

A PROPOSITO DELL'ARTE.  
PIERRE MACHEREY SU *L'AMOUR DE L'ART* (1966)  
DI PIERRE BOURDIEU E ALAIN DARBEL

GIACOMO CLEMENTE

1. *Premessa*

Lo studio che segue rappresenta una ricostruzione storico-filosofica di una parte del rapporto che dal 1963 al 1970 Louis Althusser e la scuola althusseriana intrattennero con Pierre Bourdieu.

Nello specifico, qui mi dedicherò alla recensione di Pierre Macherey a *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, scritto da Bourdieu con Alain Darbel nel 1966. La recensione apparve nel numero 12-13 del luglio-agosto 1966 dei «Cahiers marxistes-léninistes». Nello stesso numero, un altro testo di Macherey (*Les Paysans de Balzac: un texte disparate*); di Roger Establet (*Culture et idéologie*); di Étienne Balibar (*Marxisme et linguistique*); il primo saggio filosofico redatto da Alain Badiou dopo la stesura dei primi due «romanzi» (*L'autonomie du processus esthétique*); oltre che ad alcuni documenti che stanno lì a costituire la cornice teorica di queste ricerche: c'è un testo di Stalin (*À propos du marxisme en linguistique*, che supporta il testo di Balibar), di Lenin (*Tolstoï, miroir de la Révolution russe*, il saggio in base al quale Macherey avvierà il procedimento teorico legato alla produzione letteraria) e di Mao (*Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yen-an*, che supporta il testo di Badiou).

L'indagine della relazione tra Macherey e Bourdieu, si avrà modo di constatarlo già dalle prime battute di queste pagine, prevederà il preliminare approfondimento di alcune categorie di *Pour une théorie de la production littéraire*, scritto da Macherey ancora nel 1966 (sebbene alcune parti del testo, in specie: *Lénine critique de Tolstoï*, furono pubblicate prima): è a partire dall'impianto teorico di quest'opera che, mi sembra, è possibile illuminare correttamente le implicazioni della recensione a *L'amour de l'art*.

In apertura di questa breve premessa ho detto che lo studio che segue, del rapporto tra Althusser e il circolo dei suoi giovani allievi e Bourdieu, rappresenta soltanto una parte. Queste pagine, pertinenti a un discorso prevalentemente *estetico*, seguono infatti idealmente quelle che, pertinenti a un discorso prevalentemente *pedagogico*, ho dedicato al primo momento (1963-65) di quel rapporto<sup>1</sup>, e altrettanto idealmente precedono quelle

---

1 Cfr. G. Clemente, *Chiasmi. Trasmissione e accesso al sapere tra Althusser e Bourdieu*, «Quaderni materialisti» 16 (2018), pp. 175-196. In questo studio ho analizzato un testo poco noto di Althusser, *Problèmes étudiants*, un saggio di 31 pagine che apparve nel gennaio del 1964 nella rivista comunista «La Nouvelle Critique». La tesi che in generale Althusser difende è che il di-

che, pertinenti a un discorso prevalentemente *politico*, saranno prossimamente dedicate al terzo e ultimo momento (1970).

Va da sé che i tre studi, benché siano legati per affinità tematica, sono del tutto leggibili separatamente per eterogeneità teorica.

## 2. *L'autonomia dell'arte: le redoublement*

L'opera di Tolstoj, o meglio, le analisi di Macherey delle tesi estetologiche di Lenin sull'opera di Tolstoj, rappresentano, per implicazioni teoriche, il modo migliore per adentrarsi nell'analisi della recensione di Macherey a *L'amour de l'art* di Pierre Bourdieu e Alain Darbel<sup>2</sup>. Qui, c'è il riferimento alla *molteplicità* delle determinazioni sociali delle formazioni storiche (althusserianamente complesse e surdeterminate) e la necessità per l'autore dell'opera, «a causa del suo rapporto personale e ideologico con la storia del suo tempo»<sup>3</sup>, di collocarsi in una *posizione soltanto parziale* all'interno della struttura (esso si situa in «uno solo dei suoi *lati*, rimanendo automaticamente estrane[o] al resto»<sup>4</sup>). Ciò che tutto sommato si potrebbe riassumere con la semplice formulazione: l'opera è sempre *situata*, ovvero, essa mette in opera *una situazione che definisce ed è definita dalla totalità delle relazioni*.

Tra totalità (della struttura) ed elemento della totalità (ed elemento in situazione) non sussiste un semplice rapporto di esclusione (si direbbe di esclusione analitica, al modo del: *o* la totalità *o* l'elemento della totalità), quanto quello di un rapporto di alterità (si direbbe di alterità dialettica, al modo del: l'elemento della totalità *pone* l'insieme della struttura *attraverso* la sua negazione). La complessità della struttura fa sì che l'elemento, *in quanto elemento*, rinvii ai condizionamenti esterni degli altri elementi («Più che della

---

scorso scientifico in quanto discorso opposto al discorso ideologico costituisce una opzione che, garantita da una determinata formazione pedagogica basata sulla divisione tecnica, è conseguibile all'interno del dominio universitario. Sull'evidenza di una prossimità concettuale, l'analisi di *Problèmes étudiants* ha rappresentato il punto di leva per fare chiarezza sulla postura teorica che Bourdieu e Passeron hanno assunto agli occhi di Althusser e del circolo althusseriano in relazione alla questione della funzione pedagogica, *ben prima* che tale questione fosse giocata sul piano della riproduzione e cioè con la pubblicazione dei testi sulla teoria dei sistemi di insegnamento, del '70, e sugli apparati ideologici di Stato. Più precisamente, ho chiarito questo tipo di relazione attraverso due movimenti. Il primo, di carattere eminentemente storico-ricostruttivo, era inerente all'individuazione di tutte le ricorrenze che testimoniassero il rapporto che Althusser intrattene con Bourdieu (e Passeron) a partire dal 1963. Qui, oltre al carteggio tra Althusser e Bourdieu e Althusser e Bruno Queysanne, ho fatto uso della relazione introduttiva di Althusser al seminario di Bourdieu-Passeron dell'anno accademico '63-64, dedicato alla metodologia delle scienze umane. Il secondo punto riguardava invece la recensione teoricamente molto densa che Étienne Balibar dedicò a *Les héritiers, Culture et classes sociales*, apparsa nel 1965 sul primo numero di «Le Nouveau Clarté» e, in forma più estesa, nel terzo numero dei «Cahiers marxistes-léninistes», col titolo: *Les héritiers, par P. Bourdieu et J.C. Passeron. Notes de lecture*. In essa, in linea generale, Balibar mira a sottolineare che la divergenza degli oggetti d'analisi di Bourdieu-Passeron e di Althusser rende possibile articolare le operazioni teoriche di *Les héritiers* e *Problèmes étudiants* in un rapporto di non esclusione.

2 Cfr. P. Macherey, *Lénine critique de Tolstoï*, «La Pensée» 121 (1965), poi in P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966, tr. it. di P. Musarra e L. M. Cesaretti, *Per una teoria della produzione letteraria*, Bari, Editore Laterza, 1969.

3 P. Macherey, *Per una teoria* cit., p. 131.

4 *Ibidem*.

sua [del posto che occupa nella struttura complessa] presenza in rilievo nell'opera importa il fatto che esso è il risultato di pressioni esterne all'opera»<sup>5</sup>). Ma l'elemento della situazione, proprio perché in situazione, non può cogliere, come l'occhio di Dio che tutto vede, l'insieme della struttura (Schlegel non avrebbe di certo tacciato Macherey di essersi «smarrito da solitario per false strade mistiche»<sup>6</sup>). La totalità è interdetta all'occhio dell'opera, essa non si dà in un rapporto di immediatezza meccanica (cioè espressiva).

Tuttavia, ciò non toglie che l'opera, *proprio in quanto assume una prospettiva parziale* (cioè: proprio in quanto è ciò che *nega* la totalità per la *parte* che occupa nella situazione), non *ponga* (in quanto suo presupposto) la totalità strutturata (in quanto totalità di relazioni: ciò che non fa di Macherey nemmeno un kantiano, dal momento che per Kant l'insieme delle condizioni per un condizionato dato non è dato perché non intenzionato). È la singolarità dell'elemento collocato nella struttura che, proprio perché strutturata, riflette (vedremo poi in che senso) l'insieme delle relazioni; ma un insieme che perciò, poiché rappresenta il rinvio di quella parzialità *in quanto* parzialità, si dà – ma come totalità assente o come assenza di totalità. Se è vero che non si può staccare l'elemento della struttura dalla struttura (la posizione parziale è infatti una posizione strutturata la cui emersione è internamente condizionata dal rapporto con le altre singolarità *a loro volta* condizionate da quella posizione parziale: ciò che significa «essere in situazione»), è altrettanto vero che è solo staccandolo (e non si può non staccarlo, dal momento che esso, già staccato, occupa solo un posto della struttura) che si può rinviare alla totalità delle relazioni la quale, *proprio perciò*, da un lato, non può non darsi che come (la sua) mancanza: «L'opera letteraria dà la misura di una differenza, dà a vedere una determinata assenza: questo dice, anche se, necessariamente, ne parla poco»<sup>7</sup>; dall'altro, in quanto totalità complessa, *non può darsi che nel momento stesso in cui viene posta (negativamente) da quella parzialità*: «Scoprire il tipo di necessità da cui dipende il libro non significa mostrare che prima dell'opera, al di fuori di essa, siano *dati* tutti gli elementi che permettono di scriverla o di leggerla»<sup>8</sup>. *Se la totalità si dà come totalità assente, è questa assenza che dell'opera determina la presenza sotto forma della sua (in)fondatezza*: «Spiegare l'opera significa mostrare che, contrariamente alle apparenze, essa non esiste di per sé, ma anzi porta perfino nella sua lettera il contrassegno di una assenza determinata che è anche il principio della sua identità»<sup>9</sup>.

