

Il campo dell'arte: regole e valori dell'istituzione letteraria

Paola Avella

Abstract

Si considera in questo articolo il campo artistico, descritto da Pierre Bourdieu, come il teatro di una lotta per la conquista del monopolio della legittimità letteraria tra (dis)posizioni sociali, a cui corrispondono precise strategie simboliche, concorrenti. Viene, così, messo in discussione il mito della gratuità e del disinteresse del lavoro intellettuale insieme a quello dell'esperienza estetica come identificazione immediata e contemplazione dell'opera. Le istanze di legittimazione interne al campo, infatti, determinano i modi della produzione, ma anche quelli dell'appropriazione. Solo un fruitore dotato della competenza adeguata sarà in grado di riconoscere il valore esemplificazionale inscritto nel testo.

Parole chiave

Campo artistico, istituzione, esemplificazione, Pierre Bourdieu, Nelson Goodman

Contatti

paolaavella@hotmail.it

Cosa fa di un'opera d'arte un'opera d'arte e non un oggetto qualsiasi o un semplice utensile? Cosa fa di un artista un artista, e non un artigiano o un pittore della domenica? Cosa fa sì che un orinale o un portabottiglie esposti in un museo siano opere d'arte?¹

Tanti filosofi, linguisti, semiologi, storici dell'arte hanno risposto a questi interrogativi con il ricorso ad argomenti quali la gratuità, l'assenza di funzione, il disinteresse; proprietà caratteristiche dei prodotti artistici, contrapposte alla funzionalità e praticità, proprie degli altri manufatti d'uso quotidiano. Anche nell'ambito degli studi più strettamente letterari tale distinzione viene pregiudizialmente accolta, nonostante questo genere di classificazione appaia, vorremmo dimostrare, largamente inadeguato.

Una delle prove a nostro favore ci viene immediatamente offerta dal fatto che la comunità letteraria, ci spiega Di Girolamo, include sotto la stessa etichetta «letteratura» «poesie e poemi, novelle e romanze, [ma] anche la testimonianza davanti a un giudice di un agricoltore analfabeta su questioni di proprietà privata; [o] una raccolta di privatissime lettere di un carcerato delle prigioni fasciste»;² sia testi, quindi, concepiti e realizzati secondo precise intenzioni, norme e finalità estetiche, sia testi la cui originaria funzionalità è inconfutabile ma che, una volta perdutala, possono entrare a far parte del dominio della

¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992; ed. cons. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. it. e cura di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, il Saggiatore, Milano, 2005, p. 374.

² Costanzo Di Girolamo, *Critica della letterarietà*, il Saggiatore, Milano, 1978, p. 27.

letteratura, come i *Placiti cassinesi*, le *Lettere* di Gramsci o la produzione storiografica, filosofica, politica, didattica, religiosa di una determinata cultura.

Impostando il problema in termini diacronici, dunque, la distinzione tra finalità 'pratiche', che qualificerebbero un testo come non letterario, e l'assenza di finalità 'pratiche', propria, si dice, del testo letterario, e quindi artistico, viene a cadere.

1. L'istituzione culturale: *habitus* colto e campo artistico

L'intero sistema di simili luoghi comuni che circonda la letteratura viene smascherato da Pierre Bourdieu, ne *Le regole dell'arte*, il quale denuncia le strategie di potere e il sistema di interessi che sottendono il funzionamento del campo culturale.

L'esperienza estetica è un'attività sociale conforme agli altri contesti pubblici e comunicativi da cui dipende; per descrivere i meccanismi che la regolano, allora, Bourdieu fa ricorso alle stesse nozioni, quelle di *habitus* e di *campo* in particolare, che governano (anche) tutte le altre esperienze sociali, fondate innanzitutto su un accordo tra i membri della comunità di appartenenza.

L'esperienza dell'opera d'arte come immediatamente dotata di senso e valore è un effetto dell'accordo tra le due facce della stessa istituzione storica, l'*habitus* colto e il campo artistico, che si fondano vicendevolmente.³

La nozione di campo, più che quella di *habitus* o istituzione, è ne *Le regole dell'arte* al centro dell'intera argomentazione e tuttavia non vi si trova in tutta l'opera una definizione precisa; il campo si può descrivere come il termine medio tra individuo e spazio sociale, caratterizzato da un sottosistema specifico di relazioni a cui partecipano degli attori sociali; ha una sua zona di applicazione, delle regole e una 'posta' in gioco da conquistare o mantenere. Potremmo dire che in qualche modo organizza la società in senso orizzontale, mentre l'*habitus*, la cui definizione è altrettanto problematica, in senso verticale.

L'*habitus* è infatti «contemporaneamente *principio generatore* di pratiche oggettivamente classificabili e *sistema di classificazione* di queste pratiche».⁴ Le pratiche, indagate minuziosamente da Bourdieu attraverso un questionario distribuito a 1500 persone appartenenti a tutti i gruppi sociali, comprendono i passatempi, le scelte relative all'abbigliamento, l'ambiente casalingo, i gusti in cucina e ovviamente le preferenze culturali, non solo come opzione concreta ma anche come valore attribuito a tali scelte.

