. Per questo egli rivendica al mito, come alle produzioni letterarie, una fondamentale e irriducibile autonomia estetica. Con un atteggiamento che non ci si aspetterebbe da un maestro della mitologia comparata, polemizza così con gli «studiosi zelanti», troppo inclini a cercare spiegazioni e a «gettare nella polvere i fiori della fantasia», ricordando loro che «non dobbiamo cercare un mito o un rito dietro ogni racconto» [*Ibidem*: 235].

Nonostante le sue oscillazioni teoriche, Frazer non è stato mai un ritualista in senso pieno, né ha mostrato un diretto interesse per l'analisi del dramma greco. Ciò non ha tuttavia impedito che il *Ramo d'oro* fosse letto, dalla scuola di Cambridge e da molti altri, come la più autorevole espressione di una tesi genericamente ritualista. Ancora una volta, abbiamo forse un esempio di come il testo possa dire cose diverse dalle opinioni dell'autore: *Il ramo d'oro* suggerisce indubbiamente con forza l'idea di un'origine, per così dire, pre-estetica delle forme culturali classiche, della loro stretta relazione con culti magico-religiosi di tipo dionisiaco, con la matrice drammatica del complesso del dio morente, con il grumo di sesso e morte che si esprime nei rituali di fertilità e di rinnovamento. Anche la maggiore debolezza della scuola ritualista è la stessa debolezza di Frazer: in particolare, la convinzione che spiegare il significato di un tratto culturale – o di un'opera d'arte – consista principalmente nello scoprirne una ipotetica origine o antecedente. Questo tipo di approccio ha suscitato molte controversie tra i classicisti e gli storici delle religioni, incontrando forti ostilità [v. Ackerman 1991], e divenendo decisamente superato almeno dall'avvento dello strutturalismo in poi.

Tuttavia, il ritualismo ha goduto di una certa fortuna nel periodo tra le due guerre, influenzando un'intera generazione di studiosi nel campo soprattutto delle religioni comparate e della critica letteraria – e contribuendo ad accrescere la conoscenza e la diffusione di Frazer. Se la scuola di Cambridge si limitava allo studio della letteratura greca, altri, a partire dagli anni Venti, estesero l'ambito di applicazione del metodo alla letteratura non classica. L'idea corrente era che le stesse matrici che informavano il rituale antico, e che l'arte classica riproduceva, permanessero

storicamente anche attraverso la rivoluzione cristiana e il Medioevo, ripresentandosi nel folklore, nelle leggende e nelle narrazioni medioevali e confluendo tramite queste, in forma sempre più mascherata ed estetizzante, fin nella letteratura moderna. La rappresentante forse più nota di questo approccio è probabilmente Jessie L. Weston, specialista di letteratura medioevale e autrice, soprattutto, di un fortunato studio sulle origini del ciclo del Santo Graal.

Il libro della Weston (*From ritual to romance*, del 1920) deve la sua celebrità al di fuori di una ristretta cerchia a T.S. Eliot che, come vedremo, ne ha fatto largo uso in *La terra desolata*, citandolo accanto al *Ramo d'oro* come sua principale fonte ispiratrice. In effetti, si tratta di un libro che lavora all'interno di uno scenario completamente frazeriano, come l'autrice riconosce a più riprese:

> Come molti altri autori, devo a Sir J.G. Frazer l'ispirazione iniziale che mi ha messa, nel vero senso della parola, sulla strada del castello del Graal. Come ha felicemente osservato il compianto Gaston Paris, senza la guida del Ramo d'oro, probabilmente starei ancora vagando nella foresta di Brocelandia! [...] Nonostante tutte le acute e dotte critiche che sono state avanzate contro di essa, io mi dichiaro una seguace impenitente della fondamentale teoria di J.G. Frazer e [...] ritengo che quella teoria abbia un'importanza di gran lunga superiore e di portata alquanto più vasta di quanto si sia potuto finora immaginare [Weston 1920: 21, 31].

Questa «portata più vasta» della teoria frazeriana riguarda per l'appunto la sua applicabilità a un ambito (la letteratura) e a un periodo storico (il Medioevo cristiano) che erano rimasti estranei all'attenzione dell'autore del *Ramo d'oro*. Ed ecco come la Weston sintetizza il suo programma:

> Anni or sono, ancora fresca dello studio di *The Golden Bough* di James G. Frazer, fui colpita dalla rassomiglianza esistente tra certi elementi della storia del Graal e i particolari caratteristici dei culti della natura che vi sono descritti. Quanto più attentamente analizzavo la leggenda, tanto più sorprendente mi risultava tale rassomiglianza, e finii per considerare la possibilità che in questa misteriosa leggenda [...] si tramandasse la

testimonianza confusa di un rituale, un tempo celebrato pubblicamente e poi sopravvissuto come pratica occulta [*Ibidem*: 25].

Dunque, sono le analogie formali tra i riti di fertilità e gli elementi della leggenda del Graal che colpiscono la Weston (attraverso una lettura di Frazer, si deve aggiungere, fortemente mediata da J. Harrison e dagli ellenisti di Cambridge). Ella cerca in primo luogo di enucleare tali elementi fondamentali, raffrontando le diverse versioni della leggenda giunte fino a noi: quindi cerca pazientemente di ricostruire gli anelli storici in grado di legare queste narrazioni medioevali con le antichissime pratiche rituali descritte da Frazer – il che significa, in sostanza, individuare una documentazione sulle relazioni tra le religioni orientali, quelle classiche e il Cristianesimo che giunga a coprire l'intera epoca alto-medioevale. Gli elementi-chiave, in sintesi, sono i seguenti. Un cavaliere (Gawain, Perceval, Galahad) parte per la Ricerca del Graal; questa ricerca è collegata in qualche modo con la restituzione della salute e del vigore fisico a un Re malato o ferito (il Re pescatore, nelle versioni più celebri); questa infermità del Re è collegata a una calamità che colpisce il suo regno, di solito una prolungata siccità che ha distrutto la vegetazione e reso la terra desolata; la Ricerca dell'eroe ha in qualche modo l'effetto di guarire il Re e di «liberare le acque», restituendo alla terra la sua fertilità.

Ricostruita in questo modo, la storia del Graal mostra palesemente il suo collegamento con quelli che la Weston chiama culti della Natura. E l'autrice rafforza questa interpretazione attraverso l'analisi dettagliata di simboli e figure che compaiono nelle leggende: la coppa o il piatto del Graal e la Lancia (simboli della sessualità maschile e femminile [*Ibidem*: 88 sgg.]), l'Uomo della Medicina (in origine il sacerdote che restituisce la vita al rappresentante dello spirito della vegetazione, e prototipo del Redentore [*Ibidem*: 119]), il Re Pescatore (re-divino, incarnazione dello spirito della Natura – con il riferimento al pesce in quanto «inequivocabile» simbolo di fertilità [*Ibidem*: 140-141]), e così via. Tutto ciò, per dar corpo alla conclusione che «l'impianto scenico della storia del Graal originariamente era derivazione di un rituale realmente rappresentato e con cui avevano familiarità coloro che per primi raccontarono la storia»; anche se «nel processo di trasformazione dal rito in romanzo si può dire che il nucleo della storia, la leggenda del Graal, si sia avvolto nel proprio involucro di accrescimenti della più varia provenienza» [*Ibidem*: 118, 163].

Il libro della Weston, come quelli degli ellenisti di Cambridge, è costruito sul modello del *Ramo d'oro*: una tesi molto semplice, supportata con il maggior numero possibile di documenti (tutti di valore indiziario ma non probatorio). La sua debolezza, paradossalmente, sta proprio nell'estrema ampiezza e nell'eterogeneità della documentazione. Il simbolismo che ella analizza è così universale che sembra di poterne trovare esempi dappertutto, nell'immaginario religioso e letterario di ogni cultura e di ogni epoca – un po' come la psicoanalisi riesce a trovare dappertutto simboli di quelle «poche cose crude ed elementari», come Jones definiva i contenuti dell'inconscio. I culti della Natura sembrano trovarsi all'origine di tutto: basta scavare nella documentazione, e prima o poi verranno fuori. Proprio per questo, però, essi sono poco appropriati come chiave di specifiche ipotesi filologiche e storiografiche. Era inevitabile che, nella loro divulgazione, le idee della Weston subissero lo stesso destino di quelle freudiane: tutto si riduce a riti di fertilità, dunque, in ultima analisi, al sesso. Tipica e divertente è la caricatura di questo approccio nel romanzo *Small world* di David Lodge, una satira del mondo accademico e dell'ambiente dei critici letterari, in cui compare il personaggio della signorina Maiden, di Cambridge, «esperta di folklore» e «allieva di Jessie Weston», convinta che «in conclusione tutto finisce nel sesso [...] la forza vitale che incessantemente genera se stessa» [Lodge 1984: 26]. Eccola in azione mentre spiega a un giovane collega il significato di una pantomima del *Gatto con gli stivali*:

> «Ma che mi dice di questo spettacolo?».
>
> «Be', il re gottoso è ovviamente il re pescatore, che governa una terra sterile, il figlio del mugnaio è l'eroe che le restituisce la fertilità, grazie all'aiuto del Gatto con gli stivali, ed è ricompensato con la mano della figlia del re».
>
> «Perciò il Gatto con gli stivali è l'equivalente del Santo Graal?» – chiese Persse in tono scherzoso.
>
> La signorina Maiden non si scompose. «Certamente. Gli stivali sono un simbolo fallico. Avrà senza dubbio sentito l'espressione volgare *pussy* per indicare l'organo genitale femminile?».
>
> «Sì, qualche volta l'ho sentita», rispose il giovane con voce flebile.

«È una metafora molto antica e largamente diffusa, glielo assicuro. Capirà quindi che il personaggio del Gatto con gli stivali rappresenta anch'esso la stessa unione dell'elemento maschile e femminile come avviene per la Coppa e la Lancia nella leggenda del Santo Graal».

«Straordinario!» Commentò Persse. «C'è da stupirsi che si facciano vedere ai bambini queste pantomime!» [*Ibidem*: 54].

Questa grossolana mistura di frazerismo e freudismo rende bene il senso di una certa lettura «popolare» delle posizioni ritualiste. In realtà, sia la Weston che gli ellenisti di Cambridge sono stati studiosi di grande spessore, che hanno influenzato a fondo per decenni le rispettive discipline e hanno avuto un peso rilevante in diverse correnti della critica letteraria. La caricatura di Lodge dimostra, se non altro, la diffusione che le loro idee hanno avuto nella cultura novecentesca. Come per Frazer, questa diffusione è avvenuta principalmente attraverso il filtro e l'amplificazione degli scrittori modernisti e soprattutto di Eliot, al quale è il momento di tornare.

IX. Frazer e la letteratura del Novecento

1. *T.S. Eliot e il metodo mitico*

Ripartiamo dunque dalla connessione Frazer-Weston-Eliot, e dalla famosa nota introduttiva del poeta a *La terra desolata*:

> Non solo il titolo, ma anche il piano e una buona parte del simbolismo insito nel poema furono suggeriti dal libro di Miss Jessie L. Weston sulla leggenda del Graal, *From Ritual to Romance* (Cambridge). In verità vi sono così profondamente indebitato che il libro di Miss Weston spiegherà le difficoltà del poema molto meglio di quanto possano fare le mie note; e lo raccomando (indipendentemente dal grande interesse del libro in se stesso) a chiunque ritenga che valga la pena giungere a una simile delucidazione del poema. Verso un'altra opera di antropologia sono indebitato in generale, un'opera che ha influenzato profondamente la nostra generazione, cioè *The Golden Bough*; mi son servito in particolare dei due volumi *Adonis, Attis, Osiris*. Chiunque abbia dimestichezza con queste opere riconoscerà immediatamente nel poema certi riferimenti a riti della vegetazione [Eliot 1982: 72].

La terra desolata è forse la più celebre opera poetica del Novecento, e certamente uno dei testi più rappresentativi del modernismo. Eliot la pubblica su rivista nel 1922 (lo stesso anno dell'uscita dell'edizione abbreviata del *Ramo d'oro*, si noterà, nonché di *Argonauti del Pacifico occidentale* di Malinowski), e l'anno successivo in volume, con l'aggiunta di proprie note di commento. A proposito delle note, Eliot dirà molto più tardi di averle scritte solo per guadagnare spazio con «un po' di roba da stampare», rendendo così possibile la pubblicazione di un volume autonomo; anzi, deplorerà il fatto che «esse hanno stimolato il tipo sbagliato di interesse fra i ricercatori di fonti», aggiungendo: «Era giusto, senza dubbio, che io pagassi il mio tributo all'opera di Jessie Weston; ma mi rammarico di aver spedito tanti ricercatori a una vana caccia dietro carte di tarocchi e il Santo Graal» [Eliot 1961: 122, cit. in Serpieri 1982: 23]. Ed Ezra Pound, che com'è noto collaborò attivamente alla stesura del poema, «correggendo» il manoscritto su richiesta di Eliot, ha

sempre disdegnato le note, considerandole ridondanti e inessenziali rispetto al significato dell'opera. «Non ho letto *Ritual to Romance* della Weston e al momento non ho intenzione di leggerlo» – sembra abbia detto [cit. in Serpieri 1982: 22].

Tuttavia, nonostante le riserve di Pound e dello stesso Eliot, le note sono divenute parte integrante, e nient'affatto esteriore, della *Terra desolata*. Non solo esse forniscono una chiave di lettura a un'opera estremamente complessa, che rischia di restare opaca al lettore proprio in quanto si distanzia dal discorso comune e dai più tradizionali stili poetici; ciò che più conta, esse accentuano il carattere intertestuale dell'opera, che è interamente costruita come un montaggio di frammenti di altri testi, estratti dal loro originario contesto culturale e autoriale, e disposti in un nuovo ordine. Le citazioni di Eliot spaziano su un panorama assai ampio della letteratura universale – dalla Bibbia al mito classico, da Dante a Shakespeare, da Sant'Agostino alle Upanishad. Questo è il primo punto in comune con il *Ramo d'oro* che possiamo notare. Eliot, come Frazer, costruisce la propria autorità discorsiva per mezzo del dominio di un intero universo di testi, straordinariamente esteso nello spazio e nel tempo. Le note a pie' di pagina segnalano retoricamente questa autorità, incorporando nell'opera d'arte qualcosa della natura del trattato scientifico. Se Frazer, come abbiamo visto, giocava sull'ambiguità tra scienza e letteratura, sfruttandola per potenziare il proprio discorso, Eliot fa lo stesso dal versante opposto – così come tutto il modernismo, in funzione anti-romantica, persegue un approccio in qualche modo «scientifico» ai problemi umani, e riproduce talvolta la forma stessa del sapere scientifico nello stile e nell'organizzazione dei testi.

Nonostante le cautele, il libro della Weston (che, non dimentichiamolo, rimanda sempre al *Ramo d'oro* come al suo pre-testo) svolge un ruolo veramente cruciale nella costruzione dell'opera. Proprio per il suo metodo compositivo a *collage*, Eliot ha bisogno di una struttura unificante su cui montare i suoi ritagli. Questa struttura, l'unica che tiene insieme il poema dall'inizio alla fine, è fornita appunto dall'interpretazione ritualista della leggenda del Graal. Il poema è percorso da riferimenti inequivoci sia a Weston che a Frazer, talvolta esplicitati nelle note, talvolta no. Tra quelli

espliciti, si può ricordare la celebre rassegna delle carte dei tarocchi nella prima delle cinque poesie di cui l'opera è composta:

> Madame Sosostris, famous clairvoyante
> Had a bad cold, neverthless
> Is known to be the wisest woman in Europe,
> With a wicked pack of cards. Here, said she,
> Is your card, the drowned Phoenician Sailor
> (Those are pearls that were his eyes. Look!)
> Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
> The lady of situations.
> Here is the man with three staves, and here the Wheel,
> And here is the one-eyed merchant, and this card,
> Which is blank, is something he carries on his back,
> Which I am forbidden to see [vv. 43-54].

> [Madame Sosostris, famosa chiaroveggente, \ Aveva un brutto raffreddore, ciononostante \ È conosciuta come la donna più saggia d'Europa, \ Con un perfido mazzo di carte. Eccoti, disse, \ La tua carta, il Marinaio Fenicio annegato, \ (Sono perle che erano i suoi occhi. Guarda!) \ Qui è Belladonna, la Signora delle Rocce, \ La signora delle situazioni. \ Ecco l'uomo con tre aste, e qui la ruota, \ Ed ecco là il mercante orbo da un occhio, e questa carta, \ Che è bianca, è qualcosa che lui porta in spalla, \ Che mi è vietato vedere] [Utilizzo la traduzione di Alessandro Serpieri – Eliot 1982: 80-81].

A questi versi Eliot appone la nota seguente: «Non conosco l'esatta composizione del mazzo dei Tarocchi, da cui mi sono ovviamente allontanato per servirmene al mio scopo. L'impiccato, che appartiene al mazzo tradizionale, si adatta al mio scopo [...] perché lo associo nella mia mente al Dio impiccato di Frazer. [...] L'uomo dalle tre aste (che appartiene effettivamente al mazzo dei Tarocchi) lo associo, del tutto arbitrariamente, allo stesso Re Pescatore» [*Ibidem*]. Si dovrebbe aggiungere che l'introduzione dello stesso tema dei Tarocchi è probabilmente dovuta alla Weston, che nel suo libro ne analizza la simbologia collegandola (immancabilmente) a quella dei riti di fertilità e alla simbologia stessa del Graal [Weston 1920: 91-93]; che la figura di Belladonna, Signora delle Rocce, evoca l'immagine di una divinità femminile; che il mercante orbo di Smirne (personaggio che ricompare più avanti nel poema), con in spalla una «carta» bian-

ca e proibita, è inteso come un messaggero del culto di Attis; che, infine, gli occhi divenuti perle sono una citazione dalla *Tempesta* shakesperiana, che allude al tema della rigenerazione miracolosa, della rinascita metamorfica – tema che peraltro percorre l'intera *Terra desolata*, in particolare nella terza parte «Morte per acqua».

È evidente in questo passo un'altra tecnica che Eliot usa costantemente (e che è centrale in molti altri modernisti, soprattutto in Joyce): la degradazione dei personaggi e dei temi mitici nelle situazioni squallide e «inautentiche» della modernità. Qui le figure misteriche dei Tarocchi, e i sacri riti della fertilità cui esse alludono, sono trasformate nella pratica superstiziosa di una cartomante da salotto. Più avanti, nella terza parte («Il sermone del fuoco») la figura del Re Pescatore subisce analogo trattamento:

> A rat crept softly through the vegetation
> Dragging its slimy belly on the bank
> While I was fishing in the dull canal
> On a winter evening round behind the gashouse
> Musing upon the king my brother's wreck
> And on the king my father's death before him [vv. 187-192].

> [Un topo strisciò molle fra la vegetazione \ Strascinando il ventre melmoso sulla sponda \ Mentre io stavo pescando nello spento canale \ Una sera d'inverno dietro il gasometro \ Meditando sul naufragio del re mio fratello \ E sulla morte del re mio padre prima di lui] [Eliot 1982: 98-99].

Nell'epigrafe al poema troviamo lo stesso tema, applicato questa volta a un personaggio frazeriano, la Sibilla. Eliot aveva posto inizialmente come epigrafe un brano dal romanzo *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad (romanzo e brano che ci introducono a un'altra «connessione» frazeriana, e su cui tornerò più avanti). Su consiglio di Pound, che non amava Conrad, lo eliminò e lo sostituì con un passo dal *Satyricon* di Petronio:

> «Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σιβιλλα τι θελειζ; respondebat illa: αποθανειν θελω.»

> [Del resto la Sibilla, a Cuma, l'ho vista anch'io coi miei occhi penzolare da un'ampolla, e quando i fanciulli le chiedevano: «Sibilla, che vuoi?», lei rispondeva: «Voglio morire»]. [*Satyricon*, 48; in Eliot 1982: 73].

Questo passo è a sua volta citato da Frazer in *Balder the Beautiful* (in una pagina eliminata dall'*editio minor* [*Balder*, I: 99]. Per inciso, vale la pena riportare la versione che ne dà Frazer, splendido esempio del suo stile di «miglioramento» delle fonti:

> Si dice che i rugosi resti della Sibilla, privata della morte, fossero conservati in un'urna o vaso presso il tempio di Apollo a Cuma; e quando un gruppo di allegri bambini, stanchi forse di giocare nelle strade assolate, si fermava all'ombra del tempio, radunandosi sotto al noto vaso e chiamando, «Sibilla, che cosa vuoi?», una voce cupa, come un'eco, era solita rispondere dall'urna: «Voglio morire».

Anche qui abbiamo il mito ridotto a caricatura. Secondo un'antica leggenda la Sibilla, profetessa e custode dell'accesso all'Averno, ha ottenuto da Apollo l'immortalità ma non l'eterna giovinezza, e diviene sempre più decrepita e rimpicciolita. Della figura sacra è rimasto un fenomeno da baraccone; delle promesse per il futuro che ella garantiva è rimasto il desiderio della morte. Per di più, nel *Satyricon* l'episodio della Sibilla compare in un contesto singolarmente «inautentico»: è una delle ridicole storie narrate dal personaggio del *parvenu* Trimalcione, che vuol dimostrare la sua cultura ma sbaglia e confonde tutti i riferimenti – in questo caso, l'errore sta nel fatto che la Sibilla, secondo la leggenda, stava appesa tra cielo e terra in un canestro e non in una *ampulla*. La citazione di Eliot rimanda al duplice destino del mito e del sacro nella contemporaneità: non si può che raccontarlo di seconda mano e in modo inautentico, da un lato; ma dall'altro, come accade nella storia della Sibilla, esso serba sempre l'impronta – per usare l'espressione di Wittgenstein – della «maestà della morte».

Non so se sia stato Frazer ad attrarre l'attenzione di Eliot sul passo del *Satyricon*. In ogni caso, la scelta dell'epigrafe ha a che fare con l'interesse di Eliot per testi come *Il ramo d'oro*. Egli è evidentemente affascinato dal gioco di scatole cinesi di racconti sui racconti sui racconti, nei quali il mito si stempera ma si lascia intravedere – sia pure, per così dire, di riflesso. La storia della Sibilla è ironica, ma allude anche alla «verità» del mito. Il poeta, come l'antropologo comparativo (e come l'uomo contempora-

neo, più in generale), non ha accesso diretto a quella verità: non può far altro che mettere insieme i frammenti sparsi delle citazioni, delle sopravvivenze, le «documentazioni imperfette» che lo scorrere del tempo ha lasciato dell'essenza originaria del mito. Tale essenza si trova alla fine della catena dei racconti possibili – in definitiva, quando si esaurisce (o prima che divenga possibile) la parola. Nella *Terra desolata*, c'è un momento in cui la poesia sembra accostarsi all'espressione immediata del Sacro, ed è la «parola del tuono», nella quinta e ultima parte: «Then spoke the thunder \ DA (Allora parlò il tuono \ DA)» [vv. 299-400; Eliot 1982: 120-122]. Questi versi rimandano alla parabola del tuono contenuta nella *Brihadaranyaka-Upanishad* V,1, e al trinomio *Datta, dayadhvam, damyata* («dà, comprendi, controlla»), su cui l'ultima parte del poema si articola. Ma nel contesto del discorso eliotiano, il «DA» è soprattutto la parola originaria, elementare, indivisibile – che esprime il sacro proprio in quanto si colloca prima del linguaggio, dell'articolazione di significante e significato. La parola del tuono è, per così dire, il punto zero della coscienza linguistica; appena viene detta, tuttavia, perde la sua autenticità. Eliot era affascinato da questo concetto, strettamente connesso al suo interesse per il tema del primitivo. Nel pensiero selvaggio esplorato da Frazer, o nella «partecipazione mistica» di Lévy-Bruhl, Eliot vedeva una strada per approssimarsi al momento originario del rapporto dell'uomo con il mondo: un momento che non può esser compreso in termini razionali, etici o estetici, perché è da lì che la razionalità, l'etica e l'estetica si dipartono.

Ora, per Eliot, nel mondo contemporaneo la poesia è la sola erede del pensiero selvaggio – l'unica forma discorsiva in grado di rendere quell'originario e immediato rapporto tra uomo e mondo che si dà prima dell'intervento e della mediazione di complessi sistemi di significato. Riferendosi a Lévy-Bruhl, ad esempio, Eliot ha scritto che «la mentalità prelogica persiste nell'uomo civilizzato, ma diviene accessibile solo al poeta, o attraverso di lui» [Eliot 1933: 141]. Per questo, egli pensava che la poesia «pura» non dev'esser compresa nei termini del suo significato, poiché si trova al di là (o al di qua) del significato stesso; e metteva in guardia i lettori dal ricercare a tutti i costi interpretazioni e significati [*Ibidem*: 144; v. anche Manganaro 1992: 92].

D'altra parte, la Parola del Tuono è inesprimibile – così come il *mana* o il sacro non sono raffigurabili, poiché l'atto stesso della raffigurazione presuppone già la «caduta» dal *mana* in un mondo oggettivato di distinzioni categoriali. La stessa «DA» è una non-parola, un simulacro linguistico che nasconde l'assenza di parola. Il poeta è invece costretto a passare attraverso la parola, e dunque attraverso il significato. Egli non può che girare attorno alla Parola originaria, circoscriverla attraverso reti di parole «cadute». Come è stato osservato [Manganaro 1992: 85], la Parola originaria funziona come il Santo Graal: un oggetto sacro che non viene mai raggiunto, che non viene mai direttamente raffigurato, ma che genera storie di ricerca e interpretazione proprio a partire dalla sua assenza. Questa è la poesia, per Eliot, e questo è *Il ramo d'oro*: una rete di parole che gira attorno al «punto zero», delimitandolo dall'esterno, mostrando come in un negativo fotografico i contorni di ciò che non è raffigurabile. È per questo che la poesia non può essere «spiegata», nel senso di un chiarimento dei suoi «significati» – nozione su cui Eliot insisterà a lungo nei suoi saggi critici. Ed è significativo che egli vedesse e valorizzasse in Frazer proprio il rifiuto della spiegazione, leggendo *Il ramo d'oro* in un modo completamente opposto a quello di Wittgenstein:

> La grandezza di Frazer non è solo questione di un'erudizione superiore, tra scrittori che hanno una cultura prodigiosa; né dipende, come quella di due scrittori che sono più precisamente *sociologi*, Durkheim e Lévy-Bruhl, da brillanti teorie sul comportamento umano. Al contrario, con ogni nuovo volume del suo stupendo compendio della superstizione e della follia umana, Frazer si è ritirato in una sempre più cauta astensione dal tentativo di spiegare [Eliot 1924: 29].

Questo giudizio è espresso in un breve testo riguardante tre autori (oltre a Frazer, Henry James e F.H. Bradley) che, secondo Eliot, avrebbero in futuro esercitato un'influenza fondamentale «sulla sensibilità di una, due, o più, generazioni». Eliot riproduce qui lo stesso argomento di Frazer: dove le teorie cadono, restano i fatti. E l'opera di Frazer, egli afferma, durerà anche più a lungo di quella freudiana «perché è una enunciazione di fatti, non coinvolta nel mantenimento o nella caduta di una teoria dell'autore» [*Ibidem*]. Ma naturalmente, non è tanto la retorica del «raccogli-

tore di fatti» quella che interessa a Eliot, quanto quella del poeta, che «mostra» e non «spiega». Una lettura di Frazer che può stupire, se abbiamo ancora in mente le critiche di Wittgenstein – per il quale, invece, Frazer fallisce proprio perché vuole spiegare troppo. Ma è anche una ulteriore conferma di quanto suggerito sopra, a proposito del testo del *Ramo d'oro* come possibile esempio di «rappresentazione perspicua».

Tornando a *La terra desolata*, si potrebbero moltiplicare gli esempi di prestiti e citazioni da Frazer e dalla Weston, se l'esercizio non fosse per certi versi futile. Del resto, già Vickery dedica un intero capitolo del suo *The literary impact...* alle convergenze di contenuti Frazer-Eliot, costruendone un ampio regesto a cui non posso che rimandare. Più interessanti sono le convergenze che potremmo chiamare strutturali e retoriche. Intanto va rilevato che la Weston, oltre a immagini e personaggi, fornisce all'opera la sua metafora portante, quella della Ricerca. Naturalmente, la critica ha dibattuto molto sull'interpretazione della *Terra desolata*: si sono alternate letture religiose (il poema come ricerca della coscienza religiosa), storiche (espressione della crisi di identità del mondo occidentale dopo la Grande Guerra), psicologiche (espressione cifrata dei timori di sterilità e impotenza di Eliot). Ma vi è un generale accordo sul fatto che l'opera è strutturata come una ricerca interiore, con un invisibile Graal attorno alla cui assenza si strutturano situazioni ed eventi; che il Re Pescatore – per dirla in modo assai schematico – è la soggettività moderna, mutilata, ammalata, sterile; e che la terra desolata è la condizione esistenziale contemporanea, caratterizzata da inautenticità e incomunicabilità. Meno chiaro è chi sia l'eventuale Percival, l'Eroe, e se la ricerca abbia o meno un esito positivo. In ogni caso, queste macro-metafore non portano molto oltre un'interpretazione un po' scolastica, che si muove su un livello di superficie del poema.

Da Frazer, Eliot prende in prestito non specifici personaggi, ma più profonde strategie discorsive. Ho già ricordato quella che possiamo chiamare l'«intertestualità» delle rispettive opere, entrambe costruite attraverso l'incorporazione (potenzialmente illimitata) di frammenti avulsi di altri testi; una «tattica di inclusione enciclopedica», come la chiama M. Manganaro [1992: 90], che non dev'esser soffocata da alcuna cornice teorica troppo

ristretta (da qui l'ammirazione per il Frazer che si astiene dalle spiegazioni e si limita ad allineare i «fatti»). Di più: *La terra desolata* riproduce il taglio comparativo del *Ramo d'oro*; i suoi frammenti testuali spaziano sulle epoche e sulle culture più diverse, dissolvendo volutamente ogni parvenza di contesto unitario. Senza soluzione di continuità, si passa dall'ordine della contemporaneità a quello della storia a quello del mito; dai riferimenti classici a quelli cristiani a quelli induisti e buddisti; dal linguaggio biblico a quello dantesco a quello shakesperiano e così via. Per capire meglio questo punto, occorre introdurre una nozione che Eliot considerava centrale per l'arte moderna – quella di «metodo mitico», esposta in una celebre recensione del 1923 all'*Ulisse* di Joyce:

> Nell'usare il mito, nel manipolare un continuo parallelismo tra la contemporaneità e l'antichità, Joyce segue un metodo che altri seguiranno dopo di lui. [...] È semplicemente un modo di controllare, ordinare, dar forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea. È un metodo già adombrato da Yeats; credo anzi che Yeats sia stato il primo, fra i contemporanei, a rendersi conto della sua necessità. È un metodo che ha un oroscopo favorevole. La psicologia [...] e *Il ramo d'oro* hanno contribuito a render possibile ciò che era impossibile ancora pochi anni or sono. Invece del metodo narrativo, possiamo usare adesso il metodo mitico: e questo, io credo seriamente, è un passo importante nel rendere il mondo moderno possibile per l'arte [Eliot 1923: 483].

