

Per una scienza delle opere*

Pierre Bourdieu

(Traduzione di Anna Baldini)

D.: «C'est en lisant qu'on devient liseron».¹ «Se fossi famoso come Paul Bourget, mi esibirei tutte le sere in perizoma in una rivista di varietà, e vi garantisco che farei il pienone». Si trovano molti eserghi nelle Regole dell'arte, e quelli che ho appena citato sono di una causticità corrosiva! Citare Queneau e Cravan è un modo di eludere la censura del discorso scientifico?

R.: È un modo di esprimere il mio rapporto con l'arte, o, se preferisce, la mia maniera di amare l'arte... Oppure, è lo stesso, la mia profonda antipatia per i ciechi adoratori della "creazione" o del "creatore". Le fonti da cui ho tratto le citazioni dimostrano che si trova più spesso questo rifiuto del feticismo tra i "creatori" che tra i commentatori: perlomeno tra quegli artisti che amo particolarmente, probabilmente per la loro libertà nei confronti del personaggio dello scrittore o dell'artista, e dunque verso se stessi, libertà che è una delle condizioni (forse la prima) della libertà nei confronti dei poteri sociali. Questa disinvoltura, che produce uno sguardo realista – che non significa disincantato o disincantante – sul mondo dell'arte e della letteratura, è meno distante dallo sguardo scientifico del compiacimento narcisistico di coloro che trovano nella celebrazione del culto sacerdotale dell'arte una maniera di celebrare se stessi, di esaltare la profondità della loro cultura e del loro spirito...

D.: Le prime pagine del suo libro, che passano in rassegna tutti i passaggi obbligati del discorso sacralizzante, sono d'una gustosa ironia... Improvvisa-

* Traduzione di *Pour une science des œuvres*, intervista di I. Champey a P. Bourdieu, in «Art Press», Spécial 20 ans, "L'Histoire continue", 13 (fuori serie), ottobre 1992, pp. 124-129.

1 «Letteralmente "è leggendo che si diventa fiori di convolvolo". Gioco di parole intraducibile che ricalca il proverbio "c'est en forgeant qu'on devient forgeron" ("è forgiando che si diventa fabbri") e che sfrutta la somiglianza tra "lisant" e "liseron" per creare un effetto umoristico di contrasto tra la banalità del senso atteso ("è leggendo che si diventa lettori") e la totale assurdità del senso effettivo»: *Nota del Traduttore* in P. Bourdieu, *Le regole dell'arte* [Seuil, Paris 1992], a cura di A. Boschetti e E. Bottaro, il Saggiatore, Milano 2005, p. 6.

mente il lettore avverte come un'opera di salute pubblica l'oltraggioso livellamento dei valori di cui la sociologia (secondo i devoti commentatori) sarebbe responsabile...

R.: Bisognerebbe aggiungere un supplemento al *Dizionario dei luoghi comuni* per raccogliervi tutti gli automatismi innescati dalla parola "sociologia" ("*Sociologia*: dire che è 'riduttiva'..."). Persone che non hanno la minima idea di quello che la sociologia è e di ciò che fa, o che si attengono a quello che ne diceva il loro professore di filosofia, il quale, la maggior parte delle volte, non ne sapeva niente, si sentono in diritto e addirittura in dovere di denunciare questa scienza volgare, semplificatoria, filisteica. Prenderne le distanze rappresenta la forma elementare dell'aristocraticismo intellettuale; è uno dei modi più sicuri di assicurarsi dei profitti di distinzione a buon mercato. Eppure il sociologo non è sempre quel figuro con il sociale tra i denti che ci si immagina. Ed è sicuramente meglio armato della media degli amatori d'arte per sfuggire al sociologismo elementare al quale soccombono tanti nemici giurati della sociologia... Ma che farci? Probabilmente le mie affermazioni guadagnerebbero parecchio prestigio e autorità se accettassi di collocarle sotto etichette più prestigiose o comunque meno compromettenti, come quella di filosofo. Ma non amo molto i doppi giochi che permettono di godere dei profitti di due identità. È per questo che ho accettato una volta per tutte di pagare i costi dell'appartenenza a una scienza "paria".