Dalla raccolta e dall'elaborazione di questi numerosi dati è emersa una mappatura della società che ha circoscritto diversi *habiti*, ognuno dei quali è caratterizzato da un sistema di comportamenti, credenze e gusti, condivisi da tutti i membri che vi appartengono. L'individuazione e la trasmissione del senso dell'opera d'arte sono affidate all'*habitus* colto, per mezzo dell'autorità e della garanzia dell'istituzione. Più precisamente:

Istituzione (il campo artistico) è in grado di imporre il riconoscimento dell'opera d'arte come tale a tutti coloro (e a quelli soltanto) che (come il filosofo che visita un museo) sono stati costituiti (attraverso un lavoro di socializzazione di cui pure occorre analizzare le condizioni sociali e la logica) in modo tale che (come attesta il loro ingresso in un museo)

³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, cit., p. 373.

⁴ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du Jugement*, 1979; ed. cons. *La Distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it e cura di Guido Viale, il Mulino, Bologna, 2001, p. 174.

sono disposti a riconoscere come artistiche e a comprendere come tali le opere socialmente designate come artistiche (in particolare mediante la loro esposizione in un museo).⁵

L'istituzione artistica, dotata di questo aspetto e di tali caratteristiche, è una realtà ancora giovane. Il campo artistico, infatti, nasce nel secondo Ottocento in Francia in seguito alla rivoluzione culturale operata dal gruppo dei cosiddetti *bohémien* che hanno fondato, secondo Bourdieu, non solo un'arte nuova ma anche uno stile di vita alternativo imponendo, da quel momento in avanti nell'immaginario collettivo, l'idea dell'artista squattrinato e ribelle. Se prima di allora il lavoro intellettuale era stretto in un intreccio profondo con il potere politico (basta pensare ai salotti settecenteschi), in una posizione evidentemente subordinata, dal 1850 in poi si avvia verso un processo di emancipazione.

Il campo artistico, secondo questa prospettiva, si costituisce in un clima di delusione profonda e indignazione morale verso le politiche del Secondo Impero, il regime bonapartista francese instaurato da Napoleone III, e come reazione al servilismo di certi scrittori cortigiani perfettamente 'integrati': per i rappresentanti di questa ondata rivoluzionaria, i cui eroi fondatori sono Baudelaire e Flaubert, l'arte non deve cedere alle lusinghe del denaro ma rivendicare la propria indipendenza; questo tipo di rottura etica si accompagna a una rottura estetica, ben esemplificata dallo slogan «l'arte per l'arte».

La portata 'avanguardistica' di opere come *Madame Bovary* è caratterizzata dalla possibilità, per la prima volta nella storia della letteratura, «di scrivere bene il mediocre», «di voler dare alla prosa il ritmo del verso (facendola rimanere prosa e totalmente prosa) e scrivere la vita ordinaria come si scrive la storia e l'epopea»;⁶ la tristezza borghese e i sentimenti mediocri non escludono quindi la bella lingua.

Con il procedere verso la totale autonomia del campo artistico rispetto all'universo sociale ed economico in cui è inserito, si vanno formando le caratteristiche strutturali che lo contraddistinguono da allora fino a oggi.

In ragione di quanto appena detto, innanzitutto l'artista, per affermarsi nel campo intellettuale, dovrà dimostrare distacco e indifferenza verso i riconoscimenti ufficiali (qualcuno ha rifiutato, come fece Sartre nel 1964, persino il premio Nobel), sperando piuttosto di venire inizialmente investito di un alto apprezzamento simbolico che poi con il tempo si tradurrà anche in valore economico secondo la legge, in vigore nel campo, della «remunerazione differita».

Lo scrittore, quindi, che mostra indifferenza verso il successo immediato e il denaro, si protegge dalle accuse di subordinazione della propria arte all'interesse economico. Bourdieu ci ricorda però che proprio il denaro ha affrancato gli scrittori dal mecenatismo e che, più in generale, permette l'indifferenza verso le seduzioni del denaro stesso. Analizzando le traiettorie personali degli artisti *bohémien*, il sociologo francese ha dimostrato che i sostenitori più accaniti dell'«arte per l'arte» erano i figli dell'alta borghesia intellettuale e della nobiltà tradizionale, mentre i cosiddetti autori borghesi provenivano da famiglie di un ceto sociale inferiore.

Inoltre, per essere riusciti a sfidare l'istituzione conquistandosi il riconoscimento e la consacrazione universale, scrittori come Flaubert avevano potuto contare non solo su un capitale economico cospicuo, ma anche su una sorta di disposizione psicologica che aveva permesso loro di muoversi in uno spazio assai rischioso, dotati di un gran senso del buon investimento; mentre gli scrittori di origine piccolo-borghese avevano preferito una

⁵ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, cit., pp. 371-372.

⁶ Ivi, p. 158.

traiettorie verso la sicurezza economica e il basso rischio, che coincideva a quell'epoca con la scrittura per il teatro borghese.

Bourdieu riconosce una «struttura a chiasmo» del campo letterario per cui al teatro, rispetto al romanzo e alla poesia, corrisponde il profitto commerciale maggiore e il prestigio culturale minore, mentre al contrario la poesia gode di un alto prestigio simbolico ma di scarso profitto economico; i due fattori sono in pratica inversamente proporzionali, tanto che il credito simbolico diminuisce con l'allargamento del pubblico.

Per tutte queste ragioni Bourdieu parla di «interesse al disinteresse» o di «economia antieconomica» che caratterizzano specificatamente il campo artistico entro cui, per quanto il denaro e il successo siano ritenuti sospetti, si ragiona comunque in termini di investimenti e profitti, debiti e crediti.