Quello che Eliot attribuisce giustamente a Joyce è anche il metodo compositivo della *Terra desolata*, così come quello dei *Cantos* di Pound: il mondo classico, quello primitivo e quello della vita quotidiana contemporanea si sovrappongono e si compenetrano. Come in un sogno, dalla Londra moderna e degradata si passa d'un tratto nei luoghi del mito e della tradizione letteraria. Tempo e spazio si relativizzano, e il filo del discorso procede più per partecipazioni analogiche che non per distinzioni categoriali. Per fare un solo esempio, nella parte terza, «Il sermone del fuoco», vi è una raffigurazione del Tamigi in cui si fondono il tempo del mito e quello della contemporaneità – e i relativi registri stilistici, arcadico e naturalistico:

Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed
And their friends, the loitering heirs of city directors
Departed, have left no addresses.
[vv. 176-181]

[Dolce Tamigi, scorri lieve, finché non finisca il mio canto. \ Il fiume non porta bottiglie vuote, carte da sandwich, \ Fazzoletti di seta, scatole di cartone, cicche di sigarette \ O altre testimonianze di notti estive. Le ninfe sono partite. \ E i loro amici, gli sfaccendati eredi direttori della City, \ Partiti, non hanno lasciato indirizzo]
[Eliot 1982: 96-97]

Questa continua oscillazione tra diversi ordini spaziali, temporali e culturali è una condizione permanente dell'opera, e forse di tutta la poesia di Eliot. Il metodo mitico ha così un effetto potenzialmente disgregante sulle tradizionali concezioni della storia, del progresso, della civiltà, e in generale sulle categorie del senso comune. Il modernismo, più in generale, si presenta come movimento di avanguardia contrapposto al senso comune, impegnato anzi costantemente a sovvertirne i presupposti. Da qui tanto interesse per l'antropologia e la psicoanalisi (la «psicologia», la chiama Eliot nel passo citato), le discipline che più di ogni altra intraprendono una sistematica impresa di scavo del senso comune, aprendo nella sua superficie profondi crepacci che lasciano intravedere strati geologici molto più solidi e sotterranei. Eliot scrive tra l'altro di Frazer che «ha esteso la coscienza del pensiero umano in un abisso di tempo oscuro e remoto, mai esplorato prima»; e *del Ramo d'oro* che «ha gettato la sua luce sulle oscurità dell'anima» [cit. in Vickery 1973: 243-244]. Affermazioni che confermano – *contra* Leach – la forte tendenza a leggere quello di Frazer come un libro inquietante, pericoloso, potenzialmente sovversivo.

Il metodo mitico non si limita però a dissolvere l'ordine tradizionale della storia, trasformandola in un caotico ammasso di frammenti irrelati: esso mira invece a far emergere da questi frammenti un nuovo ordine. «Riuscirò a mettere ordine nelle mie

terre?», si chiede l'io narrante – Re Pescatore – negli ultimi versi della *Terra desolata* («I sat upon the shore / Fishing, with the arid plain behind me / Shall I at least set my lands in order? [Io sedetti sulla riva / A pescare, con l'arida pianura dietro di me / Riuscirò almeno a mettere ordine nelle mie terre? – vv. 423-425]). Questa è la domanda cruciale che Eliot pone. La Ricerca cui il poemetto allude si configura come ricerca di ordine. Ma questo nuovo ordine deve emergere dalle rovine del precedente, il quale dev'esser dunque ripercorso a ritroso, in un viaggio verso le scaturigini dell'identità morale dell'uomo – un viaggio, per usare ancora le parole di Eliot, verso un «abisso temporale oscuro, remoto e inesplorato», o (il che è lo stesso) verso le «oscurità dell'anima». Ecco dunque ripresentarsi in Eliot lo stesso immaginario e lo stesso «metodo» geologico che abbiamo visto all'opera in Frazer e Freud. La ricerca del Graal, che può guarire il Re Pescatore e ridare fertilità alla terra desolata, implica un viaggio indietro nel tempo, o in basso verso gli strati più profondi dell'esperienza umana. Per rifondare la cultura – e «rendere il mondo moderno possibile per l'arte», come Eliot si esprime – occorre scendere agli inferi. La poesia può farlo, con l'aiuto dell'antropologia e della psicoanalisi, e attraverso il loro stesso metodo: vale a dire, l'accumulo di indizi residuali dai quali finisce lentamente per emergere un modello.

Ora, il modello che si finisce per discernere dai frammenti letterari allineati nella *Terra desolata*, ciò che dà loro unità, è palesemente lo stesso «ritmo tragico» che tiene insieme *Il ramo d'oro*. Il ciclo di morte e rinascita del dio, l'unione sessuale nei riti di fertilità: questi, per Frazer come per Eliot, sono gli archetipi che si trovano al fondo delle buie profondità dell'anima; e queste sono le forme in grado di garantire ordine e unità all'«immenso panorama di anarchia e futilità» che è la storia umana. Occorre resistere alla tentazione di una lettura delle *Terra desolata* in chiave metaforica o allegorica: il tempo ciclico del complesso del dio morente, dell'alternarsi tra fertilità e desolazione, non sono «metafore» della vita contemporanea, ma ne sono, in senso letterale, le fondazioni, i contenuti originari che occorre riscoprire. Questo contenuto è palese soprattutto nella prima poesia del poemetto, «Il seppellimento dei morti», di cui basterà ricordare il

celebre *incipit*, o il tema del «cadavere piantato nel giardino» dei versi finali:

> April is the cruellest month, breeding
> Lilacs out of the dead land, mixing
> Memory and desire, stirring
> Dull root with spring rain.
> Winter kept us warm, covering
> Earth in forgetful snow, feeding
> A little life with dried tubers.
> [vv. 1-7]

> That corpse you planted last year in your garden,
> Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
> Or has the sudden frost disturbed its bed?
> [vv. 71-73]

> [Aprile è il mese più crudele, generando \ Lillà dalla terra morta, mischiando \ Memoria e desiderio, eccitando \ Spente radici con pioggia di primavera. \ L'inverno ci tenne caldi, coprendo \ La terra di neve smemorata, nutrendo \ Una piccola vita con tuberi secchi. [...]

> Quel cadavere che piantasti l'anno scorso nel tuo giardino \ Ha cominciato a germogliare? Fiorirà quest'anno? \ O l'improvviso gelo ha turbato il suo letto?]
> [Eliot 1982: 74-75, 82-83]

Qui abbiamo non solo il riferimento esplicito al seppellimento (simbolico o reale) del rappresentante del dio nei riti di fertilità, ma la compenetrazione sistematica tra il vegetale e l'umano, la contrapposizione strutturale sterilità-fertilità, una temporalità ciclica, il tema della rigenerazione metamorfica – tutti elementi che percorrono l'intera opera come un vero e proprio filo rosso. Frazer aveva letto nei termini di questo modello mitico-rituale il «mondo magico» e l'antichità classica; la Weston aveva ampliato questa lettura, fino a includere il Medioevo cristiano; Eliot giunge alla modernità. Per lui, come per Joyce e altri modernisti, il modello mitico-rituale del *Ramo d'oro* è il contenuto latente dell'immaginario e dell'esperienza dell'uomo contemporaneo.

Un altro punto in comune tra Frazer ed Eliot è il loro peculiare interesse per la religione: per entrambi, il metodo mitico mira

soprattutto a scoprire le origini del sacro e della coscienza religiosa. Tuttavia, il senso delle rispettive ricerche è almeno in apparenza opposto. Frazer, nonostante le ambiguità su cui ci siamo soffermati, è un razionalista che intende dimostrare la falsità e l'irrazionalità della credenza religiosa. I suoi scoperti accostamenti tra il complesso pagano e magico del «dio morente» e il Cristianesimo sono concepiti come attacchi disgreganti contro quest'ultimo, volti a minarne l'autenticità e a dimostrarne l'incompatibilità con un pensiero illuminato. Eliot, al contrario, ha una sensibilità profondamente religiosa; e anche prima della conversione, avvenuta nel 1927, si mostra lontanissimo da quel razionalismo evoluzionistico tardo-ottocentesco su cui Frazer invece si forma e a cui resta tutto sommato fedele. Laddove la secolarizzazione per Frazer è un obiettivo, per quanto doloroso (si ricordino «i cannoni del metodo comparativo puntati sul fortilizio della superstizione»), per Eliot essa è un problema.

Perché dunque tanta sintonia con Frazer? Il punto è che per Eliot il Cristianesimo non si indebolisce, anzi si rafforza, entrando in rapporto con il modello mitico del dio che muore e risorge per la fertilità della terra. Lontano dal perdere autenticità, la guadagna, mostrando di avere radici molto più profonde e universali di quanto lo stesso dogma asserisce (v. su questo punto Hyman [1962: 254], Vickery [1973: 243-244], Kelly [1990: 196]). Il metodo mitico riesce a rivitalizzare una religione che stava perdendo il suo contenuto di verità, per così dire, di fronte alla modernità – rende possibile la religione, oltre che l'arte, nel mondo moderno. *Il ramo d'oro* funziona dunque davvero come contro-Bibbia: solo che, mentre abbatte le vecchie mura del fortilizio, consente di costruirne di nuove e più solide. È questa, naturalmente, una lettura parziale e infedele di Frazer, probabilmente influenzata da più recenti orientamenti dell'antropologia e della storia delle religioni (ad esempio da autori come Lévy-Bruhl e Otto, che tendono ad affermare una irriducibile autonomia e «alterità» della dimensione del sacro); una lettura, tuttavia, assai diffusa nella generazione di Eliot, e che trova le sue basi nel testo frazeriano. Mentre pretende di trattare i suoi riti e i suoi miti come poveri residui di un'epoca ormai superata del pensiero umano, Frazer ne mostra di fatto il carattere pervasivo, universale

e inevitabile. Come ha scritto L. Trilling, riflettendo sui motivi per cui il mito della morte e rinascita ha tanto affascinato l'immaginazione modernista,

> molti lettori hanno l'impressione che Frazer renda la fede e il rituale intrinseci all'umanità, virtualmente biologici. [...] Per quanto il suo scopo fosse scientifico, Frazer ha avuto l'effetto di valorizzare quegli antichi modi di esperire il mondo che gli uomini moderni, a partire dai Romantici, hanno cercato di far rivivere per sfuggire al positivismo e al senso comune [Trilling 1966: 17].

2. *La poetica della mitologizzazione*

Mi sono soffermato a lungo sulla *Terra desolata* non per la sua intrinseca importanza, ma in quanto testo rappresentativo della poetica modernista – «la giustificazione del "movimento", del nostro esperimento moderno», come la definiva Pound [cit. in Serpieri 1982: 16]. E inoltre, in quanto testo che ben esemplifica i due maggiori aspetti dell'influenza frazeriana sulla letteratura moderna: il «metodo mitico» e la relativa strategia intertestuale, da un lato, e dall'altro il metodo della «discesa agli inferi» alla ricerca di una «essenza» rigenerante dell'uomo e della cultura. Questi punti potrebbero esser però sviluppati in riferimento a molti altri autori e opere dei primi decenni del secolo, e non solo di lingua inglese. Nelle pagine che seguono, discuterò brevemente alcuni dei più noti, come Yeats, Joyce, Lawrence e Mann – senza alcuna pretesa di sistematicità e al solo scopo di mostrare l'ampia diffusione del complesso di idee che ci interessa. Mi soffermerò invece un po' più a lungo su Conrad e il suo *Cuore di tenebra*, un'opera scritta agli inizi del secolo, coeva al *Ramo d'oro* e alla *Interpretazione dei sogni*, e che è certo tra le più riuscite espressioni letterarie di quell'immaginario della «discesa agli inferi» che ho cercato sopra di definire in relazione a Freud e Frazer.

Naturalmente, sarebbe stato possibile mostrare la diffusione di questi temi, oltre che di specifiche influenze frazeriane, in moltissimi altri autori. Il punto è che lo spirito del *Ramo d'oro* è stato nell'aria per molti decenni nella cultura europea, circolando in modo diretto o obliquo, trasmettendosi per molte e diverse vie. È

dunque difficile che non vi si sia imbattuto chiunque – studioso, letterato, artista – abbia affrontato i temi dell'origine dell'identità moderna, del rapporto tra mito e ragione, dell'intreccio tra civiltà e barbarie, delle motivazioni coscienti o irriflesse dell'agire umano; temi, oltretutto, che la storia del nostro secolo non ha cessato di riproporre costantemente in modi spesso drammatici.

Il poeta irlandese W.B. Yeats è considerato da Eliot, come abbiamo visto, il precursore del metodo mitico. Sappiamo che egli lesse *Il ramo d'oro* fin dalla prima edizione, alla fine dell'Ottocento, e che lesse e utilizzò costantemente l'*editio maior* lungo il corso di tutta la sua carriera artistica [Gould 1990: 121-123]. L'incontro avvenne nel quadro degli interessi di Yeats per la valorizzazione e rivitalizzazione del folklore irlandese – interessi focalizzati in modo particolare sugli aspetti magici e sacri, sulle apparizioni, sugli spiriti legati a specifiche località. *Il ramo d'oro* costituiva per lui una vera e propria enciclopedia magica, un'opera di consultazione in cui era possibile trovare riferimenti per ogni tema folklorico e per ogni simbologia magico-religiosa riscontrata «sul campo». Come molti suoi contemporanei, era particolarmente colpito dall'attacco frazeriano al Cristianesimo: «*Il ramo d'oro* ha fatto sembrare la Cristianità moderna e frammentaria», scriverà negli anni Trenta. Yeats era ben lontano, tuttavia, dal condividere le motivazioni razionalistiche di quell'attacco. Al pari di Eliot, ma in modo assai più radicale e anticristiano, egli era interessato a una «riforma» della religione che ne recuperasse le basi magiche e animistiche, e trovava in Frazer una potente strategia da utilizzare in questa direzione.

La vita e l'opera di Yeats sono scandite dal succedersi delle diverse tappe di una simile ricerca. All'inizio egli crede di trovare nell'Irlanda rurale questo livello originario e non edulcorato («druidico», lo chiama talvolta) della manifestazione del sacro. Raccogliendo storie di apparizioni nelle campagne irlandesi, si imbatte in «visionari di cui era impossibile dire se fossero pagani o cristiani», e ha l'impressione di «scendere, per così dire, in una sorta di fibrosa oscurità, in una matrice da cui ogni cosa è nata» [cit. in Gould 1990: 125]. L'animismo rurale, «l'eternità dei campi e delle strade», gli sembrano una religione più autentica di quella ufficiale, che ha invece la sua sede nelle città e nei monu-

menti. Nei suoi scritti giovanili, egli va in cerca di un'arte che sia ugualmente legata alla «terra» e all'appartenenza locale, polemizzando con la tendenza al cosmopolitismo. L'arte e la letteratura, egli afferma, non fioriscono in una sorta di terra di nessuno, ma sono connesse alla «tribù» e alla «nazione»: «Il lavoro creativo ha sempre una patria» [*Ibidem*: 124].

Successivamente, però, Yeats va in cerca di questa stessa matrice originaria in direzioni molto diverse da quella del folklore, e si inoltra nelle più eterogenee ed eccentriche discipline intellettuali. Studia le religioni orientali e le tradizioni mistiche ed ermetiche dell'Occidente, pratica lo spiritismo e l'occultismo, si interessa a ogni genere di dottrina esoterica e di credenza sovrannaturale, aderisce attivamente a movimenti teosofici e rosacrociani. Il suo irrazionalismo e il suo spirito visionario lo pongono agli antipodi rispetto al pensiero e alla personalità di Frazer: e tuttavia egli continua a frequentare assiduamente il *Ramo d'oro*. Adone, Attis e Dioniso divengono protagonisti delle sue poesie, al posto degli spiriti rurali irlandesi. L'ultima fase della produzione di Yeats è considerata dalla critica [v. Vickery 1973: cap. 6] la più frazeriana, sia per le esplicite «citazioni» dal *Ramo d'oro*, sia per il più accentuato «comparativismo» – un metodo di scrittura che egli chiamava «fantasmagorico» [*Ibidem*: 140], basato sull'assorbimento di immagini, nomi, situazioni tratte dalle fonti più diverse. Il dramma *The Resurrection*, ad esempio, è interamente basato sull'equazione frazeriana tra la Passione di Cristo e i rituali di morte e resurrezione di un dio pagano – Dioniso, in questo caso. In modo ancora più netto, nella poesia «Parnell's Funeral» Yeats usa il modello del dio morente per conferire un valore tragico agli eventi politici dell'Irlanda, sovrapponendo alla loro contingenza storica uno schema mitico e ciclico.

Come molti modernisti, Yeats esprime insoddisfazione per l'impoverimento della coscienza nella vita contemporanea, e vede nel *Ramo d'oro* la possibilità di riportare alla luce dimensioni spirituali che sono state soppresse o dimenticate. Egli è più radicale di altri nell'identificare nella razionalità il nemico, e nella magia la dimensione da riconquistare. Ma le sue inquietudini sono in definitiva le stesse di un'intera epoca che assiste a un mutamento senza precedenti dei valori e dei sistemi ideologici di riferimento,

e soprattutto alla disgregazione della tradizionale spiritualità religiosa. Scrive Yeats in un passo autobiografico:

> Sono molto religioso, e privato da Huxley e Tyndall, che detestavo, della semplice religione della mia fanciullezza, mi ero creata una nuova religione, quasi una Chiesa infallibile, fatta di tradizione poetica, di un fardello di storie e di personaggi e di emozioni, inseparabili dalla loro prima espressione, tramandati di generazione in generazione da poeti e pittori con qualche aiuto da parte di filosofi e teologi [cit. in Leavis 1973: 110].

L'atteggiamento qui espresso verso la religione non è poi molto diverso da quello di Frazer. Abbandonata la religione dogmatica e istituzionale, entrambi cercano una dimensione religiosa personale nell'arte e nella letteratura. Solo che Yeats, accostandosi al problema dalla parte dell'arte, per così dire, finisce per intraprendere una ricerca pseudo-scientifica del sacro, con le sue attività spiritistiche e le sue dottrine esoteriche. Frazer, che inversamente si pone dalla parte dalla scienza, non può considerare il sacro come una proprietà oggettiva delle cose, e si accontenta di confinare la sua religiosità nella dimensione soggettiva della fruizione estetica.

Se Yeats è il precursore del «metodo mitico», James Joyce ne è per così dire il campione. Ai suoi rapporti con Frazer sono dedicati cinque lunghi capitoli del libro di Vickery, e tre di essi al solo romanzo *Ulysses*. La presenza costante del *Ramo d'oro* nel panorama intellettuale del narratore irlandese ne risulta dimostrata oltre ogni dubbio. Ma al di là dei «prestiti» specifici, è il grandioso impiego del metodo mitico da parte di Joyce che mi interessa qui sottolineare. A una lettura anche solo superficiale delle sue maggiori opere narrative, la strategia messa in atto appare evidente. Il tempo e le figure del mito si sovrappongono costantemente al tempo, ai personaggi e ai micro-eventi della quotidianità contemporanea. In *Ulysses*, ad esempio, la singola giornata in cui si svolgono gli avvenimenti narrati si dilata a epica dell'umanità: e non solo per l'esplicito accostamento delle diverse sequenze agli episodi dell'Odissea, dall'iniziale Telemachia (Sthepen Daedalus che cerca il padre) al *Nóstos* conclusivo (il ritorno a casa di Mr. Bloom e il celebre monologo interiore della moglie Molly-Penelope).

Al di là di questa macro-struttura, la sovrapposizione di tempi e contesti diversi si affaccia in ogni pagina del libro. Le *routine* comportamentali in apparenza più insignificanti e ovvie si caricano di profonde connotazioni nell'accostamento a grandi modelli tragici; al contempo, come abbiamo già visto in Eliot, i modelli tragici del mito si abbassano e si degradano costantemente in modo parodistico, nel trapasso agli scenari più ordinari e squallidi della modernità. Attraverso il sapiente e ironico intreccio di registri linguistici contrapposti, Joyce accentua l'accostamento tra il banale e il terribile, il volgare e il solenne. Da un lato, la sua scrittura sottolinea la frammentazione dell'esperienza, calandosi nell'infinitamente piccolo, per così dire, dei dettagli percettivi e immaginativi, i quali appaiono come un confuso caleidoscopio privo di ogni manifesta coerenza. Dall'altro, lascia tuttavia discernere il movimento delle forme mitiche, che emergono lentamente ma implacabilmente come principî ordinatori di quell'universo frammentario di sensazioni e idee.

Come per Frazer e Freud, la ricerca artistica di Joyce è volta alla scoperta delle forme antiche e profonde che sottendono la superficie della vita umana. La rappresentazione della coscienza individuale contemporanea, che sta al centro di opere come *Ulysses* e *Finnegans Wake*, è basata sull'idea della compresenza di più strati – quelli superficiali, dominati dagli stimoli disordinati dell'esperienza immediata, e quelli profondi, dominati da modelli archetipici. Naturalmente, i romanzi di Joyce sono considerati come una delle più piene espressioni artistiche della nozione di inconscio. Lo *stream of consciousness* si snoda per connessioni analogiche e simboliche, per spostamenti, si condensa attorno ai poli del desiderio e del tabù, suggerisce costantemente la compresenza di significati latenti al di sotto di quelli manifesti. Ma l'inconscio di Joyce è forse più frazeriano che freudiano: consiste non tanto delle «poche cose crude ed elementari» di cui parla Ernest Jones, spogliate dei valori della storia e della cultura e riconducibili in ultima analisi a un determinismo biologico, quanto di figure ricche e pregnanti, cariche di molteplici valori e significati e riconducibili a grandi modelli drammatici. Il dio morente, il capro espiatorio, la dea della fertilità e così via sono i contenuti degli «strati profondi», più che le naturalistiche nozioni freudiane (anche se lo stesso Freud, come abbiamo visto, è costretto a descriverle prendendo in prestito il linguaggio della mitologia).

Per quanto riguarda *Finnegans Wake*, in particolare, è il tema frazeriano del dio-uomo morente e risorgente che sembra collocarsi al centro della struttura compositiva del romanzo. Come è stato osservato,

> questo mitologema rituale [il complesso del dio morente] – tanto accuratamente analizzato da Frazer e da allora ampiamente sfruttato dalla letteratura e dalla critica letteraria – è rappresentato nel *Finnegans Wake* come un processo ininterrotto di caduta e risurrezione (o risveglio), di ringiovanimento e trasformazione degli eroi. Il tema del sogno e del risveglio, della morte e della resurrezione, della prosecuzione della vita da una generazione all'altra è inizialmente introdotto dalla scena grottesca della caduta dell'impalcatura e della finta morte del muratore Finnegan, che «risorge» dopo che gli amici hanno aperto una bottiglia di whisky durante le sue esequie. Attraverso questo mitologema passano, in una forma o nell'altra, tutti i personaggi principali. [...] Tanto il soggetto quanto gli aspetti puramente formali del *Finnegans Wake* appaiono collegati a questa idea ciclica e al mitologema della nascita-morte-resurrezione (rinnovamento). I modelli ciclici vengono riprodotti a tutti i livelli [Meletinskij 1993: 351].

Come Frazer ed Eliot, Joyce fa ampio uso della sovrapposizione di differenti contesti culturali: nel suo caso, in modo particolare, si fondono inestricabilmente il cattolicesimo irlandese, la cultura e la religione ebraica, il mondo omerico (nel caso di *Ulysses*), la mitologia celtica (in *Finnegans Wake*), Shakespeare e numerosissime altre fonti letterarie, filosofiche, storico-religiose. Il mondo magico e primitivo, poi, fa capolino dovunque. Come la poesia eliotiana, quella di Joyce è una narrativa di erudizione – che ha prodotto e probabilmente continuerà a produrre un immane lavoro critico di «caccia alla citazione»; e anche per lui *Il ramo d'oro* funziona come uno dei grandi modelli che legittimano scientificamente il gioco letterario delle infinite associazioni di elementi eterogenei.

L'esempio forse più notevole di questo «comparativismo» caleidoscopico, che si diverte a sovrapporre costantemente diversi contesti storici e culturali, sono le diverse identificazioni attra-

verso cui passano i personaggi – figure storiche, letterarie e mitologiche che definiscono la loro identità. Mr. Bloom, il protagonista di *Ulysses*, appare volta per volta come Adamo, Mosè, l'Ebreo Errante, Cristo, Byron, Robinson Crusoe, etc.; sua moglie Molly è identificata con Penelope (come nel famoso monologo che conclude il romanzo), ma anche con Calipso, Eva, la dea madre Gea, la Vergine Maria.

Ancora più evidente è questo processo in *Finnegans Wake*, dove la voluta confusione dei contesti storici e culturali giunge a sopraffare i più superficiali criteri di coerenza del testo. I personaggi non sono semplicemente associati a diverse figure, ma cambiano identità secondo i diversi «codici mitologici» che si intrecciano nel testo (celtico, biblico, cristiano e così via).

L'effetto del «metodo mitico», in questi testi, è una rappresentazione della coscienza come entità caleidoscopica, informata e governata tuttavia da archetipi profondi, arcaici e universali. Una coscienza immersa nelle coordinate di un tempo ciclico più che lineare, e di uno spazio rituale e qualitativo più che quantitativo e geometrico. Con la dissoluzione della forma realista del romanzo ottocentesco, si frammenta anche il modello di individualità compatta, secolare e totalmente consapevole che a quella forma era correlato. In tutto ciò, Joyce incarna perfettamente lo spirito del movimento modernista. La sua peculiarità, rispetto ad altri autori, consiste nel cogliere fino in fondo le implicazioni linguistiche di questa «discesa agli inferi». Il dissodamento delle categorie del senso comune non può avvenire attraverso un linguaggio ordinario e non problematico. È invece l'ordine superficiale del discorso che si sovverte, sul piano sintattico e morfologico e persino su quello semantico – un processo particolarmente evidente nella massiccia introduzione di neologismi che caratterizza già *Ulysses* e che esplode in *Finnegans Wake* – romanzo intraducibile per eccellenza, in cui la mescolanza di «contesti» giunge fino alla costruzione di una nuova e composita lingua.

Si manifesta qui una differenza fondamentale tra Frazer e il modernismo letterario. Il primo, se introduce incubi nella cultura del suo tempo, se offre inquietanti prospettive sugli infuocati abissi che sottendono la «crosta sottile» della civiltà, lo fa però attraverso un discorso disteso, autorevole e ironico, di cui mantiene costantemente la padronanza. Il rapporto tra stile e contenuti in Frazer ricorda il già citato professor Lidenbrock di Verne, che scende verso il centro della terra con assoluta sicurezza e pieno controllo di sé, con un equipaggiamento adatto semmai a escursioni alpinistiche, e senza mai abbandonare i suoi modi urbani da *gentleman*. I tremendi pericoli che Lidenbrock corre non sembrano minimamente preoccuparlo, e sono solo motivi per distaccate speculazioni scientifiche e discussioni teoriche con i suoi compagni di viaggio. Allo stesso modo, nel *Ramo d'oro* Frazer pone sempre fra virgolette le emergenze inquietanti in cui si imbatte. È vero, come abbiamo notato sopra, che questo «testo fra virgolette» sfugge al controllo dell'autore e finisce per partecipare della stessa qualità del pensiero selvaggio (il Frazer primitivo e la «legge segreta» di Wittgenstein): ma il lettore che si immerga nel sottosuolo delle citazioni sa di poter riemergere, in qualunque momento, alla trasparente e autorevole discorsività della sua guida, che neutralizza il pericolo con le armi del distacco teorico e dell'ironia.

In Joyce, al contrario, né l'autore né il lettore godono di alcuna immunità garantita, e sono immediatamente coinvolti nella «discesa» sul piano delle procedure discorsive. Soprattutto in *Finnegans Wake*, vi è il tentativo di costruire un nuovo ordine linguistico che procede per corti circuiti analogici e associativi, per connessioni profonde e non convenzionali, che postula la qualità magica di alcuni nomi e parole, che attribuisce un valore particolare all'iterazione e alla ciclicità, e così via. Non vi sono virgolette, in Joyce – non v'è possibile distacco tra l'autore e la sua materia. Ciò significa anche che non v'è la stessa ironia scettica e distaccata che caratterizza invece Frazer, e che si produce proprio nel contrasto tra la lucida trasparenza della sua prosa e l'opacità della sua materia. Non v'è autore più lontano di Frazer dall'*engagement*, dall'entusiasmo, dalla disperazione, dalla terribile serietà e dalla partecipazione totale con cui i modernisti affrontano l'arte.

David H. Lawrence è un narratore assai più convenzionale, in cui non troviamo (almeno in apparenza) le stesse preoccupazioni compositive di Eliot o Joyce, ma che invece dispiega appieno il fascino modernista per il sottosuolo primitivo dell'uomo contemporaneo. Le sue opere principali sono incentrate sul contrasto tra

la metà civilizzata e intellettuale dell'individuo moderno, e la metà selvaggia, sensuale e incontrollata; e sull'idea che non via sia completezza e felicità se non nell'integrazione e nell'equilibrio di queste due contrapposte componenti. Vi è un passo molto interessante di una sua lettera a Bertrand Russell, del 1915, in cui Lawrence associa a Frazer la sua «scoperta» di questa metà oscura, definendola nei termini di una «coscienza del sangue»:

> Ho letto *Il ramo d'oro* e *Totemismo ed esogamia* di Frazer. Adesso sono convinto di ciò che credevo quando avevo più o meno vent'anni – che vi sia, oltre al cervello e al sistema nervoso, un'altra sede della coscienza: c'è una coscienza-del-sangue che esiste in noi, e che è indipendente dall'ordinaria coscienza mentale, la quale si basa sull'occhio come propria fonte o legame. C'è la coscienza-del-sangue, in cui il legame sessuale svolge lo stesso ruolo che l'occhio, nel vedere, ha per la coscienza mentale. Si vive, si conosce e si è se stessi nel sangue, senza alcun riferimento ai nervi e al cervello. Questa è una metà della vita, che appartiene alla tenebra [Lawrence 1981: 469].

Lawrence è convinto che «il dramma della nostra vita», vale a dire del mondo moderno, è la tirannia che la coscienza mentale esercita sulla coscienza del sangue, cercando di distruggerla e annullarla. È invece «necessario per noi renderci conto che esiste quest'altra grande metà della nostra vita, attiva nelle tenebre», che rappresenta anche una modalità di porsi in rapporto con il mondo e con altre persone. Vi è una comunicazione-del-sangue, ad esempio, nel silenzioso rapporto di due amanti («vi è una trasmissione, non so di che cosa, tra il sangue di lei e il mio, nell'atto dell'unione»); oppure, nel rapporto tra la madre e l'embrione che ella porta in grembo («quando si dice che talvolta un'immagine mentale passa dalla madre all'embrione, questa non è l'*immagine mentale*, ma l'*immagine-del-sangue*» [*Ibidem*; corsivo nell'originale]). Ed ecco come Lawrence collega questa idea al tema frazeriano del totemismo:

> Tutte le cose viventi, persino le piante, hanno un essere-del-sangue. Se una lucertola cade sul seno di una donna incinta, l'essere-del-sangue della lucertola passa con una scossa nell'essere-del-sangue della donna, e si trasferisce al feto, probabilmente senza alcun intervento della coscienza dei nervi o del cervello. E questa è l'origine del totem: e per questa ragione, senza dubbio, alcune tribù *erano* veramente canguri: esse contenevano il sapere-del-sangue del canguro [*Ibidem*: 470].

Questo genere di riflessione torna assai spesso in Lawrence, sia nella produzione saggistica che in quella narrativa. Per la prima, si può ricordare il saggio del 1922 *Fantasia dell'inconscio*, un singolare agglomerato di speculazioni sulla costituzione psichica dell'uomo, in cui Frazer è usato come una delle fonti principali:

> L'io-cosciente primario, nell'uomo, è pre-mentale, e non ha nulla a che fare con la cognizione. Lo stesso per gli animali. E questo io-cosciente pre-mentale resta per tutto il tempo che viviamo, come potente radice e corpo del nostro io cosciente. La mente non è che l'ultimo fiore, il *cul de sac* [Lawrence 1922: 38].