Riconoscere il decentramento che sta al suo cuore, il fatto che l'opera sia abitata da una estraneità radicale che ne determina l'infrazione, ciò che ne vieta ogni tentativo di riconduzione ad una supposta completezza («Non bisogna quindi esitare a riconoscere nell'opera incompletezza e informità»<sup>10</sup>) – questo è il compito della critica (scientifica). L'opera è *non-tutta*, ovvero, la sua identità è essenzialmente duale e intrinsecamente alterata o, ancora meglio, differenziale e intervallata, cioè dipendente da ciò che riflette ma che non lascia vedere e che è, *proprio perciò*, autonoma *perché* sporta in una esteriorità

5 Ivi, p. 132.

6 Come aveva fatto per lo *Über die bildende nachahmung* di Moritz in A.W. Schlegel, *die Kunstlehre*, in *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1963, I, p. 91. Sul punto mi permetto di rinviare a G. Clemente, *Il centro e la circonferenza. La questione della totalità in* Lo scopo ultimo del pensiero umano di K.P. Moritz, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica» 3 (2016), pp. 627-647.

7 P. Macherey, *Per una teoria* cit., p. 83.

8 Ivi, p. 53.

9 Ivi, p. 84.

10 Ivi, p. 82.

di cui essa tace e che allo stesso tempo la fonda difettivamente<sup>11</sup>. Ecco che la categoria di *produzione* (il fatto che l'opera stabilisca un intrattenimento surdeterminato con le proprie condizioni d'esistenza: «L'opera è uno specchio, ma non in forza d'un rapporto manifesto con il periodo 'riflesso'»<sup>12</sup>) è funzionale al togliimento di quella di *creazione* («Dire che lo scrittore, o l'artista, è un creatore significa porlo alle dipendenze di un'ideologia umanista»<sup>13</sup>), dal momento che questa rinvia, necessariamente, all'*unità* di una intenzione – sia che la si consideri come oggettiva, cioè rispondente a modelli restrittivi fuori dal tempo (ciò che determina l'illusorietà della critica normativa), che come soggettiva, cioè rispondente alle intenzioni dell'autore (ciò che determina l'illusorietà della critica empirica)<sup>14</sup>.

Differenzialità, difettività e «unidualità» rappresentano le nozioni generate sul rifiuto del postulato di unità. L'opera, proprio perché essenzialmente alterata, è necessariamente attraversata da una molteplicità: «*Il postulato dell'unità dell'opera, che, più o meno esplicitamente, è sempre stato l'assillo dell'impresa critica, deve essere denunciato come falso*»<sup>15</sup>; o ancora: «L'opera non è ciò che è a causa dell'*unità* di una certa quale intenzione di cui dovrebbe essere permeata, né per la sua conformità a un modello autonomo»<sup>16</sup>.

In definitiva, ciò che la critica toglie è la spazialità determinata, il carattere localizzato, ciò che sul piano metaforico indica dell'opera la sua supposta interiorità. Non basta scendere al suo interno per comprenderne la necessità quanto, al contrario, mostrarne il taglio che la ferisce. Lo scambio che produce l'interprete d'opera ha in questo senso una funzione rivelativa, e per il critico normativo, e per quello empirico. Nella sostituzione di un termine con un altro, nello scambio dell'opera con un'altra che è purificata perché germogliata sulla manifestazione di ciò che prima era soltanto nascosto (non è questo il gesto pieno di senso di ogni operazione ermeneutica?), «egli mostra due cose: il *luogo* dell'opera, e il contenuto dell'opera»<sup>17</sup>. Nozioni presupposte a tutte le illusioni critiche: luogo e contenuto – l'opera è il suo contenuto unitario e l'unità del suo contenuto è il luogo stesso dell'opera che essa riempie; contenuto localizzato e luogo riempito, l'opera è l'unità la cui completezza riempie già lo spazio astratto in una rappresentazione *mitologizzata*, se per mito si intende così come romanticamente s'è inteso e così come intende Macherey l'unità intransitiva di significato e significante<sup>18</sup>, e perciò tanto ideologica quanto ideologica era quella dell'uomo-Dio che crea il proprio oggetto pieno di sostanza.

«Effettivamente, il rapporto dello specchio con l'oggetto che riflette (la realtà storica)

11 E questo è il motivo per cui per Macherey ogni critica letteraria marxista, o meglio, ogni critica letteraria marxista non althusseriana che non mirerebbe che all'esplicitazione di ciò che materialisticamente l'opera suppone, non rappresenterebbe, in questo senso, nient'altro che una modalità della critica interpretativa con l'annessa caduta nel postulato di *profondità dell'opera*.

12 P. Macherey, *Per una teoria* cit., p. 131.

13 Ivi, p. 70.

14 Per una puntuale ricostruzione storica del dibattito francese sulla critica letteraria negli anni '60 vedi G. Benelli, *La nouvelle critique. Il dibattito critico in Francia dal 1960 ad oggi*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1981.

15 P. Macherey, *Per una teoria* cit., p. 82.

16 Ivi, p. 43.

17 Ivi, p. 79.

18 Ancora Moritz, che qui fa davvero al caso nostro, diceva: «Il concetto 'Giove' significa nel dominio della fantasia innanzi tutto se stesso, così come il concetto 'Cesare' nell'ordine delle cose reali significa Cesare stesso» (K.P. Moritz, *Gesichtspunkt für die mythologischen Dichtungen*, in *Schriften zur Ästhetik und Poetik: Kritische Ausgabe*, a cura di H.J. Schrimpf, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1962, p. 192).

è parziale: lo specchio opera una scelta, una selezione, non riflette la totalità del reale che gli si offre»<sup>19</sup>. Ovvero: il fatto originario della produzione d'opera è collocato nell'ordine di un insaputo fondamentale che è dettato dal «rapporto personale e ideologico» che l'autore (qui, per Macherey che commenta Lenin: Tolstoj) intrattiene «con la storia del suo tempo»<sup>20</sup>. L'impossibilità della riflessione della totalità, infatti, è la stessa, medesima impossibilità di coprire soggettivamente tutti i lati della struttura (che è «definita dalla molteplicità stessa delle sue determinazioni»); qui, in breve, quelle dell'aristocrazia fondiaria, della borghesia urbana, dei contadini, cui fa capo Tolstoj, e del proletariato). Ciò che, si diceva, è contenuto nel fatto stesso di essere in situazione. E dunque, ecco il punto, di non sapere il posto che soggettivamente si occupa nella struttura, così da instaurare, con ciò che resta, una relazione di estraneità essenziale: «È quindi possibile prendervi parte [nella struttura] da un solo dei suoi *lati*, rimanendo automaticamente estranei al resto (anche se questa estraneità è puramente apparente, come vedremo)»<sup>21</sup>. Precisazione enunciata a bassa voce ma centrale: l'estraneità è puramente apparente. Certo, perché se è vero che il rapporto elementare con la totalità è incompleto (cioè, inespressivo, ma soltanto direttamente), ciò non toglie che la totalità assente giochi – in quanto assente – un ruolo determinante per l'elemento della situazione – in quanto è soltanto parziale. Ogni elemento della situazione è preso in una complessità strutturale, cosa che ne decreta una doppia postura: i lati comunicano per effetti ma sono ciechi per visione.

Il riflesso, elemento che si ritiene immediatamente fedele, viene in realtà a dipendere da tutte le influenze che si esercitano su di esso a breve e anche a lunga scadenza, poiché è determinato dal posto che occupa nella struttura complessa. Più della sua presenza in rilievo nell'opera importa il fatto che esso è il risultato di pressioni esterne all'opera: il suo apparire infatti è determinato da un passaggio attraverso tutte le condizioni che l'hanno indirettamente suscitato<sup>22</sup>.

Con tutta evidenza, stiamo ancora muovendoci sullo stesso punto che si è già analizzato, quello secondo il quale, almeno formalmente, la totalità si dà per negazione, sì – ma per negazione determinata perché determinato è il posto che il contenuto dell'opera occupa nella struttura complessa; la determinatezza del lato, ovvero del contenuto d'opera, determina la determinatezza della totalità nel momento in cui la nega con la propria posizione. La totalità, cioè, si dà, ma è data nel momento stesso della sua esclusione perché ciò che nell'opera è posto, è l'elemento della situazione: essa *si dà*, ma si dà *per assenza* – o ancora, l'opera guarda, ma guarda una realtà incompleta, cioè, in quanto è ciò che pone la totalità attraverso la sua negazione determinata, è ciò che *guarda l'incompletezza di questa realtà*. La totalità, in breve, *si dà* tramite visioni prospettiche che ne negano la visione proprio perché parziali e situate («l'opera riflette una realtà incompleta, in quanto la coglie al livello dei soli elementi di cui dispone»<sup>23</sup>); o, qui è uguale, si dà attraverso visioni che la riflettono nella sua assenza («Lo specchio, sotto certi riguardi, è uno specchio cieco: ma esso è specchio anche per la sua cecità»<sup>24</sup>): la situazione degli elementi è

19 P. Macherey, *Per una teoria* cit., p. 131.

20 *Ibidem*.

21 *Ivi*, p. 132.

22 *Ibidem*.

23 *Ivi*, p. 133.

24 *Ivi*, p. 140.

l'unico criterio per poter presupporre quella totalità sotto la forma dell'estraneità. Ciò che significa, sul versante storico che nell'analisi di Macherey è intrecciato a quello teorico in modo analitico, che i termini caratteristici del periodo di Tolstoj (di nuovo: aristocrazia fondiaria, borghesia, masse contadine e classe operaia) «sono inseparabili, che non esiste l'uno senza l'altro: quel che importa è il loro rapporto, il loro modo di combinarsi»<sup>25</sup>.