Sartre, già prima di Bourdieu, aveva in parte indagato, seppure in altri termini, le ragioni storiche che avevano dato vita al campo letterario. Dal 1850 in poi le esigenze della letteratura si contrappongono all'ideologia borghese; la lotta di classe si traduce anche in un rifiuto verso la letteratura istituzionale incapace di parlare al (e del) popolo; molti autori socialisti hanno saputo conquistarsi un pubblico popolare ampio e un discreto successo senza tuttavia lasciar traccia nella storia della letteratura, mentre altri, come Flaubert, hanno interpretato un bisogno di cambiamento, ribellione verso i ceti dominanti ma non hanno voluto e saputo far proprie le esigenze del proletariato. Rifiutandosi, dunque, di declassarsi scrivendo per un pubblico popolare, lo scrittore rivoluzionario, si domanda Sartre, a chi si rivolge? Alla stessa borghesia da cui ostenta un assoluto distacco.

Sartre sottolinea la contraddizione profonda che governa il rapporto tra il pubblico e questa nuova generazione di scrittori, che «parla volentieri della sua solitudine e invece di accettare il pubblico che si è ipocritamente scelto, inventa che si scrive per sé soli o per Dio; fa dello scrivere un'occupazione metafisica, una preghiera, un esame di coscienza, tutto fuor che una comunicazione»,⁷ proiettando «in un avvenire incerto il mito compensatore di una riconciliazione tra lo scrittore e il suo pubblico».⁸

Con sagace ironia Sartre fa un ritratto irriverente di questi scrittori che, occupati solo nei viaggi e nelle faccende amorose, entrambi passatempo inutili e parassitari, rischiano a ogni occasione la propria vita abusando di alcol e droghe; si rifiutano di intervenire e partecipare alla vita sociale, quando non si propongono addirittura di ritirarsi in «quel silenzio di ghiaccio che è l'opera di Mallarmé».⁹

Il filosofo francese in pratica, pur riconoscendone l'indiscutibile valore letterario, accusa quella generazione di aver preferito un pubblico elitario e borghese a uno popolare, rifiutando così il «mandato di coscienza inquieta della società» di cui sarebbero stati investiti. Uno dei capi di imputazione formulato dal filosofo francese contro questi scrittori è quello di aver rivolto un «appello disperato alla libertà di quel lettore che in apparenza disprezzano».¹⁰

Il mito della separatezza, della gratuità, del disinteresse del lavoro intellettuale, denunciato da Sartre, dura fino alla contemporaneità. L'artista, ci ricorda Bourdieu, opera una mistificazione rimuovendo le ragioni e le condizioni economiche che governano la produzione e lo scambio dei prodotti culturali; al denaro, al contrario, spetta un ruolo essen-

⁷ Jean Paul Sartre, *Situations, I, II, III, IV*, 1947; ed. cons. *Che cos'è la letteratura?*, trad. it. e cura di Di Luisa Arano-Cogliati, Net, Milano, 2004, p. 90.

⁸ Ivi, p. 92.

⁹ Ivi, p. 95.

¹⁰ Ivi, p. 105.

ziale. Tra le tante opposizioni, infatti, che configurano il campo letterario, una delle più significative è senza dubbio quella tra arte e denaro, che non solo ordina i prodotti culturali sull'asse che va dalla produzione pura alla grande produzione, ma orienta persino il giudizio.

Come struttura mentale, che organizza la produzione e la percezione dei prodotti, [l'opposizione tra arte e denaro] è il principio generatore della maggior parte dei giudizi che, in materia di teatro, di cinema, di pittura, di letteratura, pretendono di stabilire la frontiera tra ciò che è arte e ciò che non lo è, tra l'arte 'borghese' e l'arte 'intellettuale', tra l'arte 'tradizionale' e l'arte 'd'avanguardia'.¹¹

Il ricorso all'opposizione tra arte e denaro per risolvere l'argomento del giudizio di valore è una soluzione che non basta evidentemente a render conto della complessità della questione, eppure determina una classificazione accolta dal pubblico dei lettori: al *best seller* corrisponde una posizione di inferiorità letteraria, mentre al contrario la produzione di un autore che ostenta (magari proprio attraverso i mezzi di comunicazione che in apparenza disprezza, come direbbe Sartre) indifferenza verso il successo commerciale si posiziona automaticamente nel polo della produzione di qualità; queste collocazioni sono, tuttavia, destinate con il tempo a subire profondi mutamenti.

Il conflitto tra le assiologie tradizionali e quelle emergenti determina, lo vedremo fra poco, un continuo riassetto del campo per cui il *corpus* di testi suscettibili al ri-uso estetico subiscono passaggi e altalene continue tra periferia e centro.