È singolare vedere queste opinioni associate all'intellettualista e razionalista Frazer. Ma gli argomenti di Lawrence confermano come il *Ramo d'oro* fosse letto, negli anni successivi alla prima guerra mondiale, in chiave decisamente ritualista e dunque contro il suo stesso autore. Pensato come epica dell'ascesa umana verso la ragione, come asseriscono Hyman e Vickery, il libro diviene invece manifesto della crisi della ragione, fonte indispensabile per chi è interessato a valorizzare il mito e il rito, la metà oscura, la coscienza del sangue come componenti ineliminabili della vita umana.

Ma soprattutto la narrativa di Lawrence – dai racconti brevi ai romanzi più celebri – è ossessionata da questo tema. Ci viene presentata una galleria di personaggi infelici per la prevalenza eccessiva di una delle due componenti – sensuale o spirituale – sull'altra; e le storie vertono spesso sui tentativi di trovare un equilibrio compensatorio nel rapporto di amore o amicizia con personalità complementari. All'interno di questo tipo di narrazioni, elementi e simbologie frazeriane trovano ampio spazio. Basti pensare ai suoi romanzi maggiori: *Women in Love* (*Donne innamorate*, 1920), ad esempio, dove i protagonisti appaiono percorsi da forze vitali che trascendono la stessa individualità e rimandano ad arcaiche simbologie magico-religiose. Oppure *The Plumed Serpent* (*Il serpente piumato*, 1926), di ambientazione messicana,

in cui la protagonista Kate scopre la propria «coscienza del sangue» attraverso la mediazione della mitologia e del rituale azteco – con pagine che ci portano nel clima del capitolo frazeriano sui sacrifici umani nelle civiltà mesoamericane. O, ancora, alla scena culminante di *Lady Chatterley's Lover* (*L'amante di Lady Chatterley*, 1927), in cui il rapporto sessuale tra Connie Chatterley e il «selvaggio» guardiacaccia è descritto come un rituale di rigenerazione, una comunione salvifica con lo spirito della vegetazione.

Si deve notare che i libri di Lawrence sono stati inizialmente letti con un'attenzione quasi esclusiva al loro contenuto «scandaloso», come espressioni di una filosofia vitalistica e di una critica radicale alle convenzioni morali della società borghese. Più di recente, tuttavia, la critica ne ha colto la complessità stilistica e compositiva e il ricco tessuto simbolico, giungendo a collocare pienamente questo autore nel quadro dell'estetica modernista. Le «connessioni» frazeriane riconosciute da Vickery rappresentano un importante contributo in questa direzione, giacché mostrano una sorta di «metodo mitico» all'opera nello stesso Lawrence – in particolare, nella sua tendenza a leggere la contemporaneità sulla base di schemi archetipici e a ricondurre le pulsioni e le dinamiche sentimentali degli individui a forze di carattere assai più universale e a profonde costanti antropologiche. *Lady Chatterley's Lover*, ad esempio, una volta attenuato il peso dello scandalo che ha gravato sulla sua lettura, si è rivelato romanzo fittissimo di riferimenti comparativi e intertestuali, in cui si fondono simbolismi diversi (quello pagano classico, quello cristiano, quello etnologico) e diversi registri stilistici (realista, arcadico, ironico, drammatico). Gli eventi di superficie narrati da Lawrence (in breve, Connie che recupera la dimensione vitale del suo essere abbandonando l'arido mondo intellettuale del marito per quello sensuale del guardiacaccia Mellors) si intrecciano costantemente con una struttura mitica «profonda» (il mito di Kore e quello di Pan, le figure di Diana e Virbio e i riti della fertilità compiuti nel «bosco sacro»). Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare [v. Vickery 1973: cap. 9, P.L. Marcus 1990].

Negli autori finora citati, l'influenza frazeriana va intesa all'interno di una più generale poetica mitologizzante – in cui il mito, il rito e le «figure» archetipiche divengono le forme generative dell'opera d'arte, in contrapposizione al realismo e allo psicologismo ottocenteschi. Non solo si sottolineano le dimensioni inconsce e arcaiche dell'agire e del pensare umano (ancora una volta, si può notare, piegando il testo di Frazer contro le sue stesse teorie, che affermano invece l'assoluta preminenza della coscienza razionale individuale); di più, la stessa forma testuale è governata dalle procedure del «pensiero selvaggio», con la sua ciclicità, le iterazioni rituali, le associazioni simboliche e così via. Questa poetica caratterizza l'intero modernismo, pur con modalità diverse. In alcuni autori, come Lawrence o Conrad, che discuterò tra breve, essa si manifesta all'interno di un testo che, almeno in superficie, continua ad attenersi alle convenzioni del realismo – scardinandolo, per così dire, dall'interno; in altri, come Joyce, Pound e il primo Eliot, il mitologismo ha conseguenze più radicali sul piano testuale, lasciando agire le procedure associative «selvagge» sulle strutture narrative e sullo stesso ordine sintattico e semantico del discorso – fino a dar luogo a un nuovo linguaggio, come in *Finnegans Wake*.

Gran parte degli scrittori dei primi decenni del secolo risente di questo programma estetico; e per molti di essi, oltre a quelli già citati, è documentata una diretta conoscenza e influenza di Frazer e del *Ramo d'oro*. In ambito anglosassone, ad esempio, lo studio di Vickery [1973: 115 sgg.] si sofferma sulle palesi citazioni frazeriane in autori come Ezra Pound, Edith Sitwell, Stephen Crane, William C. Williams, Naomi Mitchison, David Jones, per citare solo alcuni fra i più noti. Più recenti contributi critici si soffermano sul «frazerismo» di John M. Synge, Wyndham Lewis, John Buchan, e di romanzieri più recenti (in senso lato postmoderni) come Saul Bellow, Iris Murdoch, Norman Mailer, Anthony Powell, Muriel Spark [v. i saggi raccolti in Fraser ed. 1990]. Fra i grandi modernisti, singolarmente poco studiato è il caso di E.M. Forster, classicista di Cambridge, quasi contemporaneo e sicuro conoscitore di Frazer, nei cui romanzi – segnatamente in *Casa Howard* – ricorrono figure e situazioni del *Ramo d'oro*, come lo

spirito dell'albero, i riti vegetali di fertilità, il ciclo morte-rinascita, l'omicidio rituale e così via.

Per le letterature non inglesi i riscontri sono più difficili da stabilire, non disponendo di strumenti critici puntuali come le citate opere di Vickery e R. Fraser. Non è difficile però rintracciare la presenza di Frazer in Francia, dove le sue traduzioni sono state più numerose e tempestive (Anatole France ha per esempio introdotto la traduzione di *Folklore nel Vecchio Testamento*), e dove il movimento surrealista ha creato un terreno assai fertile per lo sviluppo dei rapporti tra letteratura e antropologia. Anche in quei paesi dove più lenta e difficile è stata la penetrazione della cultura anglosassone, come la Germania e l'Italia, non mancano echi del *Ramo d'oro*. Per l'Italia, lo scrittore più «frazeriano» è probabilmente Cesare Pavese, su cui tornerò brevemente nel capitolo successivo. Per la Germania occorre ricordare perlomeno Thomas Mann, il quale, nato come romanziere realista, nella fase più matura della sua opera sviluppa a fondo la poetica della mitologizzazione [v. Meletinskij 1993: 324 sgg.].

Il programma letterario di Mann è molto diverso da quello dei modernisti inglesi suoi contemporanei; e diversi sono i suoi riferimenti storico-religiosi, ispirati alle posizioni della scuola fenomenologica continentale (particolarmente stretto è il suo rapporto con il mitologo junghiano K. Kerenyi). Tuttavia, anche Mann usa il mito come strumento di organizzazione dei soggetti narrativi; e anch'egli, nel suo lavoro di scavo della coscienza e dell'individualità moderna, si imbatte in strutture profonde che parlano il linguaggio metaforico del rito e del mito più che quello naturalistico dell'inconscio freudiano. In questo quadro, Mann tratta tematiche inequivocabilmente frazeriane. In *La montagna incantata*, ad esempio, l'arrivo del protagonista Hans Castorp in un sanatorio di montagna equivale all'ingresso in un mondo separato, sottratto al fluire della storia e immerso in un tempo e in uno spazio mitico-rituale. Le situazioni che vi si intrecciano, apparentemente mosse dalla riflessione razionale e dall'introspezione psicologica dei personaggi, si rivelano progressivamente come tappe di un percorso iniziatico. La relazione amorosa che si intreccia durante il Carnevale tra Hans e Clawdia Chauchat, ad esempio, assume le caratteristiche del «matrimonio sacro» collegato alle feste agrarie

di fertilità; e il rapporto tra Hans e il suo «rivale» Peeperkorn, che finirà per suicidarsi, è associato al tema della successione cruenta al ruolo di re-sacerdote e sposo della dea.

Eleazar Meletinskij, nel suo importante saggio sugli usi novecenteschi del mito, è giunto sulla base di simili osservazioni ad accostare Mann allo stesso Joyce – pur trattandosi di due romanzieri per certi versi diametralmente contrapposti. «Mann e Joyce – egli scrive – si servono senza dubbio dei lavori di Frazer e della sua interpretazione mitologico-rituale della cultura antica»; in particolare, il riferimento è «al culto e al mito del dio morente e risorgente, che occupa un posto centrale nel *Ramo d'oro* di Frazer e al quale si accenna nella *Montagna incantata*, nell'*Ulisse*, e ancor più in *Giuseppe e i suoi fratelli* e in *Finnegans Wake*» [*Ibidem*: 339].

Il ciclo di *Giuseppe e i suoi fratelli*, in effetti, è particolarmente interessante perché vede Mann impegnato in un'operazione non dissimile da quella frazeriana di *Folklore nel Vecchio Testamento*: vale a dire, una rilettura del testo biblico che mira non tanto a circoscrivere la specificità della cultura ebraica, quanto a collegarla con altri contesti culturali e mitologici. Come Frazer, Mann è interessato ai nessi tra la narrazione della Bibbia e lo strato del mito e del rito arcaici, da un lato, e dall'altro il Cristianesimo e la modernità; e anch'egli sembra scorgere nelle antiche religioni orientali, incentrate sulla figura del dio morente e risorgente, l'anello di congiunzione principale. L'identità di Giuseppe, il suo personaggio principale, si costruisce ad esempio attraverso una serie di molteplici riferimenti e accostamenti a Tammuz, Osiride e Adone, ma anche a Gilgamesh, a Hermes, e anticipa elementi tipici del Messia cristiano. Pur lontanissima dallo stile propriamente modernista, quest'opera di Mann ne condivide la fiducia nel comparativismo ad ampio spettro come strumento di esplorazione di archetipi e strutture profonde (arcaiche, inconsce) del pensiero e della cultura umana.

3. *Il cuore di tenebra*

Phillip L. Marcus, in un recente saggio, sostiene che è stata l'esperienza traumatica della prima guerra mondiale, con la con-

nessa esigenza di costruzione di un nuovo ordine civile e culturale, a far esplodere l'interesse per i temi frazeriani da parte dei modernisti e di Lawrence in particolare:

> Quasi tutti i grandi scrittori modernisti trovarono la guerra profondamente traumatica, vivendola come una violenta scossa a tutti i valori che avevano più cari – religiosi, sociali, artistici; e nessuno di loro avvertì la scossa più intensamente di Lawrence. In un simile momento di crisi, era naturale per questi personaggi volgersi verso sistemi di pensiero che sembravano in grado di offrire una qualche resistenza al caos, di dare «forma e significato», come si esprimeva Eliot, «all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea». Uno studio come *Il ramo d'oro* poteva sembrare particolarmente attraente in un tale momento: il suo principio organizzativo rivelava la presenza di un modello universale sotto l'apparente confusione dell'esperienza e della storia umana; e quello stesso modello implicava certi valori altamente positivi, sui quali era possibile (ri)costruire *una qualche* fede [Marcus 1990: 232].

A questa tesi, per quanto plausibile, si devono muovere due obiezioni. Intanto, è difficile dire fino a che punto Frazer abbia attratto la «coscienza moderna» in quanto argine possibile alla crisi dei valori, e fino a che punto sia invece apparso una potente espressione di quella crisi. L'ordine cui allude il «principio organizzativo» del *Ramo d'oro* è quello di figure mitiche e di azioni rituali che si ripetono costantemente in un tempo ciclico e in uno spazio sacro: un ordine che non è dunque quello della razionalità e del progresso, come ben vedeva Lawrence, e che non si presta molto a ricostruire e sostenere una fede positiva. In secondo luogo, sul piano della storia delle idee, l'uso letterario di Frazer come strumento di scavo delle radici morali dell'umanità è precedente alla Grande Guerra. Non è in dubbio il ruolo di grande spartiacque culturale che quest'ultima ha svolto: tuttavia, in molti casi la guerra ha funzionato da cassa di risonanza per inquietudini e sensibilità che trovavano già piena espressione nella cultura e nell'arte dei primissimi anni del secolo.

Il primo scrittore a utilizzare *Il ramo d'oro* è stato Grant Allen, classicista e autore di romanzi popolari. Con incredibile tempismo, Allen pubblicò un romanzo esplicitamente basato sul libro di Frazer pochi mesi dopo l'uscita della prima edizione, nello

stesso anno 1890. Il lavoro in questione, dal titolo *The Great Taboo* (*Il grande Tabù*), non è di grande valore letterario: una giovane coppia inglese si trova a far naufragio su un'isola dei mari del Sud, Boupan, popolata da selvaggi cannibali, e attraversa varie avventure costellate di tabù, rituali sacrificali e altri «strani» costumi religiosi. Alla fine il protagonista, dopo aver staccato il ramo di un albero sacro, uccide il re divino dei cannibali e ne assume a sua volta il ruolo, salvando incidentalmente la vita alla ragazza. Immancabilmente, i due si innamorano e si sposano durante il loro ritorno in Inghilterra. Allen riconosce nella prefazione al romanzo il suo debito con Frazer: «desidero esprimere il mio profondo debito, per l'idea mitologica centrale di questa storia, all'opera ammirevole ed epocale di J.G. Frazer, *Il ramo d'oro*, i cui argomenti principali ho cercato per inciso di divulgare nel presente romanzo» [cit. in Beer 1990: 55].

Il libro di Allen, al di là del modesto valore letterario, mostra tuttavia lo straordinario impatto immaginativo che *Il ramo d'oro* immediatamente produsse. E mostra anche come esso sia stato letto fin dall'inizio come un testo relativista e di critica alla società occidentale. Al loro ritorno in Inghilterra, i due eroi scoprono che la principale preoccupazione dei loro parenti riguarda non tanto i pericoli e gli orrori passati, ma la scandalosa convivenza pre-matrimoniale sull'isola. «Dopo tutto i tabù – conclude Allen – sono più o meno gli stessi in Inghilterra come a Boupan» [*Ibidem*: 56]. In un suo libro successivo, *The British Barbarians* (1895), Allen svilupperà ulteriormente questa idea, immaginando un antropologo del futuro che viene a studiare la primitiva società inglese del diciannovesimo secolo, mettendo a nudo la natura superstiziosa e rituale di gran parte del costume corrente. Un'idea certo non originale, ma che coglie un punto importante del programma frazeriano: defamiliarizzare la nostra cultura, far apparire «strano» ciò che appare usualmente banale e scontato.

L'associazione tra le tematiche frazeriane e il romanzo di viaggio e avventura, che Grant Allen coglie con tanto tempismo, sarà portata qualche anno dopo ai massimi vertici artistici da Joseph Conrad – in particolare nel suo capolavoro *Heart of Darkness* (*Cuore di tenebra*, 1902). Per la verità, non sappiamo molto sulle letture frazeriane di Conrad. È documentata con certezza solo la

sua conoscenza di alcuni numeri della «Fortnightly Review» del 1900, in cui Frazer aveva pubblicato anticipazioni della imminente seconda edizione del *Ramo d'oro* – in particolare, un saggio sui *Saturnalia* e sulle feste affini, nelle quali si inverte simbolicamente il comune ordine morale e legale, e che culminano nella messa a morte di un finto re in funzione di capro espiatorio per i peccati della comunità [Hampson 1990: 172]. Sta di fatto che i racconti e i romanzi della prima fase della carriera di Conrad sono pieni di riferimenti e di terminologia antropologica. Si tratta per la gran parte di storie di ambientazione esotica (Malesia, Africa, Mari del Sud), basate sulla diretta esperienza acquisita da Conrad come marinaio, che lo aveva portato in diretto contatto con i luoghi e le culture «primitive» di cui Frazer scriveva dalla sua biblioteca di Cambridge.

Nonostante questa base autobiografica, la narrativa di Conrad ha carattere tutt'altro che realistico. Fin dalle sue prime opere, egli è interessato a esplorare quella che chiama (nella novella *Falk*) «la verità assoluta della passione primitiva»: intendendo con ciò una dimensione originaria dell'animo umano, pre-morale e oscura, che si manifesta per l'appunto nei luoghi e nelle culture più distanti dalla modernità occidentale. Verso questa dimensione Conrad ha un atteggiamento ambiguo: non la idealizza affatto, diversamente per esempio da Lawrence, né le attribuisce potere di «redenzione»: essa rappresenta anzi la minaccia del non-umano, della dissoluzione di ogni ordine morale e della stessa distinzione tra uomo e natura. Questa dimensione di «tenebra», come Conrad la definisce, sembra fondare la superstizione e la violenza più cieca, i «riti innominabili» dei selvaggi e tutto quel mondo «sinistro e profondo» (per usare ancora le parole di Wittgenstein) in cui l'uomo si imbatte lontano dai centri della civiltà. E tuttavia, Conrad sembra considerarla più vera e autentica, rispetto alla superficialità spirituale dell'Occidente moderno. L'idea chiave dei suoi libri è che l'occidentale deve affrontare la minacciosa discesa nel «cuore di tenebra», scendere in basso fino a scrutarne gli abissi per conoscere se stesso e raggiungere la «verità».

In altre parole, la «tenebra» conradiana corrisponde al «vulcano» di Frazer, che ribolle sotto la «crosta sottile» della civiltà. Fra

i lettori di Conrad, Bertrand Russell notava questo punto con un linguaggio sorprendentemente simile a quello di Frazer (pur senza citarlo): «mi sembra che egli [Conrad] pensasse alla vita umana civilizzata e moralmente tollerabile come a una pericolosa passeggiata su una crosta sottile di nuda e fredda lava, che può a ogni momento rompersi e far precipitare l'incauto in abissi infuocati» [*Portraits from memory*, 1956, cit. in Hampson 1990: 177]. Negli stessi anni del *Ramo d'oro* e della freudiana *Interpretazione dei sogni*, la narrativa conradiana rappresenta forse la massima espressione letteraria del tema della discesa agli inferi – l'idea che l'identità dell'uomo moderno debba esser conquistata in un rischioso viaggio iniziatico verso le affascinanti ma terribili profondità (arcaiche, primitive, selvagge) della vita spirituale. Già i primissimi romanzi e racconti contengono molte suggestioni di questo tipo. In lavori come *Almayer's Folly* (*La follia di Almayer*, 1895), *An Outcast of the Islands* (*Un reietto delle isole*, 1896), il racconto *An outpost of progress* (*Un avamposto del progresso*, 1898), o il più celebre romanzo *Lord Jim* (1900), troviamo personaggi per lo più sopraffatti nel loro tentativo di entrare in contatto con la «tenebra». I loro sogni di potenza e la loro fiducia nel progresso si dissolvono di fronte a un mondo primitivo, dominato da forze silenziose ma implacabili, punteggiato da simbologie misteriose e raccapriccianti rituali. Gli europei, venuti per dominare, finiscono per soccombere, e il loro destino è trascinato inesorabilmente verso modelli tragici di «caduta» e «perdizione».

Ma è soprattutto in *Cuore di tenebra* che il tema della discesa agli inferi emerge con grande nettezza, come schema drammatico che dà forma all'intero racconto – un aspetto che ha portato la critica ad accostare quest'opera all'*Eneide* o alla *Divina Commedia* [v. per esempio Feder 1955, Evans 1956]. *Cuore di tenebra* è anche la più frazeriana delle opere di Conrad, per i molti «prestiti» e per la centralità che in essa gioca la figura del re-divino; ed è forse la più modernista, per la complessità della sua struttura compositiva. La narrazione, mentre mantiene una coerenza realistica di superficie, appare infatti informata da strutture «mitiche» che danno profondità al testo – i modelli virgiliano e dantesco del viaggio all'inferno, ma anche quello dell'apologo buddista (che Conrad evoca esplicitamente nell'apertura e

nella conclusione del racconto), e lo stesso *romance* come Viaggio di Ricerca. Inoltre, più che in altre opere di Conrad, la narrazione non ha affatto la continuità tipica del realismo e si spezza in una serie di episodi emblematici e persino di singole immagini, lasciando prevalere la valenza connotativa del testo su quella denotativa. Non è certo casuale che Eliot abbia scelto proprio passi di *Cuore di tenebra* come epigrafi alla *Terra desolata* (pur sostituendoli poi, su consiglio di Pound, con il passo di Petronio sulla Sibilla, come si è visto), e alla successiva poesia (1925) *The hollow men* («Mistah Kurtz – he dead»).

L'impianto narrativo di *Cuore di tenebra* è piuttosto noto. Vi è anzitutto una «cornice»: a bordo di una nave in partenza da Londra, ancorata in attesa del calare della marea, alcuni gentiluomini inglesi discorrono e osservano lo spettacolo del tramonto. L'*incipit* del romanzo, alla pari di quello del *Ramo d'oro*, è decisamente pittorico: «Al largo, cielo e mare si saldavano senza una giuntura, e nello spazio luminoso le vele conciate delle chiatte che risalivano sull'onda della marea sembravano ferme» [Conrad 1989: 39; utilizzo la traduzione italiana di G. Spina, modificandola in alcuni punti per una più letterale aderenza all'originale]. E la descrizione del sole calante sulle acque ricorda con forza proprio la pittura di Turner, e sembra ricalcare i toni da «pessimismo cosmico» che abbiamo riconosciuto in Frazer: «E infine, nella sua curva e impercettibile discesa, il sole calò basso e, da bianco incandescente, si mutò in rosso opaco senza raggi e senza calore, quasi fosse per spegnersi all'improvviso, colpito a morte dal tocco di quell'oscurità che incombeva su di una marea umana» [*Ibidem*: 41-43].

Tra gli uomini che si soffermano a guardare il tramonto vi è Marlow (personaggio che compare anche in altre opere di Conrad e rappresenta una sorta di suo *alter-ego*), il quale assume la funzione di narratore di fronte ai suoi taciturni compagni. Marlow parte da riflessioni sui tempi in cui anche Londra e il Tamigi, oggi simboli della civiltà e del potere imperialista, erano luoghi selvaggi, «uno degli angoli tenebrosi del mondo»; e immagina come un esploratore proveniente dalla raffinata civiltà dell'antica Roma potesse risalire il fiume e trovarsi immerso nella barbarie: «sbarca in una palude, attraversa i boschi e, giunto in

una postazione dell'interno, sente che la barbarie [*savagery*], la totale ferina barbarie, gli si è chiusa intorno; tutta quella vita misteriosa della natura selvaggia che si agita nella foresta, nelle giungle, nei cuori dei selvaggi. E non è che esistano iniziazioni a simili misteri. Gli tocca vivere in mezzo all'incomprensibile, che è anche odioso. Ha pure un suo fascino che si mette ad agire su di lui. Il fascino dell'abominio, sapete» [*Ibidem*: 49]. In questo passo si manifesta in pieno il «comparativismo» modernista che sarà poi di Eliot e Joyce: la nozione stessa di civiltà è relativizzata, si accentua la continuità e l'intreccio tra il moderno e l'arcaico, e al contempo si sottolineano caratteristiche universali dell'animo umano, come la repulsione-attrazione per lo stato selvaggio.

Nella posa di un maestro buddista («tendendo in alto un avambraccio, la palma della mano rivolta in fuori, talché, con le gambe ripiegate davanti, venne ad assumere la posa di un Buddha che predica in panni europei» [*Ibidem*]), Marlow passa quindi a narrare una delle proprie avventure di viaggio, che costituisce il nucleo del romanzo. È un'avventura relativa a un altro fiume, che egli definisce come «il punto più lontano della mia navigazione e quello culminante della mia esperienza», e che «in qualche modo sembrò gettare una sorta di luce su tutto quanto intorno a me, e nei miei pensieri» [*Ibidem*: 53]. In un periodo di inattività dopo molta navigazione in Oriente, Marlow comincia a sentirsi ossessionato da una delle «zone vuote» sulla carta geografica, «la più vasta», e in particolare da un fiume che la percorre:

> C'era un fiume, soprattutto, un fiume di enorme grandezza: potevi vederlo sulla carta simile a un gigantesco serpente interamente snodato, la testa nel mare, il corpo adagiato lungo una lontana linea sinuosa per quella vasta plaga, e la coda perduta nelle profondità del territorio. E mentre lo fissavo sulla carta [...] mi affascinò, come farebbe un serpente con un uccello, uno sciocco uccelletto [*Ibidem*: 55].

Spinto da tale fascino, Marlow cerca e riesce a ottenere il comando di un battello a vapore che svolge servizio commerciale su quel fiume, per conto di una compagnia del continente. Nel romanzo, il fiume non è mai nominato esplicitamente (come del resto gli altri luoghi, eccetto Londra). È però facile identificarlo con il Congo – anche perché la storia di Marlow ricalca le espe-

rienze biografiche dello stesso autore, che nel 1890 aveva effettivamente navigato sul Congo per conto di una compagnia commerciale belga.

Il tema della discesa all'inferno è esplicitamente presente nel resoconto del viaggio, fin dall'inizio. La città europea in cui Marlow prende servizio è descritta come «sepolcrale»; la sede della compagnia è «silenziosa come una casa in una città di morti»; al suo ingresso vi sono due donne, una che accoglie i visitatori, l'altra che se ne sta immobile lavorando ai ferri della lana nera, e che si configurano palesemente come guardiane dell'aldilà: «La donna aveva qualcosa di arcano e fatale. Spesso in quei luoghi remoti pensai a queste due, guardiane sulla soglia delle Tenebre, intente a sferruzzare lana nera come per un caldo drappo funebre; una che annunciava, annunciava di continuo verso l'ignoto, l'altra che scrutava visi allegri e sciocchi con i suoi vecchi occhi impassibili. *Ave*! Vecchia magliaia di lana nera. *Morituri te salutant*» [*Ibidem*: 63].

Marlow si sente in procinto di partire «per il centro della Terra, più che per il centro di un continente» [*Ibidem*: 69]. Il viaggio verso l'Africa è «uno stanco pellegrinaggio tra indizi da incubo», costellato da manifestazioni della morte; e segnate in vario modo dalla morte sono le basi della sua compagnia che egli infine raggiunge, centri di raccolta di avorio e schiavi. Conrad le descrive evocando esplicitamente gli scenari dell'Inferno dantesco: come quando Marlow scopre un boschetto in cui giacciono immobili gli schiavi ammalati, larve umane in attesa di morire, e ha l'impressione di aver varcato «*the gloomy circle of some Inferno*» (il fosco girone di un «Inferno», con quest'ultima parola in italiano nel testo).

Alla Stazione Centrale della compagnia, Marlow scopre che il suo battello è in realtà naufragato, e giace sul fondo del fiume. Il capitano suo predecessore, uno svedese di nome Fresleven, era stato ucciso dagli indigeni in circostanze singolari. Nel corso di una rissa era stato colpito da una lancia. I suoi uomini erano fuggiti; ma anche gli indigeni si erano spaventati a morte e avevano abbandonato il villaggio, rifugiandosi nella foresta. Consideravano il capitano bianco come una specie di dio, spiega Marlow, e si aspettavano terribili disgrazie come conseguenza della sua morte. Marlow ne ritroverà le spoglie:

> L'erba cresciuta tra le sue costole era abbastanza alta da nascondere le ossa. C'erano tutte. Una volta caduto, l'*essere soprannaturale* non era stato toccato. E il villaggio era deserto, le capanne sbadigliavano nere, marce, tutte sbilenche tra le recinzioni crollate. Una calamità vi si era abbattuta, questo è poco ma sicuro. La gente era scomparsa. Un *folle terrore* aveva fatto disperdere uomini, donne, bambini per la boscaglia, e non erano più ritornati [*Ibidem*: 59; corsivo aggiunto].

Questo è il primo incontro di Marlow col (frazeriano) tema del re-divino, che tornerà poi nel centrale personaggio di Kurtz. Di Mr. Kurtz, Marlow sente parlare nelle stazioni commerciali in termini quasi leggendari: è un personaggio emergente della Compagnia, capo di una base nell'interno dalla quale invia grandi quantità di avorio. Si dice che usi metodi violenti e poco ortodossi nei confronti degli indigeni. Tuttavia è un uomo colto, di formazione cosmopolita e di convinzioni progressiste, noto come assertore delle funzioni pedagogiche del colonialismo. «Ogni stazione dovrebbe essere come un faro sulla via di un mondo migliore, un centro di commercio, naturalmente, ma anche di umanizzazione, di miglioramento, di istruzione» – lo si è sentito dire [*Ibidem*: 129]. La Società Internazionale per la Soppressione dei Costumi Selvaggi lo ha persino incaricato di scrivere una relazione (che Marlow avrà in effetti occasione di leggere). «Un uomo notevole», lo definisce invariabilmente chi l'ha conosciuto. Dal direttore della Stazione Centrale, Marlow viene a sapere che in effetti la sua missione è proprio quella di guidare il battello fino alla base di Kurtz, che da un anno non dà più notizie di sé. Lo si dà per gravemente ammalato, e la Compagnia vuol riportarlo indietro. Marlow diviene ossessionato dal personaggio, e ha la sempre più netta impressione di esser venuto in Africa solo per incontrare lui.

Occorrono alcuni mesi per riparare il battello affondato, dopo di che la spedizione alla ricerca di Kurtz può partire, risalendo il fiume verso il cuore del continente, in mezzo alla «foresta primigenia». Il fiume (come il Tamigi per l'antico esploratore romano) è per Marlow il cordone ombelicale che unisce civiltà e barbarie, che riporta indietro nel tempo evolutivo, verso la dimensione della «tenebra». «Risalire quel fiume – egli racconta – fu come viaggiare a ritroso verso i più lontani inizi del mondo». E ancora:

«eravamo erranti in una terra preistorica», «stavamo viaggiando nella notte di età primordiali, di quelle età che sono trapassate lasciando appena un segno, e nessun ricordo» [*Ibidem*: 131, 137-139]. Risalire il fiume è dunque un viaggio nel tempo, ma anche, per Marlow, un doloroso scavo spirituale verso le radici della propria umanità. È lo spettacolo dei «selvaggi» che lo turba sopra ogni altra cosa:

> Mentre si superava un'ansa del fiume, ci colse la fugace visione di pareti di giunco, di tetti d'erba appuntiti, ecco uno scoppio di grida, un turbinio di membra nere, una massa di mani plaudenti, di piedi scalpiccianti, di corpi ondeggianti, di occhi roteanti, sotto la volta greve e immobile del fogliame. Il vaporetto avanzava lento lento lungo il margine della nera e incomprensibile frenesia. Era l'uomo preistorico che ci malediva, ci supplicava, ci dava il benvenuto? come saperlo? [*Ibidem*: 137-139].