Si diceva di una doppia postura. Qui, di fatto, è la stessa cosa: l'opera è completa, integra e significativa, in quanto si colloca in una posizione determinata («ha quanto basta per assumere un senso»<sup>26</sup>); per altro verso, ma simultaneamente (tutto, qui, si gioca su questa simultaneità), si definisce «per ciò che le mancava, per il suo carattere di incompletezza». Tratti niente affatto esclusivi, questi, anzi. Completezza e incompletezza spiegano, prolungandosi vicendevolmente, l'unico modo possibile per individuarne la specificità (e, lo vedremo subito, la funzione). Qui, va evidenziato, quando si dice della completezza dell'opera non si tratta di fare sconti all'unità della sua rappresentazione (sia essa oggettiva, cioè normativa, o soggettiva, cioè intenzionale). C'è completezza (per così dire, analitica, posta cioè nell'ordine della chiusura) e completezza (per così dire, dialettica, posta cioè nell'ordine di una lacerazione per esposizione e che perciò ne giustifica la determinatezza). Qui, effettivamente, è proprio l'assenza che, dell'opera, ne definisce la presenza (e, in questo senso, è «l'assenza di certi riflessi, o espressione, [...] il vero oggetto della critica»). L'elemento non è espressivo della totalità, se per espressione si intende un gesto meccanico di comprensione (esso «non significa riproduzione diretta (e neanche conoscenza)»). L'elemento è espressivo della totalità se, piuttosto, essa si dà a vedere nei difetti della riproduzione localizzata (essa, dice Macherey, è una «figurazione indiretta»): «Il concetto di espressione è dunque assai meno ambiguo di quello di riflesso, perché permette di definire la struttura d'insieme dell'opera come un contrasto che poggia su una assenza». Quello della difformità è il suo tratto essenziale: «Sono proprio quelle 'assenze' che, invece di diminuirla, la fanno esistere e in modo tale che essa non potrebbe essere diversa: insostituibile»<sup>27</sup>.

Ecco un passo in avanti.

L'opera, si è detto, riflette (il proprio, particolare contenuto ideologico) e, simultaneamente, non riflette (la molteplicità dei lati della struttura). Risultato: l'opera «è in sé contraddittoria»<sup>28</sup>. Meglio, per Macherey, si potrebbe dire che l'opera è attraversata da una contraddizione in atto. Cosa che ne definisce la sua *profonda irreligiosità* – certo, per una critica che sappia stare davanti ai suoi tagli: l'assenza che ne decreta l'essenziale difettosità, cioè, non è sussunta ad una processualità volta a donarle senso e a suturarla. Al contrario, quella assenza ne informa in atto e, proprio perciò, contraddittoriamente, la determinatezza e la difformità: «Nell'opera, l'essenziale non è vedere, confusamente, l'unità, ma distinguere il cambiamento, cioè, ad esempio, la contraddizione, purché non si riduca questa ultima ad essere un nuovo tipo di unità»<sup>29</sup>. Il presupposto della sua contraddittorietà, in altri termini, è, di nuovo, l'elemento dell'assenza determinata (la situazione, proprio in quanto situata, determina la determinatezza del resto assente) come assenza determinante (che perciò è fondativa di ciò che l'opera è). L'opera, si diceva, è non-tutta, cioè, difettata per il fatto stesso che dà a vedere un contenuto specifico che così

25 Ivi, p. 119.

26 Ivi, p. 140.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 Ivi, p. 44.

rinvia, fondativamente, a ciò che essa non è. C'è riflessione, ontologicamente, sul versante di ciò che essa è (in Macherey, la sua completezza), per ciò che essa riflette (il suo contenuto ideologico parziale); c'è non-riflessione, allo stesso modo (in Macherey, la sua non-indipendenza), per l'assenza a cui essa rinvia indirettamente. Pare chiaro, allora, che la sua contraddittorietà non sia la stessa, medesima contraddittorietà del processo storico (che, in ultima istanza, è relativa al doppio gioco determinato proprio dalla situazione delle masse contadine<sup>30</sup>). L'essere dell'opera è l'essere in situazione e la contraddizione della storia è proprio ciò che nei suoi limiti essa non riproduce. Ciò che si potrebbe enunciare dicendo che la sua contraddittorietà è *proprio l'effetto dell'assenza del riflesso di quella contraddizione in quanto contraddizione strutturata*.

La contraddizione tra ciò che l'opera riflette e non riflette è la sua specificità. Cosa che, in modo obliquo, può essere espressa dicendo che, sebbene ogni opera abbia un contenuto ideologico, *essa non può essere ridotta a questo contenuto*. È qui, è su questo versante operativo oltre che ontologico, che, precisamente, inizia a potersi toccare – è davvero il caso di dirlo, proprio a partire dalla metaforica della riflessione e, lo si vedrà subito, dei riflessi della riflessione – la tesi propriamente speculativa di Macherey. Perché se è vero che, per un verso, sul presupposto della complessità strutturale, in un periodo storico dato si produce *non una* ideologia, ma una *serie* di ideologie determinate dal loro rapporto reciproco, in modo da far sì che ognuna di esse sia «condizionata [...] dall'insieme delle pressioni che si esercitano sulla classe sociale che essa rappresenta»<sup>31</sup>; per l'altro, *proprio sulla base di questo presupposto*, la forza e, *simultaneamente*, i limiti dell'ideologia dominante (qui, quella dell'aristocrazia fondiaria «che detiene ancora il potere»<sup>32</sup>), è *quella di presentarsi come ideologia generale*. L'ideologia dominante, in quanto ideologia generalizzata, è, per definizione<sup>33</sup>, sempre collocata nell'ordine della consistenza («è sempre compatta, provocatoria e abbondante»<sup>34</sup>), ma, ecco il punto, di una consistenza giocata su una dimenticanza fondamentale: quella, appunto, della propria limitazione strutturalmente ricevuta.

Essa è una falsa totalità, perché non si è assegnata dei limiti, perché è incapace di riflettere il limite dei suoi limiti. Essa li ha *ricevuti*, ma ora esiste soltanto per dimenticare quella donazione iniziale, quei limiti imposti, che rimangono permanenti e definitivamente latenti e sono all'origine di una discordanza che costituisce la struttura di qualunque ideologia: la discordanza tra la sua apertura esplicita e la sua chiusura implicita<sup>35</sup>.

30 Contro l'aristocrazia fondiaria esse ricalcano le forme di rivendicazione politica della borghesia, schierandosi così, in seconda istanza e quantomeno indirettamente, contro il proletariato. In tal modo sfugge loro – strutturalmente –, per il motivo stesso di essere in situazione, il fatto che «la proprietà è necessariamente anche una lotta contro il capitalismo» (ivi, p. 120). Cosa, questa, che decreterà il fallimento della rivoluzione del 1905, «[rivelando] il carattere precario di una tale struttura, e [mostrando] che la lotta contro i residui feudali e la lotta contro il capitale non possono aver successo se non procedendo insieme, in uno spirito nuovo, e seguendo forme d'organizzazione del tutto nuove (il partito socialdemocratico che, soltanto a partire da questo momento, si dimostra capace di assumere la direzione della lotta)» (*ibidem*).

31 Ivi, p. 123.

32 Ivi, p. 118.

33 Sul punto Macherey rinvia a L. Althusser, *Marxisme et humanisme*, in *Pour Marx*, Paris, Édition La Découverte, 1996, tr. it. a cura di M. Turchetto, *Marxismo e umanesimo*, in *Per Marx*, Milano-Udine, Mimesis, 2008, pp. 193-212.

34 P. Macherey, *Per una teoria* cit., p. 144.

35 Ivi, p. 143.

Qui, il punto cruciale.

Tesi speculativa si diceva. Questa si gioca sul giro di vite della riflessione (che è ideologica ed estetologica insieme), sulle traiettorie operative di ciò che l'opera è. Questa, infatti, la sua funzione: «*Quella di presentare l'ideologia in forma non ideologica*»<sup>36</sup>. L'opera è contro un dichiararsi (che corrisponde al dimenticare una donazione iniziale) – ovvero, di presentare l'ideologia generale per ciò che essa è (come un che di limitato). Perché se è vero che l'assenza è il fattore determinante dell'opera, quest'ultima, nata sul terreno ideologico («l'opera letteraria non può essere separata dal suo contenuto ideologico, se non artificialmente»<sup>37</sup>), sulla base di quell'assenza determinata (in quanto posta in situazione), è *ciò che porta all'ideologia quella stessa assenza nel quadro della sua generalità*. L'opera compensa, sulla sua medesima superficie, l'incapacità (funzionale) dell'ideologia di riflettere su se stessa (di pensarsi come un che di limitato cioè, di non generalizzato) – o, in altre parole, essa è l'oggetto interno (perché ideologico) e allo stesso tempo esterno (perché è rivelativa di ciò che l'ideologia non dice) che rappresenta, per così dire, *l'autocoscienza in difetto dell'ideologia*. Ecco la sua funzione necessariamente critica, una funzione che è necessaria perché non ridicibile, semplicemente, ad alcun tipo di intenzionalità, ed è critica perché rappresenta, dell'ideologia, lo scarto interno che ne interdice il principio di identità: in ciò che l'opera riflette e non riflette, si riflette l'ideologia come *raddoppiata*. L'opera raddoppia, e raddoppia in un gioco di riflessioni che rovesciano, *essenzialmente*, i meccanismi della combinazione. Riflette e non riflette l'opera (da qui, la sua contraddittorietà), e sulla sua superficie frantumata si riflette l'ideologia generalizzata: ciò che quest'ultima vede, su quello specchio, non è, come nel vaso di fiori<sup>38</sup>, la sua immagine «raddrizzata» (ovvero, ideologicamente, la sua conferma a partire dalla sua posizione dichiarata), quanto, proprio al contrario – la sua verità rivelata: *essa non vede niente (di consistente)*: «Universo costruito intorno a un grande sole assente, una ideologia è fatta di ciò di cui non parla; esiste perché vi sono delle cose di cui non si deve parlare»<sup>39</sup>. Lo si vede – la flessione ontologica, oltre che terminologica, è la medesima. Il centro assente dell'opera è la verità rovesciata della compattezza ideologica: *se l'opera mette in opera una difformità, l'opera mette in opera, contro ciò che essa dichiara di essere, la sua (dell'ideologia) verità*.

