

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Éditions de Seuil, 1992 (pp. 480)

Sociologo di gran talento e indefesso sostenitore degli attraversamenti disciplinari, il percorso della ricerca di Pierre Bourdieu converge verso un'esplorazione sistematica dell'economia del simbolico. Un cammino intrapreso accogliendo e al tempo stesso sfidando molti degli orientamenti teorici con cui ha avuto l'occasione di confrontarsi. Dall'epistemologia alla filosofia delle forme simboliche, da Husserl, Merleau-Ponty, Cassirer e Panofsky all'antropologia lévi-straussiana e alle ricerche di Marx, Weber e Durkheim. Ovviamente, senza ignorare le figure di spicco dello strutturalismo francese come Sartre, Barthes, Lacan e Goldmann. *Le regole dell'arte*, pubblicato per la prima volta nel 1992, è per certi versi l'emblema di questa avventura intellettuale. Come testimoniano le indagini presentate al suo interno, questo volume ha uno scopo ben preciso: raccogliere e rielaborare quegli studi che Bourdieu ha dedicato alla letteratura fin dagli anni 60. *Genesi e struttura del campo letterario* è il sottotitolo dell'opera che permette di cogliere con maggior chiarezza la postura analitica di questo studioso da sempre interessato al fondamento di una scienza – o, meglio, di una teoria – generale delle pratiche umane. Promotore di uno *strutturalismo costruttivista* Bourdieu mostra in questo saggio come sia possibile – e necessario – tenere insieme due esigenze solo apparentemente opposte per le ricerche nelle scienze umane e sociali del tempo. Da un lato, l'analisi strutturale delle relazioni che organizzano i campi sociali, erede della lezione strutturalista; dall'altro, l'attenzione alla dimensione non genetica ma generativa delle pratiche sociali stesse per cui non può essere esclusa dall'analisi empirica una messa a valore dell'*agency* degli attori sociali coinvolti. Le strutture, dice Bourdieu, non sono mai gabbie deterministiche, ma schemi incorporati negli *habitus* – nozione che il sociologo riprende dalla tradizione aristotelico-tomista, filtrata attraverso le ricerche di Mauss e del Panofsky de *La prospettiva come forma simbolica* – e continuamente messi alla prova e ridefiniti nell'esperienza quotidiana degli agenti sociali. Per Bourdieu l'*habitus* è il principio mediatore tra le strutture oggettive e le pratiche individuali. È, per usare le sue stesse parole:

un sistema di disposizioni durature e trasmissibili, strutture strutturate predisposte a funzionare come strutture strutturanti, cioè in quanto principi generatori e organizzatori di pratiche e rappresentazioni che possono essere oggettivamente adatte al loro scopo senza presupporre la posizione cosciente di fini e la padronanza esplicita delle operazioni necessarie per raggiungerli, oggettivamente “regolate” e “regolari” senza essere affatto prodotte dall'obbedienza a regole e, essendo tutto questo, collettivamente orchestrate senza essere prodotte dall'azione organizzatrice di un direttore d'orchestra (Bourdieu, 1980, *Il senso pratico*, pp. 88-89).

Come si può notare, l'*habitus* non è per questo sociologo della cultura una semplice interiorizzazione passiva delle norme sociali ma una struttura generativa che traduce le condizioni storiche in schemi di comportamento e di giudizio. In tal senso, l'*habitus* rappresenta la memoria incorporata di un contesto sociale: produce il mondo sociale tanto quanto ne è prodotto, orientando le pratiche senza determinarle rigidamente. L'*habitus*, in quanto sistema di disposizioni, si avvicina a quanto le ricerche semio-linguistiche possono avvicinare alla dimensione degli *usi*, anello di congiunzione tra *norme* e *atti*, e cioè quell’“insieme delle abitudini adottate in una data società” (Hjelmslev, “Langue et parole”, in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 2, p. 42). La teoria sociologica della formazione del senso comune che Bourdieu porta avanti, del resto, ha molta sintonia con l'idea di prassi enunciativa su varrebbe la pena riflettere in modo sistematico¹. Tornando a Bourdieu, questa concezione dinamica dell'*habitus* come principio di