Ciò che turba Marlow in questa visione non è l'alterità dei nativi, bensì, al contrario, il vago senso di una identità comune:

> Ebbene, vi dirò, questo era il peggio: questo sospetto che non fossero inumani. Ti nasceva dentro lentamente. Urlavano e saltavano e volteggiavano, facevano facce orribili, ma a terrorizzarti era il semplice pensiero della loro umanità, tale e quale la vostra, il pensiero della remota parentela con questo tumulto selvaggio e travolgente. Spiacevole. Sì, abbastanza spiacevole, ma con un po' di coraggio dovevi ammettere che c'era in te la più lieve traccia di una consonanza alla tremenda schiettezza in quel frastuono, un vago sospetto che vi fosse un significato che tu – tu così remoto dalla notte delle età primordiali – potevi comprendere [*Ibidem*: 139].

Questo passo esprime tutto il senso del fascino modernista per il primitivo, e può rappresentare di per sé una spiegazione del successo di Frazer. In un recente studio, J.W. Griffith [1995] mostra questa rischiosa possibilità di farsi selvaggio tra i selvaggi, che Marlow intravede e cui Kurtz soccombe, come espressione di una sorta di «ansia antropologica» ampiamente diffusa in epoca vittoriana. Più precisamente, sostiene che *Cuore di tenebra*, come altre opere di Conrad, è scritto sullo sfondo dei dibattiti tardo-ottocenteschi sulla «regressione culturale»: vale a dire sulla possibilità che per l'uomo moderno, in particolari condizioni emotive e ambientali, le conquiste della civiltà sprofondino lasciando il posto alla barbarie. La figura di Kurtz, in particolare, risentirebbe delle idee di Lombroso sull'atavismo dell'«uomo criminale», inteso come una regressione allo stato selvaggio che si attua nel bel mezzo della civiltà moderna [*Ibidem*: 161 sgg.].

Ma in Conrad la «regressione» assume connotazioni del tutto diverse e più ricche. Il tumulto selvaggio e caotico cui Marlow assiste, apparentemente insensato, è tuttavia «verità, verità spogliata del mantello del tempo». Per questo egli vede in esso un appello, una sfida a essere «altrettanto uomo di quelli sulla riva». «Vi chiedete se scesi a terra per un urlo e una danza? Be', no: non lo feci. [...] Non avevo tempo» – dice Marlow ai suoi interlocutori. La necessità pratica di governare il battello lo tiene ancorato, per così dire, alla sua civiltà. Come Odisseo, ascolta il canto delle sirene ma non può permettersi di seguirne il richiamo. Come Odisseo, Marlow è per questo un eroe della civiltà occidentale – diversamente da Kurtz, che scrutando nell'abisso se ne è lasciato vincere.

Con l'approssimarsi alla mèta del viaggio, la narrazione di Marlow perde progressivamente la sequenzialità cronologica, procedendo a salti e secondo un ordine associativo («mi sembra di star qui tentando di raccontarvi un sogno», dice ai suoi ascoltatori [*Ibidem*: 113]). L'inquietante figura di Kurtz emerge nettamente nella terza parte del romanzo. Marlow e i suoi compagni subiscono prima un attacco degli indigeni, trovano poi la base commerciale semidistrutta e credono Kurtz morto: ben presto lo vedono però apparire, portato a spalla su una lettiga e seguito da una moltitudine di indigeni. È ammalato ma ancora perfettamente lucido. Diviene ben presto chiaro che le tribù locali lo considerano come un re-divino. «Lo adorano», come spiega a Marlow l'unico bianco che si trova nella stazione, «il Russo», una sorta di vagabondo della giungla che è divenuto devoto ammiratore di Kurtz. Vi sono due elementi nella personalità di Kurtz che colpiscono Marlow. Il primo è il suo assoluto egocentrismo: vivendo da solo nella foresta, si è completamente liberato del suo super-Io e dei vincoli morali della civiltà, divenendo una sorta di freudiano padre dell'orda primordiale. La sua anima è «senza legge»,

non conosce «ritegno, fede e paura». Questo lo rende «un uomo notevole», che Marlow disprezza e ammira al tempo stesso, e che pone comunque in contrasto con la meschinità e la grettezza borghese di tutti gli altri agenti coloniali che incontra in Africa.

Il secondo elemento della personalità di Kurtz è il prezzo che egli paga, per così dire, per essere un dio: vale a dire, il coinvolgimento totale e senza margine nella «tenebra», nel sostrato arcaico, selvaggio e pre-morale dell'esistenza umana. «Tutto gli apparteneva» – dice Marlow – «ma questo era nulla. La cosa che importava era sapere a che cosa apparteneva lui, quante fossero le potenze delle tenebre che ne reclamavano la proprietà. Era questa la riflessione che metteva i brividi. [...] Egli aveva occupato un alto seggio fra i demoni di quella terra; intendo dire alla lettera» [*Ibidem*: 179]. Kurtz era giunto nella «terra selvaggia» da conquistatore e predatore: ma essa si era vendicata inglobandolo in sé. Gli aveva «bisbigliato cose sul suo conto che lui non conosceva, cose di cui non aveva avuto alcuna cognizione prima di andare a consigliarsi con quella grande solitudine; e il bisbiglio si era rivelato d'un fascino irresistibile». E ancora, la terra selvaggia «lo aveva preso, amato, abbracciato, gli era entrata nelle vene, gli aveva consumato la carne e sigillato la sua anima alla propria con *gli inconcepibili rituali di chissà quale diabolica iniziazione*» [*Ibidem*: 207, 177; corsivo aggiunto].

4. *I «riti innominabili» di Mr. Kurtz*

Il «cuore di tenebra» di Kurtz è per l'appunto espresso, nel romanzo, dalla sua piena partecipazione ai rituali primitivi – quegli stessi di cui Marlow sente l'appello e comprende il fascino, ma ai quali resiste. A tali riti Marlow si riferisce con reticenza, attraverso allusioni: li definisce più volte «innominabili» o «inconcepibili», come nell'ultima citazione, e ne parla come di una cosa strana e terribile. Una volta Marlow si riferisce al momento in cui i nervi di Kurtz si «spezzarono», «lasciandolo a presiedere certe danze di mezzanotte che si concludevano con certi riti irriferibili i quali, fin dove mio malgrado riuscii a mettere insieme da quanto udito in momenti diversi, erano offerti a lui, capite?, proprio a Mr. Kurtz» [*Ibidem*: 183].

Questo «mettere insieme quanto udito in momenti diversi» suona come una sfida al lettore a capire la natura di tali riti. Se ne può avere un'idea da certi macabri particolari dell'accampamento di Kurtz, come le teste umane infisse sui pali che circondano la sua capanna e dalle quali Marlow rimane sconvolto. Quando il Russo sta per raccontargli qualcosa di più sui riti, egli lo trattiene, spaventato:

> Gli accampamenti di quella gente erano sparsi lì tutto intorno, e i capi si recavano tutti i giorni a trovarlo. Strisciavano. [...] «Non voglio sapere nulla dei riti adottati per avvicinarsi a Mr. Kurtz», gridai. Fui preso dalla sensazione, davvero curiosa, che simili dettagli mi sarebbero riusciti più insopportabili di quelle teste infilzate su pali ad essiccare sotto le finestre di Mr. Kurtz. In fondo, quella era solo una esibizione di barbarie, mentre a me parve di essere stato trasportato d'un balzo in qualche oscura regione di orrori indefinibili, dove la pura e semplice barbarie era un sollievo vero e proprio. Essendo qualcosa che aveva diritto di esistere, evidentemente, alla luce del sole [*Ibidem*: 207].

Il modo in cui Marlow-Conrad tratta i riti nell'ultima parte di *Cuore di tenebra* è enigmatico. Non li descrive esplicitamente, in modo da lasciarne intatto il potere inquietante – giacché il solo nominarli li renderebbe perlomeno affrontabili intellettualmente. La critica ha generalmente interpretato i «riti innominabili» come una manifestazione dell'inconscio: l'intero viaggio sul fiume sarebbe in questo senso una discesa verso le dimensioni più profonde della psiche, nel dominio del rimosso, delle pure pulsioni e del pensiero «magico». La non rappresentabilità dei riti corrisponderebbe dunque alla non rappresentabilità – se non per indizi e per via cifrata – dell'inconscio stesso. Eppure, gli indizi che Marlow-Conrad lascia trasparire non sono affatto vaghi. L'autore del romanzo sembra cioè avere in mente rituali ben precisi e definiti, anche se non li esplicita al lettore. Sappiamo che essi hanno a che fare con l'adorazione di Kurtz, e che implicano sacrifici cruenti (le teste infisse sui pali intorno alla capanna di Kurtz); sappiamo che gli indigeni provano verso Kurtz un terrore superstizioso, e che avvicinarsi a lui è considerato pericoloso; sappiamo che gli indigeni sono in ansia per la sua malattia, e che d'altra parte non vogliono che Kurtz se ne vada e

abbandoni la loro terra. Questo, Marlow scopre, è il motivo per cui hanno attaccato il battello, temendo (a buona ragione) che i bianchi volessero riportare indietro Kurtz: e vistosi respinti, la loro reazione è «un lamento così tremulo e prolungato di paura dolente e di totale disperazione, come ci si immagina debba seguire la scomparsa dalla terra dell'ultima speranza» [*Ibidem*: 171].

Quando effettivamente la spedizione riparte, portandosi via Kurtz, una grande folla di indigeni la segue con lo sguardo dalla foresta, e tre stregoni compiono singolari e minacciosi rituali contro il battello:

> Pestarono i piedi, fecero cenni con le teste cornute, fecero dondolare i loro corpi scarlatti; agitavano verso il feroce demone fluviale un pugno di penne nere, e una sordida pelle con una coda penzolante, qualcosa che somigliava a una zucca rinsecchita; a intervalli gridavano insieme sfilze di parole stupefacenti il cui suono non aveva nulla in comune con nessun linguaggio umano; e i profondi mormorii della folla, che s'interrompevano all'improvviso, parevano il responso di qualche litania satanica [*Ibidem*: 235].

Tutti questi particolari ci introducono in uno scenario decisamente frazeriano. È evidente che nel tratteggiare i rapporti tra Kurtz e gli indigeni Conrad ha in mente il complesso mitico-rituale del re divino; un uomo-dio responsabile della salvezza del mondo intero, venerato e circondato da tabù, che non può allontanarsi ma neppure indebolirsi e morire di morte naturale, poiché ciò avrebbe catastrofiche conseguenze sulla natura stessa. Alcuni commentatori di Conrad hanno ritenuto di poter identificare Kurtz con specifiche «figure» frazeriane. R. Hampson, in un recente contributo, ha suggerito ad esempio la sua analogia con i «re della pioggia», signori delle funzioni atmosferiche, cui *Il ramo d'oro* dedica ampio spazio. Questa identificazione si basa sull'interpretazione di alcune espressioni usate da Conrad in modo quasi casuale. Marlow sente dire da certi funzionari coloniali che Kurtz «fa il bello e il cattivo tempo» [*Ibidem*: 125]; il Russo dice che Kurtz è andato dai selvaggi «con tuoni e fulmini» [*Ibidem*: 201]; i suoi fucili sono definiti da Marlow «i tuoni di quel misero Giove» [*Ibidem*: 213; v. Hampson 1990: 178]. È vero che queste espressioni possono esser interpretate come metafore; ma la loro

ricorrenza autorizza a leggerle come indizi di cui Conrad ha disseminato il testo, per alludere a ciò che Marlow non può e non vuole dire esplicitamente – la natura dei «riti innominabili».

Non v'è però ragione di credere che Conrad avesse in mente solo e specificamente i «re della pioggia» – categoria assai particolare di re-divini.

Altri riscontri etnografici sono possibili. In un breve ma incisivo articolo degli anni Sessanta, il critico S.A. Reid ha ritenuto di identificare la principale fonte conradiana nel capitolo del *Ramo d'oro* sui re uccisi ritualmente al decadere della loro forza fisica, e in particolare nel passo che Frazer dedica alla figura congolese del Chitomé:

> Nel regno del Congo (Africa occidentale) vi era un supremo pontefice chiamato Chitomé o Chitombé che i negri consideravano come un dio sulla terra ed onnipotente nel cielo. [...] Credevano che, se morisse di morte naturale, tutto il mondo morrebbe e la terra, che era sostenuta soltanto dalla sua potenza e dal suo merito, si annichilerebbe all'istante. [...] Per conseguenza, quando egli si ammala e sembra che debba morire, l'uomo che è destinato a succedergli entra nella casa del pontefice con una corda o una mazza e lo strangola o lo accoppa [*GBa*: 268, 414].

Anche l'identificazione di Kurtz col Chitomé non ha basi filologiche particolarmente solide. Essa si adatta al testo in modo piuttosto generico, e in definitiva non sappiamo quali fonti etnografiche Conrad abbia effettivamente usato. Tuttavia, l'ipotesi di Reid è interessante poiché consente di avanzare una precisa interpretazione dei «riti innominabili», e di chiarire alcuni dei passi più enigmatici di *Cuore di tenebra*. Reid richiama un altro passaggio della teoria frazeriana sui re divini, sia pure forzandola leggermente: la possibilità, per un re, di evitare la morte e mantenere la sua posizione uccidendo un sostituto al proprio posto. Questo sostituto dev'essere un uomo giovane e forte – e l'idea è che il suo vigore passi nel corpo dello stesso re attraverso un rituale cannibalistico. Frazer non fornisce esempi precisi in questo senso, per la verità: suggerisce però sia l'idea della sostituzione con «re temporanei» (proprio in quella sezione sui *Saturnalia* che Conrad, come abbiamo visto, sicuramente aveva letto), sia quella

del cannibalismo come rituale di rigenerazione vitale e di trasmissione di virtù magiche e divine [*GBa*: 439 sgg., 458]. Reid ne deduce che i «riti innominabili» di Kurtz riguardano «il sacrificio umano e la consumazione di parte della vittima sacrificale [...] allo scopo di perpetuare la posizione di Kurtz come uomo-dio» [1964: 6].

Nel testo conradiano non vi sono espliciti riferimenti a sacrifici umani e a pratiche cannibalistiche da parte di Kurtz. Tuttavia, il cannibalismo è direttamente discusso in altre parti del testo [Conrad 1989: 153 sgg.]: e non bisogna dimenticare che il discorso di Marlow è «il racconto di un sogno», secondo le sue stesse parole, e sembra regolato dai meccanismi onirici della rimozione e dello spostamento. Per cui, un tema introdotto in un episodio può ben risultare rilevante per l'interpretazione di un episodio diverso. Inoltre, non bisogna dimenticare che il cannibalismo è un tema assai diffuso nell'immaginario vittoriano, connesso proprio con quella degenerazione atavistica che troverebbe espressione nella figura di Kurtz [v. su questo punto Griffith 1995: 165-172]. La prima immagine che ne ha Marlow riguarda in effetti la sua bocca: «Lo vidi spalancare la bocca, e il movimento gli conferì un arcano aspetto vorace, come se avesse voluto inghiottire tutta l'aria, tutta la terra, tutti gli uomini che aveva davanti» [Conrad 1989: 213-215].

Ma la tesi di Reid è più precisa, e riguarda uno specifico cannibalismo rituale connesso al complesso del re-divino. Vi sono numerosi indizi che possono suffragare questa tesi. Si spiegherebbero così le teste umane infisse fuori dalla capanna di Kurtz, e il costante senso di pericolo che i personaggi provano nell'avvicinarsi a lui, soprattutto durante le sue malattie. Emblematico è ad esempio l'atteggiamento del Russo, che ammira molto Kurtz e lo cura durante due malattie, ma considera estremamente rischioso il frequentarlo, e riferisce di esser stato minacciato di morte in più occasioni: «dovetti agire con prudenza», «dovetti stare alla larga», «delle volte mi prendeva in simpatia, altre era meglio che ci stessi attento», egli afferma a più riprese. Parlava delle sue visite a Kurtz con orgoglio, commenta Marlow, «come se si fosse trattato di rischiose prodezze» [*Ibidem*: 199, 203]. Ciò suggerisce che il Russo giochi il ruolo di potenziale vittima sacrificale, e che

i nativi lo considerino un sostituto particolarmente adatto di Kurtz, in quanto bianco e giovane (Marlow sottolinea il suo aspetto giovanile, e il Russo controbatte che «non sono così giovane come sembro»; [*Ibidem*: 195]). In questo senso può esser letto anche il terrore che egli prova per una donna indigena, una sorta di regina selvaggia o di «sposa rituale» di Kurtz (altra figura evocata con grande forza, ma sul cui ruolo Marlow-Conrad è estremamente reticente):

> Ho rischiato la vita ogni giorno nelle ultime due settimane [durante la malattia di Kurtz], per tenerla lontana dalla casa. Un giorno entrò e sollevò un putiferio per quei miserabili stracci che avevo preso nel ripostiglio per rammendarmi gli abiti. [...] Almeno, dev'esser stata questa la ragione poiché per un'ora parlò a Kurtz come una furia, indicandomi ogni tanto. Non comprendo il dialetto di questa tribù. Per mia fortuna, credo che Kurtz stesse troppo male quel giorno per badarvi, se no sarebbero stati guai grossi. Non capisco [*Ibidem*: 217].

Il Russo crede (o finge di credere) che la donna fosse irritata dal furto di alcuni stracci. Ma l'episodio diventa più comprensibile alla luce dell'ipotesi sacrificale, come pressante invito della donna a uccidere il Russo per trasferirne le energie vitali allo stesso Kurtz (per inciso, Frazer afferma che era spesso compito delle donne controllare il declino fisico e sessuale del re-divino, segnalando pubblicamente la necessità della sua sostituzione o rigenerazione; si veda ad esempio il caso degli Shilluk, trattato nel *Ramo d'oro* subito dopo quello del Chitomé del Congo [*GBa*: 425]). Oppure, ciò di cui il Russo ha paura è la possibilità che, in caso di morte di Kurtz, gli indigeni lo costringano a prendere davvero il suo posto. Dice ad esempio a Marlow: «Ho avuto il mio bel daffare a tenere lontana questa gente». «Volevano ucciderla?», Marlow chiede; «Oh, no!», egli grida, ma poi «si trattiene» e cambia discorso [Conrad 1989: 195].

L'ipotesi sacrificale è anche una possibile chiave di lettura dell'episodio forse più enigmatico e onirico del romanzo. La notte dopo l'arrivo del battello, i bianchi dormono nell'accampamento insieme a Kurtz, mentre gli indigeni suoi adoratori li circondano nella foresta in una «agitata veglia», recitando «arcani incantesi-

mi». Kurtz cerca di raggiungerli. Marlow si sveglia e, vedendo il suo posto vuoto, viene colto da un improvviso e irrazionale terrore:

> Rimasi completamente snervato da mera, cieca paura, da un terrore puramente astratto, avulso da qualsiasi forma precisa di pericolo fisico. Ciò che rendeva questa emozione tanto opprimente era, come potrei definirlo?, il colpo morale che ricevetti, come se qualcosa di assolutamente mostruoso, di intollerabile al pensiero e di odioso all'anima, mi fosse stato imposto all'improvviso [*Ibidem*: 225].

Marlow segue allora Kurtz nella foresta: riesce a trovarlo prima che egli raggiunga i nativi, e infine a riportarlo all'accampamento. In un clima di opprimente ma imprecisato pericolo, circondati dai fuochi e dalle minacciose presenze degli stregoni, i due hanno un dialogo apparentemente incomprensibile. «Vada via [...] si nasconda» – dice Kurtz a Marlow, il quale chiede a sua volta: «Lo sa cosa sta facendo?», e aggiunge «lei sarà perduto, definitivamente perduto» [*Ibidem*: 229]. Questa frase sembra convincere Kurtz a tornare indietro: «avevo detto la cosa giusta», commenta Marlow, anche se non sa bene perché. Marlow pensa evidentemente che Kurtz (per quanto mortalmente malato, o forse proprio per quello) si stia recando dagli indigeni per uno dei suoi «innominabili riti». Ma il dialogo notturno nella giungla mantiene una irriducibile ambiguità. La «perdizione» cui Marlow allude può essere di tipo morale, implicata dalla partecipazione di Kurtz ai riti sacrificali (come crede Reid [1964: 13-14]); o può invece riguardare la stessa incolumità di Kurtz di fronte agli indigeni. Marlow intuisce che essi non accetteranno più sacrifici sostitutivi e rigeneranti, perché Kurtz è troppo malato o, più probabilmente, perché l'arrivo del battello ha sconvolto il precedente equilibrio: sanno che i bianchi porteranno via Kurtz, e preferirebbero ucciderlo piuttosto che lasciarlo partire. Ciò è confermato dall'atteggiamento di Kurtz, che reagisce alle parole di Marlow imprecando contro il direttore della spedizione: «Avevo grandi progetti. [...] E ora per colpa di quello stupido furfante...» [231].

In quel dialogo prende avvio quella che Marlow definisce la «duratura» amicizia tra lui e Kurtz. Sulla via del ritorno, nel battello, Kurtz si apre con lui, gli affida le sue carte e, in qualche

modo, la sua reputazione: si accorge che Marlow, unico tra gli altri bianchi, ha compreso il suo dramma morale. È di fronte a lui che Kurtz pronuncia le sue ultime, celebri parole (nel passo scelto da Eliot come epigrafe alla *Terra desolata*):

> In quel momento supremo di totale conoscenza rivisse forse la sua vita in ogni particolare animato da desideri, tentazioni, rinunce? Urlò in un sussurro a qualche immagine, a qualche visione; urlò due volte, un grido che non era più di un respiro: «L'orrore! L'orrore!» [*Ibidem*: 241].

A queste parole, Marlow «soffia sulla candela» e lascia la cabina (come non ricordare l'immagine folklorica dell'anima come fiammella di una candela, e dello spegnimento come morte?). Non torna a vedere Kurtz neppure dopo che il servitore del direttore irrompe sul ponte annunciando la sua morte (con la celebre frase in pidgin «Mistah Kurtz – he dead» che Eliot cita in *The Hollow Men*).

La conclusione di *Cuore di tenebra* è nota. Marlow torna nella «città sepolcrale», e rende visita alla fidanzata di Kurtz. A una sua precisa domanda, non le rivela le ultime parole da lui pronunciate prima di morire («L'orrore! L'orrore!»): preferisce mentire, dicendole che nel momento estremo ha invece pronunciato proprio il nome di lei. Questa sofferta menzogna, cui Marlow è indotto dalla pietà, apre per così dire la possibilità di un universo di sentimenti morali – per quanto inautentico – cui la «nuda verità della passione primitiva» di Kurtz non avrebbe dato accesso. La menzogna è per così dire una produttiva finzione, che consente di rappresentare un evento moralmente incommensurabile e privo di ogni significato positivo. In un recente acutissimo saggio, per inciso, James Clifford [1986] ha mostrato come la pietosa menzogna di Marlow sia anche emblematica dell'apertura di uno spazio di rappresentazione dell'altro nel quale si colloca l'antropologia moderna di ispirazione malinowskiana – un punto che non è qui però possibile approfondire.

Riepilogando, forse la «tesi sacrificale» di Reid forza troppo il testo conradiano, nel tentativo di farlo aderire a uno specifico caso etnografico. Tuttavia, essa aiuta a comprendere la tonalità dominante di *Cuore di tenebra* – la permanente sensazione di

qualcosa di terribile e profondo che sta accadendo. Ed è indubbio che, siano o meno i sacrifici umani l'innominabile segreto di Kurtz, è attraverso un lessico e un immaginario frazeriano che Conrad descrive lo strato di tenebra della sua anima – e dell'anima umana più in generale. Reid, semmai, non sembra approfondire abbastanza la natura dei rapporti tra Marlow e Kurtz, che restano fino in fondo ambivalenti – di attrazione e repulsione, fascino e paura al tempo stesso. Abbiamo visto come parte del turbamento di Marlow dipenda dal riconoscere dentro di sé una qualche risonanza con i riti innominabili, con gli abissi morali in cui si è spinto Kurtz («Anch'io avevo sbirciato al di là della soglia», dice a un certo punto, per spiegare la sua parziale consonanza con Kurtz [*Ibidem*: 245]). Vorrei suggerire, più specificamente, che il «destino» col quale Marlow lotta, che lo attrae ma anche lo riempie di irrazionale terrore, è quello di divenire successore di Kurtz nella carica di re-divino. Si ricordi che Marlow arriva in Congo già come successore di un «essere sovrannaturale» – quel capitano svedese Fresleven, ucciso da nativi che si erano poi dati a una disperata fuga senza neppur toccare il suo corpo. Fin dalla prima volta in cui sente parlare di Kurtz, Marlow diviene ossessionato dalla sua immagine e dal suo stesso nome. Ha l'impressione di esser venuto fin laggiù solo per lui, si schiera istintivamente dalla sua parte nelle discussioni, si dichiara eccitato dalla prospettiva di incontrarlo. Quando il battello è assalito dagli indigeni, Marlow crede che Kurtz stesso sia morto, e commenta:

> Egli è scomparso, il dono è svanito per una lancia, una freccia, una clava. Alla fin fine, non sentirò mai quel tipo parlare – e nel mio rammarico c'era un'incredibile carica emotiva, quasi come quella che avevo colto nel doloroso ululato di quei selvaggi nella foresta. In qualche modo, non avrei potuto provare un senso maggiore di desolata solitudine se mi avessero sottratto una fede o se fossi venuto meno al mio destino nella vita [*Ibidem*: 175].

Nella scena cruciale dell'inseguimento notturno nella foresta, Marlow mantiene un singolare comportamento. Non avverte gli altri bianchi della spedizione, cioè, a suo dire, non «tradisce»

Kurtz: «era stabilito che non dovessi tradirlo mai; era scritto che dovessi restare fedele all'incubo di mia scelta. Ero ansioso di vedermela da solo con quell'ombra, e ancor oggi non so spiegarmi il perché fossi stato così geloso a non voler dividere con nessuno quella singolare e oscura esperienza» [*Ibidem*: 227]. Marlow è invaso da strane e inspiegabili idee: gli viene in mente ad esempio la vecchia che faceva la maglia nella sede della compagnia, la «guardiana della soglia». Inoltre, egli aggiunge, «pensavo che non avrei fatto più ritorno al vaporetto, e mi vedevo costretto a trascorrere l'esistenza tutto solo e inerme nella giungla *fino a tarda età*. Sciocchezze del genere, sapete» [*Ibidem*; corsivo aggiunto]. L'accenno alla tarda età sembra indicare che il turbamento di Marlow è legato all'idea di prendere il posto di Kurtz e diventare lui stesso un re-divino, legato magicamente a quella terra fino al momento del declino fisico.

Insorgono contemporaneamente in Marlow fantasie di violenza su Kurtz: «credo che avessi avuto la vaga intenzione di buttarmici addosso e di dargliele sode», racconta. E quando lo raggiunge, lo minaccia aspramente per farlo restare in silenzio: «"Se prova a gridare le rompo la testa con...". Non c'era a portata di mano né un bastone né una pietra. "La strozzerò, una buona volta", mi corressi» [*Ibidem*: 231]. Ancora una volta, i riscontri con il passo frazeriano sul Chitomé possono non esser casuali: «Quando egli [il Chitomé] si ammala e sembra che debba morire, l'uomo che è destinato a succedergli entra nella casa del pontefice *con una corda o una mazza e lo strangola o lo accoppa*» [*GBa*: 414; corsivo aggiunto]. È vero che Marlow non arriva a uccidere Kurtz nella foresta, ponendolo anzi in salvo e salvando così se stesso dal destino di suo successore. Tuttavia la successiva scena sul battello, quando egli spegne con un soffio la candela accanto a Kurtz morente, può forse esser letta come una uccisione simbolica – una sorta di obbligo rituale cui Marlow non può sottrarsi, nonostante la sua pietà per l'altro uomo. Tuttavia, Marlow non se la sente di restare accanto a Kurtz durante la sua agonia, e raggiunge a cena sul ponte gli altri passeggeri; non scende nella cabina neppure dopo l'annuncio della morte, a costo di apparire «un bruto insensibile» ai compagni di viaggio. Che cosa teme? Frazer ha forse una risposta: «possiamo ben supporre che

quando il re o il sacerdote divino vien messo a morte si creda che il suo spirito passi nel successore» [*GBa*: 458]. In particolare, in riferimento a un caso africano, Frazer osserva che «perché il nuovo sovrano possa ereditare in modo più sicuro le virtù magiche e altre della stirpe regale, gli si richiede di mangiare un pezzo del predecessore morto» [*Ibidem*]. Marlow resta dunque al suo posto nella sala mensa: «Comunque, non mangiai molto», osserva.

Il ruolo di Marlow come uccisore e successore di Kurtz, latente nel romanzo di Conrad, è reso invece esplicito nella sua interpretazione cinematografica – il film di Francis F. Coppola *Apocalipse Now*, del 1979. Muovendosi nello spirito del metodo mitico, il film trasponе il racconto conradiano in un diverso contesto storico e geografico: non più il colonialismo africano di fine Ottocento, ma la guerra tra Stati Uniti e Vietnam negli anni Sessanta. Kurtz è qui un colonnello dell'esercito americano, che ha avuto una brillante carriera finché «le sue idee, [...] i suoi metodi sono divenuti malsani. Malsani. Ora è passato in Cambogia con un suo esercito di montanari vietnamiti che lo segue e lo venera come fosse un dio». Marlow, che nel film si chiama Willard, è un capitano inviato dai comandi supremi con l'ordine esplicito di «porre fine» al comando di Kurtz, cioè di ucciderlo. Egli risale il fiume con un battello, attraversando i «gironi» di un «inferno» che non è solo rappresentazione realistica della guerra, ma sembra articolarsi secondo i diversi «peccati» o gradi di dissoluzione morale dell'individualità moderna.

Giunto alla «fine del fiume», Willard trova infine la base di Kurtz – in uno scenario apocalittico di teste tagliate e corpi impalati e crocifissi, che ricorda le rappresentazioni dell'inferno di Bosch o di Dante. Quest'ultima parte del film è la più aderente al testo di *Cuore di tenebra*, pur con differenti sottolineature. Ad esempio nella figura di Kurtz, suggestivamente interpretata da Marlon Brando, sono accentuati gli aspetti freudiani e nietzscheani. Da un lato, egli ricorda il padre dell'orda primordiale di *Totem e tabù* («qui sono tutti figli suoi», dice a Willard il personaggio del Russo, che nel film è in realtà un fotoreporter americano); dall'altro, presenta caratteristiche tipiche del superuomo di Nietzsche, in particolare il rifiuto delle convenzioni etiche borghesi, l'esaltazione dell'Io a detrimento della socialità, e in definitiva lo stesso rifiuto della civiltà (un aspetto, questo, già presente anche se in modo meno esplicito nel Kurtz conradiano [v. Sertoli 1980: XXI, Viti 1984: 92]). Ma è soprattutto la lettura frazeriana di *Cuore di tenebra* che il film sottolinea e rende esplicita. Kurtz è il re-divino di un composito esercito di selvaggi-guerriglieri; il più giovane Willard gioca fin dall'inizio il ruolo del suo uccisore e successore – un ruolo che gli viene palesemente riconosciuto dagli indigeni e dallo stesso Kurtz. «Ha il diritto di uccidermi, ha il diritto di far questo, ma non ha il diritto di giudicarmi», egli dice a Willard; e la voce narrante di quest'ultimo commenta: «tutti volevano che lo facessi, lui più di ogni altro. [...] Persino la giungla lo voleva morto».