La condizione di possibilità di questo genere di rivalità tra gruppi letterari in competizione è rappresentata, prima ancora che dalla nascita del campo, dalla rivoluzione kantiana; prima di questo mutamento epocale, il riconoscimento delle opere d'arte non era suscettibile di valutazioni ma alla loro collocazione come opere esemplari corrispondeva un criterio incontestabile. Da Kant in poi:

I giudizi di valore sono soggettivi [...]. Sembrano oggettivi quando sono alla moda o accettati da tutti. La dimostrabilità del giudizio di valore è per la critica letteraria come la carota per l'asino; ed ogni nuova moda critica [...] è sempre accompagnata dalla convinzione che la critica ha finalmente scoperto il metodo perfetto per sceverare l'ottimo dal buono. Ma questa si rivela sempre un'illusione della storia del gusto. I giudizi di valore si basano sullo studio della letteratura; lo studio della letteratura non può mai basarsi sui giudizi di valore.¹²

Le «mode critiche» degli ultimi decenni vengono esplicitamente incluse anche nel discorso di Bourdieu; il punto di vista sociologico può servirci per approdare da un'altra via agli stessi ordini di problemi più propriamente teorici. Bourdieu affronta, infatti, la questione dell'interpretazione in senso stretto attraverso la rievocazione delle posizioni in materia di critica e teoria letteraria. La tradizionale divisione tra letture esterne del testo, a cui corrisponde una critica d'impostazione sociologica, e letture interne, coincidenti con la tradizione formalista e strutturalista, verrebbe in qualche modo superata in virtù della nozione di campo.

¹¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, cit., p. 231.

¹² Northrop Frye, *Anatomy of criticism. Four Essays*, 1957; ed. cons. *Anatomia della critica. Quattro saggi*, trad. it e cura di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino, 1969, pp. 30-31.

Conservando il fatto che [...] lo spazio delle opere si presenta in ogni istante con un campo di prese di posizione [...] si può porre l'ipotesi (confermata dall'analisi empirica) di un'omologia fra lo spazio delle opere definite nel loro contenuto propriamente simbolico, e in particolare nella loro *forma*, e lo spazio delle posizioni nel campo di produzione: per esempio il verso libero si definisce contro l'alessandrino e tutto ciò che esso comporta esteticamente, ma anche socialmente e persino politicamente; in effetti a causa delle omologie tra il campo letterario e il campo del potere o il campo sociale nel suo insieme, la maggior parte delle strategie letterarie è sovradeterminata e numerose "scelte" costituiscono dei colpi doppi, insieme estetici e politici, interni ed esterni.¹³

La concorrenza per la legittimità letteraria e per il riconoscimento sociale del valore estetico si configura entro uno spazio dei possibili, un sistema, cioè, di prese di posizioni differenti rispetto al quale ognuno deve definirsi. A ciascuna di queste (dis)posizioni, ci spiega Bourdieu, corrisponde una forma simbolica.

L'evoluzione verso un più alto grado di autonomia del campo si accompagna all'attestazione dell'insostituibilità del suo prodotto specifico: la forma stilistica. L'affermazione del primato della forma sul contenuto, della rappresentazione sull'oggetto rappresentato è, in questo senso, la rivendicazione di un'autonomia capace di elaborare principi di legittimità specifici sia sul piano della produzione che della ricezione dell'opera.

Il campo artistico raggiunge, allora, il più alto grado di indipendenza dal potere sociale e politico, quando l'arte fa a meno del contenuto, l'immagine si slega dal senso rinunciando così al discorso denotativo e alla rappresentazione. Nelle arti figurative il processo avviato in letteratura da Flaubert e Baudelaire iniziò con la pittura impressionista, in lotta sia con la pittura accademica sia con quella sociale: a differenza di queste ultime, la «pittura pura» deve essere libera dal condizionamento sui soggetti e non deve per forza significare quanto piuttosto esprimere. L'avanguardia ha concluso il processo verso l'autonomia, in pittura come in letteratura, rafforzando l'illusione di «intransitività radicale», come se l'essenza di ogni arte fosse «attività completamente riferita all'atto puro di scrivere»¹⁴ o dipingere e così via.

Numerosi interpreti della frattura culturale avvenuta a cavallo tra i due secoli sono concordi nel riconoscere in questo processo di scissione tra arte e rappresentazione uno dei sintomi essenziali del mutamento in atto. Il rifiuto della dimensione referenziale appare una caratteristica dell'estetica moderna nel suo complesso, la quale si concentra sulla forma a sfavore del contenuto, sullo stile più che sul significato; tale frattura deriva dal clima culturale di un intero momento storico. Secondo l'opinione di Steiner «la rottura del patto tra parola e mondo costituisce una delle poche rivoluzioni autentiche dello spirito nella storia occidentale e definisce la modernità stessa».¹⁵

Una delle possibilità inscritte della nozione di campo è proprio quella di render conto di una storia relativamente autonoma dei fatti artistici, che vivono e si evolvono attraverso dinamiche caratteristiche del campo di appartenenza, senza contemporaneamente ignorare le strategie connesse a quelle scelte. Così: «Azione delle opere sulle opere» [...]

¹³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, cit., p. 279.

¹⁴ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, 1966; ed. cons. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane; con un saggio critico di Georges Canguilhem*, trad. it e cura di Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano, 1967, p. 324.

¹⁵ George Steiner, *Real presences*, 1986; *Vere presenze. Contro la cultura del commento, una difesa del significato dell'arte e della creazione poetica*, trad. it. e cura di Claude Beguin, Garzanti, Milano, 1992, p. 95.

si esercita sempre e solo attraverso gli autori, le cui strategie sono orientate anche dagli interessi associati alla loro posizione nella struttura del campo».¹⁶

Le strategie simboliche degli scrittori dipendono, insomma, anche dalla posizione che occupano nella struttura del campo suddiviso omologamente allo spazio del potere in due segmenti: uno dominante, l'altro dominato. Alle forme simboliche d'avanguardia, di rottura o trasgressione corrisponde, al momento della loro nascita, una posizione dominata dalla letteratura istituzionale rappresentata dalle opere degli scrittori già consacrati dalla tradizione, che costituiscono quindi il segmento dominante. Tra i rappresentanti di queste due istanze si instaura una lotta: segnare un'epoca significa vincere questa lotta e affermarsi come segmento dominante.