¹ Un selciato in parte già battuto dai vari studi semiotici come: Bertrand, D. “L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative: conversion, convocation, usage”, in *Protée*, vol. 21, n. 1, 1993; Fontanille, J. “Stile e prassi

mediazione tra struttura e prassi, si estende coerentemente all'analisi del campo letterario. È infatti in questa stessa dialettica che si radica la forza teorica de *Le regole dell'arte*, dove la letteratura non appare né come pura invenzione individuale né come mero riflesso di condizioni economiche o politiche. Essa è per Bourdieu il prodotto relazionale – si direbbe sistemico – di lotte simboliche, di strategie posizionali e di dispositivi sociali di legittimazione che ne garantiscono la riproduzione e, al contempo, ne rendono possibile l'innovazione. Il libro è strutturato in tre grandi parti, precedute da un Prologo di eccezionale importanza in cui Bourdieu dichiara la posta in gioco epistemologica del suo progetto. Intitolato “Flaubert analista di Flaubert”, questo testo d'apertura prende le mosse da un'analisi de *L'Éducation sentimentale* (1869), romanzo che Bourdieu considera l'atto di nascita della modernità letteraria e, insieme, la rappresentazione più consapevole delle strutture sociali del suo tempo. Fin dalle prime pagine, l'autore insiste sul fatto che la disposizione interna del testo – la distribuzione dei ruoli, lo spazio d'azione dei personaggi, la logica dei desideri frustrati – non può essere compresa se non come il riflesso e, al tempo stesso, la trasfigurazione letteraria della struttura del campo sociale in cui Flaubert era inserito. L'opera diventa così il luogo in cui la forma romanzesca si rivela come “*medium delle strutture* (sociale o psicologica) che giungono a oggettivarsi” (p. 56) nel lavoro dello scrittore. Opacità, direbbe qualcuno, in cui poter rintracciare analiticamente le stesse condizioni di possibilità che rendono possibile ogni forma di manifestazione testuale. L'attualità di questo gesto è interessante per le attuali ricerche nel campo semiotico e, dunque, meritevole d'attenzione. Benché possa sembrare un attacco alla postura testualista, in esso sarebbe scorretto riconoscere una messa in discussione sia della distinzione proposta da Eco fra *intentio auctoris* e *intentio operis* sia dell'adagio greimasiano del “fuori dal testo non c'è salvezza!”. La postura bourdieusiana invita, più semplicemente, a ridefinire il piano di pertinenza di ciò che per l'analista costituisce l'oggetto d'analisi, il *testo*, il *corpus* – che dir si voglia – ricordando che una tale scelta permette di ampliare le maglie dell'intero dispositivo interpretativo. Quello che fa Bourdieu è dunque un allargamento di prospettiva verso quello che oggi potremmo chiamare una sociosemiotica interessata alle logiche della cultura. Un'indagine, per dirlo altrimenti, che vuole riflettere sulle condizioni di possibilità – o, meglio ancora, di enunciabilità – di un certo tipo di discorso come quello artistico. L'opera, per Bourdieu, non si comprende né come espressione dell'intenzione individuale dell'autore né come forma autosufficiente, isolata dal contesto in cui è prodotta. Postura critica che prende corpo dal rifiuto di quegli “uggiosi stereotipi sull'arte e la vita” (p. 47) che Bourdieu attribuisce a quella tradizione ermeneutica che da Heidegger a Gadamer ha innalzato l’“ineffabilità” dell'opera d'arte a principio di autorità e a limite della conoscenza. Bourdieu, dal canto suo, vi riconosce una postura idealizzante e difensiva, volta a sottrarre l'opera al “trattamento ordinario della scienza ordinaria” (*ibid.*) e a riaffermare il portato trascendente dell'idea di artisticità. Un atteggiamento, questo, che per il sociologo della cultura rappresenta una vera e propria “sconfitta del sapere” (p. 48), contro cui Bourdieu si schiera con decisione nel ribadire come ogni processo di comprensione di un'opera implichi la spiegazione delle strutture che l'hanno resa possibile. Per Bourdieu, l'opera non si comprende né alla luce dell'intenzione dell'autore né come struttura autosufficiente ma attraverso il sistema di posizioni, regole e credenze che rende possibile – ad esempio – che un autore come Flaubert possa scrivere, e soprattutto essere riconosciuto, come autore “puro”. *L'Éducation sentimentale* su cui verte l'analisi presente nel Prologo è così, insieme, un romanzo e un dispositivo meta-sociale: una macchina narrativa che nel proprio ordine interno traduce e riflette la configurazione storica del campo letterario. Un modo di concepire il romanzo che lavora in assonanza, mi pare, con l'idea lotmaniana della *mise en abyme*, del testo nel testo, da cui l'urgenza nelle ricerche semiotiche di prestare rinnovata attenzione a questo importante saggio di sociologia della cultura in cui la cultura stessa emerge come un insieme regolato di disposizioni topologiche analoghe al modello della semiosfera. La “teoria dei campi”, infatti, elabora un modello di analisi che oltrepassa la tradizionale opposizione fra testo e contesto: non si tratta di scegliere tra un approccio internalista e uno externalista, ma di oggettivare le condizioni storiche che rendono possibile, insieme, la produzione e la ricezione dell'opera. Contro l'ermeneutica gadameriana – che tende a dissolvere il testo nella “fusione