Il destino si compie in una delle ultime sequenze del film, con le immagini dell'uccisione rituale che si alternano a quelle di un cruento sacrificio animale offerto dagli indigeni. Eseguito il suo compito, Willard esce dalla capanna di Kurtz con il machete sguainato, simile all'«orrendo prete» di Nemi, con l'esercito selvaggio di Kurtz che lo attornia e si prostra ai suoi piedi. Si può notare, per inciso, che nella stessa pagina del *Ramo d'oro* dedicata al Chitomé congolese, si trova anche il riferimento ai re del fuoco e dell'acqua del Cambogia, la cui fama «si estende ovunque nel sud della grande penisola indocinese», e che «non devono morire di morte naturale perché questo diminuirebbe la loro reputazione» [*GBa*: 171-172, 413-414]. Il popolo, ci dice Frazer, deve prostrarsi di fronte a questi re divini ogni volta che si mostrano in pubblico (come nella scena finale del film), pena lo scatenamento di terribili uragani. I loro poteri magici hanno natura apocalittica: possono provocare «un'alluvione che allagherebbe tutta la terra», oppure l'oscuramento del sole, e persino il crollo del mondo intero [*Ibidem*: 172-173]. I riti cruenti messi in atto da Kurtz sembrano basati per l'appunto sul fuoco e sull'acqua; e gli scenari apocalittici che Frazer evoca a proposito dei re divini cambogiani, sono gli stessi che il film di Coppola associa alle tecnologie distruttive della guerra. In *Cuore di tenebra*, Marlow ha modo di leggere l'appunto con cui Kurtz chiude il suo rapporto alla «Società per la soppressione dei costumi selvaggi»: «Sterminate tutti i bruti!» (espressione che Malinowski utilizzerà ironicamente nel suo diario di campo, a sottolineare un

momento di insofferenza verso i nativi [Malinowski 1967: 69]). Nel film, Willard legge un appunto vergato a mano su un dattiloscritto del colonnello: «Sganciate la bomba! Sterminateli tutti!». La bomba è strumento dell'apocalisse, sintesi del potere magico dell'uomo-dio prodotto dalla civiltà moderna.

Apocalipse Now sviluppa fino alle estreme conseguenze il «metodo mitico». All'evento contemporaneo della guerra in Vietnam (assunto come nucleo della formazione della coscienza morale e civile di una generazione), si sovrappone una molteplicità di modelli culturali, che rimandano ai più disparati contesti: Conrad, certamente, ma anche Dante, l'Apocalisse di Giovanni di Patmos (nella lettura di D.H. Lawrence), il *romance* (nell'interpretazione della Weston e di Frye), Eliot e la letteratura modernista, e poi Nietzsche e Freud, la pittura di Bosch, persino la musica rock di Jim Morrison (che fa da colonna sonora al film). E il *Ramo d'oro*, naturalmente, che sta in qualche modo al centro di questa costellazione di riferimenti. Il film di Coppola dimostra la profonda penetrazione delle tematiche frazeriane nella cultura del nostro secolo, la persistenza della loro presa immaginativa – ben al di là del contesto vittoriano che le ha prodotte. Per di più, il film condensa gran parte dei riferimenti culturali che in questo e nel precedente capitolo ho cercato di associare all'influenza letteraria di Frazer – ripercorrendoli per così dire «a ritroso» [Viti 1984: 94], giacché è chiaro che il regista è giunto a Frazer a partire da Conrad, Eliot e Frye, o se vogliamo è giunto al rito a partire dalla letteratura.

C'è una sequenza del film in cui questa costellazione culturale si fa esplicita – una citazione diretta cui il regista non sa resistere. È quando, nella tenebrosa dimora di Kurtz, la telecamera indugia sui suoi pochi oggetti personali: medaglie militari, foto dei familiari e alcuni libri – la Bibbia, *From Ritual to Romance* della Weston, *The Golden Bough* (edizione abbreviata, naturalmente!). Con il che, torniamo alla Nota di Eliot alla *Terra desolata* (anche Eliot è citato nel film, quando Kurtz recita a voce alta – in un gioco di richiami incrociati – un brano da *The Hollow Men*, proprio la poesia che reca in epigrafe il grido «Mistah Kurtz – he dead»). Che cosa ci fa *Il ramo d'oro*, campione del razionalismo progressista di fine Ottocento, nella grotta di un uomo-dio, nelle

profondità della foresta cambogiana, nell'orrore contemporaneo della guerra del Vietnam? Questa sequenza di *Apocalipse Now* sembra confermare il ruolo di «anti-Bibbia» che l'opera frazeriana ha svolto nella cultura del Novecento: sicuramente, ci mostra come essa sia stata e rimanga una delle grandi fonti del lavoro di scavo nella coscienza morale dell'umanità che il nostro secolo ha intrapreso, e che ne è forse la caratteristica più saliente in termini di storia delle idee.

X. Antropologia e letteratura

1. *Frazer in Italia*

In questo capitolo conclusivo vorrei tornare al dibattito antropologico contemporaneo. Dopo il «neo-intellettualismo» degli anni Sessanta e Settanta, vi è oggi una nuova e più complessa ripresa dell'interesse per Frazer, che ha a che fare proprio con la sua dimensione letteraria e con quelle stesse ragioni che muovevano l'interesse dei grandi scrittori modernisti. Prima di affrontare questo tema, dedicherò tuttavia alcune pagine alla diffusione dell'opera frazeriana in Italia.

Frazer non ha avuto vita facile nel nostro paese. La prima traduzione italiana del *Ramo d'oro* in edizione ridotta, è stata in effetti assai tempestiva, essendo apparsa già nel 1925 presso la casa editrice romana Stock. Si trattava anche di una traduzione molto buona, a opera di Lauro De Bosis, che diverrà la versione standard e sarà ripresa in quasi tutte le edizioni successive. Il suo successo fu tuttavia assai limitato – come, in quegli anni (e nonostante una brillante stagione di studi all'inizio del secolo), assai limitata fu la diffusione in Italia dell'antropologia *tout court*. I motivi sono molti: la xenofobia culturale del fascismo prima, e poi la forte ostilità verso le scienze sociali che ha dominato la fase dell'«egemonia» crociana e storicistica. Nel periodo tra le due guerre, Frazer è noto solo agli specialisti di storia delle religioni, come Raffaele Pettazzoni (che ebbe con lui un rapporto ambivalente, come documentato in Sobrero 1984), e a pochi intellettuali attenti a un contesto internazionale.

Una di queste eccezioni è rappresentata da Giovanni Papini, che mette in scena Frazer in un suo singolare testo del 1931, *Gog*. Si tratta del diario di un personaggio – Gog, appunto – che simboleggia la «dialettica» della civiltà moderna, la tendenza del progresso materiale e persino culturale a risolversi nella barbarie e nella dissoluzione etica. Gog è un «selvaggio», nato dall'unione di un bianco e di un'indigena maori; emigrando in America, si arricchisce in modo straordinario e inizia una vita sregolata e dissoluta alla ricerca di nuove esperienze culturali – ricerca che

finirà per condurlo alla follia. Vi è in lui, dice Papini, un «pericoloso accozzo» di qualità contrapposte. Egli è un «discendente di cannibali» che si è appropriato del più grande strumento della civiltà moderna, la ricchezza; un primitivo che vuol essere iniziato alle più raffinate «droghe culturali» della modernità. Questo personaggio serve a Papini per sviluppare una serrata critica alla modernità, di segno conservatore da un lato, e dall'altro relativistico. Campione del relativismo è per l'appunto, nel libro, il personaggio di «Sir James George Frazer, il più grande antropologo, dicono, del mondo intero», che Gog incontra in un salotto londinese e col quale discorre di magia. Frazer pronuncia un lungo discorso a favore della magia (di fatto, la sintesi di *Psyche's Task*, che Papini cita esplicitamente nel testo), sostenendo fra l'altro che

> tutta la civiltà moderna – e per moderna intendo quella che comincia colla Grecia di Socrate e, dopo un'interruzione di alcuni secoli, ha fiorito e fruttificato dal Rinascimento fino a noi – è figlia legittima della Magia. Tutte le nostre arti, le nostre leggi, le nostre tradizioni politiche, le nostre scienze sono scaturite direttamente dalla magia dei primitivi. La Magia è stata il ponte unico e necessario tra l'animalità e la cultura. Tutti quelli che sbeffano la Magia sono figli o nipoti degli antichi maghi e cugini dei fattucchieri che ancora operano presso i selvaggi [Papini 1931: 296].

Come in *Psyche's Task*, Frazer dimostra la verità di quest'affermazione in relazione alle diverse arti (musica, pittura, scultura, architettura), alla morale e alle leggi, e infine alla religione e alla stessa scienza. Le conclusioni che egli trae sono molto più categoriche, anche se certo non incompatibili, con quelle del «vero» Frazer:

> Tutta quanta la nostra civiltà discende, dunque, dalle credenze e dalle pratiche della Magia e un pessimista potrebbe sostenere, con un leggero sforzo sofistico, che la cultura contemporanea non ha ancora oltrepassato lo stadio magico. I popoli hanno fame di miracoli e li chiedono a tutti: ai demagoghi, alle sonnambule, agli elettricisti, ai mediums, alle profetesse private, ai professori di fisica e di chiromanzia. I selvaggi sono, indubbiamente, i nostri padri e talvolta i nostri fratelli e la magia è la matrice benefica dalla quale sono uscite, come dicevo in principio, le nostre arti, le nostre morali e le nostre scienze. Tutti gl'intellettuali non sono che stregoni evoluti, più cauti e più chiari [*Ibidem*: 300].

«Sir James George Frazer tacque e nessuno seppe cosa rispondere» – annota Gog nel suo diario [*Ibidem*]. Questo testo è interessante perché mostra con grande nettezza come Frazer, al di fuori dello specialismo antropologico, fosse letto come un campione del relativismo e un critico della modernità.

Ma la citazione di Papini resta un'eccezione nel panorama italiano del ventennio. *Il ramo d'oro* raggiunge una certa notorietà e diffusione editoriale solo nel dopoguerra, quando per iniziativa di Cesare Pavese e del folklorista Giuseppe Cocchiara viene ripubblicato nella fortunata «Collana viola» di Einaudi – di fatto, la prima collana a introdurre sistematicamente in Italia l'antropologia e le scienze umane novecentesche. Questa edizione (del 1950, per l'esattezza) rende accessibile l'opera a un pubblico piuttosto ampio; tuttavia, ciò avviene in condizioni difficili. L'antropologia internazionale, che sta cominciando a penetrare in Italia, ha ormai definitivamente screditato Frazer e il suo comparativismo da tavolino; di più, il suo approccio (almeno in superficie) positivista respinge gli intellettuali di impostazione storicista – che sono in quegli anni, ovviamente, la maggioranza. Lo stesso Cocchiara, che promuove la riedizione dell'opera, sente il bisogno di prenderne le distanze sul piano teoretico – distinguendo tra l'arido «naturalismo» di Frazer e la sua «quasi involontaria» sensibilità di storico. Come Malinowski, Cocchiara ritiene che Frazer dia il meglio di sé quando si immerge nel vivo delle rappresentazioni etnografiche – cosa che fa con «disposizione d'animo virtualmente poetica», cogliendo somiglianze, differenze e connessioni culturali che di fatto contrastano col suo stesso riduzionismo esplicativo. In ciò,

> il Frazer porta non solo una sensibilità più raffinata rispetto ai suoi predecessori, ma direi la civetteria di una intelligenza che fa dello scienziato un poeta. Partito, insomma, con la missione dello storico alla ricerca della storia dell'umanità, il Frazer non sempre assolve felicemente questo compito, ma in ogni caso rivela qualità eccezionali di letterato, di artista, di poeta [Cocchiara 1950: XXVII].

Anche il principale rappresentante dell'antropologia italiana del primo dopoguerra, Ernesto de Martino, non è tenero con Frazer. Pur conoscendolo a fondo e usandolo spesso, poiché direttamente impegnato nello studio dei fenomeni magici, lo considera un rappresentante delle più deteriori tendenze naturalistiche della disciplina. Da condirettore, con Pavese, della «Collana viola», de Martino non fu entusiasta dell'edizione del *Ramo d'oro*, e cercò (invano, peraltro) di sostituirsi a Cocchiara come prefattore – preoccupato che il collega non prendesse adeguatamente le distanze dallo scorretto metodo frazeriano. In una lettera a Pavese del 1949, definisce Frazer «una cariatide annosa della ottusità etnologica» [Pavese-de Martino 1991: 140] – suscitando una reazione dello scrittore piemontese, che risponde: «Perché sei così crudele con Frazer? È il libro che mi ha convertito all'etnologia e resta sempre un ottimo repertorio» [*Ibidem*: 143].

Pavese usa qui l'argomento classico: dove cadono le teorie, resta il repertorio di fatti. Ma è certo che, come scrittore, egli vedeva in Frazer qualcosa di più che non un semplice e piatto «repertorio», identificandovi anzi alcuni elementi centrali del proprio stesso progetto artistico. Fra gli autori italiani contemporanei, Pavese è forse il più attratto dai temi del «selvaggio», dell'esperienza originaria e soprattutto del mito. Per quanto distante dalla poetica modernista sopra delineata, egli vi è accomunato proprio per il costante tentativo di incorporare nei suoi romanzi la dimensione del mito, inteso come modello universale e atemporale di ordinamento dell'esperienza, nonché come richiamo a un'autenticità perduta. È vero che le fonti etnologiche e storico-religiose di Pavese sono molteplici – e forse, come ha sostenuto Jesi [1964], prevalentemente tedesche. Eppure vi è un'inequivocabile coloritura frazeriana nel modo in cui egli disvela, sotto le spoglie della insignificante realtà quotidiana, profondi e antichissimi modelli tragici. Le colline dei suoi romanzi, percorse dalla sottile presenza di divinità locali e spiriti della vegetazione; le feste contadine che affondano le radici in un passato arcaico e in una dimensione scopertamente rituale; gli eventi dell'oggi (ad esempio la Resistenza) che, mentre da un lato sono calati in una irripetibile storicità, dall'altro non mancano mai di evocare drammi mitici e per così dire universali – tutti questi elementi rimandano al Frazer ispiratore del modernismo e, in qualche modo, al «metodo mitico».

Si pensi ad esempio alle riflessioni sul campo di granturco in alcune ben note pagine di *Feria d'agosto*. Il campo di granturco è un luogo dove «il tempo si è fermato», che evoca irripetibili esperienze di comunità con la natura. «Il giorno che mi fermai ai piedi di un campo di granturco e ascoltai il fruscio dei lunghi steli secchi mossi nell'aria, ricordai qualcosa che da tempo avevo dimenticato» – scrive Pavese. Questi ricordi che il campo suscita appartengono all'infanzia individuale, ma possiedono anche una più generale dimensione filogenetica, rimandano alla preistoria dell'umanità, al mito – e Pavese non può fare a meno di descriverli con parole che ricordano da vicino i riti agrari frazeriani:

> La stagione di quel campo è l'autunno, quando tutto si ridesta nelle campagne dietro ai filari di granturco. Si odono voci, si fanno raccolti, di notte si accendono fuochi. [...] Si pensa anche a quel che c'è dietro, e alle presenze notturne sul ciglione della selva. Sale a volte nel ricordo il crepitio delle foglie gialle, e sgomenta come il trapestare di un passo ignoto e temuto, come il dibattersi di corpi in lotta. Ormai, nella distanza, sono una cosa sola i falò notturni sulle colline e l'imbrunire fra gli steli vaghi del campo [Pavese 1946: 16].

L'associazione (su cui Pavese ritorna assai spesso) tra il raccolto, le inquietanti «presenze notturne» e i falò accesi nell'oscurità evoca scopertamente il «modello mitico» dell'uccisione dello spirito della vegetazione. I falò, in particolare, sono una figura centrale dell'immaginario di Pavese, che egli associa – come diviene esplicito in opere successive – al tema del sacrificio rituale. Le campagne e le colline sono il «cuore di tenebra» di Pavese – attraenti e inquietanti al tempo stesso, e inquietanti poiché caratterizzate da un nesso inestricabile di familiarità e alterità. Vi sono forse «riti innominabili» dietro ai ricordi che suscita il campo di granturco («il trapestare di un passo ignoto e temuto, come il dibattersi di corpi in lotta»); riti che non sono affatto per Pavese (come per Conrad, e diversamente da Frazer) delle stranezze esotiche, ma qualcosa che conosciamo fin troppo bene, che sta alle radici della nostra anima.

La ricerca interiore sfocia in Pavese nel disvelamento di un'arcaica dimensione mitico-rituale, più che di un inconscio descrivibile in termini pseudo-scientifici. Ciò è particolarmente evidente nelle ultime sue opere, come *La bella estate* e *La luna e i falò*, dove le esperienze dei personaggi sembrano presentarsi come riproduzioni inautentiche e parodistiche degli eventi mitico-rituali. In cerca delle proprie radici morali, i personaggi pavesiani ripercorrono gli antichi «modelli tragici», che sono tuttavia possibili per loro solo come simulacri, e che (diversamente da quanto accade nel mondo del rito e della festa primitivi) non garantiscono «salvezza» all'individuo. Nei tre racconti che compongono *La bella estate*, ad esempio, la campagna e la collina sono il luogo di una ricerca morale – come il Congo per il conradiano Marlow – che rimanda costantemente ai temi del rito, della festa, del selvaggio e che è tuttavia destinata a restare insoddisfatta. Come osserva Jesi, che a questo libro ha dedicato un acutissimo saggio,

> la campagna è il luogo in cui le realtà dell'antica festa giacciono latenti, senza che i cittadini possano più parteciparne in una collettiva epifania di verità. Come un giardino delle Esperidi dal quale non si possa più tornar vincitori, la campagna conserva apparentemente intatto nella sua iconografia tutto il repertorio di immagini che alludono simbolicamente ai misteri della festa antica: i paradossi mitici e i misteri del sesso e del sangue, della luna e della morte, che fanno corona al paradosso e al mistero più alto quando la commozione della festa si trasforma in intuizione morale: il sacrificio umano [Jesi 1968: 165].

In *La luna e i falò*, scritto pochi mesi prima del suicidio (nel 1949, proprio mentre Pavese stava lavorando all'edizione del *Ramo d'oro* per la «Collana viola»), questi temi tornano con forza. Emblematica la scena finale del rogo della ragazza collaborazionista, Santa, giustiziata dai partigiani sulle colline («Ci pensò Baracca. Fece tagliare tanto sarmento nella vigna e la coprimmo fin che bastò. Poi ci versammo la benzina e demmo fuoco. A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò» [Pavese 1950: 177]). Qui l'immagine (frazeriana) del falò lega insieme diversi ordini temporali: il presente (con il rogo di Santa che simboleggia la rottura delle relazioni umane causata dalla guerra), il passato individuale (il ricordo delle feste rurali dell'infanzia e dell'adolescenza), il passato culturale (le rituali feste del fuoco di cui la campagna sembra serbare ancora il ricordo). Esattamente come nel *Ramo d'oro*, il sacrificio umano (o dell'uomo come personificazione del dio) rappresenta il climax della narrazione – anche se qui il sacrificio non sortisce più alcun effetto di purificazione e di rinvigorimento delle energie vitali, segnando invece la fine di ogni speranza. Come il re Pescatore di Eliot, il narratore di *La luna e i falò* si chiede se riuscirà a «metter ordine nelle sue terre», e cerca di farlo risalendo indietro nel tempo in cerca di un più autentico «ritmo tragico» della vita. Ma la sua ricerca ha un esito negativo. Il mito non è più accessibile che come simulacro. Le possibilità di ordinare «l'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea» vanno perdute nel rogo di Santa – e nel suicidio dell'autore che già oscuramente vi si annuncia.

Se nei romanzi le «citazioni» antropologiche e frazeriane sono vaghe e cifrate, esse divengono palesi in quel singolare testo che è *Dialoghi con Leucò* – tentativo di applicare il metodo mitico, per così dire, all'inverso: non leggendo i problemi contemporanei alla luce del mito, ma riscrivendo il mito greco alla luce della contemporaneità. Il libro testimonia della varietà delle letture storico-religiose di Pavese e della complessità della sua teoria (e del suo uso artistico del mito). Senza addentrarsi in questi problemi, basta qui indicare i prestiti specifici dal *Ramo d'oro*. Essi riguardano soprattutto tre dei «dialoghetti» di cui il libro consiste. Anzitutto, il dialogo tra Diana e Virbio-Ippolito (*Il lago*), con chiari riferimenti alla trattazione frazeriana di questi due personaggi, al lago di Nemi e all'identificazione tra Virbio e l'«orrendo prete» («il tuo servo, il fuggiasco che guarda la quercia e i tuoi boschi», si definisce Virbio [Pavese 1947: 108-109]). E ancora, il dialogo tra Litierse ed Eracle (*L'ospite*), incentrato sull'uso di sacrificare uno straniero sui campi di grano al termine della mietitura, e che si presenta come rielaborazione della lettura frazeriana della leggenda di Lytierse, nel capitolo del *Ramo d'oro* sull'uccisione dello spirito del grano [*GBa*: 673 sgg.]. Infine, il dialogo *I fuochi*, dove Pavese affronta ancora il tema del sacrificio umano e dei falò magici, senza citare direttamente Frazer ma ponendosi chiaramente nello spirito della sua interpretazione del mondo

greco («Anche i Greci praticarono sacrifici umani. Ogni civiltà contadina ha fatto questo. E tutte le civiltà sono state contadine» [Pavese 1947: 94]).

A metà strada fra de Martino e Pavese sembrano collocarsi altri studiosi che hanno fondato l'antropologia italiana del dopoguerra, per i quali *Il ramo d'oro* rappresenta un esempio metodologico negativo ma, al tempo stesso, una lettura classica e affascinante e un repertorio enciclopedico di fatti etnografici che si finisce sempre per dover consultare [v. Cerulli et al. 1984]. Alcuni di loro ne parlano come di una lettura persino segreta, da farsi di nascosto e contro il parere dei loro maestri. Abbiamo già visto come Bernardo Bernardi venga rimproverato da Shapera per aver «sprecato i suoi soldi» nell'acquisto di una copia del *Golden Bough* [*Ibidem*: 107]. Ernesta Cerulli, riferendosi alla *editio maior*, racconta di averla letta «quasi di nascosto, perfino con un misto di vergogna e paura, sia perché mi pareva di essere alle prese con un romanzo di meravigliose avventure, sia perché Pettazzoni, Brelich e, più tardi, de Martino consideravano l'opera come un repertorio da consultare *cum grano salis*, ma non certo un testo di studio» [*Ibidem*]. La studiosa aggiunge, inoltre, di aver avvertito con forza il contrasto tra il piacere letterario della lettura di Frazer e le esigenze «scientifiche» della disciplina in cui si stava allora specializzando:

> Il piacere segreto e quasi colpevole che quella lettura mi procurava sembrava costituisse il mio banco di prova, prima di decidere se affrontare la carriera scientifica o ritirarmi in buon ordine: per cui preferivo tenere per me le sensazioni stimolanti e problematiche che *Il ramo d'oro* puntualmente mi forniva e discutere invece di Griaule e di de Martino, di padre Schmidt e di Kroeber, della Benedict e così via [*Ibidem*].

Anche in Italia l'antropologia accademica tende dunque a individuare in Frazer un obiettivo polemico, e a «rimuovere» gli aspetti più letterari ed evocativi della sua opera in nome della scienza. Ciò non impedisce agli studiosi, come al grande pubblico, di leggere *Il ramo d'oro*. Il libro diviene anche da noi, e resta ancor oggi, un best-seller. Dal 1950 in poi, la versione abbreviata appare in successive edizioni di grande tiratura; sono inoltre tradotte e pubblicate altre opere frazeriane, tra cui estratti dai lavori sul totemismo e sul folklore biblico, *La paura dei morti nelle religioni primitive, Miti sull'origine del fuoco*, la versione abbreviata di Pausania, *L'avvocato del diavolo* (si veda la bibliografia per maggiori dettagli).

Giulio Guidorizzi, in un recente contributo [1991: XV-XVI], ha osservato come il pensiero *liberal* di Frazer, il suo scetticismo laico, la sua barbarizzazione della cultura classica siano sempre rimasti estranei e indigesti ai principali movimenti di pensiero italiani, sia cattolici che marxisti, di destra come di sinistra; da qui discenderebbe una sorta di rimozione collettiva di Frazer nella cultura del nostro paese. Questo giudizio è forse eccessivo. È vero che la storia culturale italiana non ha prodotto un terreno fertile per l'autore del *Ramo d'oro*, soprattutto a causa del prolungato ostracismo verso le scienze sociali. Ma nella stessa Inghilterra e in altri paesi Frazer il «frazerismo» non è stato tanto un movimento ideologico o una scuola di pensiero cui aderire o da cui dissentire, quanto uno scenario immaginativo che ha investito trasversalmente i più diversi campi della cultura. Sia pure in modo tardivo e in misura ridotta, questo scenario ha avuto un suo spazio anche in Italia, influenzando, se non le avanguardie intellettuali, perlomeno la divulgazione scientifica e il senso comune.

Non è mancato anche da noi un certo grado di «frazerismo diffuso», simile a quello su cui abbiamo visto ironizzare David Lodge. Un frazerismo evidente soprattutto nella tendenza a ricondurre ogni elemento del folklore e della cultura tradizionale alle leggi della magia simpatica o ad antichi riti agrari. Il folklore, in modo particolare, ha sentito irresistibilmente l'attrattiva di questo tipo di approccio. Gli studi sulla superstizione, sulle feste e sul teatro popolare, sul carnevale, sui giochi, sulla stregoneria, sulla medicina popolare e su una quantità di usi cerimoniali non hanno potuto sfuggire alla suggestione delle tesi frazeriane; e molti folkloristi di primo piano ne hanno fatto uso ben al di là di quello che piaceva loro ammettere. L'esempio più tipico è l'influente trattato di Paolo Toschi su *Le origini del teatro italiano* [1955], tutto incentrato sulla tesi della derivazione delle forme della Commedia dell'Arte da feste rituali di tipo magico-propizia-

torio. Il libro di Toschi è forse la più importante rassegna italiana sulle feste stagionali di «rinnovamento»; in esso si ripercorrono molti dei temi maggiori del *Ramo d'oro* (magia simpatica, spiriti della vegetazione, capro espiatorio, etc.), si usa un analogo comparativismo a largo raggio e non si mette mai in discussione l'autorevolezza dell'interpretazione frazeriana (depurandola semmai dei toni più apertamente anti-cristiani). Un esempio, a proposito dell'interpretazione del Carnevale:

> Tutte, si può dire, le religioni antiche e primitive conoscono queste grandi feste annuali di rinnovamento, e altre minori connesse con l'inizio di cicli stagionali. Da noi, la più grande di tali feste è stata il Carnevale, anche se ora questo suo significato sfugge alla coscienza dei più. Grazie a vari spostamenti nella data d'inizio d'anno, Saturnali e libertà di dicembre, tripudi per le calende di gennaio, riti agrari di purificazione e propiziazione per la fine dell'inverno sono venuti a confluire e ad amalgamarsi nel Carnevale. [...] Centro propulsore del tripudio [...] è il principio magico secondo il quale l'intensa manifestazione della gioia da parte di tutta la comunità, provoca e assicura il prospero svolgersi degli avvenimenti, l'abbondanza dei prodotti, il maggiore benessere per il nuovo anno che sorge [Toschi 1955: 8-9].

E ancora, a proposito del principio del capro espiatorio nelle feste di eliminazione del male:

> Poiché [...] nella mentalità primitiva e popolare opera l'idea che si può eliminare il male trasferendolo sopra un oggetto, sopra una bestia, sopra una persona umana e anzi in essa concentrando tutti i mali della comunità, così, basta sopprimere o allontanare questo qualcuno o qualcosa su cui si sono accumulati i mali di tutti, e l'intero popolo diventa puro e sano. Questo principio è ancora ben chiaro e operante, da noi, nelle feste di Capodanno (per l'eliminazione del vecchio, col lancio di stoviglie rotte o fuori uso, etc.) e nelle feste carnevalesche col bruciamento o annegamento di Carnevale, per citare solo due fatti tra i più noti. C'è qualcuno, e noi sappiamo che in antico era proprio una vittima designata, che viene messo a morte, e la scena di un'uccisione è pur sempre tragica. Ma è una morte liberatrice dei mali della comunità, è una morte condizione necessaria per cui possa sorgere una nuova vita, è una morte che assicura la fertilità, la prosperità [*Ibidem*: 106-107].

La grande forza di queste tesi è che danno unità a una serie di fenomeni culturali che resterebbero altrimenti frammentati e disorganici. Toschi riesce così a trattare in un'unica cornice feste di primavera, cerimonie popolari profane e religiose, maschere carnevalesche, e un'ampia gamma di forme drammatiche popolari, fino ai personaggi della Commedia dell'Arte e dello stesso teatro culto. Traccia così un percorso che va dall'arcaico al moderno, ricomprendendo interi significativi settori della vita culturale. Storici e folkloristi di oggi sono molto più cauti su questo tipo di ipotesi che, tuttavia, non hanno perso la loro suggestione e si sono per così dire depositate nel senso comune. Può così accadere di ritrovarle in servizi giornalistici o televisivi, in libri di testo scolastici, nelle promozioni turistiche di Pro Loco paesane, e variamente riprese e masticate dalla cultura di massa. Singolare destino del frazerismo (che anche in ciò si accomuna alla psicoanalisi): nato come analisi scientifica e critica dei «bassi» saperi popolari e del senso comune, finisce un secolo più tardi per trovarsi a farne parte.

2. *La scrittura antropologica*

L'*excursus* sull'influenza letteraria di Frazer sembra averci portato molto lontano dall'antropologia, confermando la tesi che abbiamo visto espressa da molti commentatori: che Frazer fa cioè della letteratura mascherata da scienza. Non tanto e non solo per quel «bello stile» che disgusta gli antropologi post-malinowskiani, più inclini a una prosa scientifica sobria e misurata; ma soprattutto perché, come afferma ad esempio Nortrop Frye, i suoi contenuti – il suo stesso oggetto – sono modelli estetici più che fatti comportamentali o istituzionali. «*The Golden Bough* è nato come opera di antropologia, ma ha avuto una maggiore influenza sulla critica che non nel suo specifico campo, e questa potrebbe essere la prova che in realtà si tratta proprio di un'opera di critica letteraria» – scrive Frye in *Anatomia della critica*; intendendo, con ciò, che l'oggetto centrale di Frazer è «il contenuto rituale del teatro popolare, [...] cioè il rituale archetipo da cui sarebbero derivati logicamente, ma non cronologicamente, i

principi strutturali del teatro» e, tramite esso, gli stessi generi letterari [Frye 1957: 142-143]. In altre parole, Frazer lavorerebbe su relazioni formali tra modelli estetici e non su relazioni empiriche tra dati di fatto; e ai fini dell'analisi estetica non ha alcuna importanza l'effettiva realtà storica o etnografica delle connessioni che egli traccia. In sorprendente consonanza con le «Note» di Wittgenstein, Frye osserva che

> al critico letterario non importa nulla che un certo rituale abbia avuto, o meno, un'esistenza storica. È molto probabile che l'ipotetico rituale di Frazer abbia numerose e strette analogie con i rituali reali, e ricercare tali analogie fa parte del suo studio; ma una analogia non è necessariamente una fonte, né una influenza, né una causa, né una forma embrionale, né tanto meno una identità. La relazione letteraria fra rituale e teatro, similmente alla relazione di ogni altra attività umana con il teatro, è esclusivamente la relazione del contenuto con la forma e non la relazione della fonte con la derivazione [*Ibidem*: 143].