Anche se questa forma è essa stessa ideologica, si ha comunque, in forza di questo *raddoppiamento*, uno spostamento dell'ideologia all'interno di se stessa; non è l'ideologia a riflettere su se stessa, ma per effetto dello specchio in essa viene introdotto un difetto rivelatore che fa apparire differenze e discordanze, ovvero una disparità significativa<sup>40</sup>.

L'opera, a partire dalla propria difformità, ripete in forma rivelata una difettività. Necessario, allora, trattenersi un attimo su questa rivelazione, su questo raddoppio che dà

36 Ivi, p. 145 (*corsivo mio*).

37 Ivi, p. 125.

38 Mi riferisco al famoso schema ottico del mazzo di fiori che Lacan prese a prestito da Bouasse per mostrare alcuni dei suoi concetti, come la differenza tra io ideale e ideale dell'io o il passaggio dall'immaginario al simbolico. Lo schema è in, *Remarque sur le rapport de Daniel Lagache*, in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, tr. it. a cura di G. B. Contri, *Nota sulla relazione di Daniel Lagache*, in *Scritti. Volume II*, Torino, Einaudi, 2002, p. 671.

39 P. Macherey, *Per una teoria* cit., p. 143.

40 Ivi, p. 145.

a vedere uno scarto interno e una non corrispondenza nella (supposta) unica sostanza. Chiaro che tale rivelazione, che è il proprio dell'opera nella sua funzione, non sia collocata nell'ordine di un sapere. Riguardo al vero sapere l'opera è muta perché il suo mettere in opera è soltanto un mettere in mostra. Non soltanto, per certi versi, l'opera è cieca; ma per altri, cioè davanti alle enunciazioni del sapere vero, essa non ha voce. La rivelazione, per il fatto stesso di porsi per ciò che essa è, rivela una inconsistenza: niente di più, si direbbe, ma neanche niente di meno – come se questo non fosse già abbastanza. Essa, tecnicamente, non dice cosa è l'ideologia, perché il suo è un esclusivo mostrare e dare a vedere che, al limite, può essere definito come un *analogo* del sapere (perché, e sarà Althusser, lo si vedrà subito, a formularne la tesi, ne condivide le conclusioni senza enunciare le premesse, proprio a partire dalla propria peculiarità tutta sensuale, cioè estetica: di ciò che dà a vedere, dà a sentire, dà a percepire). La sua germinazione (che è una produzione) scava così i contorni di una topologia triangolata che *sebbene non avvicini l'opera d'arte ad un sapere scientifico, non la separa da questo stesso sapere relativamente alla sua distanza dall'ideologia*:

Quel che lo scrittore conosce della realtà non ha nulla a che vedere con la spiegazione scientifica che il partito marxista darà di quella realtà, appunto perché lo scrittore si serve di mezzi che sono peculiari. Si potrebbe dire che il sapere dello scrittore è un sapere implicito, inconsapevole della propria portata e delle proprie motivazioni: ma allora non si tratta più di un sapere, dal momento che a partire dalle sue stesse tracce non è possibile ricostruirlo. Neanche si può dire che si tratti di un sapere ideologico (cioè assunto e trasmesso per il tramite di un'ideologia), se è vero che la letteratura deve essere definita separatamente dall'ideologia con cui *apre un dibattito*<sup>41</sup>.

L'opera non è una semplice ideologia e non è una scienza, sebbene con quest'ultima sia affine per la sua distanza dalla prima (cioè, benché non sia collocata nell'ordine di una rottura epistemologica, essa provoca, rispetto all'ideologia generalizzata, una rottura specifica<sup>42</sup>: «A modo suo [...] essa istituisce una separazione netta, radicale, che impedisce di assimilarla ad altro per poterla conoscere»<sup>43</sup>): «La scienza sopprime l'ideologia cancellandola; l'opera la respinge nel momento stesso in cui se ne serve»<sup>44</sup>.

41 Ivi, p. 126.

42 Sarebbe opportuno approfondire la questione a partire da un confronto con ciò che scrive Alain Badiou in *L'autonomie du processus esthétique*, «Cahiers marxistes-léninistes» 12-13 (1966), p. 77: «Enunciato 1: L'arte non è l'ideologia. È del tutto impossibile spiegarla a partire dal rapporto omologico che sosterrebbe con il reale storico. Il processo estetico decentra la relazione speculare in cui l'ideologia perpetua la sua infinità chiusa. L'effetto estetico è sì immaginario: ma questo immaginario non è il riflesso del reale, perché è il reale di questo riflesso. Enunciato 2: L'arte non è una scienza. L'effetto estetico non è un effetto di conoscenza. Tuttavia l'arte, in quanto realizzazione e denuncia differenziante dell'ideologia [*en tant que réalisation et dénonciation différenciante de l'idéologie*], è strutturalmente più vicina alla scienza che all'ideologia. Produce la realtà-immaginaria di ciò che la scienza si appropria nella sua realtà-reale [*Il produit la réalité-immaginaire de ce dont la science s'approprie la réalité-réelle*]. Sul punto, mi limito ad indicare l'ottimo B. Boostels, *An introduction to Alain Badiou's «The autonomy of the aesthetic process»*, «Radical Philosophy» 178 (2013), pp. 30-31.

43 P. Macherey, *Per una teoria* cit., p. 56.

44 Ivi, p. 145.

### 3. Un breve détour sulla *Lettre sur la connaissance de l'art* di Althusser

Sul punto, è opportuno rilevare come la tesi di Macherey (e non solo questa) fu ripresa da Althusser a partire dall'aprile '66, precisamente nel numero 175 di «*La Nouvelle Critique*»<sup>45</sup>, in un breve testo che porta il titolo di *Lettre sur la connaissance de l'art (réponse à André Daspre)*<sup>46</sup>. Una ripresa, questa, che marca nell'ambito stesso della teorizzazione althusseriana una evidente flessione teorica. La riflessione althusseriana sulle cose letterarie e sull'arte in generale (si pensi soltanto a *Il «Piccolo», Bertolazzi e Brecht (Note per un teatro materialista)*<sup>47</sup>, del '62), infatti, non è affatto nuova<sup>48</sup>. Tuttavia, per limitarmi soltanto a sottolineare la flessione sulla base di uno stesso oggetto teorico, un testo poco conosciuto che restò inedito, *Une conversation sur l'histoire littéraire* del '63<sup>49</sup>, mi pare essere, in questo senso, davvero rivelativo.

La questione era quella di conciliare la storicità della trasmissione dell'opera (cioè, il fatto che essa sia un che di collocato, sul versante della sua produzione e della sua trasmissione, in una certa determinazione storica) con il suo rapporto diretto (cioè, con uno schema, sul versante del suo consumo, che consenta di appropriarsene al di là di quella determinazione), senza perciò fare riferimento, ecco il punto di Althusser, ad un paradigma d'essenza volto a ritrovare in quell'oggetto le tracce di categorie estetiche (cioè filosofiche e quindi ideologiche), «come i teologi che cercano le tracce di Cristo, di Dio fatto uomo nella storia concreta dell'umanità»<sup>50</sup>.

Non è soltanto perché ci è stato trasmesso dalla tradizione storica che possiamo parlarne [di Mallarmé]. È perché il tipo di contatto che i contemporanei di Mallarmé avevano con lui è rimasto – fondamentalmente, con delle variazioni di dettaglio – lo stesso che con lui abbiamo mantenuto<sup>51</sup>.

Posto il piano della storia (ovvero, della trasmissione), e posto il piano del rapporto

45 Ora in L. Althusser, *Écrits philosophiques et politiques. Tome II, textes réunis et présentés par F. Matheron*, Éditions STOCK/IMEC, 1995, pp. 559-568.

46 Come ci informano gli editori francesi, il testo di Althusser «deve essere restituito nel contesto del dibattito sull'umanesimo suscitato dalla pubblicazione degli articoli di Althusser: *'Marxisme et humanisme'* e *'Note complémentaire sur l'humanisme réel'*, entrambi in *Pour Marx*. La discussione comincia da una lettera di André Daspre, allora professore di francese al liceo di Toulon, che in seguito insegnerà all'università de Nice e pubblicherà svariate opere su Roger Martin du Gard», ivi, p. 559.

47 In L. Althusser, *Per Marx* cit., pp. 119-136. Per una analisi del testo rinvio, tra i più significativi, a M. Kowsar, *Althusser on Theatre*, «*Theatre Journal*» 35 (1983), 4, pp. 461-474 e V. Morfino, *Escatologia à la cantonade. Althusser oltre Derrida*, in *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, a cura di P. D' Alessandro, A. Potestio, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2008, pp. 45-58.

48 Il campo dell'estetica althusseriana è relativamente poco studiato. Sulla questione mi limito a segnalare l'ancora attuale P. Johnson, *Marxist aesthetics. The foundations within every day life for an emancipate consciousness*, London, Routledge & Kegan Paul, 1984, terza parte, *Althusserian Marxism and the problem of ideological struggle*, pp. 115-142; W. Montag, «*La dialectique à la cantonade*»: *Althusser devant l'art*, in E. Kouvelakis (éd. par) *Sartre, Lukács, Althusser. Des marxistes en philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

49 Ora in L. Althusser, *Écrits sur l'histoire (1963-1986)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, pp. 31-75.