enunciativa”, in *Carte semiotiche*, n.3, 1996; Fontanille, J. *Forme de vie* (Presses universitaires de Liège) o i più recenti Paolucci, C. *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione* (Bompiani, 2020) e Lorusso, A.M. *L'utilità del senso comune* (il Mulino, 2022).

di orizzonti” tra autore e lettore – e contro ogni riduzione soggettivista del senso, Bourdieu propone di restituire l’opera al suo spazio sociale di esistenza:

Cercare nella logica del campo letterario o del campo artistico [...] il principio dell’esistenza dell’opera d’arte nella sua dimensione storica, ma anche metastorica, significa trattare l’opera come un segno intenzionale orientato e regolato da qualcos’altro, di cui essa è anche un sintomo. Significa supporre che vi si enunci una pulsione espressiva che la trasposizione formale imposta dalla necessità del campo sociale tende a rendere irrecognoscibile (p. 52).

Allo stesso modo, la fruizione dell’opera è l’esito dell’incontro tra la traiettoria sociale del pubblico e la storia dei dispositivi di legittimazione – editoria, critica, scuola, istituzioni artistiche – che ne regolano la circolazione e la consacrazione. L’analisi deve quindi far emergere le omologie strutturali tra i prodotti simbolici e le posizioni degli agenti che li producono, restituendo la letteratura come un campo di relazioni attraversato da conflitti, strategie di distinzione e forme di credenza che fondano, insieme, la possibilità stessa dell’arte. Come già ricordava Bourdieu in un testo cruciale degli anni Sessanta – “*Éléments d’une théorie sociologique de la perception artistique*” (*Revue internationale des sciences sociales*, vol.20, n.4, 1968, pp. 5-14) – ogni analisi dell’opera d’arte deve partire dal riconoscimento che la percezione estetica è un fatto socialmente situato. Un atteggiamento che trova il suo fondamento in un *grund* fenomenologico, capace di intrecciare il gesto percettivo dell’opera con gli schemi culturali della sua ricezione e pertanto in grado di sconfiggere l’idea che possa esistere un’*immacolata percezione*. Il Prologo funziona, in questo senso, come una vera e propria soglia teorica: la dimostrazione che la scienza dell’arte non può limitarsi a descrivere le opere o gli autori, ma deve interrogare il contesto istituzionale e simbolico che ne rende possibile l’esistenza e la dicibilità. In questo gesto iniziale – che unisce riflessività e presa di posizione epistemologica – si può riconoscere un’operazione metatestuale affine a quella compiuta già da Foucault nell’analisi di *Las Meninas* che apre *Le parole e le cose* (1966). Come in quel caso, anche in apertura de *Le regole dell’arte* troviamo l’analisi di un’immagine – questa volta narrata – che posta ai margini del libro opera la sua forza prescrittiva sulla lettura dell’intero saggio. È proprio in questo quadro che il Prologo si rivela come un dispositivo meta-teorico in grado di svelare il percorso e gli intenti del percorso della ricerca di Bourdieu sulla genesi del campo letterario. “Flaubert analista di Flaubert”, dunque, non è soltanto un’introduzione, ma un vero e proprio biglietto di invito alla costruzione di una scienza delle pratiche simboliche capace di riflettere su se stessa. Le tre sezioni che seguono ne costituiscono l’articolazione analitica, compiendo un’indagine storica e strutturale del campo letterario. Attraverso questo passaggio, Bourdieu mostra come la letteratura, lungi dall’essere un mondo separato, incarni le stesse logiche relazionali che regolano ogni forma di produzione sociale del senso. La prima parte, *Tre stati del campo*, affronta la questione delle origini storiche dell’autonomia del campo letterario, individuando nella Francia della metà dell’Ottocento il laboratorio in cui si definisce la moderna figura dello scrittore. È qui che Bourdieu mostra come la produzione culturale si emancipi progressivamente dal mecenatismo aristocratico e dalle logiche di mercato per costituirsi come spazio relativamente autonomo, retto da regole proprie e da una forma di capitale specifica: quello simbolico. Il caso Flaubert, già introdotto nel Prologo, diventa emblematico non solo di un modo di scrivere ma di un modo di esistere come artista, in un campo in cui la legittimità non dipende più da un riconoscimento esterno, bensì dalla capacità di produrre valore secondo criteri interni alla comunità letteraria. Bourdieu ricostruisce questa genealogia dell’autonomia attraverso una puntuale analisi delle trasformazioni sociali e istituzionali che caratterizzano il XIX secolo: la professionalizzazione dell’attività letteraria, l’espansione del mercato editoriale, la nascita della critica, la formazione di un pubblico alfabetizzato. In questo scenario, l’artista moderno si trova stretto fra due poli: da un lato il mercato, con le sue esigenze economiche e la sua domanda di intrattenimento; dall’altro il sottocampo della “produzione pura” (p.185) dove il valore dell’opera si misura sul disinteresse, sull’indipendenza e sulla negazione del profitto materiale. In questo senso, la concezione dell’*arte per l’arte* per Bourdieu non è – o, meglio, non può esserlo – uno dei cardini dell’estetismo dell’Ottocento ma la formula simbolica di una nuova economia del valore, in cui la distanza dal mercato diventa il principio stesso di legittimità. La “rivoluzione simbolica” incarnata da Flaubert e Baudelaire è, dunque, una rivoluzione strutturale: segna la nascita di un campo dotato di autonomia e di regole proprie, così come di un nuovo *ethos*