D.: È vero che quando si pensa alla sociologia dell'arte o della letteratura, si pensa ad aspetti come la diffusione, il consumo, la produzione, mai alla "creazione"... Neppure i meglio disposti nei confronti della sociologia come lei la pratica potevano vederla capace di spiegare la creazione artistica come emergenza singolare, originale. Ma ciò significava sottovalutare le possibilità di innovazione della scienza... La sua "scienza delle opere", rivelando come Flaubert superi le determinazioni sociali inscritte nello "spazio dei possibili letterari" del suo tempo per creare liberamente ciò che sente necessario, coglie la peculiarità dell'opera di Flaubert, e in particolare della sua forma e del suo stile, in maniera incredibilmente più completa e illuminante rispetto alla critica formalista tradizionale...

R.: So di non potere, in poche frasi, dissipare tutti i malintesi, confutare tutti i pregiudizi sulla sociologia, specialmente su quella dell'arte e della letteratura. Dirò solamente che l'analisi sociologica della nascita di quello che chiamo il "campo" letterario o artistico permette di comprendere, tra l'altro, la ripugnanza degli scrittori e degli artisti contemporanei nei confronti della sociologia, e la loro convinzione (io la chiamo "il mito dell'immacolata concezione") che la loro opera non debba nulla alle condizioni sociali. Uno degli obiettivi del mio lavoro è di ri-

cordare la storia dimenticata della conquista dell'autonomia del pittore e dello scrittore, una storia eroica, nel corso della quale si è accumulato il formidabile capitale simbolico di prestigio del quale godono ancora oggi i profitti il più cinico degli impostori o il più volgare degli scribacchini o degli imbrattatele. I nostri piccoli profeti della "trasgressione" giungono a battaglia terminata. Dimenticano che oggi tabù è il sociale, non il sessuale... Ma non è tutto. Contro l'idea, molto diffusa, che il sociologo non può comprendere l'individuale, il singolare, l'unico, e dunque ciò che ne costituisce la forma per eccellenza, il "creatore" e la sua "creazione", credo di aver mostrato in questo libro² che per cogliere pienamente la singolarità e l'originalità irriducibile di un artista occorre sforzarsi di posizionarsi «dal punto di vista dell'autore», come dice lo stesso Flaubert: il che avviene quando, a prezzo di un enorme lavoro, riusciamo a posizionarci mentalmente in quel particolare punto dello spazio letterario o artistico (quello che io chiamo il "campo") dove si trovava l'artista, e a partire dal quale si definiva per lui l'universo dei possibili artistici oggettivamente offerti alla sua scelta. A differenza del pittore o dello scrittore *naïf*, come Rousseau o Brisset,³ che non sanno, propriamente parlando, quello che fanno, un artista o uno scrittore può agire in quanto tale soltanto nella misura in cui è oggettivamente e soggettivamente posizionato in uno spazio artistico in relazione al quale si definiscono i suoi rifiuti e anche il suo progetto artistico: quello che vuole fare, o meglio, quello che ai suoi occhi "va fatto". La singolarità e la libertà dei più grandi, come Flaubert o Manet, si spiegano con il fatto che essi si definiscono soprattutto per via negativa rispetto all'insieme dei punti di vista loro contemporanei, e che si confrontano consapevolmente con l'insieme delle maniere possibili di fare letteratura o pittura. Il paradosso culmina con Duchamp: la riflessività (e dunque la libertà) ch'egli introduce nel campo (e con la quale segna una rottura radicale, non solo nei confronti degli artisti riconosciuti come "naïfs", come il Doganiere Rousseau, ma anche nei confronti di quei pittori e scrittori ingenuamente convinti della loro "missione" o "vocazione") è resa possibile dall'autonomia del campo artistico e dal ripiegamento su di sé reso necessario dalla sua autonomizzazione. In ogni momento lo spazio dei possibili offre delle posizioni già stabilite, che si possono semplicemente occupare, e una virtualità di posizioni da creare: da una parte, dunque, l'invenzione conforme a un'arte di inventare già inventata, dall'altra, l'invenzione di una nuova arte di inventare, che presuppone spesso, come nel caso di Flaubert, una rottura rivoluzionaria, una rivo-

2 P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit.

3 Cfr. P. Bourdieu, *Riflessività e "ingenuità"*, *ivi*, pp. 320-327.

luzione simbolica, quella che è necessaria per assicurare la conciliazione, fino a quel momento ritenuta impossibile, impensabile, di possibilità antagoniste che si escludono a vicenda.

