

Il critico, o il punto di vista dell'autore*

Pierre Bourdieu

(Traduzione di Anna Baldini)

Sono molto riconoscente agli organizzatori di questo convegno, e in particolare a Michel Zink, di aver invitato un sociologo: non è un segreto per nessuno che sociologia e letteratura non vanno molto d'accordo, e, a dispetto delle apparenze, non penso che la colpa sia della sociologia. Oggi vorrei sottoporvi una serie di riflessioni al fine di dimostrare che la sociologia, e più in generale le scienze storiche, possono contribuire non solo a una migliore conoscenza della letteratura, ma anche a una migliore diffusione e ricezione delle opere letterarie, che è una delle preoccupazioni che ci riuniscono qui.

Penso che la sociologia soffra di un'immagine estremamente falsa e al contempo tenace che ostacola la comprensione e la ricezione dei suoi lavori. Si tratta di un'immagine ben radicata – in vita mia l'ho incontrata mille volte – nella mente di molti professori e anche di molti scrittori, e impedisce, mi pare, che scrittori e critici facciano propri i risultati della sociologia, che sono meno incompatibili con la letteratura di quanto superficialmente si potrebbe credere. Vorrei perciò tentare di contribuire a un riavvicinamento, per usare il linguaggio del Collège de France, dei dipartimenti di scienze sociali e di quelli di letteratura. Comincerò commentando una lettera di Flaubert a George Sand del 2 febbraio 1869, che mi sembra contenere le basi di quella che può essere una comprensione profonda delle opere letterarie. Dopo aver rimproverato ai critici della sua epoca di essersi semplicemente limitati a rimpiazzare la critica grammaticale, alla de La Harpe, con una critica storica, alla Sainte Beuve o alla Taine, Flaubert le chiede: «Avete mai incontrato una critica che si occupi intensamente dell'opera in sé? Si analizza-

* Traduzione di P. Bourdieu, *Le critique ou le point de vue de l'auteur*, in Aa.Vv., *L'œuvre et son ombre. Que peut la littérature secondaire? Colloque organisé à la Fondation Hugot du Collège de France, Paris, Novembre 2000*, a cura di M. Zink, Éditions de Fallois, Paris 2002, pp. 129-134.

no con grande finezza l'ambiente in cui è stata prodotta e le cause che l'hanno determinata: mai la sua poetica *insciente* [tornerò più tardi su questo aggettivo, «insciente»], la sua composizione, il suo stile, il punto di vista dell'autore». ¹ Molti letterati leggeranno sicuramente in questa frase di Flaubert una critica della sociologia, mentre in essa è contenuto, a mio parere, un programma per l'analisi sociologica dell'opera d'arte così come la concepisco.

Cosa dobbiamo intendere per «punto di vista dell'autore»? La nozione di “punto di vista” contiene un'intera filosofia dello spazio, che riassumerò sinteticamente: un “punto di vista” è una percezione colta a partire da un punto. Ora, un punto è una posizione all'interno di uno spazio, e lo spazio un insieme di punti. Quindi, dire che un punto di vista è un punto all'interno di uno spazio significa dire che per comprendere un punto di vista è necessario comprendere lo spazio in cui si colloca. Così, paradossalmente, per comprendere la più singolare singolarità di un singolo autore è necessario comprendere lo spazio all'interno del quale quell'autore è situato. Altrimenti detto: scompare l'antinomia tra collettivo e individuale, contro la quale cozzano molte rappresentazioni dei rapporti tra scienze sociali e letteratura.

L'identità è differenza. Conoscere l'identità più singolare di una persona o di un gruppo ecc., significa conoscere ciò che la differenzia. Oggi disponiamo di strumenti statistici, come l'analisi delle corrispondenze, che consentono proprio di descrivere degli spazi caratterizzando gli individui in base alle loro singolarità, cioè al sistema delle differenze che separano ogni individuo da tutti dagli altri.

Così, comprendere la singolarità di Flaubert, il suo punto di vista, significa ricollocarlo all'interno di uno spazio. Ma quale spazio? Non è, come si crede comunemente, come fa la maggior parte dei sociologi, lo spazio sociale nel suo insieme, non è la borghesia, come nell'interpretazione sartriana... A mio parere bisogna considerare lo spazio letterario, cioè l'insieme degli scrittori. Questo spazio ha una struttura, e bisogna innanzitutto ricostruire questo spazio per comprendere la singolarità in quanto tale.