dell'artista moderno. L'artista non è più il servitore del potere né il produttore di merci, ma l'agente di una forma di credenza collettiva, fondata su un principio di distinzione che si traduce in stile, linguaggio, atteggiamento. In questa prospettiva, l'opera letteraria non è soltanto il prodotto di un genio individuale, ma l'esito di un posizionamento strategico entro un sistema di differenze. La seconda parte, *Fondamenti di una scienza delle opere*, rappresenta il cuore teorico del volume. Qui Bourdieu sistematizza il suo concetto di campo come spazio di posizioni relazionali, strutturato da rapporti di forza e da logiche proprie. Il campo letterario appare come un microcosmo autonomo ma mai isolato, dove gli agenti che lo animano si definiscono in relazione reciproca e competono per l'accumulazione di diversi tipi di capitale: economico, culturale, simbolico. L'idea di campo consente a Bourdieu di superare ogni dualismo tra struttura e azione, mostrando come gli individui interiorizzino le regole del gioco e le riproducano, ma anche come possano sovvertirle dall'interno. L'*illusio*, concetto chiave di questa sezione, indica la fede condivisa che rende possibile la partecipazione stessa al gioco letterario: la convinzione che ciò che si produce "valga" e che la lotta per il riconoscimento abbia senso. È attraverso l'*illusio* che la letteratura diventa un dispositivo di credenza collettiva, un campo in cui la legittimità si costruisce performativamente attraverso pratiche di consacrazione e di distinzione simbolica. I rapporti fra le posizioni, dice Bourdieu, non sono mai fissi: le strategie dei singoli agenti (come il rifiuto del successo immediato, la costruzione di un capitale di prestigio, o la rottura delle convenzioni) rispecchiano la logica del campo e, allo stesso tempo, contribuiscono a trasformarla. L'analisi che Bourdieu conduce di autori come Mallarmé o Zola, ma anche dei meccanismi editoriali e critici che li accompagnano, serve proprio a mostrare come ogni innovazione estetica sia inseparabile dal suo contesto di produzione. La letteratura, in questa prospettiva, è un sistema dinamico di differenze, in cui la storia delle forme è inseparabile dalla storia delle istituzioni che le rendono possibili. Tra queste, un ruolo decisivo spetta allo Stato nelle forme dell'apparato educativo (i programmi scolastici, le discipline insegnate e i saperi trasmessi), della legislazione del panorama editoriale e, tra gli altri, dei beni culturali che definiscono i criteri della cultura legittima e garantiscono la trasmissione del capitale simbolico accumulato nel tempo. È attraverso l'eterogeneità di questi campi che la storia consolida le proprie gerarchie e rinnova, sotto forme sempre diverse, le condizioni della sua stessa esistenza. Infine, la terza parte del saggio dedicata al *Comprendere il comprendere*, in cui Bourdieu sposta l'attenzione dal campo letterario alla pratica stessa della conoscenza e della comprensione artistica. Dopo aver ricostruito la genesi storica e la struttura del campo, lo studioso passa all'analisi delle condizioni sociali che rendono possibile l'esperienza estetica, ossia la capacità stessa di attribuire significato e valore alle opere. In questo senso, l'ultima sezione de *Le regole