D.: Lei è feroce con Sartre, nel quale individua un'incarnazione esemplare del narcisismo intellettuale. È così sicuro che la sua interpretazione scientifica di Flaubert sia aliena da ogni proiezione narcisistica? Colpiscono alcuni paralleli tra il modo in cui Flaubert ha creato la sua posizione all'interno del campo letterario e il modo in cui lei ha creato la sua nel campo scientifico: se lui sconvolge la gerarchia dei generi rifiutando l'alternativa poesia/romanzo, lei sconvolge la gerarchia delle discipline rifiutando la cesura tra filosofia e sociologia; se Flaubert rifiuta il realismo ingenuo per fare, per dirla con le sue parole, «del reale scritto, cosa che è rara», lei rifiuta l'empirismo ingenuo per fare del «reale costruito» dove «la teoria è come l'aria che si respira»...

R.: Quando ci si abbandona alla semplice proiezione di sé in un *alter ego* più o meno immaginario, non si apprende nulla sul proprio *ego* non analizzato (Sartre non poteva darsi alcuna possibilità di apprendere qualcosa sulla sua propria posizione intellettuale leggendo Flaubert come ha fatto, cioè tralasciando tutto ciò che Flaubert doveva al suo inserimento nel campo letterario). Al contrario, l'oggettivazione di un altro còlto nella sua alterità più irriducibile può dischiudere una forma di rivelazione personale (sia per colui che la opera che per i suoi lettori in buona fede): effettivamente ricordo molto bene il giorno in cui ho scoperto, non senza sorpresa, che la mia analisi della posizione di Flaubert nel campo letterario a lui contemporaneo mi insegnava qualcosa su me stesso. E ho avuto un'esperienza simile durante il mio lavoro su Heidegger,⁴ nel cui caso non mi si potrà certo sospettare di identificazione.

D.: Andando più a fondo, non condivide con l'autore e il suo personaggio, il Frédéric dell'Educazione sentimentale, quella «patologia della credenza originaria nella realtà dei giochi sociali» da lei stesso diagnosticata come fondamento dell'illusio letteraria di Flaubert? Da dove viene la lucidità di Pierre Bourdieu sull'illusio scientifica?

R.: Lei intende dire che, come Flaubert nella scrittura letteraria, io troverei nell'analisi scientifica un modo per sfuggire alla difficoltà di aderire puramente e semplicemente ai giochi e alle poste in gioco offerti dal mondo sociale ordinario? È una questione che il lavoro su Flaubert mi ha indotto a pormi... E anche quello su Virginia Woolf,⁵ che in *Al faro* suggerisce che gli uomini, più che le donne, o in maniera diversa da lo-

4 P. Bourdieu, *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, Éditions de Minuit, Paris 1988; tr. it. *Führer della filosofia? L'ontologia politica di Martin Heidegger*, Il Mulino, Bologna 1989.

5 P. Bourdieu, *La domination masculine*, Seuil, Paris 1998; tr. it. *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 1998.

ro, sono incitati dall'intero ordine sociale a investire nei giochi sociali più valorizzati: la guerra, la politica, gli affari. Effettivamente ho da sempre difficoltà a farmi prendere nei giochi sociali, a prenderli sul serio e a prendere sul serio quelli che li prendono sul serio, cioè la gente cosiddetta "seria", e forse è questo che mi consente di considerarli e comprenderli come giochi, ivi compreso il gioco scientifico. Ciò che mi ha appassionato in Flaubert è che non cessa mai, specialmente nell'*Educazione sentimentale*, di porre la questione fondamentale della serietà, della gente seria, dei giochi seri e della fede che si accorda loro, e dunque della sospensione della credenza che è necessario operare per analizzarli.

D.: Sarebbe questa capacità di percepire la dimensione convenzionale e consensuale dei valori sociali (e morali) stabiliti che produce la "fredda neutralità" con la quale l'esteta, così come lo studioso, guarda in sé e attorno a sé? In nome del realismo, Duranty rimproverava a Madame Bovary di essere «un'applicazione letteraria del calcolo delle probabilità»...