Il cambiamento, la novità, l'«apporto nuovo» indagato dai formalisti russi non è nell'opera stessa, quindi, ma in questo complesso di relazioni e scontri tra posizioni alternative per la conquista della posta in palio, che è costituita, lo ripetiamo, dal monopolio della legittimità letteraria. La dimensione della lotta caratterizzerebbe, dunque, l'affermarsi della novità sulla tradizione, anche se non tutte le avanguardie hanno esercitato lo stesso potere di rottura.

Se la prima Avanguardia, infatti, ci ricorda Fortini, era stata capace di rivoluzionare le forme e mettere in crisi i valori borghesi, la seconda diventa in qualche modo funzionale al sistema economico entro cui ha avuto origine: «la saldatura tra neoavanguardia e ordine borghese-capitalistico diventa organica ed esplicita dopo essere stata, per l'avanguardia storica, solo implicita e indiretta».¹⁷ L'istituzione letteraria, e cioè il campo ormai pienamente strutturato, non lascia più spazio alla contestazione: la seconda Avanguardia è inoffensiva, non pretende di andare oltre l'istituzione ma vive in e grazie a essa.

2. Storia e competenza al servizio dell'esperienza estetica

L'imprescindibilità dell'istituzione è confermata non solo sul versante della produzione ma anche su quello dell'appropriazione dell'opera. Bourdieu smentisce ne *Le regole dell'arte* un altro luogo comune che, dal romanticismo in poi, si è (im)posto al centro dell'esperienza estetica.

Il lavoro necessario per ricostruire la formula generatrice di un'opera non ha nulla a che vedere con quella sorta di identificazione diretta e immediata dell'io unico del lettore con l'io unico del creatore evocata dalla tradizione romantica.¹⁸

Parallelamente all'invenzione dell'artista puro, si è andata formando l'illusione della lettura pura come identificazione immediata, contemplazione o attività creatrice; Bourdieu non nega che un tipo di lettura simile sia possibile, ma ci mette in guardia sul fatto che questa possibilità sia nella pratica riservata esclusivamente a un lettore privilegiato, prodotto di condizioni sociali d'eccezione, dotato di competenza e gusto adeguati all'esperienza artistica.

L'opera d'arte richiede, infatti, «una percezione *differenziale*, distintiva, che impegna nella percezione di ogni singola opera lo spazio delle opere compostibili, quindi attenta e

¹⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, cit., p. 271.

¹⁷ Franco Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Einaudi, Torino, 1989, p. 62.

¹⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, cit., p. 389.

sensibile alle *distanze* rispetto alle altre opere, contemporanee e anche passate»;¹⁹ dal riconoscimento di questi aspetti deriva il piacere estetico e quindi l'attribuzione del valore.

Ovviamente non tutti gli spettatori di un'opera lirica, per esempio, sono in grado di impiegare la stessa percezione differenziale nei confronti dell'opera stessa: per qualcuno la visione della *Carmen* di Bizet costituirà un'esperienza estetica, per qualcun altro un'occasione mondana. Sembra banale affermarlo, ma se si pensa al successo del mito della *pretty woman* che si commuove durante la *Traviata*, ci accorgiamo che l'idea del piacere estetico come esperienza empatica, costituisce un punto di vista sull'arte condiviso tanto da un pubblico ingenuo di film di serie B hollywoodiani quanto da un'intera tradizione ermeneutica.

Per ricostruire, invece, il senso dell'opera si deve attuare una doppia storicizzazione: sia della tradizione da cui proviene, sia dell'applicazione della tradizione e quindi dello spazio dei possibili entro il quale la si interpreta; se non si mette in pratica questa doppia storicizzazione, si rischia di applicare indebitamente delle categorie di pensiero dell'interprete sull'opera, soprattutto quando questa proviene da una cultura distante storicamente o geograficamente da colui che è chiamato a interpretarla.

Questo lavoro di storicizzazione non si impone mai tanto imperativamente quanto nel caso della comprensione e dell'apprezzamento (in apparenza) immediato che possiamo (credere di) avere, malgrado la lontananza storica, di un quadro di Piero della Francesca o di un testo di Empedocle o di Parmenide, per non parlare di una maschera africana.²⁰

Soltanto abolendo il divario rispetto a essi, e quindi sottoponendoli alla prova della doppia storicizzazione (condizioni sociali della produzione dell'opera e della sua percezione) si riesce a recuperare quell'«effetto di verità» durevolmente esercitato dall'opera. Ecco superato quel sospetto di scetticismo che sembrava attraversare l'opera di Bourdieu; l'effetto di verità e il potere di seduzione esercitato dalle opere d'arte non viene in alcun modo smentito: storicizzare non significa infatti indebolire il piacere estetico ma anzi rafforzarlo alla luce delle dimensioni spazio-temporali entro cui è possibile il formarsi di un sistema di valori condiviso, sebbene contrassegnato storicamente. Più in generale, infatti, soltanto «un pensiero delle condizioni sociali del pensiero può dare al pensiero la possibilità di una libertà rispetto a tali condizioni».²¹

In questo senso, l'interpretazione, più che un atto di decifrazione dovrebbe essere piuttosto la ricostruzione del codice per sopperire alla mancanza di comprensione vera di un'arte distante dalla nostra sensibilità; senza dimenticarci che la comprensione originale dell'opera non richiedeva un simile sforzo di ricostruzione. I contemporanei di Piero della Francesca applicano ai quadri del pittore degli schemi della loro esperienza quotidiana molto diversi da quelli di cui ci serviamo noi, che tuttavia esibiamo un rapporto di «falsa familiarità» con le tecniche, i contenuti e la simbologia della pittura del Quattrocento.