50 Ivi, p. 39.

51 Ivi, p. 60.

all'opera (ovvero, del consumo), è questione di mostrare come *il secondo sia una istanza del primo* (pena il ricorso a categorie filosofiche, cioè ideologiche) *senza esserne del tutto riconducibile* (pena la non appropriabilità dell'oggetto al di fuori della sua collocazione determinata). Più precisamente, si tratta di non formulare una filosofia dell'essenza necessariamente introdotta come fattore compensativo di una storicità letteraria soltanto cronologica (o cronachistica, qui è uguale), «perché la storia come tale è la riduzione di tutta la specificità estetica»<sup>52</sup>. Ovvero, a rovescio, di identificare una teoria della storia che, *proprio a partire dalla storicità* della produzione e trasmissione dell'opera, individui un *piano di semi-invarianza* che giustifichi le pratiche del suo consumo (estetico) senza ricorrere ad una teoria dell'essenza (estetica): «Si tratta di fare una teoria della storia che renda conto della possibilità di un rapporto non storico con gli stessi oggetti storici»<sup>53</sup>. Ciò che conduce, in definitiva, ad una certa curvatura della postura temporale del consumo: tra i morti (i lettori di Mallarmé *contemporanei* di Mallarmé) e i vivi (i lettori di Mallarmé che di Mallarmé non sono contemporanei) vi è un certo tipo di contemporaneità che è collocata su un piano di stabilità relativa che inerisce ad un giudizio estetico, se con questo si intende lo schema come condizione formale dell'appropriazione. Il giudizio estetico, fattore del consumo, è qualcosa di vettoriale: nato dalla storia, la attraversa.

Ecco, dunque, la tesi centrale di Althusser: sul presupposto della sua inscindibilità dal piano storico e, allo stesso tempo, della sua autonomia relativa, il giudizio estetico è ciò che definisce, *non* i rapporti con le condizioni di esistenza dell'oggetto (collocati, piuttosto, al livello del piano della trasmissione), quanto i *modi* di appropriazione di quell'oggetto. Per dirlo in altri termini, il giudizio estetico è, in tutto e per tutto, *un giudizio ideologico*: «Questo livello concerne ciò che si chiama, nella teoria marxista, il livello dell'ideologia estetica – *dell'arte come ideologia*»<sup>54</sup>. Come a dire che *il contatto diretto* (cioè, «*non storico*») è *sempre un contatto mediato* (cioè, *ideologico*). Dire giudizio estetico è dire giudizio ideologico: determinato dalla storia, esso definisce lo sguardo che guarda l'oggetto che essa stessa trasmette. L'opera è flessa, è piegata: essa subisce – si badi: *per la propria stessa definizione* –, una dipendenza dallo schema che se ne appropria (ciò che kantianamente si può formulare dicendo: l'immediatezza della sua intuizione è sempre mediata da uno schema che la rivela, *immanentemente*, per ciò che essa è, cioè, qui, per come essa appare). Il livello del giudizio è il livello «*dell'arte come ideologia*» – *l'arte sta a lato dell'ideologia* perché è esposta alle categorie della sua fruizione. *L'arte è sempre ideologica* perché, nella polarità soggetto-oggettiva<sup>55</sup>, *essa dipende, per ciò che essa è, dallo sguardo che guarda*.

52 Ivi, p. 65.

53 Ivi, p. 69.

54 Ivi, p. 67 (corsivo mio). In questo senso, occorre precisarlo, l'ideologicità della relazione oggettuale e quella essenzialista non sono affatto la stessa cosa. Se, infatti, con la prima, per riprendere l'Althusser di *Marxismo e umanesimo* (che è dell'anno dopo), si intende il modo (immaginario) *con cui il soggetto vive il proprio rapporto all'oggetto trasmesso*, con la seconda, diversamente, si fa riferimento ad una ideologicità che è data da una falsa teoria scientifica.

55 Riguardo a tale polarità tra il Soggetto e l'Oggetto in cui è posto, come si vedrà meglio più avanti, un accento (ciò che Althusser chiama «*tendenza*») e non semplicemente la negazione di uno degli elementi che la compongono, faccio riferimento al quinto corso del *Cours de philosophie pour scientifiques* di Althusser, intitolato *Du côté de la philosophie*. Scrive Althusser: «Non si trova in nessuna filosofia [...] né l'empirismo allo stato puro, né il formalismo allo stato puro. Si tratta sempre di combinazioni di empirismo e di formalismo, sotto forme sempre originali. Piuttosto, in ciascuna di queste combinazioni, si constata la *dominanza di una tendenza* sull'altra. [...] In ogni filosofia ci sono due piatti, il piatto empirismo ed il piatto formalismo. E la bilancia pende sempre, o da una parte o dall'altra. Non c'è filosofia neutra. Ogni filosofia è tendenziosa, in quanto

Di flessione teorica si può parlare, dunque, perché nella *Lettre sur la connaissance de l'art*, proprio a partire dall'analisi di Macherey (a partire cioè dal '65, che è l'anno di redazione di *Lenin, critico di Tolstoj*, confluito poi nel testo sulla produzione letteraria del '66), le cose stanno in modo diverso. Già dalle prime battute, l'enunciazione della questione: quella di «sapere se l'arte debba essere, o meno, collocata [*rangé*] come tale nelle ideologie – più precisamente se l'arte e l'ideologia siano una sola e medesima cosa»<sup>56</sup>.

Ecco, invece, il riferimento al testo di Macherey:

Ti consiglio di leggere attentamente l'articolo che Pierre Macherey ha dedicato a «Lenin, critico di Tolstoj», in un numero di «*La Pensée*» del 1965. Ben inteso, questo articolo non è che un inizio, ma pone bene il problema dei rapporti dell'arte e dell'ideologia e della specificità dell'arte. È su questa via che lavoriamo e speriamo di pubblicare da qui a qualche mese degli studi importanti su tale questione<sup>57</sup>.

Verifico brevemente il brano riportato.

Primo punto (di convergenza).

Per Macherey l'opera è rivelativa della verità dell'ideologia (nell'ambito di una circolarità riflessiva secondo la quale l'ideologia si riflette in ciò che riflette l'opera). Nel testo di Althusser non si parla di riflessione ma *della messa in opera degli stessi vissuti ideologici*. Una tesi speculativa fa spazio ad una tesi, per così dire, di rivelazione meccanica: «Solženicyn ci 'dà a vedere' il 'vissuto' [*le 'vécu'* ]»<sup>58</sup> e niente di più di questo vissuto. Se in Macherey, più precisamente, la rivelazione era rivelativa di ciò che l'ideologia generalizzata doveva tacere (la rivelazione parla delle sue *assenze*, cioè, dei suoi limiti); in Althusser la rivelazione rivela ciò che l'ideologia è (la rivelazione parla delle sue *presenze*, cioè, dei suoi stessi vissuti e delle sue condotte). In altri termini, l'opera per Althusser non rivela la verità dell'ideologia perché ne critica, mostrandola, la dichiarazione generalizzata (il fatto che essa, circolarmente, fa apparire i suoi limiti sul presupposto della loro dimenticanza essenziale); essa, diversamente, è il «serbatoio» che ripete nella sua forma specifica (nei limiti che la definiscono) gli stessi vissuti ideologici. Ma la differenza – si direbbe, di segno – non toglie che gli effetti specifici dell'opera siano collocati nel dominio di un gesto teorico che, *lungi dall'assimilare l'oggetto all'ideologia come tale*, come avveniva in *Une conversation*, risulta essere dello stesso tipo. Per Althusser, ora, il proprio dell'arte è, appunto, «di 'dare a vedere', 'dare a percepire', 'dare a sentire', qualcosa che fa *allusione* alla realtà»<sup>59</sup>; o ancora: «ciò che l'arte ci dà a vedere, che ci dà nella forma del 'vedere', del 'percepire' e del 'sentire' (che non sono la forma del *conoscere*), è l'ideologia da cui essa nasce»<sup>60</sup>. Risulta già visibile la complicazione rispetto al testo del

---

rappresenta una tendenza dominante», L. Althusser, *Philosophie et philosophie spontanée des savants* (1967), Paris, Librairie François Maspero, 1974, tr. it. di F. Losi, con una introduzione di M. Turchetto, *Filosofia e filosofia spontanea degli scienziati. Corso di filosofia per operatori scientifici*, Milano, Unicopli, 2000, p. 150.

56 L. Althusser, *Lettre sur la connaissance de l'art* cit., p. 560.

57 Ivi, p. 561.

58 Ivi, p. 562.

59 Ivi, p. 561.

60 *Ibidem*. Sul punto rinvio a T. Albrecht, *Donner à voir l'idéologie: Althusser and Aesthetic Ideology*, «Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de Langue Française» 14 (2004), 2, pp. 1-28.

'63 (e non necessariamente una rottura<sup>61</sup>): se in quest'ultimo l'ideologia stava alle spalle del rapporto immediato con l'opera, adesso, al contrario, l'opera, nata sul piano stesso dell'ideologia, *la tradisce* (dandola a vedere, *la porta alla coscienza*<sup>62</sup>).

Sul punto, una breve precisazione. La percezione di ciò che ci dà a vedere è il proprio dell'arte. Il riferimento (necessario) al *chi* della sua fruizione non deve condurre, tuttavia, ad un qualche tipo di «idealismo» (come nel testo del '63): se è vero che l'opera è fatta per essere percepita (la sua allusività passa necessariamente attraverso la messa in mostra di ciò a cui allude), essa, per ciò che è, *non è ridicibile alla sua percezione*. In altri termini, se nel testo del '63 la relazione soggetto-oggettiva era guidata dal soggetto (l'accento era posto a lato degli schemi trascendentali d'appropriazione ideologica, cosa che rendeva ideologico, cioè appropriabile attraverso un giudizio estetico, lo stesso oggetto trasmesso); adesso, al contrario, *la stessa relazione è guidata dall'oggetto* (l'accento della relazione è posto a lato degli scarti ideologici della rivelazione estetica).