R.: Adottando un "punto di vista" che non è quello del giusto mezzo, ma che è come il luogo geometrico di tutte le prospettive – e in quanto tale è il punto di maggior tensione – Flaubert si mette praticamente nella condizione di portare alla loro massima intensità l'insieme delle questioni che si pongono all'interno del campo. Giunge così ad avvalersi pienamente di tutte le risorse inscritte nello spazio dei possibili. Mettendo insieme criticamente le conquiste del realismo alla Champfleury e quelle del culto della forma alla Gautier elabora un "formalismo realista" capace di fondare esteticamente qualsiasi realtà. Non stupisce che questa impresa gli apparisse come una sorta di follia: «Voler conferire alla prosa il ritmo del verso (lasciandola prosa, e vera prosa), e scrivere la vita ordinaria come si scrive la storiografia o l'epica (senza snaturare il soggetto) forse è un'assurdità. Ecco quel che a volte mi chiedo. Ma forse è anche un gran tentativo, e molto originale!» È il lavoro sulla forma che iscrive nell'opera stessa questa distanza rispetto a tutte le posizioni: è l'eliminazione spietata di tutti i *clichés*, di tutti i luoghi comuni tipici di un gruppo e di tutti i tratti stilistici che possono sottolineare o tradire l'adesione all'una o all'altra delle posizioni o prese di posizione attestate; è anche e soprattutto uno sforzo costante per mantenere e padroneggiare la distanza tra l'esperienza del narratore e l'esperienza dei personaggi, per esempio ricorrendo metodicamente e in modo sapientemente orchestrato allo stile diretto, allo stile indiretto e allo stile indiretto libero. Quest'ultimo permette di lasciare indeterminate, per quanto è possibile, le relazioni dello scrittore con i fatti e le persone di cui parla il suo racconto.

D.: È grazie al fatto che lei comprende il gioco artistico come tale – così come quello letterario e scientifico – che le è possibile ridicolizzare doppiamente l'atteg-

giamento del filosofo Arthur Danto di fronte alle scatole di Brillo firmate da Warhol?⁶ Prima perché, di fronte a un'opera d'arte d'avanguardia, ha condiviso il disagio dei meno dotati culturalmente, poi perché è caduto nel sociologismo con la sua teoria dell'art world...

R.: Faccio solo notare... che il fondamento del mondo dell'arte è il fatto che crediamo nel gioco artistico e nelle sue poste, cioè l'*illusio*: una credenza che è il prodotto del gioco e la condizione del suo funzionamento. Ma questo non basta: mi sforzo anche di descrivere l'emergere delle condizioni sociali di possibilità di questa credenza, ricostruendo la storia dell'autonomizzazione progressiva del campo artistico e letterario che porta alla comparsa dello "sguardo puro" (filogenesi), e la storia dell'acquisizione individuale della disposizione e della competenza estetiche (ontogenesi). Nonostante si percepisca come astorica, l'esperienza della familiarità immediata con l'opera d'arte vissuta dai detentori della competenza e delle disposizioni "pure" è un puro prodotto storico.

D.: Nel suo libro lei mostra che l'invenzione di un'estetica "pura", sollevata da ogni obbligo morale o didattico, è il risultato di una vera e propria guerra sociale nella quale scrittori e pittori si sono offerti un mutuo sostegno. Un ruolo decisivo risulta essere quello di Baudelaire: la sua candidatura all'Académie Française, vero e proprio "attentato simbolico" commesso in nome della "letteratura pura" disorienta tanto «i suoi amici del campo della sovversione quanto i suoi nemici del campo della conservazione», costringendo i fautori dell'"arte per l'arte" a riconoscere che provano ancora rispetto per l'istituzione che li esclude...

R.: È importante non dimenticare quanto gli eroi fondatori del mondo dell'arte come noi lo conosciamo hanno pagato care le rotture inaugurali, etiche (o politiche in senso lato) ed estetiche, che hanno reso possibili le "trasgressioni" senza rischi e il più delle volte senza grandi conseguenze di cui oggi si parla tanto.