Per assumere il punto di vista dell'autore, bisogna prima situarlo, evidenziandone le caratteristiche in rapporto ad altri punti di vista; poi bisogna collocarsi in quel punto di vista. La mia proposta può sembra-

Il critico, o il punto di vista dell'autore

1 G. Flaubert, *Correspondance. Janvier 1869-décembre 1875*, a cura di J. Bruneau, Gallimard, Paris 1998, vol. IV, p. 15. Ho adottato un neologismo per la traduzione italiana dell'aggettivo *inscient* perché si tratta di un *apax* nel *corpus* flaubertiano. Il *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX^e e du XX^e siècle*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, tomo X, 1983, spiega l'aggettivo come prestito dal latino *insciens*: «che non sa, che ignora», e dà tra i vari significati «che sfugge alla scienza, alle conoscenze acquisite». [N.d.T.]

re molto arrogante, ma lo è molto meno di quelle dei critici, come Barthes e Genette, che hanno sviluppato una teoria della “critica creativa”, mera “proiezione di sé nell’altro”, come dicono i fenomenologi. Per essere realmente in grado di “mettersi al posto” di qualcun altro, cioè di occupare mentalmente la posizione dell’autore, è necessario conoscere quel “posto”, quella posizione sociale. Dove viene pubblicato? Presso quale editore? In quale rivista, e quale significato ha la posizione di quella rivista nello spazio delle riviste di quel momento? È un autore consacrato? È membro dell’Académie Française o fa parte di un gruppuscolo d’avanguardia? Questo lavoro di costruzione, o di ricostruzione, della posizione occupata all’interno del campo letterario è un lavoro storico. Ricostruendo la posizione si acquisiscono gli strumenti per mettersi mentalmente “al posto di”. Assumere il punto di vista di Baudelaire significa dotarsi di tutte le risorse storiche necessarie per essere in grado di sentire il mondo come lui lo sentiva a partire dal punto in cui si trovava. Mi viene in mente un bel passo di Valéry che dice grosso modo (non sono in grado di citarlo a memoria): comprendere un autore significa comprendere i problemi che si è posto. Ma “problema” è un termine troppo astratto... Prendere seriamente la frase di Flaubert significa lavorare per darsi i mezzi non per “risuscitare il passato”, in una sorta d’ispirazione romantica alla Michelet, ma per padroneggiare nella pratica la problematica immanente a un certo stato dell’universo letterario, inteso come spazio dei possibili accettati e soprattutto rifiutati.

Evidentemente, uno dei limiti della mia proposta è quello della particolarità del punto di vista di colui che assume un punto di vista sul punto di vista di Flaubert. È il secondo tempo della mia analisi. Tutti noi, in quanto commentatori, critici ecc., abbiamo un punto di vista, a proposito del quale si può ripetere ciò che ho detto sul punto di vista dell’autore. Ci troviamo in uno spazio in cui occupiamo una posizione e questa posizione ci impone un punto di vista. Tra le grandi opposizioni storiche – o anche metastoriche – alle quali siamo condannati nello spazio della creazione artistica, ve n’è una che è stata designata molto bene da un filosofo medievale, Guillaume de la Porée, il quale distingueva tra *auctores* e *lectores*. È un’opposizione molto importante, che trova una corrispondenza nello spazio religioso in quella tra sacerdote e profeta. Per dare a questa opposizione un’aria meno astratta, meno teorica, citerò un passo in cui Baudelaire parla dell’“occhio accademico”. In questo testo, scritto a proposito dell’esposizione universale del 1855, Baudelaire immagina uno spettatore di fronte a un vaso cinese. Per comprendere questo vaso cinese – scrive – è necessario operare una metamorfosi che ha del misterioso, una transmutazione: «occorre che il critico o lo spettatore [...] si educhi a rendersi partecipe dell’ambiente che ha dato vita a questa ef-

florescenza straordinaria».² Questa trasmutazione, questa conversione mentale, questa *metanoia*, non si ottiene semplicemente leggendo il testo. Al contrario, non c'è niente che allontani di più dalla *metanoia* necessaria per comprendere un poeta di una qualsiasi epoca, della lettura accademica fatta da un "occhio accademico", impedito, offuscato da quello che Baudelaire chiama, in maniera altrettanto peggiorativa, il «diaframma scolastico»...³ Baudelaire, in questa evocazione dell'occhio accademico del *lector* scolastico, o, meglio, dello scoliasta, vuole far comprendere che l'occhio accademico è urtato e sconcertato perché non sa vedere se stesso.