Abbiamo visto come questa lettura del *Ramo d'oro* sia per molti versi corretta e persino illuminante. È tuttavia la netta contrapposizione tra antropologia e letteratura, che sottende questa e molte altre valutazioni di Frazer, a lasciare perplessi. È forse più corretto dire che *Il ramo d'oro* è una grande fonte della letteratura e della critica letteraria non malgrado, ma *in virtù* della sua natura antropologica. Vorrei insistere su un punto già toccato in precedenza: si fraintende Frazer sia che lo si faccia apparire un ottuso e ingenuo positivista, completamente prigioniero della mitologia scientista del suo tempo (il ritratto di Wittgenstein), sia che lo si mostri come un romanziere o un letterato mascherato da antropologo. Ciò cui Frazer esplicitamente aspira è mettere le risorse dello stile, della retorica, dell'arte al servizio dell'antropologia, della comprensione scientifica della diversità culturale. Il progetto cui tende costantemente, per tutta la vita, è quello di una scienza dell'uomo che si integri, piuttosto che contrapporsi, alla grande tradizione degli studi umanistici da cui egli stesso proviene.

Se a noi, lettori di oggi, riesce difficile comprendere questo punto, è perché abbiamo alle spalle un secolo che ha invece puntato tutto sulla divaricazione – epistemologica, retorica e istituzionale – tra scienza e letteratura; e abbiamo alle spalle un'intera e possente tradizione di antropologia che si è venuta definendo in aperta polemica e contrapposizione proprio con quell'umanesimo tardo-ottocentesco di cui Frazer è rappresentante. Le scuole post-malinowskiane lavorano all'interno di confini disciplinari stabiliti in modo assai netto. In quanto scienza, l'antropologia ha a che fare con i fatti e con la loro registrazione empirica; impone l'eliminazione dalla ricerca di ogni elemento immaginativo e soggettivo; mira a produrre resoconti obiettivi immediatamente aderenti alla realtà e depurati da ogni effetto estetico e retorico. Sull'opposto versante epistemico sta la letteratura, tutta centrata sulle procedure dell'immaginazione soggettiva, sulla produzione di finzioni e sul conseguimento di obiettivi meramente estetici. La prima persegue il vero, la seconda il bello. La prima tenta di sottrarsi alle opacità del linguaggio naturale e di guadagnare una integrale trasparenza comunicativa (approssimandosi per quanto possibile all'ideale di un linguaggio matematico), laddove la seconda è totalmente immersa negli «intrighi» retorici del linguaggio e in essi si esaurisce.

Ora, Frazer pensa a se stesso come a uno scienziato, è un convinto positivista, e sostiene con forza un'epistemologia dei «fatti»: e tuttavia, per lui questi confini non sono ancora così rigidamente definiti. La sua opera, e ancor più il suo percorso formativo (che, ricordiamo, passa attraverso gli studi classici e la filosofia), ci mostrano un'antropologia in formazione, in cerca di una demarcazione scientifica e fortemente indebitata al linguaggio della scienza ottocentesca, da un lato, ma dall'altro ancora compromessa con procedure epistemologiche e discorsive tipiche degli studi filologici e umanistici. Da Boas e Malinowski in poi, la disciplina sarà depurata da questi residui (anche se mai del tutto, e certo non nella misura auspicata dai teorici di un integrale naturalismo delle scienze umane); con la conseguenza, come abbiamo visto, di un più rigoroso controllo metodologico ma anche di un necessario restringimento dei suoi scopi e delle sue possibilità conoscitive. Il discorso frazeriano, a fronte di questa antropologia moderna, non potrà che apparire impuro e protoscientifico; e tuttavia, continuerà a serbare le tracce di possibilità

e promesse del discorso antropologico che sono state invece accantonate, di una ricchezza che si è dimenticata.

È forse per questo che si è sempre continuato a leggere Frazer, sia pure sotto banco e con un certo senso di colpa. Se questa lettura provoca un «piacere segreto e quasi colpevole», come si esprime Ernesta Cerulli, è perché emergono da essa problemi e sollecitazioni che la moderna antropologia scientifica ha deciso di eliminare – promesse proibite, per così dire. Non è dunque un caso che Frazer sia stato usato e «riscoperto» dagli indirizzi che, specie negli ultimi decenni, si sono contrapposti all'empirismo e al funzionalismo della scuola malinowskiana. Abbiamo già discusso, nel capitolo quinto, il «ritorno a Frazer» proposto negli anni Sessanta e Settanta da autori come Jarvie e Horton, contro l'inaridimento metodologico del funzionalismo e in nome di un ampliamento delle prospettive teoretiche della disciplina. Più di recente, una mossa analoga (sia pure di segno ben diverso) è stata compiuta dagli studiosi di indirizzo «interpretativo», nel quadro di un radicale attacco alla stessa possibilità di un'antropologia fondata sul modello delle scienze naturali. In conclusione del capitolo e del volume, vorrei approfondire quest'ultimo segmento del dibattito suscitato da Frazer – particolarmente rilevante per la comprensione del rapporto tra antropologia e letteratura.

Negli anni Ottanta e Novanta, un numero crescente di studi si è concentrato sull'analisi della scrittura etnografica e antropologica, e sulle forme testuali tipiche della disciplina. Che cosa accade, ci si è chiesti, nel passaggio dall'esperienza diretta di una cultura che il ricercatore acquisisce sul campo e la redazione di un testo etnografico che si propone di rispecchiare quella cultura? Il punto di vista post-malinowskiano è più o meno questo: il resoconto etnografico si limita a fissare i dati oggettivi che il ricercatore raccoglie, senza aggiungere né togliere nulla e limitando al massimo le deformazioni che possono risultare dalla soggettività del ricercatore stesso. Un resoconto scientifico, in questa prospettiva, si distinguerebbe da uno che scientifico non è per il fatto di usare informazioni raccolte di prima mano, per non introdurre elementi idiosincratici e deformanti, per esporre i dati in modo neutrale.

Ma le cose sono un po' più complesse di così. Discutendo di Malinowski, abbiamo visto come il moderno ricercatore sul campo si trovi in una situazione per certi versi paradossale. Per lui, l'unica corretta rappresentazione etnografica è quella che coglie il contesto complessivo di una cultura, non limitandosi a isolarne singoli tratti; ma il contesto può essere afferrato solo per mezzo della partecipazione diretta e vissuta – immergendosi nelle *routines* quotidiane dei nativi, immedesimandosi (sia pure solo come finzione metodologica) nel loro punto di vista. Come restituire dunque il contesto al lettore che, per definizione, è privo dell'esperienza partecipante? Questo è in fondo il grande problema dell'antropologia moderna: il divario tra la pretesa di produrre un sapere rigorosamente oggettivo, da un lato, e dall'altro le modalità eminentemente soggettive di acquisizione di quel sapere (le osservazioni dirette, le impressioni, i dialoghi, le esperienze vissute sul campo).

E ancora: l'aspirazione a cogliere il «punto di vista del nativo» implica imparare non solo a parlare la sua lingua, ma anche a pensare nei termini delle sue categorie; categorie che possono esser radicalmente diverse e persino «incommensurabili» rispetto a quelle che costituiscono il bagaglio del ricercatore e del lettore occidentale. L'antropologo deve dar conto delle «loro» categorie utilizzando le «nostre», rappresentare un universo di significato attraverso un linguaggio che gli è estraneo. Egli è cioè di fronte a un problema di «traduzione radicale», che in termini strettamente logici appare insolubile, e che conduce a inevitabili rischi di distorsioni etnocentriche. Cosicché, l'obiettivo di rappresentare oggettivamente il punto di vista del nativo appare di fatto non solo difficile sul piano metodologico, ma irrealizzabile su quello epistemologico.

Il dibattito degli anni Sessanta e Settanta ha esplorato prevalentemente gli aspetti filosofici del problema. Ha cercato di definire condizioni minime di oggettività del sapere antropologico, e le ha cercate per lo più in requisiti universali di razionalità linguistica e cognitiva, in grado di assicurare una «testa di ponte» interculturale (rimando in proposito a Dei-Simonicca [1990]). Per quanto interessanti, le discussioni di quella stagione hanno finito per arenarsi nelle secche delle grandi opzioni epistemologiche –

relativismo contro razionalismo e così via. In particolare, l'insistenza sulle condizioni generali della comprensione antropologica ha condotto a trascurare le condizioni pratiche e locali in cui essa si realizza, volta per volta, in concreti contesti di incontro tra esseri umani portatori di culture diverse.

A partire dagli anni Ottanta si è fatto strada un approccio diverso al problema, centrato, per l'appunto, più sulla dimensione pratica che su quella epistemologica. La produzione del sapere antropologico, si è cominciato a osservare, avviene sul piano non di una kantiana ragion pura ma di concrete e specifiche forme discorsive; in modo particolare, sul piano delle strategie di scrittura – visto che articoli e libri sono stati a lungo il principale mezzo di questo sapere (oltre a musei e film, che meriterebbero però un discorso a parte). Clifford Geertz, il principale ispiratore degli approcci interpretativi, è stato tra i primi a esprimere con estrema chiarezza questo concetto in un saggio pionieristico degli anni Settanta. Per un antropologo, egli osserva, la scrittura non è solo il neutrale mezzo di trasmissione di un sapere che esiste prima e indipendentemente da essa: piuttosto, quel sapere si determina *dentro* la scrittura stessa, consistendo nel fissare in forma testuale il flusso evanescente del discorso e dell'esperienza sociale [Geertz 1973: 58]. Per questo, Geertz può spingersi fino a considerare i lavori antropologici come forme di *fiction*, di finzione letteraria:

> Gli scritti antropologici [...] sono finzioni, finzioni nel senso che sono «qualcosa di fabbricato», «qualcosa di modellato» – il significato originario di *fictio* – non che sono false, irreali o semplicemente ipotesi pensate «come se» [*Ibidem*: 53].

Con questo, naturalmente, Geertz non intende dire che Malinowski e i suoi successori si sono inventati tutto, e che le loro rappresentazioni etnografiche non si distinguono da fantasie artistiche e letterarie. Il punto che egli coglie è un altro: è dentro la scrittura che l'antropologo riesce a operare l'«impossibile» passaggio tra la soggettività dell'esperienza e l'oggettività della rappresentazione, e a colmare il divario tra il «punto di vista» del nativo e il proprio. Dentro la scrittura e, di conseguenza, attraverso le sue tecniche stilistiche, retoriche, in senso lato letterarie.

In questa prospettiva, la «letterarietà» non è dunque solo un'opzione, un vezzo che Frazer si concedeva e che i suoi più sobri successori mettono al bando: al contrario, appare come una condizione ineliminabile e persino costitutiva della produzione del sapere antropologico.

Il dibattito degli anni Sessanta e Settanta prendeva l'avvio dalla «scoperta» che tutti i fatti di cui parla l'antropologia (come del resto ogni altra scienza) sono carichi-di-teoria; quello degli anni Ottanta e Novanta si basa invece sulla «scoperta» che quei fatti sono anche carichi-di-letteratura, inestricabilmente compromessi con le tecniche di costruzione del discorso scritto.

Dunque, anche Malinowski e gli antropologi moderni scrivono. Anch'essi, necessariamente, producono le loro rappresentazioni di culture utilizzando determinate strategie e convenzioni letterarie, diverse da quelle frazeriane ma non per questo più neutrali o più oggettive. In altre parole, non eliminano i «tropi» dalla rappresentazione etnografica, ma ne introducono di nuovi. In questa prospettiva, si apre una nuova possibile lettura della «rivoluzione» malinowskiana: oltre che metodologica, essa è stata una rivoluzione retorica. Ha cioè introdotto e affermato nuove convenzioni letterarie – in definitiva, un nuovo tipo di libro, quella «monografia etnografica» che ha il suo prototipo, come abbiamo visto, in *Argonauti del pacifico occidentale*.

Fra gli altri è George W. Stocking, il maggior studioso contemporaneo di storia dell'antropologia, ad accreditare con forza questa versione retorica della rivoluzione in antropologia, in un saggio dei primi anni Ottanta. Malinowski, egli osserva, non è l'unico della sua generazione a praticare la ricerca sul campo e il metodo dell'analisi contestuale; la sua ricerca alle Trobriand, così come la sua teoria funzionalista, non rappresentano innovazioni assolute. Se egli si è imposto come leader della rivoluzione antifrazeriana, è in virtù del suo libro più che del suo metodo. Con *Argonauti*, ha fatto ciò che non era riuscito ad altri (e altrettanto bravi) etnografi a lui contemporanei: dare un'espressione letteraria convincente e affascinante alla figura dell'antropologo che lavora sul campo, costruendo attorno alla sua autorità l'intero edificio del sapere disciplinare. Il libro non si limita affatto a riferire *sic et simpliciter* le esperienze dell'autore (per inciso, quanto

poco neutrale sia il resoconto di Malinowski apparirà chiaro con la pubblicazione postuma del suo *Diario* di campo, che ci mostra le stesse esperienze narrate in *Argonauti* in una luce diversa e assai meno positiva [v. Malinowski 1966, Clifford 1986]). Piuttosto, *Argonauti* costruisce un modello esemplare di esperienza etnografica, basato su due poli: da un lato la cultura altra, considerata come un'entità compatta e coerente, dall'altro il personaggio del ricercatore empatico, partecipante e teoricamente avvertito, vero e proprio eroe della mediazione interculturale. «*Argonauti* – scrive Stocking [1983: 109] – è una sorta di mito evemerista, in cui sono divinazzati non tanto gli apparenti eroi trobriandesi, quanto il Giasone europeo, che riporta indietro il Vello d'Oro del sapere etnografico». Ancor più che una guida metodologica, il libro di Malinowski rappresenta dunque una «fondazione mitica» [*Ibidem* 110], che rende possibile l'antropologia moderna stabilendone le coordinate discorsive e retoriche.

Sulla scia di queste considerazioni, negli anni Ottanta si sviluppa un ricco filone di studi di «antropologia testuale», impegnato nell'analisi del genere monografico fondato da *Argonauti* e delle convenzioni retoriche che lo plasmano. Lavori come quelli di Boon [1982], Marcus-Cushman [1982], Clifford-Marcus [1986], Marcus-Fisher [1986], Clifford [1988] e dello stesso Geertz [1988], per citare solo alcune punte emergenti di una ben più vasta letteratura, intraprendono un percorso di decostruzione retorica dell'antropologia noventesca, utilizzando largamente strumenti tipici della critica letteraria e delle discipline umanistiche. Il loro approccio, beninteso, è tutt'altro che condiviso nel quadro contemporaneo degli studi – dove ha anzi suscitato feroci polemiche; ha tuttavia il merito indiscusso di aver affinato le capacità autoriflessive dell'antropologia, e la consapevolezza delle procedure per mezzo delle quali essa costruisce – più che semplicemente «rappresentare» – il suo oggetto.

Gli studiosi citati concordano sostanzialmente nel caratterizzare la monografia etnografica come un testo di genere *realista* – laddove il *romance*, come abbiamo visto, sarebbe il genere adottato da Frazer. L'immersione nel contesto, che domina l'epistemologia della ricerca sul campo, è resa nel momento della scrittura attraverso l'uso di strategie stilistiche e retoriche tendenti a produrre effetti di verità e di trasparenza semantica.

Il lettore della monografia deve aver l'impressione di trovarsi lui stesso sul campo, deve poter visualizzare la cultura nativa attraverso lo sguardo del narratore-etnografo, identificarsi nella sua esperienza. A tal fine l'etnografo, dopo aver stabilito la sua autorità a parlare per conto di quella determinata cultura – in quanto «è davvero stato là», come si esprime Geertz [1988] – deve scomparire dal testo, evitando di rappresentare se stesso assieme ai soggetti della sua ricerca. Di conseguenza, la monografia procede usualmente in una modalità impersonale, rappresentando una cultura dal punto di vista dell'«occhio di Dio» e non da quello di una specifica soggettività. A creare un effetto di realtà contribuiscono inoltre la prevalenza degli enunciati descrittivi su quelli narrativi, l'insistenza sui dettagli anche apparentemente più insignificanti, l'attenzione rivolta alle *routine* della vita quotidiana (più che, come in Frazer, agli aspetti più straordinari e pittoreschi di una cultura), l'uso del cosiddetto presente etnografico (che compatta in un tempo uniforme dati cronologicamente non omogenei), la presenza di fotografie e documenti, il largo impiego di termini tecnici e di espressioni del linguaggio indigeno, uno stile misurato da protocollo scientifico, tendenzialmente depurato da ogni figura retorica.

Queste convenzioni di scrittura sono usate con molta elasticità da Malinowski – il quale si concede nonostante tutto una certa libertà creativa, lanciandosi spesso in spunti romanzeschi e immaginativi (a partire dallo stesso titolo, molto frazeriano, del suo capolavoro). I suoi seguaci ne daranno però un'interpretazione più rigida e scolastica, trasformandole in un canone vincolante per tutti gli aspiranti antropologi.

Nell'età classica del funzionalismo, un'opera di antropologia non è considerata seria e scientifica se non si attiene a queste regole compositive; e gli studiosi che non vi si adeguano, per quanto possano disporre di una ricca esperienza sul campo, sono per lo più rifiutati e marginalizzati. Ciò fa sì che si sviluppi una letteratura etnografica assai compatta e omogenea, anche se ripetitiva e poco «leggibile» (l'accusa mossa da Jarvie all'induttivismo funzionalista, come abbiamo visto, in contrasto all'«eccitante» respiro teorico della prosa frazeriana).

Nel complesso, la monografia realista rappresenta un grande passo avanti per l'etnografia novecentesca, e consente di accumulare in modo sistematico un sapere senza precedenti sulle culture tradizionali del mondo intero. La sua affermazione, tuttavia, non consiste semplicemente nella sostituzione dei solidi fatti alla vaga immaginazione frazeriana. Anche la rappresentazione realista è convenzionale; anch'essa racconta solo una parte della storia, per così dire. Ad esempio, seleziona e pone in rilievo alcuni aspetti dell'esperienza etnografica mentre ne trascura altri, sottolinea certe dimensioni e caratteristiche delle società studiate a scapito di altre. Gli studi di antropologia testuale degli ultimi anni hanno evidenziato con forza i limiti, oltre che i successi, della monografia etnografica classica. Hanno ad esempio mostrato come, in virtù delle sue stesse regole compositive, la monografia tenda a restituire un'immagine eccessivamente statica delle società tradizionali, eliminando da esse le dimensioni del conflitto e del mutamento e presentandole come una sorta di entità naturali collocate al di fuori della storia [v. ad esempio Fabian 1983].

Inoltre, la monografia realista è accusata di presentare un'immagine idealizzata della stessa ricerca sul campo, mistificando la complessa esperienza dell'incontro etnografico. Il sapere dell'antropologo prende forma nel dialogo tra concreti soggetti umani, all'interno di specifiche condizioni storiche e di specifiche relazioni di potere. Tutto ciò scompare all'interno del testo monografico, che pretende di rappresentare la ricerca come un neutrale rapporto naturalistico tra soggetto osservante e oggetti osservati. Scompare la figura stessa dell'etnografo, che non è inscritto nel testo e che opera come puro sguardo, come una presenza invisibile la cui soggettività e le cui esperienze vissute restano rigorosamente celate al lettore; scompaiono i singoli informatori, ridotti per lo più ad astratte tipologie umane («I Trobriandesi fanno...», «I Nuer credono...» etc.); scompare il dialogo, con le sue oscurità e le sue contrattazioni pragmatiche e semantiche, a favore di una improbabile trasparenza comunicativa; scompaiono le condizioni storiche e politiche dell'incontro etnografico (ad esempio il contesto coloniale, i rapporti di potere etc.), appiattite su una finzione di neutralità conoscitiva presa a prestito dalle scienze naturali (v. su questi punti in particolare Clifford-Marcus [1986]). In sintesi, nella monografia va perduta la qualità più peculiare dell'esperienza etnografica – la pluralità di soggettività e di voci che si confrontano e si scontrano, lottando, per così dire, per produrre significati condivisi e dunque «comprensione». È invece la voce dell'antropologo l'unica che parla dentro il testo, citando, parafrasando e normalizzando le altre voci all'interno di un discorso compatto, privo di crepe e di conflitti – «monologico», come lo definisce James Clifford [1983] in un celebre saggio sull'autorità etnografica.

Infine la *fiction* realista, fondata com'è su una nozione di culture come entità (contesti) autonome e separate, appare sempre meno adeguata a dar conto di una realtà, come quella contemporanea, di circolazione e integrazione globale, di sistematica «ibridazione», in cui i confini tra insiemi culturali non scompaiono ma si fanno sempre più complessi e trasversali rispetto alle classiche appartenenze geografiche ed etniche. Non è più credibile un'antropologia intesa come somma di approcci monografici a isole culturali, compatte e autoreferenziali, sulle quali l'etnografo ha una competenza assoluta ed esclusiva. L'autorità etnografica classica è minata dallo stesso indebolimento della demarcazione tra Noi e Loro, dal fatto che i ruoli di autore, lettore e «oggetto» dei libri di antropologia si intrecciano e si confondono sempre più (ad esempio, le società tradizionalmente oggetto dell'interesse etnografico sviluppano un proprio sapere antropologico, divengono cioè lettrici e produttrici di libri di antropologia; dall'altra parte, gli antropologi occidentali sono sempre più propensi a «tornare a casa», assumendo la propria stessa cultura come oggetto di rappresentazione e analisi).

Tutto ciò non equivale a dire che le monografie etnografiche classiche sono false, ma solo che sono parziali. Ai critici testuali interessa smascherare le pretese del realismo di rispecchiare direttamente la realtà, sottraendosi alle opacità dei «tropi», delle pratiche discorsive e di scrittura. Per contro, essi propongono nuove forme di etnografia che, da un lato, diano conto di quegli aspetti dell'incontro etnografico che il realismo trascura e mistifica (la soggettività del ricercatore, il dialogo, l'irriducibile pluralità delle «voci», la dispersione dell'autorità etnografica); e che, dall'altro lato, si basino su un uso aperto e consapevole della retori-

ca e su regole compositive assai meno rigide, tali da consentire un gioco «postmoderno» con stili e generi diversi – inclusi la narrativa, l'autobiografia e la stessa poesia. Da qui il proliferare di nuove etichette che negli ultimi anni si sono disseminate – fra provocazioni e polemiche – all'interno della disciplina: antropologia riflessiva [Rabinow 1977], dialogica [D. Tedlock 1979, Dweyer 1982], polifonica [Clifford 1988], narrativa [B. Tedlock 1991], poetica [Hymes 1986, Tyler 1984, Friedrich 1991, 1996]. Proposte eterogenee e spesso vaghe, accomunate però da una forte esigenza di rinnovamento del repertorio espressivo dell'antropologia e da un rilancio del suo rapporto con la letteratura – nel senso di ripresa di strumenti discorsivi che erano stati messi al bando dalla retorica scientifica della rivoluzione malinowskiana (rimando a Dei [1993] per una rassegna di queste e altre recenti proposte di antropologia letteraria).

3. *L'eredità «postmoderna» di Frazer*

Cos'ha dunque a che fare Frazer con tutto questo? In primo luogo, se riconosciamo che anche il discorso dell'antropologia moderna è in un senso importante una costruzione letteraria, le accuse di letterarietà rivolte a Frazer appariranno sotto una diversa luce: ciò cui esse alludono non è tanto una maggiore distanza dalla realtà, o una prevalenza dell'immaginazione rispetto ai fatti, quanto l'uso di convenzioni o «tropi» diversi da quelli realisti. Ma c'è di più. Resi obsoleti dall'affermazione del realismo, i tropi frazeriani sono non solo storicamente riabilitati, ma guadagnano persino una nuova attualità proprio nel momento di rottura del realismo. È del tutto naturale che nella storia delle idee le condanne si alternino alle riscoperte – che il «postmoderno», nel nostro caso, guardi con rinnovato interesse al «premoderno». Le recenti proposte di scrittura etnografica non realista, cui si è fatto cenno, riscoprono dunque Frazer non tanto come un modello, quanto come un repertorio ancora vivo di possibilità discorsive da cui è possibile attingere. Efficaci alternative al realismo appaiono il suo uso esplicito e consapevole di tropi e modelli letterari – in particolare la metafora del viaggio che struttura *Il ramo d'oro* come *romance* di ricerca; l'ampio respiro comparativo

e immaginativo, non condizionato dai limiti della contestualizzazione; la defamiliarizzazione del senso comune occidentale – contrapposta allo sforzo funzionalista di ricondurre ogni tipo di alterità al senso comune; e, soprattutto, la tecnica a *collage*, tanto disprezzata dai funzionalisti, che consente tuttavia di costruire testi non strettamente monologici, percorsi cioè da una molteplicità irriducibile di «voci» che minacciano costantemente di sfuggire al controllo dell'autore.

È così possibile giungere alla paradossale conclusione di considerare Frazer un precursore del postmodernismo. Questo punto è esplicitamente sollevato in una *Frazer Lecture* tenuta da Marilyn Strathern nel 1986, e in un dibattito a più voci che segue la pubblicazione di tale conferenza sulla rivista «Current Anthropology» [Strathern 1987]. Strathern ritiene giustamente scorretto, da un punto di vista storiografico, proiettare retrospettivamente su Frazer le attuali preoccupazioni del postmodernismo. Tuttavia riconosce almeno un importante elemento di affinità nell'atteggiamento decontestualizzante. Proprio il comparativismo selvaggio di Frazer, la sua inguaribile propensione a travalicare e mischiare i contesti, diviene un modello per quegli antropologi che oggi rifiutano il contesto non tanto come principio pratico di ricerca, quanto come principio di organizzazione del testo etnografico:

> È salutare pensare a Frazer perché è salutare pensare a ciò che i modernisti trovavano così sgradevole in lui – estrarre le cose dal loro contesto. La tendenza del postmodernismo è quella di giocare deliberatamente con il contesto. Esso, si dice, intreccia i confini, distrugge le cornici dicotomizzanti, sovrappone le voci, così da render concepibile un prodotto multiplo. [...] Resta compito del lettore scegliere una strada attraverso le diverse posizioni e contesti da cui le voci parlano. Questi contesti sono semplicemente dei punti di vista, e non rappresentano più la cornice su cui si struttura l'intera narrazione etnografica. Si apre così una nuova relazione tra lo scrittore, il lettore e la cultura tematizzata [Strathern 1987: 111].

Questa nuova relazione tra scrittore, lettore e «oggetto» della rappresentazione antropologica recupera per l'appunto coordinate frazeriane – in contrapposizione a quelle malinowskiane. I testi di Malinowski, osserva Strathern, si fondano su un duplice

distanziamento. Da un lato, quello tra lettore e oggetto, visto che la cultura altra è costruita come un contesto radicalmente separato dalla cultura occidentale; dall'altro, quello tra lettore ed etnografo, visto che quest'ultimo «è stato là», vicino all'oggetto altro, e ne possiede una conoscenza diretta che per definizione è preclusa ai lettori. Questa duplice distanza fonda l'autorità monografica dell'antropologo, che in virtù della sua esperienza esclusiva si pone come unico possibile mediatore fra i due contesti: gettate queste basi, il suo discorso può procedere a disinnescare la carica di alterità, mostrando come il contesto altro sia perfettamente sensato nei suoi propri termini. Come ironicamente suggerisce Jarvie, la postura discorsiva della monografia realista è più o meno questa: «Guardate qui! Proprio bizzarro, non è vero? È quello che vi aspettereste da primitivi ciechi, irrazionali e anarchici. Ma ora guardate meglio. Cosa vedete? Essi hanno una vita sociale ordinata, ragionevole, forse persino ammirevole» [Jarvie 1994: 15, cit. in Strathern 1987: 100].

Le condizioni discorsive dei testi frazeriani sono simmetricamente inverse. In essi l'autore non rivendica, rispetto al lettore, una maggiore prossimità all'altro: autore e lettore condividono gli stessi riferimenti culturali, lo stesso punto di vista. La diversità culturale, d'altra parte, non è confinata in un recinto separato e protetto; si colloca piuttosto in un *continuum* articolato per grandi linee evolutive, ma trasversale rispetto a singole società o epoche storiche (si pensi ancora una volta all'insistenza di Frazer sull'universalità e sulla persistenza in ogni tempo e luogo del «basso stato mentale» della magia, e sulla facilità con cui «il vulcano sotto i nostri piedi» può in ogni momento esplodere alla superficie). Di conseguenza, il testo frazeriano non tende affatto a mostrare il buon senso rassicurante delle pratiche e delle credenze aliene: al contrario, tende a mostrare la continuità tra il nostro e l'altro, a sovvertire il senso comune e le conquiste della civiltà sovrapponendole a elementi culturali «selvaggi».

È questo il principale effetto del comparativismo decontestualizzante. Strathern mostra questa procedura testuale all'opera in *Folklore in the Old Testament*. Nello studio di particolari sistemi religiosi non occidentali, la classica strategia realista e funzionalista è quella di circoscriverne il contesto, costruirli etnograficamente come «altri» e separati, e dimostrare poi che presentano gli stessi modelli di ordine e di senso della religione più familiare al ricercatore e ai suoi lettori, usualmente quella giudaico-cristiana. Frazer parte invece da un testo e una tradizione familiare e condivisa con i suoi lettori – la Bibbia; procede quindi a produrre una serie successiva di crepe in questo sapere ordinario, accostandone i diversi elementi a una moltitudine di fenomeni culturali somiglianti tratti da tutto il mondo e da tutta la storia. In questo modo, la coerenza del contesto originario esplode, e viene minata la sicurezza del lettore nel proprio mondo ordinario, nelle proprie categorie di senso comune. «Lettore e scrittore – osserva la Strathern – condividono un testo: ma lo scrittore spinge il lettore a rendersi conto della disomogeneità del testo stesso, della sua multivocalità, del fatto che in esso coesistono fianco a fianco il selvaggio e il civilizzato» [*Ibidem*: 107].

Il risultato è che le «vecchie e familiari idee» del senso comune – il racconto biblico e la sua interpretazione corrente nella cultura tardo-ottocentesca, nel caso *di Folklore in the Old Testament* – sono, per usare l'espressione della Strathern, «esoticizzate»:

> Il mondo è visto come plurale, composito, pieno di diversi costumi, di echi risonanti dal passato. Il presente e l'ordinario mantengono tutte le pittoresche possibilità del folklore; allo stesso modo, si scopre che la civiltà riesce appena a dissimulare un intreccio di pratiche che appartengono a giorni più antichi ed oscuri [*Ibidem*].

Ora, questa è per l'appunto la «poetica» dei più recenti indirizzi antropologici, interessati ad aprire uno spazio per l'alterità all'interno dell'identità, più che a confinarla in aree separate e protette (i «contesti locali», le «isole culturali» dove solo l'etnografo ha messo piede), sotto il controllo di un neutrale e rassicurante sguardo scientifico. Le condizioni discorsive su cui procede il premoderno Frazer sembrano singolarmente appropriate alla descrizione del villaggio globale, della koinè culturale di scala planetaria che caratterizza la fine del ventesimo secolo.