D.: In fondo, non c'è contraddizione tra quella sorta di "élitismo" che induce la sociologia a interessarsi più particolarmente a un "grande" scrittore, e la preoccupazione permanente di questa medesima scienza di svelare tutte le forme culturali di dominio: "la formula di Flaubert", che rende conto scientificamente dell'ir-

Per una scienza
delle opere

6 «Perché venga a porsi la questione assolutamente straordinaria del fondamento del significato e del valore dell'opera d'arte, ordinariamente dati per scontati ed evidenti (*taken for granted*) da tutti coloro che si trovano nel mondo culturale come a casa propria, occorre che avvenga un'esperienza che, per un uomo colto, è del tutto eccezionale, benché essa sia, al contrario, assolutamente ordinaria, come dimostra l'osservazione empirica, per tutti coloro che non hanno avuto l'occasione o la fortuna di acquisire le disposizioni oggettivamente richieste dall'opera d'arte: quella di Arthur Danto, per esempio, che scopre, in seguito alla visita dell'esposizione delle scatole di Brillo di Warhol alla Stable Gallery, il carattere arbitrario, *ex instituto*, come avrebbe detto Leibniz, dell'attribuzione di valore effettuata dal campo mediante l'esposizione in un luogo consacrato e capace di consacrare»: Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 373.

riducibile individualità dello scrittore, è anche (e forse soprattutto?) l'occasione per desacralizzare il gioco letterario in quanto tale...

R.: Non vedo in nome di che cosa si potrebbe proibire alla sociologia di operare l'«empio smontaggio della finzione» letteraria, contro il quale mette in guardia Mallarmé. Il sociologo ha il diritto e, se così posso esprimermi, il dovere di svelare a tutti i meccanismi del campo letterario, dico proprio a tutti, e non solamente agli iniziati, capaci di leggere tra le righe le rivelazioni sociologiche contenute nella famosa ma mai veramente letta conferenza *La musica e le lettere*.⁷ Questi meccanismi nascosti si trovano alla radice dell'apparente trascendenza della "finzione" letteraria e della fede (interessata nel suo disinteresse) propria di coloro che partecipano al gioco e ne traggono dei profitti – se non altro il piacere estetico, in nome del quale Mallarmé domanda il segreto sulla verità del gioco letterario o artistico. Niente è più funesto, e in definitiva "antiumanistico", dell'illusione platonica che si trova, pressoché identica, in tutti i campi di produzione culturale: pittura, letteratura, scienza (soprattutto la matematica), ecc. È necessario imparare a convivere con l'idea che non c'è un al di là della storia.

D.: *L'efficacia del nuovo metodo di analisi delle opere culturali da lei proposto è particolarmente evidente quando lei si obbliga a ricostruire la totalità dello "spazio dei possibili" con il quale ogni "produttore culturale" si trova oggettivamente confrontato (anche se non ne ha coscienza) appena pretende di proporre un metodo di analisi delle opere culturali... Per concretizzare questo spazio, lei ha dovuto mettere in prospettiva l'insieme delle posizioni occupate dai diversi interpreti delle opere culturali (letteratura, pittura, teatro, filosofia, ecc.), e confrontarsi con tradizioni separate da un lato secondo le arti (lei afferma che le riflessioni sulla letteratura ignorano quasi sempre la tradizione d'interpretazione della pittura o della filosofia...), e dall'altro, nell'ambito della stessa arte, secondo i presupposti teorici (come l'opposizione formalismo/materialismo). È così che lei giunge a prendere in considerazione autori tanto diversi come Panofsky, Haskell, Foucault, Tynianov, Lukàcs o Gadamer (per non citare che qualche nome), opponendoli tra di loro, e opponendosi a loro, pur conservando le acquisizioni del loro lavoro.*

R.: La logica della rivoluzione permanente che si instaura in un campo artistico o letterario pervenuto a un alto grado di autonomia e che, come si nota particolarmente nel campo letterario alla fine del XIX secolo, conduce alla proliferazione anarchica degli "ismi" e dei capiscuola (spesso senza scuola), produce effetti simili nel campo dei produttori di discorsi sulle opere: oggi non c'è quasi nessun *lector* che, come gli scrittori e gli artisti, non si sforzi di attaccare un'etichetta originale su un pro-

7 S. Mallarmé, *La musique et les lettres*, in *Œuvres complètes*, a cura di H. Mondor e G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris 1945; tr. it. in *Opere. Poemi in prosa e opera critica*, a cura di F. Piselli, Lerici, Milano 1963.