Analogamente, per assumere il punto di vista dell'autore è necessario operare una conversione dello sguardo attraverso cui lo sguardo veda se stesso per cogliere i propri limiti. Credo che a questo proposito si possa legittimamente citare Kant: la comprensione accademica ha dei limiti che sono costitutivi del fatto di occupare la posizione accademica, e questi limiti sono particolarmente funesti quando i *lectores* si occupano degli *auctores*, quando i *lectores* leggono Baudelaire o Mallarmé con uno sguardo di *lector* ignaro di sé medesimo. È proprio qui che la riflessione del *lector* sui limiti inerenti alla posizione di *lector* può fornire gli strumenti per superarli. Questa opposizione tra *lector* e *auctor* si ritrova, per esempio, nell'opposizione tra il grammatico e il semplice parlante, tra l'*opus operatum* e il *modus operandi*. Il filologismo di cui parla Vigotsky è il peccato dell'occhio accademico, che si occupa di lingue morte, di lettere morte, dimenticando che quegli scritti furono vivi, prodotti da e per qualcuno. Lo sguardo accademico privilegia l'*opus operatum*, cioè l'opera compiuta, rispetto all'opera da fare, all'opera in costruzione, all'opera nel processo della sua composizione. La scuola tende a privilegiare una disposizione riflessiva (quella, per esempio, della grammatica o della logica) che recide i legami con l'uso e con la pratica; favorisce posture da ermeneuta che, di fronte a lettere morte, va alla ricerca del codice, della combinazione, e si assegna il compito di decodificare, decifrare. Di qui il successo della semiologia... La semiologia, che apparentemente ha distrutto la tradizione accademica, era solo un aggiornamento della filosofia accademica della decodificazione. Una delle grandi differenze tra gli *auctores* e i *lectores* è che gli *auctores* devono fare qualcosa con quello che leggono, qualcosa di diverso dal commento: devono produrre poesie o romanzi a partire dai romanzi o dalle poesie che leggono...

Ora evocherò un'altra opposizione – ne ho usate parecchie, spero che almeno una risulti efficace –, quella che la tradizione greca poneva

Il critico, o il punto di vista dell'autore

2 Ch. Baudelaire, *Exposition universelle – 1855 – Beaux-arts*, in *Œuvres complètes*, a cura di C. Pichois, Gallimard, Paris 1975-76, vol. II, p. 576; tr. it. *Esposizione universale – 1855 – Belle arti*, in *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1996, p. 1159.

3 *Ibidem*.

tra *ergon* ed *energeia*. L'*ergon* è l'*opus operatum*, la «cosa fatta», e l'*energeia* è il movimento, la dinamica creatrice. Lo strutturalismo non conosceva che l'*ergon*, l'opera compiuta, il “già fatto”, il mito studiato come qualcosa da decodificare. Cassirer ricordava che bisogna risalire dal mito all'intenzione “mitopoietica”, all'intenzione che ha generato il mito. Certo, Cassirer si collocava in una tradizione idealista, kantiana, mentre io, giunto al termine del mio discorso, vorrei riferirmi a un'altra tradizione filosofica, purtroppo poco familiare ai francesi: la tradizione, in gergo anglosassone, disposizionalista. Siamo impregnati di una tradizione cartesiana secondo la quale gli atti umani sono il prodotto delle intenzioni coscienti di un soggetto. Esiste invece un'importante tradizione anglosassone secondo la quale gli agenti sociali possono agire in maniera totalmente conseguente, ragionevole ecc., senza averne l'intenzione, a partire da disposizioni, modi d'essere duraturi, che sono subcoscienti. Tutto questo per dire che il principio dell'azione creatrice non è necessariamente un progetto cosciente, e può essere una disposizione: così eccomi all'altro punto importante del testo di Flaubert, la nozione di «poetica insciente». Perché proprio quell'aggettivo? Flaubert non ha detto “inconscia”... Io penso che intendesse dire che una poetica – vale a dire l'insieme dei principi generatori all'origine della creazione poetica (o più in generale letteraria) – non è un *corpus* di precetti codificati. La poetica, il poeta ce l'ha nella testa, nel corpo, nella pelle, sotto forma di disposizioni pratiche. Il suo corpo è un *corpus* incorporato; un *corpus* che non è né tematizzato né oggettivizzato e che gli consente di dire: “no, questo è brutto, questo va bene.... questo è quello che voglio... questo no...”. Questa «poetica insciente» è, a mio parere, il vero oggetto dell'intenzione critica. Si tratta di ricostituire, di rivivere questa poetica insciente, al costo di un enorme lavoro di storicizzazione... C'è già – mi si obietterà – tutta una tradizione che dice queste cose, quella che io chiamo la tradizione hölderlin-heidegger-blanchottiana. Questa tradizione, che esalta la *Dichtung*, non coglie e maschera la verità della pratica della creazione artistica. In effetti i poeti, i creatori, si trovano davvero in una situazione ineffabile, ma è un ineffabile che non si colloca in una sorta di straordinaria trascendenza, è l'ineffabile della pratica – e la sfera pratica dell'esistenza, come tutti i ricercatori in scienze sociali sanno bene, è la cosa più difficile da esprimere.