dell'arte* si apre là dove *La distinzione* (1979) si concludeva: con una critica all'"amnesia della genesi" (p. 383) del gusto per cui, dice Bourdieu, i ceti colti sono spesso portati a universalizzare il senso estetico. Come se esistesse un gusto puro, come se la disposizione disinteressata al bello fosse una facoltà naturale e non il prodotto di una lunga storia sociale. Contro questa illusione, Bourdieu riafferma che il giudizio estetico è una pratica situata, fondata su competenze, categorie percettive e schemi culturali che hanno una genealogia precisa. La capacità di "comprensione dell'opera d'arte come atto di decifrazione" (p. 400) è per Bourdieu l'esito di un apprendistato sociale e simbolico: un *habitus* percettivo, un "codice artistico, inteso come sistema di classificazione (o di principi di distinzione) storicamente costituito che si cristallizza in un insieme di termini che permettono di designare e di scorgere le differenze; ovvero, più precisamente, di fare la storia di tali codici, strumenti di percezione che variano nel tempo e nello spazio, in funzione soprattutto delle trasformazioni degli strumenti materiali e simbolici di produzione" (*ibid.*). Come si potrà notare, in queste parole di Bourdieu riecheggiano le lezioni di Panofsky e Baxandall. E infatti, è proprio con riferimento all'occhio del tempo (al *period eye*) che lo storico dell'arte britannico propone in *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1972) che Bourdieu ribadisce l'importanza di dover tenere conto – oltre alla storia degli stili – dell'importanza che hanno le pratiche sociali nel modellare le categorie della percezione artistica e del giudizio estetico. In virtù di ciò, il merito di questa terza sezione, è quello di ampliare la riflessione sul campo fino a includere la posizione dell'osservatore e dell'analista. La conoscenza dell'arte – dice Bourdieu – non può essere neutrale perché ogni forma di comprensione è radicata in un punto di vista socialmente determinato. L'idea di riflessività che grazie a ciò viene proposta, nasce da questa consapevolezza: sapere significa oggettivare non solo il proprio oggetto d'analisi, ma anche le condizioni sociali della conoscenza che lo producono in quanto tale. *Le regole dell'arte* non è dunque soltanto un contributo alla sociologia della letteratura, ma un esercizio di

pratica della riflessività che estende la teoria dei campi alla pratica stessa del sapere scientifico. E qui, però, giusto indicare un punto di forte divergenza tra chi scrive (giovane ricercatore in semiotica) e la postura bourdieusiana, critica, rispetto a quella “tradizione semiologica, allora al suo acme” che Bourdieu riconosce come problematica in quanto “tendeva a concepire la percezione dell’opera d’arte come un atto di decifrazione, o, come si preferiva dire di ‘lettura’, per un’illusione tipica del *lector*” (p. 399). Dice Bourdieu:

Questo punto di vista è il fondamento [...] dell’ermeneutismo che porta a concepire ogni atto di comprensione sul modello della *traduzione* e a fare della percezione di un’opera culturale, qualunque essa sia, un atto intellettuale di decodificazione che presuppone la messa in luce e la messa in opera cosciente di regole di produzione e di interpretazione (p. 400).