Secondo punto (di convergenza).

Per Macherey la funzione specifica dell'opera è quella di *raddoppiare* dall'interno l'ideologia (per il proprio contenuto ideologico deformato fondativamente da una assenza: «si ha comunque, in forza di questo raddoppiamento, uno spostamento dell'ideologia da se stessa»<sup>63</sup>...). Anche per Althusser, sulla base del fatto che essa dà a vedere un certo contenuto perché nata sul piano stesso dell'ideologico, l'opera rappresenta il suo scarto interno. In una linea sinonimica, al posto del *redoublement*, qui si parla di *recul*:

Balzac e Solženicyn ci danno una «vista» sull'ideologia alla quale la loro opera non cessa di fare allusione e di cui non cessano di nutrirsi – una vista che suppone un *ritiro [recul]*, una *presa di distanza interna* sull'ideologia stessa da cui i loro romanzi provengono. Essi ci danno a «percepire» (e non a conoscere), in qualche modo *dall'interno*, per una *distanza interna*, l'ideologia stessa nella quale sono presi<sup>64</sup>.

Terzo e ultimo punto (di identità).

Per Macherey la specificità dell'arte colloca l'opera sul piano di una rottura che sebbene non sia epistemologica (non sopprime l'ideologia cancellandola), è una rottura specifica (la respinge servendosi): «Così diventa possibile misurare lo scarto che separa

61 Cosa, questa, dimostrata dal fatto che ancora nel testo su *Cremonini*, che è del '66, quindi a (supposta) rottura già avvenuta rispetto al testo del '63, Althusser faccia riferimento alla volontà della critica ideologica di voler fare, appunto, di Cremonini un (pessimo) esponente della corrente espressionista al fine di celarne la grandezza materialista: «Applicato a Cremonini, il termine di espressionismo è l'indice evidente di un malinteso. Prima di tutto è il malinteso di tutto il giudizio critico (e dunque di tutta l'estetica) che non è che il commentario, anche teorico, del *consumo estetico*». Per i riferimenti al testo di Althusser rimando all'analisi che ne faccio poco più avanti.

62 Cfr. L. Althusser, *Marxismo e umanesimo* cit., p. 204: «Si sostiene normalmente che l'ideologia appartiene alla sfera della 'coscienza'. Non dobbiamo far confusione su questo appellativo, che rimane contaminato dalla problematica idealista anteriore a Marx. In realtà, l'ideologia ha ben poco a che vedere con la 'coscienza', anche supponendo che tale termine abbia un senso univoco. Essa è profondamente *incosciente*, anche quando si presenta (come nella 'filosofia' pre-marxista) sotto una forma elaborata. L'ideologia è proprio un sistema di rappresentazioni: ma queste non hanno quasi mai a che vedere con la 'coscienza': esse sono qui sempre immagini, talvolta concetti, ma è innanzitutto come *strutture* che si impongono alla schiacciante maggioranza degli uomini, senza passare attraverso la loro 'coscienza'».

63 P. Macherey, *Per una teoria* cit., p. 145.

64 L. Althusser, *Lettre sur la connaissance de l'art* cit., p. 561.

l'opera d'arte da un vero sapere (una conoscenza scientifica) ma che insieme li avvicina nella loro comune distanza dall'ideologia»<sup>65</sup>. È in questo senso che sopra (paragrafo 2.) si diceva che l'arte è un *analogo* del sapere vero: sul presupposto che la scienza e l'arte abbiano uno stesso oggetto da cui prendere le distanze («Anche l'ideologia è l'oggetto della scienza, anche il 'vissuto' è l'oggetto della scienza, anche 'l'individuale' è l'oggetto della scienza»<sup>66</sup>), per Althusser la loro differenza specifica, rispetto a quell'oggetto, è la medesima che corre tra l'esplicazione delle cause per un effetto dato e la semplice rivelazione di quello stesso effetto:

Se Solženicyn ci 'dà a vedere' il 'vissuto' [...], egli non ci dà in alcun modo la *conoscenza* del 'culto' e dei suoi effetti: questa conoscenza è la conoscenza concettuale dei meccanismi complessi che finiscono per produrre il 'vissuto' di cui parla il romanzo di Solženicyn. Se qui volessi parlare il linguaggio di Spinoza, direi che l'arte ci dà 'a vedere' delle 'conclusioni senza premesse', mentre la conoscenza ci fa penetrare nei meccanismi che producono le 'conclusioni' a partire dalle 'premesse'<sup>67</sup>.

La tesi sulla irriducibilità (relativa) dell'opera al dominio ideologico trova spazio in un altro testo minore di Althusser, apparso nel novembre '66 nella rivista «*Démocratie nouvelle*»<sup>68</sup>. Si tratta di *Cremonini, peintre de l'abstrait*. Tralascio la sua analisi e mi limito a mostrare come Althusser ripeta quasi letteralmente la tesi relativa al tradimento rivelativo dell'opera<sup>69</sup>:

Possiamo forse anche avanzare la proposizione seguente, che la funzione specifica dell'opera d'arte è di dare a *vedere*, dalla distanza che instaura con essa, la realtà dell'ideologia esistente (di una o l'altra delle sue forme)<sup>70</sup>.

O ancora:

L'opera d'arte non appartiene più, in quanto *oggetto estetico*, alla «cultura» come non appartengono alla «cultura» gli strumenti di produzione (una locomotiva) o le conoscenze scientifiche<sup>71</sup>.

Il fatto che la specificità dell'opera sia quella di «dare a vedere» un certo tipo di contenuto fa sì che essa, di nuovo, non possa essere ridotta a semplice a ideologia (pur essendo nata dal suo terreno). Anzi, proprio questa irremovibilità dal proprio dominio (relativamente autonomo), fa sì che non appartenga alla «cultura» più di quanto non appartenga alla «cultura» la stessa conoscenza scientifica (da qui, la loro relativa analogicità sulla base di una distanza effettiva dallo stesso oggetto).

65 P. Macherey, *Per una teoria* cit., p. 145.

66 L. Althusser, *Lettre sur la connaissance de l'art* cit., p. 562.

67 Ivi, p. 563.

68 Ora in L. Althusser, *Écrits philosophiques et politiques. Tome II* cit., pp. 573-589.

69 Per una interessante analisi del testo rinvio a B. Swenson, *Immanent realism: time and corporate form in William Gaddis's JR*, in *Literature and the encounter with immanence*, ed. by B. Swenson, Leiden, Koninklijke Brill NV, 2017, p. 101 e ss.

70 L. Althusser, *Cremonini, peintre de l'abstrait* cit., p. 585.

71 *Ibidem*.

Insomma, se è vero che l'opera d'arte non è un oggetto scientifico, *essa è autonoma* (sebbene non sia indipendente, cioè è autonoma relativamente) – ovvero, non è nemmeno un oggetto ideologico in quanto è un oggetto estetico (che non appartiene alla cultura).

#### 4. *La recensione di Macherey a L'amour de l'art*

Torniamo a Macherey.

È sulla base teorica su cui mi sono fermato che mi pare vada letta la sua recensione all'*Amour de l'art* di Bourdieu e Darbel, del '66, e apparsa, come anticipato sopra, lo stesso anno nel numero 12/13 dei «Cahiers marxistes-léninistes», intitolato *Art, langue: lutte des classes*.

Il museo offre a tutti, come un'eredità pubblica, i monumenti d'uno splendore passato, strumenti della glorificazione sontuosa dei grandi di altri tempi: liberalità fittizia, poiché l'entrata libera è anche entrata facoltativa, riservata a coloro che, dotati della facoltà di appropriarsi delle opere, hanno il privilegio di usare questa libertà e che sono da ciò legittimati nel loro privilegio, vale a dire nella proprietà dei mezzi per appropriarsi dei beni culturali o, per parlare come Max Weber, nel *monopolio* della manipolazione dei beni di cultura e dei segni istituzionali della salvezza culturale<sup>72</sup>.

In questo passaggio di *L'Amour de l'art* c'è (più o meno) tutto ciò che c'è da tener presente: è proprio al livello della cultura (di ciò che questa dice di essere) che Macherey, infatti, individua i meriti del testo di Bourdieu e Darbel: la spontaneità dell'entrata al museo si intreccia, innescando una separazione assoluta tra ciò che è di fatto e ciò che dice di essere per diritto, ad una libertà che è, appunto, soltanto apparente: «Questo contrasto tra il diritto e il fatto non è riflesso dall'esperienza ma da questa è mascherato, coperto da una ideologia apparentemente spontanea che, guarda caso, è una ideologia della libertà»<sup>73</sup>. Tutti possono entrare al museo («le cose dell'arte sono per chi le vuole prendere: [...] tutti hanno gli occhi per vederle»). Si direbbe che gli occhi sono un dato naturale – ma lo è anche il modo in cui vengono usati? Di fatto, al museo, l'opera è immobile, sta lì per essere guardata: non basta inginocchiarsi davanti per appropriarsene? Basta soffermarsi sul *chi* di questa entrata (che è in tutto e per tutto un accesso alla cosa stessa) per vedere che le cose stanno diversamente.

Fatto che per Macherey è del tutto evidente a partire da un duplice movimento che è reale, oltre che concettuale. Vediamo brevemente:

1. *Il processo di fruizione dell'arte è un processo di fruizione culturale* (ciò che per brevità si può formalizzare con:  $C \rightarrow ((a)M)$ ). L'equivalenza sostanziale tra arte e cultura di cui parla Bourdieu («le opere» sono «beni culturali»), è esplicitamente ripresa da Macherey: «Il museo [è] considerato come elemento rappresentativo della 'cultura'». Ma la cultura, ecco il punto, è tutto fuorché qualcosa di generalizzato. Essa, proprio al

72 P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les Editions de Minuit, 1966, tr. it. di L. Pennacchi Brienza, M. Bernadette Giraud, *L'amore dell'arte. Le leggi della diffusione culturale. I musei d'arte e il loro pubblico*, Rimini, Guaraldi, 1972, p. 169.