Varrebbe la pena ricordarsi, per esempio, che le opere del Quattrocento erano per lo più commissionate da ricchi signori che stimavano il loro valore rispetto alla superficie del quadro, al tempo impiegato per dipingerlo, al costo dei materiali utilizzati e al virtuosismo tecnico del pittore. Per un mercante del Quattrocento amare i dipinti vuol dire ottenere un prodotto che valga il denaro sborsato; di certo lo stesso mercante che avrebbe

¹⁹ Ivi, p. 326.

²⁰ Ivi, p. 398.

²¹ Ivi, p. 399.

pagato a peso d'oro un dipinto di Piero della Francesca non sarebbe stato disposto a spendere neppure un centesimo per un quadro costituito esclusivamente da una tela bianca con un taglio verticale nel centro, come quelli realizzati da uno degli artisti italiani più quotati del Novecento. I criteri di attribuzione del valore dell'opera sono, quindi, mutati dal Quattrocento a oggi, ma nondimeno esistono e organizzano il sistema artistico; chi e come stabilisce, allora, questi criteri?

Con la modernità le istituzioni responsabili del funzionamento dell'economia dei beni culturali si sono moltiplicate e comprendono:

luoghi di esposizione (musei, gallerie, ecc.), istanze di consacrazione (accademie, *salons* ecc.), istanze di riproduzione dei produttori (scuole di belle arti ecc.), agenti specializzati (mercanti, critici, storici, dell'arte, collezionisti ecc.), dotati delle *disposizioni* oggettivamente richieste dal campo e di *categorie di percezione e di valutazione specifica*, irriducibili a quelle normalmente utilizzate nell'esistenza ordinaria e capaci di imporre una misura specifica del valore dell'artista e dei suoi prodotti.²²

Le stesse categorie di percezione e di valutazione specifica sono, come l'intera istituzione a cui appartengono, prodotte storicamente.

La percezione estetica dell'opera d'arte [...] è dotata di un *principio di pertinenza* socialmente costituito ed acquisito: questo principio selettivo le consente di reperire e trattenere, tra i vari elementi, allo sguardo [...] tutti e solo i tratti stilistici, che *ricollocati nell'universo delle possibilità stilistiche*, contraddistinguono *una maniera particolare di trattare gli elementi selezionati*, fogli o nuvole, cioè uno stile come modo di rappresentare in cui si esprime il modo di percepire e di pensare di un'epoca, di una classe o di una frazione di classe, di un gruppo di artisti o di un'artista particolare.²³

Solo un occhio allenato è in grado di operare una selezione tra tutti i possibili tratti stilistici e individuare lo stile capace di mostrarci in maniera esclusiva gli oggetti della rappresentazione, anch'essi riconosciuti entro l'universo dei possibili. Se attraverso quello stile come metodo della rappresentazione avrò interpretato anche il modo di percepire o pensare di un'epoca o di un artista, avrò portato a compimento la mia esperienza estetica. La disposizione estetica è inseparabile dalla competenza propriamente artistica, la quale fa parte del capitale culturale, di cui dispone ogni individuo, acquisito attraverso un apprendimento esplicito (capitale scolastico) o la semplice frequentazione delle opere (capitale ereditario).

L'alternativa tra soggettivismo e realismo, tra punto di vista estetico («è bella perché l'amo?») e proprietà specifiche («l'amo perché è bella?») viene così superata attraverso il ricorso alla competenza e al gusto. Se volessimo tentare di dare una risposta al dilemma appena propostoci, dovremmo quindi rispondere che: «amo quella ragazza perché ho sviluppato le competenze necessarie per riconoscere in lei la bellezza, convenzionalmente stabilita secondo certi canoni».

²² Ivi, p. 376.

²³ Pierre Bourdieu, *La distinction*, cit., p. 46.

3. Il valore esemplificazionale dell'arte

Le regole dell'arte si apre con l'analisi di uno dei romanzi più famosi di Flaubert, *L'educazione sentimentale*; nel *Prologo* Bourdieu dimostra che tutte le questioni teoriche che abbiamo affrontato fino a ora sono comprese e per così dire 'spiegate' dal romanzo stesso, che mette in scena numerose dinamiche del 'gioco' che abbiamo sin qui descritto, quali per esempio il conflitto tra polo del denaro e polo dell'arte, tra posizioni e traiettorie in competizione all'interno del campo. Più precisamente Bourdieu scrive:

[*L'educazione sentimentale*] manifesta queste strutture e le questioni che pone al loro riguardo [...] solo sotto forma di storie concrete, di esemplificazioni singolari [...] che sono, per dirla con Nelson Goodman, come dei campioni del mondo reale: tali campioni rappresentativi, che rappresentano ed esemplificano molto concretamente la realtà evocata come il brandello di stoffa la pezza intera, si presentano perciò con tutte le apparenze del mondo del senso comune, che sono pure abitate da strutture ma dissimulate sotto le sembianze di avventure contingenti, di accidenti aneddotici, di avvenimenti particolari.²⁴

L'educazione sentimentale esemplifica, dunque, simulando, le strutture universali del mondo reale, in questo caso rappresentato dalla società francese di metà Ottocento, ma contemporaneamente racconta le avventure contingenti e fittizie di Frédéric e di tutti i personaggi che gli gravitano intorno.