Per arrivare a questa poetica insciente è necessario compiere un lavoro di tipo storico. Ma anche lo scrittore, per attivare questa poetica insciente, ha fatto un lavoro di tipo storico. Penso, ad esempio, che lo straordinario lavoro di ricerca erudita e di documentazione fatto da Flaubert durante tutta la sua vita, e non solo per scrivere *Salammbô*, *L'educazione sentimentale* o *Bouvard e Pécuchet*, aveva probabilmente – come il lavoro stesso della scrittura – la funzione di attivare la poetica insciente. Nella

ricerca artistica il lavoro di erudizione, l'ascesi che esso comporta, è l'equivalente di quello che sono per i mistici pratiche come la flagellazione e tutti quegli esercizi corporali e spirituali che non sono fine a se stessi, ma che vengono praticati per favorire l'emergenza e il compimento della disposizione creatrice.

Per farmi comprendere, vorrei raccontare un esempio ancora una volta tratto da Flaubert – l'opera di Flaubert è piena di cose assolutamente miracolose che Flaubert non può certo aver voluto coscientemente, vere e proprie illuminazioni sulla realtà del suo tempo che sono il prodotto della poetica insciente. È la storia dei tre cofanetti. Alla fine dell'*Educazione sentimentale* compare un cofanetto che avevamo visto sul caminetto di casa Arnoux, poi era scomparso perché Arnoux l'aveva regalato di nascosto a Rosanette, e alla fine del romanzo è messo all'asta. L'incontro di queste tre donne davanti a un cofanetto mi ha fatto pensare a un celebre testo di Freud sui tre scrigni. Commentando il *Mercante di Venezia* di Shakespeare, Freud dice che i tre scrigni sono tre immagini della donna, poiché lo scrigno (non ricordo più i termini ricercati usati da Freud) è «il simbolo dell'essenza della donna». Il cofanetto che circola tra le tre donne è l'incarnazione (nella successione) di tre volti della donna: Madame Dambreuse, la donna borghese; Rosanette, la mondana d'alto bordo; Madame Arnoux, l'oggetto puro dell'amore puro. Queste tre donne sono anche la metafora dell'arte borghese, dell'arte mercenaria minore (*vaudevilles* ecc.), e dell'arte pura. La storia di questo cofanetto diviso e conteso tra le tre donne è una condensazione straordinaria di una serie di significati incastonati l'uno nell'altro, sovrapposti: la struttura del romanzo, la struttura dello spazio sociale, e insieme, naturalmente, c'è anche la metafora sessuale, condensata, secondo una logica freudiana. Si raggiunge una densità di senso che, possiamo esserne certi, non ha potuto essere voluta in quanto tale. Ecco, questo è il tipico prodotto della poetica insciente, alla quale si può giungere soltanto attraverso l'ascesi quasi mistica del lavoro letterario, di cui bisogna avere almeno un sentore per poterla ricercare.

Concludendo, quello che voglio dire è che mi sembra importante sapere che è di questo che si tratta in letteratura; che spiegarlo e comprenderlo è il fine da porsi, anche se è una missione impossibile. Non sono sicuro, in effetti, che sia possibile ricostruire la poetica insciente e il punto di vista a partire dal quale essa si genera... Può darsi che sia un'ambizione disperata. Ma in ogni caso è l'obiettivo che si pone il sociologo quando si sforza di comprendere uno di questi straordinari atti di creazione (non più straordinari, in realtà, di quelli che ognuno di noi compie ogni giorno, e che richiederebbero tutte le scienze sociali del mondo per essere interpretati). Un fine che è terribilmente ambizioso, ma solo quanto quello del creatore in prima persona.