73 P. Macherey, *À propos de «L'amour de l'art» (Bourdieu et Darbel)*, «Cahiers marxistes-léninistes» 12-13 (1966), p. 8.

contrario, «è una proprietà particolare, un privilegio: lungi dall'essere un messaggio libero, errante, vagamente offerto a tutti, appartiene ad una minoranza che la determina meno per il suo contenuto che per i modi di ricevere questo contenuto»<sup>74</sup>. L'arte è subordinata al processo di assimilazione culturale in quanto processo modale di appropriazione: la fruizione dell'oggetto è sottoposta a quello che Macherey, seguendo Bourdieu, definisce «sistema di attitudini».

2. *Il processo di fruizione culturale è determinato dal processo di classe di scolarizzazione* (ciò che per brevità si può formalizzare con:  $S \rightarrow C$ ). «L'ineguaglianza davanti alla cultura rinvia all'ineguaglianza sociale in generale: la lotta di classe [...] non si ferma alle porte del museo. Ma questa ineguaglianza non è determinante che per il tramite di una ineguaglianza particolare, che modella direttamente il pubblico dei musei: l'ineguaglianza scolastica»<sup>75</sup>. Insomma, le barriere (per gli analfabeti) che stanno davanti alle porte del museo sono le stesse barriere (per gli incolti) che stanno davanti alle porte della scuola. Macherey, così, traccia una linea concettuale che rende complementari *Les Héritiers* e *L'amour de l'art* («*L'amour de l'art* non può essere davvero compreso che in relazione ad altri libri [...] in particolare, quello di *Héritiers* (Bourdieu-Passeron)»<sup>76</sup>). Ma più che una linea, quella innescata da Bourdieu è una vera e propria circolarità: non solo, come dice Macherey, è soltanto l'allenamento scolastico che consente di assimilare i codici di fruizione degli oggetti di sapere (come si dice in *L'amour de l'art*, «le relazioni osservate tra la frequenza al museo e variabili come la categoria socio-professionale, l'età o l'habitat si riducono quasi totalmente alla relazione tra il livello di istruzione e la frequenza»<sup>77</sup>); ma ciò che sta alle spalle del successo scolastico è proprio il privilegio culturale determinato dal livello di istruzione (qui, familiare: la «cultura libera e liberamente acquisita»<sup>78</sup>, prerogativa delle classi colte di cui si parla in *Héritiers*). «Solo la scuola dà i mezzi reali per ricevere il messaggio culturale»<sup>79</sup>. Insomma, se  $C \rightarrow ((a)M)$  e  $S \rightarrow C$ , allora la «culturalità» dell'oggetto culturale in quanto oggetto esposto (ovvero: il suo codice) è la stessa «culturalità» degli schemi di assimilazione degli oggetti assimilati scolasticamente: «Il problema della diffusione culturale è subordinata al problema della diffusione dell'istruzione della scuola»<sup>80</sup>.

Posti  $C \rightarrow ((a)M)$  e  $S \rightarrow C$ , in quanto esplicazioni dei *meccanismi reali* di appropriazione dell'oggetto culturale, si ha che  $S \rightarrow C \rightarrow ((a)M)$  (o, meglio, sul presupposto della circolarità esposta nel punto 2.:  $S \leftrightarrow C \rightarrow ((a)M)$ ) ovvero, il fatto che «la frequentazione dei musei non è un fenomeno spontaneo, indipendente: essa è socialmente generata, determinata. La cultura non è una causa naturale (errante) ma un prodotto sociale (fisso)»<sup>81</sup>. In questo senso è evidente che la *trasformazione ideologica* dello statuto reale del meccanismo di appropriazione sia collocata su un doppio livello perché doppi sono gli elementi della concatenazione di quel meccanismo reale: «essa è sia una ideologia dell'arte

74 Ivi, p. 9.

75 *Ibidem*.

76 *Ibidem*.

77 P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amore dell'arte* cit., p. 44.

78 P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Les Editions de Minuit, 1964, tr. it. di V. Baldacci, *I delfini. Gli studenti e la cultura*, Bologna, Guaraldi, 1971, p. 52.

79 P. Macherey, *À propos* cit., p. 10.

80 *Ibidem*.

81 *Ibidem*.

che una ideologia della cultura, e dunque doppiamente illusoria in quanto trasforma lo statuto reale della cultura in statuto ideologico e prende questo stato (ideologico) della cultura come lo statuto dell'arte»<sup>82</sup>. Insomma, l'ideologia estetica (che trasforma, cioè nasconde C→(a)M) si somma, sovrapponendosi («essa aggiunge la sua azione a quella degli interdetti esterni (l'ineguaglianza scolastica)»<sup>83</sup>), all'ideologia scolastica (che trasforma, cioè nasconde S→C), nello spazio (ideologico) del contatto diretto e immediato tra l'occhio e l'opera (vale a dire: nello spazio dell'ideologia carismatica del dono di cui parla Bourdieu) – un contatto che è «determinato da nient'altro che da se stesso»<sup>84</sup>, cioè, in definitiva, dell'aderenza tra un'astrazione e un'astrazione:

Destinata alle possibilità di questa vaga libertà, la cultura diviene una mistica, l'oggetto di un culto: essa incanta chi la possiede, da questa metamorfosi che fa di lui l'uomo colto, *Homo Estheticus*. All'altezza di questo luogo naturale, posto aperto e astratto dell'incontro che è il Museo, c'è l'uomo astratto che lo frequenta<sup>85</sup>.

La separazione assoluta tra fatto e diritto rinvia alla separazione assoluta tra la realtà del funzionamento culturale e la sua dichiarazione: dice di essere uno spazio libero, il museo, così come dice di essere alla portata di tutti la grazia dell'uomo estetico. Ma l'ideologia estetica è funzione della classe dominante se è vero che la scolarizzazione è il (suo) presupposto reale: «l'ideologia, nella misura in cui è ideologia dominante esprime gli interessi di un gruppo determinato (l'*Homo Estheticus* non è affatto l'uomo astratto ma un individuo particolare dotato di un privilegio generale)»<sup>86</sup>.

Ma, ecco il punto. Per il momento Macherey si è mosso nel campo dell'analisi del testo di Bourdieu. È da qui in avanti che le cose si fanno davvero interessanti.

Il riferimento, nel punto 1., alla preminenza dei modi (culturali) di appropriazione conduce ad un enunciato della massima rilevanza dal momento che qui è possibile scorgere i limiti che per Macherey ha l'analisi di Bourdieu:

Se gli oggetti racchiusi nei musei non attirano che un pubblico ristretto, non è perché questi oggetti sono costruiti attorno a questo privilegio; ciò che loro impone questa riserva sono le modalità di accesso a loro legati. Questa distinzione è importante: la cultura non è ciò che c'è al museo, ma il cammino che conduce al museo; la cultura è «l'amore dell'arte», non l'arte in persona<sup>87</sup>.

Ciò conduce alla domanda:

Vediamo tutta la portata della riflessione suscitata da *L'Amore dell'arte*, ma anche i suoi limiti: dandoci i mezzi reali per identificare una ideologia estetica e di riconoscerla come ideologia, questo libro ci permette di porre teoricamente la questione: una teoria estetica è possibile?<sup>88</sup>

---

82 *Ibidem*.

83 *Ivi*, p. 11.

84 *Ibidem*.

85 *Ibidem*.

86 *Ivi*, p. 12.

87 *Ivi*, p. 9.

88 *Ivi*, p. 8.

Insomma, se Bourdieu dice tutto sui modi sociali di appropriazione (ovvero, sul cammino che conduce al museo) non dice niente *su cosa sia l'oggetto estetico preso per sé* (su ciò che c'è al museo). Per tornare a ciò che si diceva relativamente all'autonomia dell'opera rispetto al discorso ideologico (e a quello scientifico): non è forse possibile affiancare ad una sociologia culturale (quella di Bourdieu), una teoria estetica (quella di Macherey) che sia esplicativa dell'oggetto come tale?

In questo senso si potrebbe dire che l'opera assume una doppia postura che, in ultima istanza, *corrisponde allo spostamento d'accento della relazione soggetto-oggettiva* cui si è fatto riferimento sopra.

Per un verso (quello di Bourdieu) essa è, per così dire, *passiva* (cioè legata, per parlare come Macherey, ad una imposizione fondamentale determinata dall'amore dell'arte). Essa, come opera d'arte, è *un'opera culturale* (o un «bene culturale»). Per essere più precisi si può dire che la «culturalità» dell'oggetto culturale risiede nel meccanismo di decodificazione del messaggio racchiuso nell'opera (che, come nota giustamente Macherey, Bourdieu e Darbel prendono a prestito dalla «linguistica e dalla teoria dell'informazione»<sup>89</sup>). Tra i molti possibili, questo passaggio mi pare esemplare:

La frequenza ai musei obbedisce a una logica ben nota alla teoria della comunicazione, poiché, come un'emittente radiofonica o televisiva, il museo propone un'informazione che può indirizzarsi senza costi aggiuntivi a chiunque, ma essa acquista senso e valore soltanto per un soggetto capace di decifrarla e di gustarla<sup>90</sup>.