Nel caso di un romanzo realista il concetto di esemplificazione, così come lo ha interpretato il sociologo francese, può sembrare adeguato; ma si può attribuire la stessa possibilità mimetica e rappresentativa anche a un romanzo scritto nel 1948 ma ambientato nel 1984? Dobbiamo concludere, come fa Bourdieu, che *L'educazione sentimentale* esemplifica solo le strutture del mondo che rappresenta, o lo stesso romanzo può esemplificare anche qualche aspetto del nostro, parlando ancora a noi e di noi?

Tramite il concetto di esemplificazione si può dare una risposta a questo interrogativo, a condizione di essere più rigorosi nell'interpretazione delle tesi di Goodman e allontanarsi da una prospettiva sociologica a favore di un punto di vista specificatamente estetico e filosofico sulle possibilità interpretative messe a disposizione dall'opera. Si deve innanzitutto precisare che la nozione di esemplificazione non implica solo che l'universo messo in scena dall'autore stia, rispetto alla realtà a esso contemporanea, come una parte rappresentata per il mondo a cui appartiene, ma che stabilisca anche altre relazioni e corrispondenze significative.

La nostra esperienza della realtà, secondo Goodman, è fondata sulla conoscenza di versioni di mondi provenienti da tutti i campi del sapere: le opere di finzione, in letteratura o nelle altre arti, giocano un ruolo fondamentale nel fabbricarli. È più probabile, infatti, che un lettore comune si sia formato un'idea della società russa dell'Ottocento attraverso i romanzi di quel periodo, che non dalle pagine di un manuale storiografico: «i mondi che abbiamo li ereditiamo dagli scienziati, dai biografi o dagli storici quanto dai narratori, dai drammaturghi o dai pittori».²⁵ L'opera istituisce un mondo, che resta poi a disposizione della collettività come patrimonio di conoscenza.

Quando usiamo un'immagine o una descrizione, importata da un mondo di invenzione, per riferirci a uno stato di cose reali, non facciamo altro che applicare il senso di una

²⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, cit., p. 424.

²⁵ Nelson Goodman, *Ways of worldmaking*, 1978; ed. cons. *Vedere e costruire il mondo*, trad. it. e cura di Carlo Marletti, Laterza, Bari, 1988, pp. 121-122.

categoria, acquisita tramite la nostra formazione sociale e culturale, in maniera analoga a quanto faremmo con schemi e significati provenienti da altre possibili definizioni della realtà.

«Se una persona è un Don Chisciotte (cioè, donchisciottesca) o un Don Giovanni è una domanda vera e propria, quanto chiedersi se una persona è paranoica o schizofrenica, ed è anche piuttosto facile dare ad essa una risposta»;²⁶ tutte queste applicazioni di termini fittizi (che provengono dalla letteratura) e reali (provenienti, in questo caso, dal campo della psichiatria), «hanno effetti di riorganizzazione sul nostro mondo quotidiano».²⁷

L'universalità e la verità dell'arte coincide, dunque, con questa possibilità: il potere di trasformare il nostro mondo, applicandosi a esso; mentre è facile selezionare dal repertorio di immagini, categorie e descrizioni, offerte da *L'educazione sentimentale* o dal personaggio (più che dal testo di Cervantes) Don Chisciotte quelle più autentiche e significative, come possono l'arte astratta o la poesia avanguardistica essere 'vere' se apparentemente non ci dicono nulla della nostra realtà? In verità, insegna Goodman, la denotazione non è l'unica forma di riferimento possibile al reale; le opere d'arte, infatti, oltre a rappresentare certe proprietà, ne esprimono ed esemplificano delle altre.

Se la denotazione funziona nel verso che porta dal predicato all'oggetto, l'esemplificazione procede nella direzione inversa. Se la parola «rosso» denota un ritaglio di stoffa di quel colore, un ritaglio di stoffa di colore rosso esemplifica la proprietà espressa da quel predicato, insieme a tutte le altre proprietà che possiede, come quella di essere di seta o di velluto.

Un quadro grigio può rappresentare una donna seduta a un tavolino, mentre esprime tristezza. «Grigio» e «triste» denotano in senso rispettivamente letterale e metaforico il quadro, che a sua volta esemplifica la proprietà letterale di essere grigio e quella metaforica di essere triste; quest'ultima caratteristica, esemplificata metaforicamente dal quadro, corrisponde all'espressione; la proprietà di essere rettangolare, invece, che pure è posseduta dal dipinto, non esprime nulla: non tutte le proprietà, infatti, che un oggetto possiede vengono esemplificate o espresse; spetta all'interprete riconoscere le proprietà, di volta in volta, significative e pertinenti.