E ancora, affine al clima contemporaneo può apparire il gusto frazeriano per le citazioni e per il *collage*, e la moltiplicazione

incontrollata delle voci che si intrecciano dentro i suoi testi, e che sembrano in ogni momento sopraffare l'autore e sfuggire al suo controllo. Come già abbiamo notato, le opere frazeriane sono eminentemente intertestuali. L'etnografia realista aspira a rappresentare una realtà testualmente vergine, per così dire, a produrre un Primo Testo di una cultura che non è stata toccata prima dalla parola scritta; la sua fonte vuol essere esclusivamente la diretta esperienza – la «presenza», potremmo chiamarla utilizzando la celebre nozione di Derrida. Il testo frazeriano assume invece altri testi come unico «terreno» di ricerca – nel senso non semplicemente di un libro su altri libri, come può essere un'opera di critica letteraria, ma di un discorso che si sostanzia nel percorso dentro una profusione di fonti e «voci» che sono lasciate parlare, a malapena amalgamate e tenute insieme da una fragile e provvisoria struttura. È questa profusione che sembra prefigurare – in contrasto con il realismo – la «polifonia» dei più recenti indirizzi [v. Manganaro 1992: 6, 19].

Allo stesso modo, sembra prefigurarne la dominante tonalità «ironica» – termine con cui i postmoderni alludono alla rinuncia alla possibilità di trarre un senso univoco dai materiali presentati, di renderli trasparenti. L'odierna etnografia sperimentale lascia (o perlomeno, dichiara di voler lasciare) al lettore una certa libertà di orientamento all'interno del testo; tende anzi a produrre testi polisemici, i cui significati non sono pienamente controllabili neppure dallo stesso autore. *Il ramo d'oro* resta in ciò un modello ineguagliato, se è corretta la lettura sopra proposta – quella di un testo labirintico, che ci introduce in percorsi molteplici e di diversa profondità, alcuni dei quali si allontanano radicalmente dalle esplicite enunciazioni teoriche dell'autore.

Naturalmente, sottolineare le affinità tra l'antropologia frazeriana e quella «postmoderna» ha senso come provocazione teoretica e non certo come ipotesi storiografica. Se vi sono elementi comuni di distanza dal «modernismo» (la sovrapposizione dei contesti, l'intertestualità, etc.), è anche vero, d'altra parte, che è difficile immaginare scenari epistemologici e sensibilità culturali più diverse. Strathern e molti dei suoi commentatori sono cauti a riguardo, e sottolineano i rischi di un «nuovo etnocentrismo» – esercitato, questa volta, verso gli autori del passato, ai quali troppo facilmente si attribuiscono i nostri attuali problemi. Oltretutto, il gioco di corsi e ricorsi della storia delle idee, in cui il post- recupera e valorizza elementi del pre-, è complicato da una certa confusione nella definizione degli -ismi, nonché da un problema che potremmo chiamare di ritardo generazionale nei rapporti tra discipline. L'antropologia moderna del Novecento utilizza infatti a piene mani gli strumenti del realismo e del naturalismo letterari tardo-ottocenteschi; laddove il modernismo letterario si ispira – proprio in funzione anti-realista – all'antropologia della generazione precedente, ignorando in gran parte i lavori dei propri contemporanei. Ugualmente, la più recente antropologia postmoderna (ammesso che sia legittima una simile definizione; v. su questo punto Dei [1995]) tenta di valorizzare gli apporti dei grandi poeti e romanzieri modernisti – e, se giunge a «riscoprire» Frazer, è soprattutto attraverso la loro mediazione. È per questo che Marcus e Cushman [1988: 67 sgg.] definiscono «modernisti» (in quanto anti-realisti) i testi etnografici «sperimentali», che rompono con le convenzioni del genere monografico. La confusione aumenta, tuttavia, quando tale definizione si sovrappone alla più comune attribuzione della qualifica di «modernista» all'antropologia della scuola malinowskiana [v. ad esempio Ardener 1985].

In un quadro storico e concettuale così complesso e ambiguo, non ha molto senso far apparire Frazer un antesignano della «polifonia», dell'«eteroglossia» o della «riflessività» – per usare alcune nozioni chiave del cosiddetto postmodernismo. Tuttavia, la sua ricomparsa nel dibattito contemporaneo è significativa. Come era accaduto con Jarvie e il neo-intellettualismo degli anni Sessanta, Frazer torna a essere spunto per grandi discussioni epistemologiche e teoretiche. Negli anni Sessanta lo si rileggeva alla luce della filosofia della scienza post-empirista; oggi lo si rilegge alla luce dell'ermeneutica e del decostruzionismo. In entrambi i casi, il richiamo all'eroe-antenato decaduto serve a scardinare le posizioni o i paradigmi dominanti. Ma nella riproposta attuale vi è forse qualcosa di più di un semplice pretesto. Si vede piuttosto in Frazer un punto cruciale di snodo nella storia dell'antropologia, dopo il quale alcune strade sono state seguite ed esplorate a fondo, altre definitivamente chiuse e abbandonate. L'esigenza di

ripercorrere queste strade a ritroso, tornando a riflettere sul punto di diramazione, è una conseguenza dell'indebolimento (se non del fallimento) del progetto post-malinowskiano di fare dell'antropologia una «scienza normale» – un sapere positivo, tecnico e cumulativo, tendenzialmente autonomo rispetto ai saperi di altre discipline, basato su un paradigma al cui centro stanno il metodo del *fieldwork* e il concetto relativistico e contestuale di cultura.

Frazer, come più volte ripetuto, rappresenta un'antropologia che non ha ancora acquisito statuto scientifico, che stenta a distinguersi dalla letteratura e mantiene aperti vivi legami con un più generale sapere umanistico: anzi, proprio la sua popolarità tra il grande pubblico lo rende l'emblema principale di questa fase preparadigmatica e impura della disciplina. Per questo la scuola «scientifica» ne farà il principale bersaglio polemico, e tenterà persino di espungerlo dalla storia degli studi (un'impostazione di cui risentono ancor oggi molti dei più diffusi manuali); per questo stesso motivo, tuttavia, Frazer diviene oggi un totem dell'antropologia testuale e postmoderna. L'ampia e spuria disseminazione delle sue idee e dei suoi testi, che ne segnava la colpa nella prospettiva di una scienza normale, diviene per alcuni una possibile via di salvezza. Se i libri di Frazer sembrano oggi di nuovo interessanti è proprio perché hanno circolato, nella cultura novecentesca, più di ogni altro libro di antropologia, e perché è oggi possibile leggerli alla luce di Freud e Jung, di Wittgenstein, di Eliot, Joyce e del mitologismo letterario, di Weston e Frye e così via; e perché attorno ad alcune immagini e idee frazeriane (il dio morente e risorgente, lo spirito della vegetazione, il matrimonio sacro etc.) si sono aggregate grandi configurazioni culturali, all'intersezione tra arte e letteratura, filosofia, psicologia del profondo, studi classici, storia delle religioni e molte altre discipline.

L'eredità che Frazer può ancor oggi offrire ai cultori di scienze umane consiste in questa circolazione multiforme, ricca e tortuosa. È attraverso il giro lungo della sua influenza, e non malgrado esso, che egli recupera un posto importante nella stessa storia dell'antropologia.

Bibliografia

Opere di James George Frazer

Uso nel testo la sigla «*GBa*» per i riferimenti all'edizione abbreviata del *Ramo d'oro*, nella traduzione italiana di Lauro De Bosis; i numeri delle pagine si riferiscono all'edizione Boringhieri del 1973, in due volumi. Per maggiore chiarezza, cito invece i singoli volumi che compongono l'*editio maior* dell'opera (Frazer 1911-15) con i rispettivi titoli per esteso.

Frazer, James George
1887 *Totemism*, Black, Edinburgh [trad. it. Frazer 1971].
1890 *The Golden Bough. A Study in Comparative Religion*, 2 voll., London, MacMillan .
1895 *Passages of the Bible Chosen for Their Literary Beauty and Interest*, London, A.&C. Black.
1898 (a cura di) *Pausania's Description of Greece*, 6 voll. London, MacMillan.
1900 *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 2nd ed., 3 voll., London, MacMillan.
1900a *Pausanias and Other Greek Sketches*, London, MacMillan [trad. it. Frazer 1994].
1906 *Adonis Attis Osiris*, London, MacMillan (poi riedito in Frazer 1911-15, parte IV).
1907 *Questions on the customs, beliefs, and languages of savages*, Cambridge, Cambridge University Press.
1909 *Psyche's Task*, London, MacMillan (v. Frazer 1927a).
1910 *Totemism and Exogamy*, 4 voll., London, MacMillan.
1911-15 *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 3rd ed., 12 voll., London, MacMillan.
1913 *Psyche's Task*, London, MacMillan.
1918 *Folk-lore in the Old Testament. Studies in Comparative Religion, Legend and Law*, 3 voll., London, MacMillan [trad. it. parziale in Frazer 1991].
1921 (a cura di) *Apollodorus' The Library*, 2 voll., London, Heinemann (Loeb Classical Library).
1922 *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, edizione abbreviata, London, MacMillan.

1923 *Folk-lore in the Old Testament*, edizione abbreviata, London, MacMillan.
1926 *The Worship of Nature*, London, MacMillan.
1927 *The Gorgon's Head and Other Literary Pieces*, London, MacMillan.
1927a *The Devil's Advocate*, London, MacMillan (riedizione di Frazer 1913) [trad. it. Frazer 1996].
1929 (a cura di) *Publii Ovidii Nasonis Fastorum Libri Sex*, 5 voll., London, MacMillan.
1930 *The Growth of Plato's Ideal Theory*, London, MacMillan.
1930a *Myths on the Origin of Fire*, London, MacMillan [trad. it. Frazer 1994].
1931 *Garnered Sheaves. Essays, Addresses, and Reviews*, London, MacMillan.
1931a (a cura di) *Ovid's Fasti* (edizione ridotta di Frazer 1929), London, Heinemann (Loeb Classical Library).
1933-36 *The Fear of the Dead in Primitive Religion*, 3 voll., London, MacMillan [trad. it. parziale in Frazer 1978].
1935 *Creation and Evolution in Primitive Cosmogonies and Other Pieces*, London, MacMillan.
1936 *Aftermath: A Supplement to The Golden Bough*, London, MacMillan.
1937 *Totemica: A Supplement to Totemism and Exogamy*, London, MacMillan.
1938-39 *Anthologia Anthropologica*, A.R. Downie ed., 4 voll., London, Lund Humphries.

TRADUZIONI ITALIANE

1925 *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, trad. di Lauro De Bosis, Roma, Stock.
1950 *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, trad. di Lauro De Bosis, 2 voll., Torino, Einaudi (con Prefazione di Giuseppe Cocchiara) [ristampato per le edizioni Boringhieri nel 1965, in tre volumi, e nel 1973, in due volumi].
1971 *Totemismo*, trad. di Girolamo Mancuso, Roma, Newton Compton (con Introduzione di Dario Sabbatucci).
1978 *La paura dei morti nelle religioni primitive*, trad. di Anna Malvezzi, Milano, Longanesi (con Introduzione di Gilberto Mazzoleni) [ristampato nel 1985 negli «Oscar Saggi» Mondadori].

1989 *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, vol. unico, Torino, Bollati Boringhieri (con un saggio introduttivo di Mary Douglas).
1991 *Matrimonio e parentela*, trad. it. a cura di G. Guidorizzi, Milano, Il Saggiatore (con una Postfazione di Maurizio Bettini).
1992 *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, trad. di N. Rosati Bizzotto, Roma, Newton Compton (con Introduzione di Alfonso M. Di Nola).
1994 *Miti sull'origine del fuoco*, trad. it. Milano, Xenia.
1994a *Sulle tracce di Pausania*, trad. di Raul Montanari, Milano, Adelphi, 1994.
1995 *Matriarcato e dee madri. Miti e figure femminili delle origini*, a cura di M.P. Candotti, Milano, Mimesis (antologia di brani scelti da *Adonis Attis Osiris* e *Aftermath*).
1996 *L'avvocato del diavolo. Il ruolo della superstizione nelle società umane*, trad., cura e Prefazione di Cristiano Camporesi, Roma, Donzelli.

ALTRE OPERE CITATE

ACKERMAN, R.
1975 *Frazer on Myth and Ritual*, «Journal of the History of Ideas», 36: 115-134.
1978 *J.G. Frazer revisited*, «American Scholar», XLVII (2): 32-36.
1987 *J.G. Frazer. His Life and Work*, Cambridge, Cambridge University Press.
1991 *The Myth and Ritual School: J.G. Frazer and the Cambridge Ritualists*, New York, Garland.

ALUN JONES, R.
1984 *Robertson Smith and James Frazer on religion: two traditions in British social anthropology*, in G.W. Stocking (ed.), *Functionalism Historicized*, Madison, University of Wisconsin Press: 31-58.

AMBROSE, A. (ed.)
1979 *Wittgenstein's Lectures, Cambridge 1932-35*, Oxford, Blackwell.

BEARD, M.
1992 *Frazer, Leach, and Virgil: the popularity (and unpopularity) of* The Golden Bough, «Comparative Studies in Society and History», XXXIV (2): 203-224.

BEATTIE, J.
1966 *Other Cultures*, London, Routledge and Kegan Paul [trad. it. *Uomini diversi da noi*, Bari, Laterza 1975].

BEER, G.
1990 *Speaking for the others: relativism and authority in Victorian anthropological literature*, in R. Fraser (ed.) 1990: 38-60.

BENEDICT, R.
1934 *Patterns of Culture*, Boston-New York, Houghton Mifflin Co. [trad. it. *Modelli di cultura*, Milano, Feltrinelli, 1974].
1948 *Anthropology and the Humanities*, «American Anthropologist», LIX (4): 579-598.

BESTERMANN, T.
1934 *A Bibliography of Sir James George Frazer O.M.*, London, Macmillan.

BETTINI, M.
1991 *Postfazione. E tolgono per moglie la cugina*, in Frazer 1991: 244-261.

BONAPARTE, M.
1971 *Psicoanalisi e antropologia*, trad. it. Firenze, Guaraldi.

BOON, J.
1982 *Other Tribes, Other Scribes. Symbolic Anthropology in the Comparative Study of Cultures, Religion, and Texts*, Cambridge, Cambridge University Press.

BORGES, J.L. – CASARES, B. – OCAMPO, S. (a cura di)
1981 *Antologia della letteratura fantastica*, trad. it. Roma, Editori Riuniti.

BOUVERESSE, J.
1973 *Wittgenstein: la rime et la raison*, Paris, Edition de Minuit [trad. it. *Wittgenstein. Scienza etica estetica*, Bari, Laterza, 1982].
1991 *Philosophie, mythologie et pseudo-science. Wittgenstein lecteur de Freud*, Combas, Edition de l'éclat [trad. it. *Filosofia, mitologie e pseudo-scienze. Wittgenstein lettore di Freud*, Torino, Einaudi, 1997].

BRUGNOLI. G.
1984 *Il Carnevale e i Saturnalia*, «La ricerca folklorica», 10: 49-54.

BURROW, J.W.
1966 *Evolution and Society: A Study in Victorian Social Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.

BYATT, A.S.
1990 *The omnipotence of thought: Frazer, Freud and Post-modernist fiction*, in R. Fraser (ed.) 1990: 270-308.

CAROTENUTO, A.
1995 *Jung e la cultura del XX secolo*, Milano, Bompiani.

CERULLI, E. et al.
1984 *Il* Ramo d'oro *e gli studiosi italiani. Note di memoria per la storia degli studi*, «La ricerca folklorica», 10: 101-114 (con contributi di E. Cerulli, V. Grottanelli, D. Carpitella, T. Tentori, G.B. Bronzini, V. Lanternari, B. Bernardi, C.T. Altan, G. Bonomi, A.M. Cirese).

CHANDLER, R.
1953 *The Long Good-Bye* [trad. it. *Il lungo addio*, in *Tutto Marlowe investigatore*, vol. II, Milano, Mondadori, 1971].

CIOFFI, F.
1976 *Aesthetic explanation and aesthetic perplexity*, «Acta Philosophica Fennica», XXVIII (1-3): 417-449.
1981 *Wittgenstein and the Fire-Festivals*, in I. Block (ed.), *Perspectives on the Philosophy of Wittgenstein*, London, Blackwell: 213-237.

CLEMENTE, P (a cura di)
1984 *I frutti del* Ramo d'oro. *James G. Frazer e le eredità dell' antropologia*, numero monografico di «La ricerca folklorica», 10.

CLIFFORD, J.
1983 *On ethnographic authority*, «Representations», I (2): 118-146, poi in Clifford 1988: 21-54.
1986 *On ethnographic self-fashioning: Conrad and Malinowski*, in T.C. Heller – M. Sosna – D. Wellbery (eds.), *Reconstructing Individualism*, Stanford, Stanford University Press: 140-162, poi in Clifford 1988: 92-113.
1988 *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Mass, Harvard University Press [trad. it. *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri 1993].

CLIFFORD, J. – MARCUS, G.E. (eds.)
1986 *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography*, Berkeley, University of California Press [trad. it. *Scrivere le culture*, Roma, Meltemi, 1996].

COCCHIARA, G.
1950 «Prefazione», in Frazer 1950: XV-XXVII.

CONNOR, S.
1990 *The birth of humility: Frazer and Victorian mythography*, in R. Fraser (ed.) 1990: 61-80.

CONRAD, J.
1989 *Cuore di tenebra*, trad. it. di G. Spina, Milano, Rizzoli.

CONSOLINO, F.E.
1984 Magna est veritas et praevalebit. *Comparativismo religioso e cristianesimo nel* Ramo d'oro, «La ricerca folklorica», 10: 55-62.

COOK, A.B.
1914-40 *Zeus. A Study in Ancient Religion*, 5 voll., Cambridge, Cambridge University Press.

CORNFORD, F.M.
1914 *The Origin of Attic Comedy*, London, Edward Arnold.

CRAWFORD, R.
1990 *Frazer and Scottish Romanticism: Scott, Stevenson and* The Golden Bough, in R. Fraser (ed.) 1990: 18-37.

DE HEUSCH, L.
1997 *The symbolic mechanisms of sacred kingship: Rediscovering Frazer*, «Journal of the Royal Anthropological Institute», n.s., 3: 213-232.

DEI, F.
1988 *Streghe, antropologi e forme di vita*, «Metamorfosi», n.s., 7: 43-78.
1993 *Fatti, finzioni, testi: sul rapporto tra antropologia e letteratura*, «Uomo e cultura», XXIII-XXIV (45-52): 58-101.
1995 *Esiste un'antropologia postmoderna?*, «Il mondo 3», II (2-3): 224-229.

DEI, F. – SIMONICCA, A. (a cura di)
1990 *Ragione e forme di vita. Razionalità e relativismo in antropologia*, Milano, Angeli.

DOUGLAS, M.
1978 *Judgements on James Frazer*, «Daedalus», 107: 151-164 [trad. it. come *Introduzione a Frazer* 1989].

DOWNIE, R.A.
1940 *James George Frazer: The Portrait of a Scholar*, London, Watts.
1970 *Frazer and the Golden Bough*, London, Gollancz.

DURKHEIM, E.
1912 *Les formes èlementaires de la vie religieuse* , Paris, Alcan [trad. it. *Le forme elementari della vita religiosa*, Milano, Comunità, 1971].

DURKHEIM, E. – MAUSS, M.
1901-2 *Des quelques formes primitives de classification*, «Année Sociologique», 6: 1-72 [trad. it. in E. Durkheim – H. Hubert – M. Mauss, *Le origini dei poteri magici*, Torino, Boringhieri, 1977: 17-92].

DWYER, K.
1982 *Moroccan dialogues. Anthropology in Question*, Baltimora, John Hopkins University Press.

ELIOT, T.S.
1923 Ulysses, *Order and Myth*, «The Dial», 75, November, poi in *Selected prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode, London, Faber and Faber 1975: 175-178.
1924 *A Prediction in Regard to Three English Authors, Writers who though Masters of Thought, are likewise Mastes of Art*, «Vanity fair», XXI (6): 28-29.
1933 *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
1948 *Notes Towards the Definition of Culture*, Londom, Faber & Faber.
1961 *On Poetry and Poets*, New York, Noonday Press.
1922 *La terra desolata*, trad. it. a cura di A. Serpieri, Milano, Rizzoli.

EVANS, R.O.
1956 *Conrad's Underworld*, «Modern Fiction Studies», 2.

EVANS-PRITCHARD, E.E.
1937 *Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande*, Oxford, Clarendon Press [trad. it. *Stregoneria, oracoli e magia tra gli Azande*, Milano, Angeli, 1976].

1965 *Theories on Primitive Religion*, London, Oxford University Press [trad. it. *Teorie sulla religione primitiva*, trad. it. Firenze, Sansoni, 1971].

FABIAN, J.
1983 *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York, Columbia University Press.

FEDER, L.
1955 *Marlow's Descent into Hell*, «Nineteenth-Century Fiction», 9: 280-292.

FEELEY-HARNIK, G.
1985 *Issues in divine kingship*, «Annual Review of Anthropology», 14: 273-313.

FRASER, R.
1990 *The Making of «The Golden Bough»*, London, MacMillan.
1994 «Introduction», in J.G. Frazer, *The Golden Bough. A new abridgment*, London and New York, Oxford University Press: IX-XLIII.

FRASER, R. (ed.)
1990 *Sir James Frazer and the Literary Imagination*, London, MacMillan.

FREUD, S.
1900 *Traumdeutung* [trad. it. *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, vol. III, Torino, Boringhieri, 1966].
1913 *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neuirotiker* [trad. it. *Totem e tabù*, Torino, Boringhieri, 1969].
1914 *Zur Geschichte der psychoanalytischer Bewegung* [trad. it. *Per la storia del movimento psicoanalitico*, in *Opere*, vol. VII, Torino, Boringhieri, 1975].
1925 *Selbstdarstellung* [trad. it. *Autobiografia*, in *Opere*, vol. X, Torino, Boringhieri, 1978].
1927 *Die Zukunft einer Illusion* [trad. it. *Il futuro di un'illusione*, in *Opere*, vol. X, Torino, Boringhieri, 1978].
1929 *Das Unbehagen in der Kultur* [trad. it. *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, vol. X, Torino, Boringhieri, 1978].

1940 *Abriss der Psychoanalyse* [trad. it. *Compendio di psicoanalisi*, in *Opere*, vol. XI, Torino, Boringhieri, 1979].
1938 *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* [trad. it. *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, in *Opere*, vol XI, Torino, Boringhieri, 1979].

FRIEDRICH, P.
1991 *Polytropy*, in J.W. Fernandez (ed.), *Persuasions and performances: The Play of Tropes in Culture*, Bloomington, Indiana University Press: 17-55.
1996 *The culture in poetry and the poetry in culture*, in E.V. Daniel – J.M. Peck (eds.), *Culture/Contexture. Explorations in Anthropology and Literary Studies*, Berkeley, University of California Press: 37-57.

FRYE, N.
1957 *Anatomy of criticism. Four essays*, Princeton, N.J., Princeton University Press [trad. it. *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969].
1981 *The Great Code. The Bible and Literature*, New York, Harper Brace Jovanovich [trad. it. *Il grande codice*, Torino, Einaudi, 1986].

GEERTZ, C.
1988 *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford, Stanford University Press [trad. it. *Opere e vite*, Bologna, Il Mulino, 1990].

GELLNER, E.
1962 *Concepts and society*, «Transactions of the 5th World Congress of Sociology» [trad. it. in Dei-Simonicca (a cura di) 1990: 89-123].
1974 *Legitimation of Belief*, Cambridge, Cambridge University Press.
1987 *Culture, Identity, and Politics*, Cambridge, Cambridge University Press.

GINZBURG, C.
1989 *Storia notturna. Una interpretazione del sabba*, Torino, Einaudi.

GLIOZZI, G.
1984 *"Pensiero forte" e "rappresentazione perspicua"*, «La ricerca folklorica», 10: 117-118.

GRAVES, R.
1961 *The White Goddess. A historical grammar of poetic myth*, London, Faber and Faber [trad. it. *La dea bianca*, Milano, Adelphi, 1992].

GRIFFITH, J.W.
1995 *Joseph Conrad and the anthropological dilemma. "Bewildered Traveller"*, Oxford, Clarendon Press.

GUIDORIZZI, G.
1991 *Introduzione. L'avvocato del diavolo: apologia di Frazer*, in Frazer 1991: VII-XXII.

HAMPSON, R.
1990 *Frazer, Conrad and the "truth of primitive passion"*, in R. Fraser (ed.) 1990: 172-191.

HARRIS, M.
1968 *The Rise of Anthropological Theory*, New York, Thomas Y. Crowell [trad. it. *L'evoluzione del pensiero antropologico*, Bologna, Il Mulino, 1971].

HARRISON, J.E.
1912 *Themis. A study on the social origins of Greek religion*, Cambridge, Cambridge University Press.

HEALD, S. – DELUZ, A. (eds.)
1994 *Anthropology and Psychoanalysis. An Encounter Through Culture*, London, Routledge.

HESSE, M.
1966 *Models and Analogies in Science*, Notre Dame, University of Notre Dame Press [trad. it. *Modelli e analogie nella scienza*, Milano, Feltrinelli, 1980].

HILLMAN, J.
1984 *Il sogno e il mondo infero*, trad. it. Milano, Edizioni di Comunità.

HORTON, R.
1967 *African traditional thought and western science*, «Africa», XXXVII: 50-71, 155-187 [poi in Horton 1994:197-258].
1973 *Lévy-Bruhl, Durkheim and the scientific revolution*, in R. Horton – R. Finnegan (eds.), *Modes of Thought*, London, Faber & Faber: 249-302.
1982 *Tradition and modernity revisited*, in M. Hollis – S. Lukes (eds.), *Rationality and Relativism*, Oxford, Blackwell: 201-260.

1994 *Patterns of Thought in Africa and the West*, Cambridge, Cambridge University Press.

HUBERT H. – MAUSS M.
1903 *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, «L'Année sociologique», VII [trad. it. *Saggio di una teoria generale della magia*, in M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965: 3-152].

HYMAN, S.
1962 *The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as Imaginative Writers*, New York, Atheneum.

HYMES, D.
1986 *Anthropology and poetry*, «Dialectical Anthropology», 11: 407-410.

JARVIE, I.C.
1964 *The Revolution in Anthropology*, London, Routledge and Kegan Paul.
1965 *Academic fashion and grandfather killing. In defense of Frazer*, «Encounter», 26: 37-39.
1972 *Concepts and Society*, London, Routledge and Kegan Paul.
1984 *Rationality and relativism*, London, Routledge and Kegan Paul.

JARVIE, I.C. – AGASSI, J.
1967 *The problem of the rationality of magic*, «British Journal of Sociology», 18: 55-74 [trad. it. *Il problema della razionalità della magia*, in Dei-Simonicca (a cura di) 1990: 189-212].

JESI, F.
1968 *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi.
1979 *Wittgenstein nei giardini di Kensington. Le* Bemerkungen über Frazers "The Golden Bough", in F. Jesi, *Materiali mitologici*, Torino, Einaudi: 158-173.

JONES, E.
1953 *The Life and Work of Sigmund Freud*, New York, Basic Books [trad. it. *Vita e opere di Freud*, 3 voll., Milano, Il Saggiatore, 1962].
1972 *Saggi di psicoanalisi applicata: II: folklore, antropologia, religione*, trad. it. Firenze, Guaraldi.

JUNG, C.G.
1918 *Über das Unbewusste* [trad. it. *L'inconscio*, in C.G. Jung, *Inconscio, occultismo e magia*, Roma, Newton Compton, 1971; poi in *Opere*, vol. X, Torino, Boringhieri, 1985].
1931 *Seelenprobleme der Gegenwart* [trad. it. *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Torino, Einaudi, 1977].
1946 *Die Psychologie der Übertragung* [trad. it. *La psicologia della traslazione*, in *Opere*, vol. XVI, Torino, Boringhieri, 1981].

KARDINER, A. – PREBLE, E.
1964 *Lo studio dell'uomo*, Milano, Bompiani [ed. orig. 1961].

KELLY, L.
1990 *"What are the roots that clutch?": Eliot's* The Waste Land *and Frazer's* The Golden Bough, in R. Fraser (ed.) 1990: 192-206.

KEZICH, G.
1984 *Frazer e Ovidio. Classicismo e romanticismo nell'etnologia*, «La ricerca folklorica», 10: 63-66.

KING, S.
1981 *A volte ritornano*, trad. it. Milano, Bompiani.

KUPER, A.
1983 *Anthropology and Anthropologists. The Modern British School*, London, Routledge and Kegan Paul.

LANG, A.
1901 *Magic and Religion*, London, Longmans.

LAWRENCE, D.H.
1922 *Fantasia of the Unconscious*, New York, Seltzer [trad. it. *Fantasia dell'inconscio e Psicoanalisi e inconscio*, Roma, Newton Compton, 1995].
1931 *Apocalypse*, Firenze [trad. it. *Apocalisse*, Roma, Newton Compton,1995].
1981 *The letters of D.H. Lawrence*, G.J. Zytaruk – J.T. Boulton (eds.), Cambridge, Cambridge University Press.

LEACH, E.
1957 *The epistemological background to Malinowki's empiricism*, in R. Firth (ed.), «Man and Culture», London.

1961 *Golden Bough or Gwilded Twig?*, in «Daedalus», 90, pp. 371-399.
1965 *Frazer and Malinowski: on the Founding Fathers*, «Encounter», 26: 24-36.
1966 *On the Founding Fathers: Frazer and Malinowski*, «Current Anthropology», VII (4): 560-567.
1967 *Virgin birth*, «Proceedings of the Royal Anthropological Institute»: 39-49.
1984 *Glimpses of the unmentionable in the history of British Anthropology*, «Annual Review of Anthropology», 13: 1-23.
1985 *Reflections on a visit to Nemi: did Frazer get it wrong?*, «Anthropology Today», 1 (1): 2-3.

LEAVIS, F.R.
1973 *Da Swift a Pound. Saggi di critica letteraria*, trad. it. Torino, Einaudi.

LÉVI-STRAUSS, C.
1947 *Les structures elementaires de la parenté*, Paris, P.U.F. [trad. it. *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Feltrinelli, 1978].
1962 *Le totemisme aujourd'hui*, Paris, P.U.F. [trad. it. *Il totemismo oggi*, Milano, Feltrinelli, 1964].
1964 *Le cru et le cuit*, Paris, Plon [trad. it. *Il crudo e il cotto*, Milano, Mondadori, 1992].

LODGE, D.
1984 *Small world*, Martin Secker & Warburg [trad. it. *Il professore va al congresso*, Milano, Bompiani, 1993].

LUKES, S.
1982 *Relativism in Its Place*, in M. Hollis – S. Lukes (eds.), *Rationality and Relativism*, Oxford, Blackwell: 261-301 [trad. it. *I limiti del relativismo*, in Dei-Simonicca 1990: 261-307].

MACCORMACK, S.
1984 *Magic and the Human Mind: A Reconsideration of Frazer's* Golden Bough, «Arethusa», 17: 161-176.

MACKENZIE, I.
1987 *Wittgenstein and aesthetic responses*, «Philosophy and Literature», XI (1): 92-193.

MALCOM, N.
1982 *Wittgenstein: the relation of language to instinctive behaviour*, «Philosophical Investigations», V (1): 3-22 [trad. it. *Il rapporto fra linguaggio e comportamento istintivo*, in John Hyman (a cura di), *La psicologia dopo Wittgenstein*, Roma, Astrolabio, 1994: 39-59].
1984 *Ludwig Wittgenstein: A Memoir*, London, Oxford University Press [trad. it. *Ludwig Wittgenstein*, Milano, Bompiani, 1988 – seconda edizione includente il carteggio Wittgenstein-Malcom].