Un *J’accuse!*, questo di Bourdieu, che si fonda sulla “comprensione dell’opera come un atto di *decifrazione*” (*ibid.*) che sembra però muoversi nella stessa direzione – almeno sul fronte italiano – di quelle ricerche che già dagli anni del *Trattato di semiotica generale* di Eco (1975) insistono sull’importanza dello sviluppo di una teoria dei codici per la comprensione delle logiche della cultura.

Analogamente, le ricerche di semiotica dell’immagine condotte da Calabrese fin dagli anni 80 si sono mosse nella direzione di una messa in discussione dell’idea che le unità significanti di un’immagine pittorica debbano necessariamente coincidere con figure o configurazioni denominabili: l’attenzione alla dimensione plastica dell’immagine, ad esempio, si muove in questa direzione. E come non riconoscere, in federazione con le teorie dell’arte di ispirazione warburghiana e con le riflessioni di Damisch, Marin e Arasse, l’interesse già ne *La macchina della pittura* (1985) a concepire l’oggetto artistico – il quadro, ad esempio – come frutto dell’immaginario collettivo in cui è prodotto e fruito. Poiché il tentativo di queste pagine non vuol essere quello di delegittimare approcci diversi provenienti da altri campi della ricerca ma – al più – di aprire un dialogo fecondo tra i saperi, vorrei condividere due interrogativi che, sibillinamente, mi hanno accompagnato nello scrivere queste pagine. Perché rileggere oggi *Le regole dell’arte*? E perché, domanda non meno scontata, parlarne in una rivista di semiotica? A queste domande si può rispondere ricordando il tema dei Seminari di Semiotica di Urbino di quest’anno (2025), *Il discorso delle scienze umane e sociali*. Obiettivo del seminario appena concluso era quello di discutere, oggi, sullo statuto delle scienze umane e sociali interrogandone metodi, strategie di veridizione e procedure di legittimazione. Un esercizio riflessivo orientato a svelare i meccanismi che sorreggono i percorsi del sapere e le credenze che fondano – all’interno di una comunità, sia essa religiosa o scientifica poco importa – gli atti di credenza/conoscenza. In questo senso, un passaggio de *Le regole dell’arte* si configura come un biglietto di invito che le ricerche semiotiche dovrebbero tenere bene a mente. Questo si trova nell’ultima parte delle questioni di metodo in cui Bourdieu affronta la questione dell’*oggettivare il soggetto dell’oggettivazione*:

Solo dotandosi degli strumenti scientifici necessari per assumere come oggetto di analisi il proprio punto di vista naïf sull’oggetto, il soggetto scientifico può davvero separarsi dal soggetto empirico e, allo stesso tempo, dagli altri agenti, i quali restano invischiati, siano essi professionisti o profani, in un punto di vista che ignorano in quanto tale [...]. In effetti [continua Bourdieu] le condizioni di possibilità del soggetto scientifico e quelle del suo oggetto fanno un tutt’uno e a ogni progresso nella conoscenza delle condizioni sociali di produzione dei soggetti scientifici corrisponde un progresso nella conoscenza dell’oggetto scientifico, e viceversa. Tutto ciò diventa particolarmente evidente nel momento in cui la ricerca si pone come oggetto di analisi il campo scientifico stesso, ossia il vero *soggetto* della conoscenza scientifica (pp. 281-282).

Se decidiamo d’accogliere quest’invito, non resta altro da fare che addentrarci – con sguardo critico – all’interno del nostro campo d’azione e vedere quali questioni e quali problematiche riusciamo a far emergere. Ripartiamo da qui?

(Mirco Vannoni)