È perché l'opera è sottoposta alle attitudini culturali (o a quelli che nel testo di Althusser erano i giudizi estetici in quanto schemi ideologici di appropriazione dell'oggetto trasmesso storicamente) che essa occupa il posto dell'oggetto nella relazione soggetto-oggettiva *in cui l'accento è posto a lato del soggetto* (ovvero, a lato della classe dominante «capace di decifrarla e di gustarla»). Il punto sul soggetto come guida della relazione è importante. Infatti, l'opera, per Bourdieu, non è qualcosa che, come se fosse essenzialmente dotata di un'esistenza autonoma e indipendente, si trovi ad essere percepita in seconda istanza, ovvero, in una istanza che la subordina alla percezione contravvenendo a ciò che essa è nell'essenzialità della sua autonomia e indipendenza. Proprio al contrario, *l'essere della cosa*, per Bourdieu, è *ridotto all'atto stesso della sua decifrazione* (o l'essere del messaggio alla sua lettura: è precisamente a questo livello che si colloca la critica di Macherey). Bourdieu, sul punto, è esplicito: «l'opera d'arte non esiste in quanto tale che nella misura in cui è percepita, vale a dire decifrata»<sup>91</sup>. *L'essere stesso dell'opera è ridotto alla sua (innaturale e prodotta) percezione soggettiva*: la «culturalità» dell'oggetto culturale in quanto oggetto esposto è la «culturalità» degli schemi di assimilazione – ovvero, di decodificazione – degli oggetti assimilati: «non sono le opere che sono culturali, ma le attitudini»<sup>92</sup>, appunto.

Così, benché la sociologia della cultura rappresenti per Macherey il presupposto essenziale per una fondazione di una teoria estetica (la sua valenza critica risiede nel mostrare, «contro l'ideologia carismatica», «il principio nello stesso tempo chiaro e na-

89 *Ibidem*.

90 P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amore dell'arte* cit., p. 111.

91 Ivi, p. 159.

92 P. Macherey, *À propos* cit., p. 9.

scosto delle ineguaglianze nei confronti della cultura»<sup>93</sup>), essa, tuttavia, non può che limitarsi alla semplice rivelazione di un'impostura (ideologica): «In tal modo diventa chiaro che se la sociologia della cultura è il preliminare necessario di una estetica, essa non è questa estetica: tutt'al più, a volte, riuscirebbe a mostrare l'impossibilità o l'inutilità di una estetica: qui, non è il caso»<sup>94</sup>.

*Ce n'est pas le cas...* Infatti, per l'altro verso (quello di Macherey) l'opera è, per così dire, attiva (cioè slegata, in quanto *art en personne*, dai meccanismi impartiti scolasticamente di decodificazione di un messaggio). Essa, come opera d'arte, è un'opera propriamente estetica (svincolata cioè dalla «culturalità» ideologica degli schemi di assimilazione di classe). «La questione è di sapere se [...] le nozioni di cultura, di messaggio e di codice possano essere sufficienti»<sup>95</sup>. Evidentemente, per Macherey, no: infatti, l'opera, in quanto opera d'arte, non è sottoposta alle attitudini culturali in quanto esplicative del processo di decodificazione (il suo essere è indipendente dalla sua percezione). Cosa che, formalmente, la conduce ad occupare il posto dell'oggetto nella relazione soggetto-oggettiva in cui l'accento è posto a lato dell'oggetto (ovvero, di se stessa in quanto spazio rivelativo di una multise semanticità irriducibile alla preminenza di una codificazione subordinante). Essa, come opera d'arte, toglie la propria sottomissione dalle maglie delle attitudini di classe, vale a dire, toglie la «culturalità» dell'oggetto culturale dal momento che è «la relazione messaggio-codice che definisce la cultura come elemento di un sistema a ideologia dominante»<sup>96</sup>. In questo senso, il togliimento della «culturalità» determina per Macherey un ulteriore punto di distacco dall'analisi di Bourdieu: dal momento che l'assimilazione dei codici di lettura dell'opera avvengono nell'ambito di  $S \rightarrow C$ , per Bourdieu, proprio sul presupposto della rivelazione di  $S$  in quanto fattore reale determinate di  $C$ , si tratta di riformare estensivamente la funzione specifica di  $S$  affinché  $C$  possa accrescere la propria quantità estensiva. In altri termini, si tratta di

indurre e autorizzare l'istituzione scolastica a compiere la funzione che le è propria in fatto e in diritto, cioè la funzione di sviluppare presso tutti i membri della società, senza alcuna distinzione, l'attitudine alle pratiche culturali comunemente considerate come più nobili<sup>97</sup>.

E questo, sul presupposto dell'operatività di una pedagogia razionale (già individuata in *Les héritiers*):

Qualunque progresso nel senso di una razionalizzazione reale, sia che si tratti di mettere in luce le esigenze reciproche degli insegnanti e degli allievi, oppure della migliore organizzazione degli studi ai fini di permettere agli studenti provenienti dalle classi meno abbienti di superare la loro inferiorità, costituirebbe un progresso verso una maggiore equità: gli studenti provenienti dalle classi meno agiate, che sono i primi a dover sopportare il peso di tutte le vestigia carismatiche e tradizionali e che più degli altri sono portati ad aspettarsi e ad esigere tutto dalla scuola, sarebbero i primi beneficiari di uno sforzo teso a concedere a tutti quell'insieme di 'doti' sociali che forma la realtà del privilegio culturale<sup>98</sup>.

93 P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amore dell'arte* cit., p. 166.

94 P. Macherey, *À propos* cit., p. 10.

95 Ivi, p. 13.

96 *Ibidem*.

97 P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amore dell'arte* cit., p. 156.

98 P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *I delfini* cit., pp. 137-138.

Per Macherey tutto ciò non è abbastanza: non è forse possibile – la sua è soltanto un'indicazione – «formare l'idea di una cultura vera, senza leggenda, veicolata da una Scuola nuova, liberata dal suo sistema di ineguaglianza?».

In tal modo, la rivoluzione della Scuola – ma questa rivoluzione non può essere fatta a Scuola, come se questa fosse uno spazio vuoto, indipendente – può, a lungo termine, giocare un ruolo ben più considerevole di quello che le è attribuito dagli autori dell'*Amore dell'arte*: essa può contribuire al deperimento [*dépèrissement*] di una ideologia dell'arte come cultura, vale a dire come formazione ideologica, così da darle il suo vero posto nella vita sociale<sup>99</sup>.

In definitiva, la scuola non deve essere riformata al livello della semplice estensione degli strumenti di codificazione sul presupposto pedagogico della sua razionalizzazione, dal momento che tale estensione, *sulla permanenza di S→C, decreterebbe la persistenza dell'opera nel dominio dell'impartizione di C* (gesto teorico del tutto in linea con il presupposto che l'essere della cosa è ridotta a nient'altro che alle attitudini percettive della sua decodificazione).

La scuola, più radicalmente, va rivoluzionata *al livello stesso della soppressione culturale*, ovvero, al livello della metamorfosi di S dettata *dal togliimento stesso di C in quanto fattore riconducibile all'ideologizzazione dell'opera* (gesto teorico del tutto in linea con il presupposto che l'essere della cosa è irriducibile, in quanto estetica, alla sua decodificazione unitaria imposta: «Modificare le modalità di accesso alla cultura, è modificare anche il suo contenuto, *sopprimerla come cultura*»<sup>100</sup>). Insomma, *la rivoluzione della scuola (e, con essa, l'implementazione non-ideologica del pubblico museale), sul presupposto del togliimento di C, passa attraverso una teoria dell'arte che sia esplicativa dell'«art en personne» (e, perciò, che sia irriducibile ad una sociologia culturale che mantiene la relazione di S e C: ciò che si potrebbe provvisoriamente abbreviare attraverso la scomposizione dei fattori di S→C→((a)M), ovvero: ((a)→S)→M).*

«Per capire cosa sarebbe questo deperimento [dell'arte come cultura] si dovrebbe possedere una teoria dell'arte della quale non abbiamo per il momento che qualche elemento»<sup>101</sup>. Gli elementi riportati da Macherey alludono, con ogni evidenza, a ciò che scriverà organicamente di lì a poco, nello stesso anno, in *Pour une théorie de la production littéraire*. Sopra si diceva di una irriducibilità dell'opera all'imposizione di un codice, di una irriducibilità giocata sulla sua – *essenziale* – multisemanticità. Vediamo:

Ora, se l'opera d'arte può essere approssimativamente descritta come un sistema di segni, questo sistema è strutturato diversamente da un messaggio linguistico: diciamo provvisoriamente che non c'è mai nell'opera d'arte un messaggio alla volta, ma diversi; essa è fatta della loro sovrapposizione, ed è così che li abolisce come messaggi; linguaggi strapazzati [*brouillés*], parodistici, la cui funzione non è documentaristica (dal momento che non possono essere ridotti a una affermazione) ma rivelativa, gli oggetti che i musei contengono sono eloquenti di questo sapere indiretto che li abita<sup>102</sup>.

99 P. Macherey, *À propos* cit., p. 13.

100 *Ibidem* (corsivo mio).

101 *Ibidem*.

102 P. Macherey, *À propos* cit., p. 14.

Di fatto, non è questa la conseguenza del fatto che l'opera, come dirà in *Pour une théorie*, sia strutturata – sia cioè abitata difettivamente da una molteplicità (assente)? Non è un caso che su questa base teorica (vista in 2.) Macherey dirà, in piena assonanza con il testo sull'*Amore dell'arte*, quasi ad avere sotto occhio il brano appena riportato, che

ciò che nell'opera sollecita una spiegazione non è quella falsa semplicità che le viene data dall'unità apparente del suo senso, bensì la presenza in essa di un rapporto, o di una opposizione, tra elementi dell'esposizione o livelli compositivi, quel carattere disparato che ce la rivela costruita su un *conflitto di sensi*<sup>103</sup>.

Liberare dall'opera la molteplicità contravvenendo all'imposizione della «culturalità» ideologica per codificazione – falsa semplicità di un messaggio linguistico: ecco, in definitiva, quello che per Macherey rappresenta l'imperativo di un sapere sull'arte, cioè di una estetica che sia esplicativa dell'arte in persona. Cioè di una estetica che sia esplicativa, per dirla col testo sulla produzione letteraria – della sua autonomia.

---

103 P. Macherey, *Per una teoria* cit., p. 84.