MALINOWSKI, B.
1922 *Argonauts of Western Pacific*, London, Routledge [trad. it. *Argonauti del Pacifico occidentale*, Roma, Newton Compton, 1978].
1927 *The Father in Primitive Psychology*, London, W.W. Norton [trad. it. *Il padre nella psicologia primitiva*, Milano, Rizzoli, 1990].
1944 *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*, [trad. it. *Teoria scientifica della cultura e altri saggi*, Milano,Feltrinelli, 1971].
1948 *Magic, Science and Religion and Other Essays*, [trad. it. parziale *Magia,scienza e religione*, Roma, Newton Compton, 1976].
1967 *A Diary in the strict sense of the term*, London, Routledge and Kegan Paul [trad. it. *Giornale di un antropologo*, Roma, Armando 1992].

MANGANARO, M.
1989 The Tangled Bank *revisited: Anthropological authority in Frazer's* The Golden Bough, «Yale Journal of Criticism», 3: 107-126.
1992 *Myth, Rethoric and the Voice of Authority*, New Haven, Yale University Press.

MANGANARO, M. (ed.)
1990 *Modernist Anthropology. From fieldwork to text*, Princeton, Princeton University Press.

MARCUS, G.E. – CUSHMAN, D.
1982 *Ethnographies as texts*, «Annual Review of Anthropology», XI: 25-69.

MARCUS, G.E. – FISHER, M.M.J.
1986 *Anthropology as Cultural Critique. An experimental moment in the human sciences*, Chicago, University of Chicago Press [trad. it. *Antropologia come critica culturale*, Milano, Anabasi, 1994].

MARCUS, Phillip L.
1990 *"A healed whole man": Frazer, Lawrence and blood-consciousness*, in R. Fraser (ed.) 1990: 232-252.

MARETT, R.R.
1909 *The Treshold of Religion*, London, Methuen [trad. it. parziale in U. Bonanate, *Antropologia e religione*, Torino, Loescher 1975: 171-178].

MARETT, R.R. – PENNIMAN, T.K. (eds.)
1932 *Spencer's Scientific Correspondence With Sir J.G. Frazer and Others*, Oxford, Oxford University Press.

MELETINSKIJ, E.
1993 *Il mito. Poetica folklore ripresa novecentesca*, trad. it. Roma, Editori Riuniti [ed. orig. 1976].

MONBERG, T.
1975 *Fathers were not genitors*, «Man», n.s., 10 (1): 31-42.

MONEY-KYRLE, R.
1978 *Superstizione e società*, trad. it. Milano, Il Formichiere [ed. orig. 1938].

MONTAGUE, S.
1971 *Trobriand kinship and the Virgin Birth controversy*, «Man», n.s., 6 (3): 353-368.

MOORE, G.E.
1955 *Wittgenstein lectures in 1930-33*, «Mind», 64: 1-27 [trad. it. *Le lezioni di Wittgenstein negli anni 1930-33*, in *Saggi filosofici*, Milano, Lampugnani Nigri 1970: 325-359].

MOUNCE, H.O.
1973 *Understanding a primitive society*,«Philosophy», 48: 347-362.

NEEDHAM, R.
1972 *Belief, Language and Experience*, Oxford, Blackwell [trad. it. *Credere*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1976].

ORTNER, S.B.
1984 *Theory in anthropology since the sixties*, «Comparative Studies in Society and History», 26: 126-166.

PAPINI, G.
1931 *Gog*, Firenze, Vallecchi.

PAVESE, C.
1946 *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi.
1947 *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi.
1950 *La luna e i falò*, Torino, Einaudi.

PAVESE, C. – DE MARTINO, E.
1991 *La Collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Torino, Bollati Boringhieri.

PHILLIPS, D.Z.
1986 *Primitive reactions and the reactions of primitives: the 1983 Marett Lecture*, «Religious Studies», 22: 165-180.

RABINOW, P.
1977 *Reflections on Fieldwork in Morocco*, Berkeley, University of California Press.

RADCLIFFE-BROWN, A.R.
1952 *Structure and Function in Primitive Society*, Glencoe, Free Press.

REDDING, P.
1987 *Anthropology as ritual: Wittgenstein's reading of Frazer's* The Golden Bough, «Metaphilosophy», 18: 253-269.

REID, S.A.
1964 *"The Unspeakable Rites" in* Heart of Darkness, «Modern Fiction Studies», 9 (4): 347-356 [trad. it. *I "riti innominabili"*, in J. Conrad, *Cuore di tenebra*, Milano, Rizzoli, 1989: 5-20].

RENAN, E.
1985 *Le prête de Nemi*, in *Drames philosophiques*, Paris, Calman-Lévy: 253-400.

RHEES, R.
1976 *Language and ritual*, «Acta Philosophica Fennica», XXVIII (1-3): 480-494.

RICCARDO, G.
1997 *L'immortalità provvisoria. Antropologia del regicidio rituale in Africa*, Roma, L'Harmattan.

ROHEIM, G.
1972 *Animism, magic and the Divine King*, London, Routledge and Kegan Paul [ed. orig. 1930; trad. it. *Animismo, magia e il re divino*, Roma, Astrolabio, 1975].

ROTH, M.
1990 *Sir James Frazer's* The Golden Bough: *A reading lesson*, in Manganaro (ed.) 1990: 69-79.

ROTH, W.E.
1903 *Superstition, magic and medicine*, «North Queensland Ethnographical Bulletin», 5.

RUDICK, N. – STASSEN, M.
1971 *Wittgenstein's implied anthropology: Remarks on Wittgenstein's notes on Frazer*, «History and Theory», X (1): 84-89.

SALZMAN, P.C.
1993 *Lo straniero solitario nel cuore di tenebra*, in U. Fabietti (a cura di), *Il sapere dell'antropologia. Pensare, comprendere, descrivere l'Altro*, Milano, Mursia: 57-73.

SARASINI, B.
1984 *Frazer letto da Marcel Mauss*, «La ricerca folklorica», 10: 67-72.

SBISÀ, M.
1984 *Frazer e Wittgenstein. Pathos delle spiegazioni casuali e mistica della descrizione fisionomica*, «La ricerca folklorica», 10: 33-40.

SCHNEIDER, D.M.
1968 *Virgin Birth*, «Man», n.s., 3 (1): 126-129.

SCHULTE, J.
1980 *Ludwig Wittgenstein o Il tesoro smisurato*, trad. it. in E. Nordhofen (a cura di), *Filosofi del Novecento*, Torino, Einaudi: 3-30 [ed. orig. 1980].
1991 *Descrizione*, «Intersezioni», XI (1): 27-40.

SERPIERI, A.
1982 «Introduzione», in T.S. Eliot, *La terra desolata*, trad. it. a cura di A. Serpieri, Milano, Rizzoli, 1982: 9-29.

SERTOLI, G.
1980 «Nota introduttiva», in J. Conrad, *Cuore di tenebra*, trad. it. Torino, Einaudi.

SHAPERA, I.
1955 *The Sign of Cain*, «Journal of the Royal Anthropological Institute», 85: 33-43.

SIMONICCA, A.
1984 *Il* Ramo d'oro *come viaggio dell'identificazione*, «La ricerca folklorica», 10: 9-23.

SMITH, J.Z.
1973 *When the bough breaks*, «History of Religions», XII: 342-371 [poi in J.Z. Smith, *Map is not territory: Studies in the history of religions*, Leiden 1978].

SMITH, W. ROBERTSON
1889 *Lectures on the religion of the Semites*, London, A.&C. Black [trad. it. parziale in U. Bonanate, *Antropologia e religione*, Torino, Loescher 1975: 110-122, 250-258].

SOBRERO, A.M.
1984 *Frazer e Pettazzoni: una fastidiosa interferenza*, «La ricerca folklorica», 10: 73-78.

SPIRO, M.
1966 *Religion: problems of definition and explanation*, in M. Banton (ed.), *Anthropological Approaches to the Study of Religion*, London, Tavistock: 85-126.
1968 *Virgin Birth, Parthenogenesis and Physiological Paternity: An essay in cultural interpretation*, «Man», n.s., 3: 242-261.
1979 *Whatever happened to the Id?*,«American Anthropolo-gist», 81 (1): 5-13; poi in Spiro 1987: 250-261.
1987 *Culture and Human Nature. Theoretical Papers of Melford E. Spiro*, B. Kilborne – L.L. Langness (eds.), Chicago, Chicago University Press.

STOCKING, G.W., jr.
1968 *Race, Culture and Evolution*, New York, Free Press [trad. it. *Razza, cultura evoluzione*, Milano, Il Saggiatore, 1985].

1983 *The ethnographer's magic: Fieldwork in British anthropology from Tylor to Malinowski*, in G.W. Stocking, jr. (ed.), *Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork*, Madison, University of Wisconsin Press: 70-120; poi in G.W. Stocking, jr., *The Ethnographer's Magic and Other Essays in the History of Anthropology*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992: 12-59.
1987 *Victorian Anthropology*, Free Press, New York.
1989 *The ethnographic sensibility of the 1920s and the dualism of the anthropological tradition*, in G.W. Stocking, jr. (ed.), *Romantic Motives. Essays on Anthropological Sensibilities*, Madison, University of Wisconsin Press: 208-276; poi in G.W. Stocking, jr., *The Ethnographer's Magic and Other Essays in the History of Anthropology*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992: 276-341.
1995 *After Tylor. British Social Anthropology 1888-1951*, London, Athlone Press.

STRATHERN, M.
1988 *Out of context. The persuasive fictions of anthropology*, «Current Anthropology», 28 (3): 251-281 [poi in Manganaro (ed.) 1990: 80-130].

TEDLOCK, B.
1991 *From participant observation to the observation of participation: the emergence of a narrative anthropology*, «Journal of Anthropological Research», 47 (1): 69-94.

TEDLOCK, D.
1979 *The analogical tradition and the emergence of a dialogical anthropology*, «Journal of Anthropological Resarch», 35 (4): 387-400 [trad. it. *Per un'antropologia dialogica*, «I giorni cantati», II (4), 1983: 74-90].

THORNTON, R.J.
1983 *Narrative ethnography in Africa, 1850-1920: the creation and capture of an appropriate domain for anthropology*, «Man», 18: 502-520.
1985 *"Imagine yourself set down..." Mach, Frazer, Conrad, Malinowski and the role of imagination in anthropology*, «Anthropology Today», I (5): 7-14.

TOSCHI, P.
1955 *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi.

TRILLING, L.
1966 *Beyond Culture*, London, Secker and Warburg.

TYLER, S.A.
1984 *The poetic turn in postmodern anthropology: the poetry of Paul Friedrich*, «American Anthropologist», 86 (2): 328-337.

TYLOR, E.B.
1871 *Primitive Culture*, 2 voll., London, Murray [trad. it. *Alle origini della cultura*, a cura di G.B. Bronzini, 5 voll., Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985].

URRY, J.
1972 *Notes and Queries on Anthropology and the development of field methods in British anthropology, 1870-1920*, «Proceedings of the Royal Anthropological Institute»: 45-57.

VICKERY, J.
1973 *The Literary Impact of The Golden Bough*, Princeton, Princeton University Press.
1990 *Frazer and the elegiac: the modernist connection*, in M. Manganaro (ed.), *Modernist Anthropology*, Princeton, Princeton University Press: 51-68.

VITI, F.
1984 *Il primitivo secondo Kurtz. L'apocalisse dell'uomo civile nelle "culture della crisi"*, «La ricerca folklorica», 10: 91-100.

WAX, M. – WAX, R.
1963 *The notion of magic*, «Current Anthropology», IV (5): 495-517.

WESTON, J.L.
1920 *From Ritual to Romance*, Cambridge [trad. it. *Indagine sul Santo Graal. Dal rito al romanzo*, Palermo, Sellerio, 1994].

WINCH, P.
1964 *Understanding a primitive society*, «American Philosophical Quarterly», 1: 307-324 [trad. it. *Comprendere una società primitiva*, in Dei-Simonicca 1990: 124-160].

WITTGENSTEIN, L.
1922 *Tractatus logico-philosophicus*, London, Routledge & Kegan Paul [trad. it. Torino, Einaudi, 1968].

1953 *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Blackwell [trad. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1968].
1958 *The Blue and the Brown Books*, Oxford, Blackwell [trad. it. *Libro blu e libro marrone*, Torino, Einaudi, 1983].
1966 *Lectures and conversations on aesthetics, psychology and religious belief*, Oxford, Blackwell [trad. it. *Lezioni e conversazioni*, Milano, Adelphi, 1982].
1967 *Bemerkungen uber Frazers «The Golden Bough»* a cura di R. Rhees, *Synthese*, XVII. 233-253 [trad. it. *Note sul «Ramo d'oro» di Frazer*, Milano, Adelphi, 1975].
1967a *Zettel*, Oxford, Blackwell [trad. it. *Zettel*, Torino, Einaudi. 1983].
1969 *Uber Gewissheit*, Oxford, Blackwell [trad. it. *Della certezza*, Torino, Einaudi, 1978].
1976 *Ursache und Wirkung: intuitives Erfassen*, «Philosophia», VI (3-4): 391-408.
1977 *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt a.M., Surkamp [trad. it. *Pensieri diversi*, Milano, Adelphi, 1980].

WOOD, G.
1982 *Frazer's magic wand of anthropology: interpreting* The Golden Bough, «Archives Européennes de Sociologie», 23: 92-122.

INDICE DEI NOMI

Ackerman, Robert, 13, 25-27, 29, 31, 33-35, 40, 43, 45, 47, 49-50, 52, 55-56, 60-61, 67, 69, 71-72, 76-77, 79, 86, 102, 108, 135, 201, 290, 305, 308, 311, 321, 323, 326.
Addison, Joseph, 52, 304-305.
Agassi, Joseph, 33, *177-183*, 191-193.
Agostino, 252, 286, 332.
Alighieri, Dante, 244, 332, 339, 361, 364, 378, 380.
Allen, Grant, 358-359.
Alun Jones, Robert, 43.
Ambrose, Alice, 269.
Apollodoro, 33, 105-106, 108, 321, 325.
Ardener, Edwin, 167, 409.

Bachofen, J.J., 45.
Barthes, Roland, 278.
Beard, Mary, 21, 243, 290-291.
Beattie, John, 146, 167-168, 171, 179, 253.
Beer, Gillian, 30, 359.
Bellow, Saul, 355.
Benedict, Ruth, 10, 15, 390.
Bentham, Jeremy, 33.
Bergson, Henri, 14, 325.
Bernardi, Bernardo, 151, 390.
Bertelli, Sergio, 20.
Bestermann, Theodore, 22, 109.
Bettini, Maurizio, 105.
Boas, Franz, 9, 114, 122, 202, 395.
Bonaparte, Marie, 202, 207, 224.
Boon, James, 56, 400.
Borges, Jorge Louis, 97-98.
Bosch, Hieronymus, 378, 380.
Bouveresse, Jacques, 270, 273, 280.
Bradley, F.H., 337.
Brailford, H.N., 312.
Brando, Marlon, 378.
Brelich, Angelo, 390.
Brugnoli, Giorgio, 322.
Buchan, John, 355.
Burrow, John W., 43.
Byron, George Gordon, Lord, 350.

Carotenuto, Aldo, 236.
Cartesio, 249, 254.
Cassirer, Ernst, 14.
Cerulli, Ernesta, 151, 390, 396.
Cervantes, Miguel de, 27.
Chandler, Raymond, 9, 11-12, 155.
Chrétien de Troyes, 318-319.
Cicerone, 99-100.
Cioffi, Frank, 268, 273.
Clemente, Pietro, 19, 20.
Clifford, James, 16, 296, 375, 399-400, 402-404.
Cocchiara, Giuseppe, 385-386.
Codrington, R.H., 135.
Comte, Auguste, 33.
Condorcet, 109.
Connor, Steven, 34.
Conrad, Joseph, 244, 291, 302, 318, 334, 344, 355, *359-381*, 387-388.
Consolino, Franca Ela, 72, 99.

Cook, Arthur B., 80, 324.
Coppola, Francis Ford, 378-380.
Cornford, Francis M., 323-324.
Cowper, William, 29, 52.
Crane, Stephen, 355.
Crawford, Robert, 27.
Croce, Benedetto, 383.
Cushman, Dick, 400, 409.

Darwin, Charles, 21, 36, 216, 220, 248, 268-270, 274.
De Bosis, Lauro, 305, 383.
De Heusch, Luc, 14, 93.
De Martino, Ernesto, 162, 386, 390.
Dei, Fabio, 20, 174, 397, 404, 409.
Deluz, Ariane, 203.
Derrida, Jacques, 408.
Dieterich, Albrecht, 237.
Douglas, Mary, 297, 302, 304.
Downie, R. Angus, 24-25, 55, 61, 71, 73, 77-78, 109, 201, 289-290, 313, 323-325.
Drake, Sir Francis, 21, 22.
Drury, Maurice O'C., 248.
Dryden, John, 304.
Durkheim, Emile, 39, 42, 81, 88, 123, 134, *137-146*, 234, 253, 325, 337.
Dweyer, Kevin, 404.

Eddington, Arthur S., 196.
Eliot, Thomas S., 11-12, 14-15, 17, 289, 291, 295-296, 312-313, 316-318, 327, *330-345*, 348-350, 355, 358, 362-363, 375, 380, 389, 410.
Erasmo da Rotterdam, 303.
Eschenbach, Wolfram von, 319.
Evans, R.O., 361.
Evans-Pritchard, Edward E., 67, 133, 147-149, 161, 174, 196, 219, 308.

Fabian, Johannes, 308, 402.
Fanon, Franz, 199.
Feder, L., 361.
Feeley-Harnik, G., 93.
Ferenczi, Sandor, 212-215, 220.
Feuerbach, Ludwig, 59.
Firth, Raymond, 161, 166, 308.
Fisher, Michael M. J., 400.
Forster, Edward Morgan, 355.
Fortes, Meyer, 161.
France, Anatole, 356.
Fraser, Robert, 10, 13, 26, 29, 40, 48-49, 51, 57-58, 69-71, 95, 98, 100, 291, 355-356.
Frazer, Daniel, (padre di J.G.F.) 26.
Frazer, Elizabeth (Lilly) De Boys Grove, (moglie di J.G.F.), 21-22, 24, 31, 55, 61, 75-79, 82-83, 98-99, 109, 152, 158.
Frazer, Katherine Brown, (madre di J.G.F.), 26.
Freeman, Derek, 165.
Freud, Sigmund, 9, 14, 17, 27, 38, 88, 98, 155, 158-159, *201-226*, 228-230, 232-233, 235, *237-245*, 248, 256, 268-272, 280-282, 285, 289, 293, 307, 316, 337, 341, 344, 348-349, 356, 361, 367, 378, 380, 410.
Friedrick, Paul, 404.

Frye, Northrop, 12, 107, 317, 319, 380, 393-394, 410.

Galilei, Galileo, 112.
Geertz, Clifford, 308, 398, 400-401.
Gellner, Ernest, 120, 167-168, 170-172, 177, 197.
Gibbon, Edward, 305.
Gillen, Francis J., 46, 62, 89, 116.
Ginzburg, Carlo, 251, 279.
Giovanni di Patmos, 380.
Gliozzi, Giuliano, 18.
Gluckman, Max, 149.
Goethe, Johan W. von, 221, 256.
Gould, Warwick, 345.
Graves, Robert, 100-101, 309.
Griaule, Marcel, 390.
Griffith, J.W., 366, 372.
Guidorizzi, Giulio, 391.

Haddon, Alfred C., 62, 115.
Haeckel, Ernst, 207.
Hamilton, Sir William, 29.
Hampson, Robert, 360-361, 370.
Harris, Marvin, 37, 168, 297.
Harrison, Jane E., 60, 76, 158, 289, 324-325, 328.
Heald, Suzette, 203.
Heine, Heinrich, 29.
Hesse, Mary, 173.
Hillman, James, 238, 243-244.
Hitler, Adolf, 21.
Horton, Robin, 171, *193-199*, 396.
Hubert, Henri, *139-143*.
Hume, David, 29, 33, 56, 64-65, 71, 175, 304.
Hunter Wilson, Monica, 149.
Huxley, Thomas Henry, 347.
Hyman, Stanley Edgar, 56, 93, 103, 106, 115, 297-299, 301-302, 306, 316-317, 343, 353.
Hymes. Dell, 404.

Image, J.M., 31.

Jackson, Henry, 32, 71.
James, Henry, 337.
James, William, 10, 77, 172.
Jarvie, Ian Charles, 25, 33, *161-173*, *177-183*, 191-193, 396, 401, 406, 409.
Jesi, Furio, 251, 283-285, 287, 292, 386, 388.
Jones, David, 355.
Jones, Ernest, 202-203, 207, 212, 219-220, 224, *228-232*, 243, 329, 348.
Joyce, James, 245, 289, 291, 312, 318, 334, 339, 342, 344, *347-351*, 355, 357, 363, 410.
Jung, Carl Gustav, 17, 202, 207, 224, *233-239*, 410.

Kant, Immanuel, 137-138, 140, 142, 233, 235, 302, 398.
Kardiner, Abram, 13, 203.
Keller, Gottfried, 269, 281.
Kelly, Lionel, 343.
Keplero, 180, 268.
Kerenyi, Karl, 356.
Kezich, Giovanni, 107, 323.
Kierkegaard, Soren, 287.
King, Steven, 291.
Kroeber, Alfred, 390.

Kuhn, Thomas, 122, 128.
Kuper, Adam, 85.

Lang, Andrew 25, 54, 78-79, 232.
Lawrence, David Herbert, 17, 289-291, 296, 312, 318, 344, *351-355*, 358, 360, 380.
Leach, Edmund, 16, 33, 41, 46, 56, 72, 75, 100-101, 112-114, 146, 149, *152-162*, *166-172*, 175-176, *183-191*, 197, 253, 279-280, 292, 295, 297-298, 309, 340.
Leavis, Framk Raymond, 347.
Leiris, Michel, 304.
Lenin, 21.
Lévi-Strauss, Claude, 86, 88, 90, 104, 107, 166, 171-172, 219-220.
Lévy-Bruhl, Lucien, 131, 136, 196, 234-235, 336-337, 343.
Lewis, Whindham, 355.
Lienhardt, Godfrey, 149.
Linton, Ralph, 203.
Locke, John, 308.
Lodge, David, 329-330.
Lombroso, Cesare, 367.
Lukács, György, 14.
Lukes, Steven, 188-189.
Lyell, Sir Charles, 36.

MacMillan, George, 26, 32, 41, 46-47, 51-52, 57, 61, 71, 79, 82, 86, 102, 105.
Macauley, Thomas Babington, 48, 50.
Mach, Ernst, 172.
Mackenzie, I., 273.
Mailer, Norman, 355.
Malcom, Norman, 255, 271, 280.
Malinowski, Bronislaw, 9-10, 13, 24-25, 46, 75-76, *111-125*, 131-132, 141, 144-147, 151-152, 160-169, 171-172, 174-176, 186, 188-191, 194, 198, 201-202, 225, 251, 280, 302-304, 308, 316, 331, 375, 380, 385, 395-401, 404-405, 409-410.
Manganaro, Marc, 13, 16, 298, 305, 311-312, 337-338, 408.
Mann, Thomas, 344, 356-357.
Mannhardt, Wilhelm, 42, 45, 53.
Marcus, George E., 16, 296, 400, 402, 409.
Marcus, Phillip L., 354, 357-358.
Marett, Robert R., 34-35, 52, 62-63, *134-137*, 141, 144, 219, 253.
Mathur, K.S., 167, 170.
Mauss, Marcel, 39, 88, 122, 134, *138-144*, 253, 303-304, 325.
McLennan, John Ferguson, 45.
Mead, Margaret, 202.
Meletinskij, Eleazar, 313, 349, 356-357.
Mill, John Stuart, 175.
Mitchison, Naomi, 355.
Monberg, Toren, 188.
Money-Kyrle, Roger, 218.
Montague, Susan, 188.
Moore, George E., 247-248, 268-269, 273-274, 280.
Morrison, Jim, 380.
Mounce, H.O., 256.
Murdock, Iris, 355.
Murray, Gilbert, 323-324.
Mussolini, Benito, 21.

Needham, Rodney, 181.

Nietzsche, Friedrich, 14, 158, 241, 378-380.

Omero, 349.
Ortner, Sherry, 161.
Otto, Rudolf, 343.
Ovidio, 33, 49, 107-108, 320.

Papini, Giovanni, 383-385.
Paris, Gaston, 327.
Pausania, 28, 33, 41, 46-48, 59-61, 77, 105, 108, 308, 321, 350.
Pavese, Cesare, 315, 356, *385-390*.
Penniman, T.K., 62-63.
Petronio, 334-335, 362.
Pettazzoni, Raffaele, 383, 391.
Phillips, D.Z., 256-257.
Piaget, Jean, 14.
Platone, 32-33, 249, 302, 306.
Plinio, 60.
Popper, Karl, 161-162, 164-165, 170, 177, 181-182, 193, 197.
Pound, Ezra, 289, 296, 316, 331-332, 334, 339, 344, 355, 362.
Powell, Anthony, 355.
Preble, Edward, 13.

Rabinow, Paul, 404.
Radcliffe-Brown, Alfred R., 122, 147.
Ramsay, George Gilbert, 28.
Rank, Otto, 224.
Redding, Paul, 282.
Reid, Stephen A., 371, 374-376.
Reid, Thomas, 28.
Reik, Theodor, 224.
Renan, Ernest, 48-50, 59, 72.
Rhees, Rush, 157, 248, 262, 269, 280.
Riccardo, Gaetano, 14, 93.
Róheim, Géza, 202-203, 224-225.
Rorty, Richard, 178.
Rosati Bizzotto, Nicoletta, 305.
Roscoe, John, 46, 201.
Roth, Marty, 243.
Roth, W.E., 183-186.
Rousseau, Jean-Jacques, 301.
Rudick, N., 263.
Russell, Bertrand, 247, 287, 352, 360.

Sallustio, 46.
Salzman, Philip Carl, 116.
Santayana, G., 268.
Sarasini, Bia, 303.
Savile, Lord (John Savile Lumley), 49.
Sbisà, Marina, 262, 279.
Schechter, Solomon, 68.
Schmidt, Wilhelm, 390.
Schneider, David, 188.
Schubert, Franz, 258.
Schulte, Joachim, 264, 287.
Scott, Walter, 27, 59.
Seligman, Charles G., 93.
Serpieri, Alessandro, 331-333, 344.
Sertoli, G., 379.
Servio, 49-50, 54.
Shakespeare, William, 302, 332, 334, 339, 349.
Shapera, Isaac, 151, 166, 391.
Simonicca, Alessandro, 19, 174, 283, 314-315, 397.
Sitwell, D. Edith, 318, 355.

Smith, Jonathan Z., 49, 56, 308.
Smith, William Robertson, *39-43*, 49, 61, 63, 68, 77, 88, 92, 102, 104, *133-136*, 144, 152-153, 167, 216, 220, 295, 301, 325.
Sobrero, Alberto, 383.
Spark, Muriel, 355.
Spencer, Herbert, 31, 33, 62, 132.
Spencer, W. Baldwin, 46, 62-63, 89, 115, 302.
Spina, Giorgio, 362.
Spiro, Melford, 171, *183-192*, 219.
Stassen, M., 263.
Stocking, George W., jr., 43, 168, 399-400.
Strabone, 49.
Strassburg, von, 319.
Strathern, Marilyn, 16, 56, 405-408.
Svetonio, 49.
Synge, John M., 355.

Tedlock, Barbara, 404.
Tedlock, Dennis, 404.
Thompson, William (Lord Kelvin), 28, 30.
Thornton, Robert, 121, 172, 303, 316.
Tolstoj, Lev N., 287.
Toschi, Paolo, 391-393.
Trilling, Lionel, 12, 289, 343-344.
Turner, Joseph M.W., 49, 308, 362
Turner, Victor, 149.
Tyler, Stephen A., 404.
Tylor, Edward Burnett, 12, 23, *35-39*, 42-43, 45, 77, 83, 89, 91, 102, 118, 122, 125-128, 132, 134-135, 138, 146, 167, 170, 192, 207-208, 210, 225, 229, 260, 295, 300-301, 325.
Tyndall, John, 347.

Urry, James, 46.

Veicht, John, 28.
Verne, Jules, 244, 351.
Vickery, John, 56, 244, 291, 293, 296, 304, 307-308, 312-313, *316-320*, 324, 338, 340, 343, 346-347, 353-356.
Virgilio, 49, 53-54, 96, 107, 242-243, 306, 314, 316, 361.
Viti, Fabio, 379-380.
Voltaire, 303.

Ward, James, 31, 35.
Wax, Murray, 127.
Wax, Rosalie, 127.
Weston, Jessie L., 17, 317, *327-333*, 338, 342, 380, 410.
Williams, William C., 355.
Winch, Peter, 275.
Wittgenstein, Ludwig, 9, 10-12, 14, 20, 33, 57, 71, 90, 129, 132, 145, 149-150, 157, 172, 180-181, *247-287*, 292, 312, 314, 335, 337-338, 351, 360, 394, 410.
Wood, Geoffrey, 56, 243, 313-314.

Yeats, William Butler, 17, 291, 318, 339, *344-347*.

Mnemosyne

1. Marco Monnier, *La camorra*, introduzione di Gabriella Gribaudi
2. Stefano De Matteis-Marino Niola, *Antropologia delle anime in pena*
3. Giustino Fortunato, *Le due Italie*, a cura di Manlio Rossi-Doria
4. Annabella Rossi, *Lettere da una tarantata*, nota linguistica di Tullio De Mauro, nuova edizione a cura di Paolo Apolito
5. Raffaele Gorgoni, *Periferia infinita. Storie d'altra mafia*
6. Salvatore D'Onofrio, *La mano di Prometeo*
7. Alberto M. Sobrero, *Hora de Bai*
8. Vincenzo Matera, *Raccontare gli Altri*
9. Giancarlo Carabelli, *Veneri e Priapi*
10. Leonardo Sacco, *L'Orologio della Repubblica*
11. Jean-Michel Sallmann, *Santi barocchi*
12. Bourne, D'Andrade, Gardner, Geertz, Levy, Ochs, Rosaldo, Schieffelin, Solomon, Spiro, Vendler, *Mente, Sé, emozioni. Per una teoria della cultura*, a cura di Richard A. Shweder e Robert A. LeVine
13. Victor Turner, Edith Turner, *Il pellegrinaggio*
14. *Ci trovammo bene nel futuro. Storia di una vita di un contadino: Antonio Mele*, a cura di Maria Minicuci
15. Lia de Martino, *Rituali della memoria* - Ernesto de Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*
16. Giuseppe Galasso, *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, nuova edizione aggiornata e accresciuta
17. Berardino Palumbo, *Legami di sangue*
18. Fabio Dei, *La discesa agli inferi. James G. Frazer e la cultura del Novecento*

in uscita:

19. Daniel Fabre (a cura di), *Antropologia della scrittura*

L'opera di Ernesto de Martino

1. *Storia e Metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, introduzione e cura di Marcello Massenzio
2. *Note di campo. Spedizione in Lucania* (30 sett.-31 ott. 1952), edizione critica a cura di Clara Gallini
3. *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla "Spedizione etnologica" in Lucania*, a cura di Clara Gallini
4. *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, introduzione e cura di Stefano De Matteis. Nuova edizione.

Finito di stampare
nel mese di gennaio 1998