dotto spesso assolutamente privo di originalità, o addirittura di realtà. Nel momento in cui si ha coscienza di questa logica del rilancio distintivo, che favorisce la ricerca artificiale dell'originalità a ogni costo tanto quanto incoraggia a compiere autentiche roture, vien voglia di cercare le opposizioni e le somiglianze reali nascoste sotto le differenze conclamate. Così mi è sembrato che fosse possibile superare l'opposizione, in apparenza irriducibile, tra lettura esterna e lettura interna (per riprendere una distinzione saussuriana, che si è incarnata per esempio, in un luogo e in un tempo determinati, nell'opposizione tra marxisti e formalisti), e ipotizzare che la scienza delle opere deve costruire la relazione tra lo spazio delle posizioni occupate nel campo letterario, artistico o filosofico, e lo spazio delle prese di posizione (è all'incirca il compito che si designava con la nozione di intertestualità). Le opere, ma anche gli autori (o, detto di sfuggita, le riviste che li riuniscono, come «Art press»...) sono come dei fonemi: esistono soltanto relazionalmente. Benveniste lo dice chiaramente: «Essere distintivo e significativo è la stessa cosa». Significativo si oppone a insignificante, in ogni senso del termine. Comprendere l'opera di Flaubert significa comprendere sia lo spazio delle posizioni all'interno del quale Flaubert era inserito – rappresentato da nomi di autori (Champleury, Duranty, Augier, ecc.) di scuole (realismo, arte sociale, ecc.) o di generi (poesia, romanzo, teatro, ecc.) – sia lo spazio delle opere contro le quali e con le quali si è definito il suo progetto creatore. Cito innumerevoli testimonianze di questo continuo confronto con gli altri modi di fare arte, un confronto che può essere esplicito («ho paura di cadere nel genere Paul de Kock o di fare un Balzac chauteaubrianizzato») o implicito (nell'*Educazione sentimentale* sono reperibili, per esempio, effetti indiretti della tacita contrapposizione a Balzac, Sainte-Beuve o Champfleury).

D.: Il suo libro costringe a scoprire che l'indipendenza conquistata dagli scrittori e dagli artisti alla fine del XIX secolo non ha nulla di irreversibile... Con l'inflazione del mecenatismo pubblico e privato, e la deflazione degli ideali politici, il campo letterario e artistico sta tornando alla casella di partenza; le sue descrizioni del Secondo Impero si applicano quasi parola per parola alla situazione di oggi...

R.: È vero che l'autonomia conquistata a così caro prezzo è fortemente minacciata da poteri diversi che vanno confusamente nella stessa direzione: burocrazia statale, giornalismo, pubblicità commerciale travestita da mecenatismo, ecc. La logica di mercato ha riconquistato a poco a poco il campo letterario e artistico. La nuova ortodossia economico-politica tende a descrivere la difesa dell'autonomia come una battaglia di retroguardia sbandierando una nuova definizione dell'intellettuale che esige produttori culturali sottomessi alle esigenze dei poteri economici e politici, pronti a comportarsi da esperti, ingegneri sociali, impresari,

pubblicitari, propagandisti, o semplicemente *vedettes* dello *show business* culturale. Anche nel mondo intellettuale, sempre più dominato dai valori di *Sciences Po*⁸ o delle *Business Schools*,⁹ sono pochi quelli che capiscono ancora ciò che era proprio dell'intellettuale di una volta: il rifiuto di scendere a patti o di transigere con il potere, anche nelle sue forme più legittime. Nel momento in cui Sartre e gli altri firmatari del Manifesto dei 121¹⁰ si levano contro la ragion di Stato e chiamano a sostenere il “nemico”, rinnovano la rottura inaugurata di Zola che affermava l'irriducibilità dei valori universali di verità e di giustizia. L'autonomia del mondo intellettuale, che rende questa rottura possibile, è una vera e propria creazione permanente: può sopravvivere soltanto attraverso e grazie al rifiuto di codardie e cedimenti, spesso in apparenza minimi, nei confronti dei poteri, attraverso e grazie alle innumerevoli rotture, agli innumerevoli rifiuti, spesso invisibili, per mezzo dei quali si crea la libertà (di cui si dimentica che non è un dato metafisico, ma una conquista storica).

D.: Il suo libro termina con un post-scriptum intitolato Per un corporativismo dell'universale, in cui afferma che l'intellettuale, se si appoggia alla tradizione inaugurata da Zola, non ha ragione di ridursi all'alternanza tra torre d'avorio e impegno politico. Ma lei dichiara allo stesso tempo che questa tradizione rischia di sparire se gli intellettuali non si mobilitano collettivamente e internazionalmente per ricreare le condizioni della loro autonomia. Lei è “passato all'azione” in prima persona creando e animando dall'ottobre del 1989 la rivista europea «Liber».