Mentre la rappresentazione riguarda oggetti o eventi, l'espressione interessa i sentimenti o altre caratteristiche e valori posseduti effettivamente dall'oggetto rispetto ai quali, ci spiega Brioschi, si possano facilmente classificare e interpretare le opere:

se dico che l'endecasillabo dei *Sepolcri* 'esprime' solennità, intendo che in qualche senso ciò sia vero, mentre sarebbe falso (metaforicamente, oltre che letteralmente) sostenere che esprime brio o ammiccante disinvoltura.²⁸

Il versante espressivo ed esemplificazionale, dunque, investe l'opera d'arte di un valore fondamentale, che le permette di dire una cosa mentre contemporaneamente ne esprime un'altra: «il racconto di un'azione rapida può essere lento, la biografia di un bene-

²⁶ Ivi, p. 122.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Franco Brioschi, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, introduzione di Alberto Cadioli, Net, Milano, 2006, p. 244.

fattore amara, la descrizione di una musica piena di colore grigia, e un dramma sulla noia elettrizzante».²⁹

Gli enunciati, veri o falsi che siano, letteralmente o metaforicamente possono mostrare ciò che non dicono; un quadro non figurativo, per esempio di Mondrian, non afferma nulla, non denota nulla, non raffigura nulla, e non è né vero né falso, ma ha molto da mostrare. Goodman non ha dubbi: «ciò che un ritratto, o un racconto, esemplifica, o esprime, spesso riorganizza un mondo più drasticamente di quanto non faccia ciò che l'opera, in senso letterale o figurato, dice o raffigura».³⁰

Le somiglianze e differenze trascurate, le associazioni insolite e le ricomposizioni suggestive e rilevanti presenti nell'opera possono essere suggerite tanto dal versante rappresentativo quanto da quello esemplificazionale o dalla combinazione dei due piani; quando l'opera d'arte istituisce nuove relazioni e fenomeni e rintraccia rapporti inediti tra le cose, restituendoci una nuova versione del mondo, fonda un valore conoscitivo, porta «un autentico contributo alla conoscenza».³¹

Forse, è proprio vero che dopotutto la letteratura ci insegna a misurarci in modo creativo con il principio di realtà: e Don Chisciotte, non a caso, è solo un personaggio letterario. Bisogna intendersi, però, senza equivoci. Don Chisciotte ha insieme torto e ragione, quando si ostina a credere che letteratura parli del mondo; perché la letteratura parla del mondo, e dice persino la verità: solo si tratta di una verità metaforica e non letterale.³²

Per tutte queste ragioni Bourdieu, mentre interpreta *L'educazione sentimentale* soltanto come una messa in scena, per quanto lucida e interessante, dei conflitti contemporanei agli anni della stesura del romanzo ne riduce drasticamente le potenzialità interpretative.

Già Mukařovský, uno dei membri più attivi del Circolo linguistico di Praga, nel 1936 scriveva che il lettore di *Delitto e Castigo* non si domanda se la circostanze dell'episodio dello studente Raskol'nikov sia avvenuta veramente oppure no:

tuttavia questi avverte nel romanzo un forte rapporto colla realtà – non con quella di cui racconta il romanzo, cogli avvenimenti della Russia di quegli anni, bensì con una realtà intimamente nota al lettore stesso, con situazioni che ha vissuto egli stesso o che – nella condizione in cui vive – può ancora vivere, coi sentimenti che possono accompagnare queste situazioni, colle azioni che gli sarebbero possibili.³³

Così avviene quel processo di rivalutazione soggettiva di un'opera che interessa, al tempo stesso, il rapporto di quest'ultima con la realtà: «intorno al romanzo si accumulano più realtà e non una sola; quanto più l'opera interessa il lettore tanto maggiore è la sfera delle realtà a lui note e di importanza vitale colle quali l'opera viene a contatto».³⁴

Il vincolo fra testo e realtà, secondo Mukařovský, è rafforzato e indebolito allo stesso tempo dalla partecipazione del fruitore al processo di significazione del testo: indebolito nel senso che l'opera non rimanda alla realtà che rappresenta direttamente, e rafforzato

²⁹ Nelson Goodman, *Languages of arts*, cit., p. 82.

³⁰ Ivi, p. 125.

³¹ Nelson Goodman, *Languages of arts*, cit., p. 34.

³² Ivi, p. 253.

³³ Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, 1936; ed. cons. *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'arte*, trad. it e cura di Sergio Corduas, Einaudi, Torino, 1971, pp. 110-111.

³⁴ Ivi, p. 111.

in quanto l'opera d'arte conquista un rapporto indiretto con nuove realtà e sistemi di valori differenti da quello da cui è sorta.

Il vero rapporto con la realtà è molteplice e rimanda a realtà note al fruitore ma che non possono in alcun modo essere espresse o accennate nell'opera perché sono parte integrante dell'esperienza interiore del fruitore stesso.³⁵

L'esperienza del fruitore è, a sua volta, composta dall'immagine globale della realtà di cui dispone e dal suo atteggiamento nei confronti del mondo; tuttavia, l'interpretazione dell'opera non rischia, secondo il critico, di essere un fatto puramente individuale poiché l'atteggiamento verso la realtà non è un'esclusiva proprietà personale dell'individuo, ma è «predeterminato dai rapporti sociali nel cui contesto [esso] si inserisce»: ³⁶ la lezione di Bourdieu a questo proposito è preziosissima.

Nell'atto stesso della lettura è compreso, dunque, uno sforzo interpretativo, un impegno, che coincide con un'attività soggettiva di rivalutazione dell'opera: in questo senso la letteratura assume le caratteristiche di un'esperienza partecipe; ma ciò avviene solo entro una modalità condivisa di appropriazione dell'opera, convenzionalmente e normativamente regolata dall'istituzione e socialmente determinata dal campo letterario.

³⁵ Ivi, p. 118.

³⁶ *Ibidem*.