R.: L'esistenza di un contropotere critico è più necessaria che mai. E credo che sia necessario lavorare alla costituzione di un'internazionale degli artisti, degli scrittori e degli studiosi che sia capace di resistere collettivamente, attraverso l'analisi critica e la contro-violenza simbolica, alla “violenza inerte” delle strutture economiche e politiche e forse soprattutto alla violenza simbolica dei nuovi poteri: la stampa, la televisione, i sondaggi, ecc. Contro le apparenze, il momento non è mai stato così fa-

- 8 Bourdieu utilizza l'espressione correntemente usata in Francia per designare l'Institut d'Études Politiques (IEP), potente e prestigiosa istituzione di cui non esiste equivalente italiano. L'IEP e l'École Nationale d'Administration (ENA) sono di fatto le “scuole del potere” da cui esce buona parte della classe dirigente francese. Cfr. P. Bourdieu, L. Boltanski, *La production de l'idéologie dominante*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 2-3, 1976, pp. 4-73. [N.d.T.]
- 9 Traduco con questo termine anglosassone l'originale HEC (École des Hautes Études Commerciales), istituzione come l'IEP e l'ENA senza corrispondente italiano, la cui funzione nella formazione della classe dirigente può essere paragonata a quella che hanno nel contesto italiano i prestigiosi Master in *management* o scienze economico-finanziarie (MBA) delle Università nordamericane e inglesi o, più modestamente, della Bocconi. [N.d.T.]
- 10 Nel settembre 1960 Sartre firma il Manifesto detto “dei 121” per il numero dei firmatari, che proclama il diritto dei cittadini francesi non solo a rifiutare di combattere contro gli algerini, ma anche ad aiutarli nella loro lotta per l'indipendenza. Bourdieu cita questo caso come un tipico esempio di intervento intellettuale contro il potere dello Stato. [N.d.T.]

vorevole a una simile mobilitazione. Con il crollo delle grandi illusioni escatologiche, sono forse presenti le condizioni sociali di un dubbio radicale, che faccia tabula rasa di tutte le mitologie del passato. E l'analisi sociologica delle illusioni proprie degli intellettuali può aiutare a portare fino in fondo il lavoro di demolizione dei fantasmi individuali e collettivi. In effetti credo che solo a condizione di aver spazzato via tutte le illusioni che si fanno su se stessi gli "intellettuali" potranno assolvere la loro funzione più insostituibile: lavorare per distruggere le illusioni o i deliri collettivi (nazionalisti per esempio) ai quali hanno contribuito parecchio nel passato. La tradizione marxista, che li emargina come sovrastruttura inefficiente, l'accettazione del ruolo di "compagni di strada" dei partiti comunisti (o di altri partiti) che incoraggia e giustifica ogni abdicazione intellettuale, hanno portato gli intellettuali a sottostimare i poteri e le responsabilità che competono loro. Oggi possono ripartire da zero e assolvere veramente la loro funzione nella collettività. A condizione di evitare di ricadere nei movimenti pendolari del saggismo atemporale che, come la moda, muta continuamente, ma solo per ripassare continuamente sui medesimi punti. (Qualcuno giocherà la carta del "ritorno a Marx" contro chi ha scommesso, già venti volte almeno in passato, sul "ritorno a Kant", dimenticando che la scienza ha superato tutte queste alternative, e da molto tempo, in quanto avanza pensando con Marx e contro Marx, con Durkheim e contro Durkheim, con Weber e contro Weber, con e contro tanti altri ignorati dalla *doxa* mondana). Ripartire da zero non significa ignorare il passato. Al contrario, una delle funzioni più importanti delle scienze sociali – sociologia o storia sociale, è la stessa cosa – è di lavorare instancabilmente al ritorno del rimosso storico, di tutto ciò che gli individui e i gruppi (specialmente le nazioni) *non vogliono sapere*, e che è spesso all'origine delle pulsioni più micidiali del presente. L'anamnesi non è una maniera di compiacersi del passato "risuscitato" ma, al contrario, un modo (forse il solo) di dominarlo e di rendere così possibile la costruzione di rappresentazioni fondate non sulle pulsioni inconscie di coloro che le producono, ma su una conoscenza realistica delle possibilità e delle impossibilità inscritte nella realtà del mondo sociale.

Il critico, o il punto
di vista dell'autore