

Raccontare i “posti” in società Estetica delle configurazioni sociali

Fabrizia Abbate

Oggettivare l'illusione romanzesca, e soprattutto il rapporto con il mondo cosiddetto reale che essa presuppone, significa richiamare il fatto che la realtà con la quale confrontiamo tutte le finzioni è semplicemente il referente riconosciuto di un'illusione (quasi) universalmente riconosciuta.

Pierre Bourdieu

È opinione comune, da sempre, che la pagina letteraria sia uno “specchio” nel quale le azioni, i comportamenti e le identità degli uomini si riflettono. Il segreto di questa specularità narrativa sta proprio nell'atto di *vedersi* riflessi, che lo specchio e l'immedesimazione letteraria producono. E questo *vedersi* riflessi è la sintesi di un'operazione complessa che include la riflessione volontaria unita alla traslazione dello spazio e del tempo in cui ci riconosciamo.

Aristotele ci ha messo su questa strada: nella *Poetica* il concetto di mito come «imitazione della vita» (*mythos* e *mimesis*) è infatti legato all'esigenza che l'atto narrativo tragico abbia unità *spazio-temporale*. Non si finisce forse con l'entrare ed uscire dalla pagina letteraria proprio come se si uscisse da un luogo (di finzione) per entrare in un altro luogo (reale) e viceversa? I tre codici della operazione narrativa sembrano dunque essere la riflessione, lo spazio e il tempo.

Ci torna in mente un vecchio racconto di Massimo Bontempelli. Chiunque ami la narrativa italiana, prima o poi apre un suo libro, per ritrovare un pezzo della nostra storia letteraria importante, da *La vita operosa*, *Gente nel tempo* a *Eva ultima*, per avvicinare uno stile e una scrittura che hanno caratterizzato l'avventura letteraria negli anni Venti e Trenta del secolo scorso, per rimanere stupiti dalle potenzialità inedite del nostro realismo: Bontempelli definì il suo stile «realismo magico», appunto. Il racconto che ci torna in mente è *La scacchiera davanti allo specchio* (1922), un racconto «magico», o meglio,

una delle sue «favole metafisiche».

Tutti gli specchi del mondo sono fatti così [...]. Ad ogni specchio corrisponde uno spazio infinito, come questo; e vi si vengono a rifugiare e conservare tutte le immagini di tutti, uomini, donne, bambini, che ci si sono guardati dentro. Quando uno si guarda in uno specchio, e poi se ne va, crede che la cosa sia finita.

Niente affatto. Lui se ne va per i fatti suoi e non ci pensa più; ma nello spazio invisibile corrispondente a quello specchio rimane la sua immagine. E mentre lui, nel mondo, un giorno o l'altro muore e scompare, invece nello spazio dietro lo specchio la sua immagine dura, credo, eternamente. Io ho avuto occasione di parlare con gente che s'era guardata nel tuo specchio forse cento anni fa, perché il tuo specchio è vecchio. (Bontempelli [1922]: 300-301; cfr. Abbate [2012]: 41-44)

La magia è quella di uno specchio che diventa il mondo "al di qua" della vita reale, è la magia delle immagini degli esseri viventi che vivono di vita propria insieme ai trentadue pezzi della scacchiera, insieme al Re Bianco e al Re Nero; l'io narrante è al tempo stesso un io magico che vive al di là e al di qua della soglia dello specchio, è uomo reale che si vede esistere come immagine reale al di là dello specchio. È la magia di quei "manichini" senza volto che, sia nei quadri di De Chirico che nel mondo surreale della scacchiera di Bontempelli, si muovono in uno spazio immaginario al di là delle dimensioni reali.

Il manichino è «metamorfosi misteriosa e indecifrabile della figura umana» (Delli Priscoli [2007]): le prospettive falsate dell'universo contenuto nella scacchiera, e soprattutto l'idea di uno spazio assurdo (che è lo spazio in cui vivono le immagini, ma allo stesso tempo è il vuoto in cui tutto è immobile ed eguale), concorrono a rappresentare l'incubo della inautenticità umana, la grande paura di una tecnologia che ci riduca senza volto, simili alle macchine, come automi in uno spazio senza struttura in cui si vive solo di immagini riflesse, almeno fino a che lo specchio non cada in frantumi.

C'è un particolare, però, attorno al quale Bontempelli fa ruotare il simbolismo della sua scacchiera, e si tratta di un particolare a cui noi vogliamo prestare attenzione: secondo il Re Bianco degli scacchi, nello specchio restano solo le immagini delle creature animate che *si sono viste* riflesse, mentre tutte le cose inanimate (che dunque non posso vedersi riflesse) non lasciano alcuna immagine.

È proprio questa idea della visione riflessa di se stessi che ci colpisce, questa possibilità e capacità degli esseri umani non solo di riflettere la propria immagine, ma di *vedersi* riflessi, di avere coscienza di quell'altro da sé che sta di fronte.

Questo particolare introduce un elemento di vitalità, di movimento, in ultima analisi di volontarietà nell'atto della riflessione a cui Bontempelli dà il giusto risalto. Ed è questa precisa volontarietà dell'atto di riflessione che sembra garantire la vita "al di là" della

specchiera, una permanenza atemporale, o meglio fissata nelle forme dello spazio e del tempo dettate dal regno delle immagini, che sono diverse da quelle della realtà.

Senza voler forzare i contenuti della bella favola metafisica dello scrittore, tuttavia ci sembra che proprio questo legame tra volontarietà, riflessione, spazio e tempo, possa diventare la metafora del meccanismo della narrazione *tout court*.

Bontempelli ci descrive un meccanismo di ingresso nella specchiera, ossia la riflessione volontaria (il “vedersi riflessi”), ma ci mostra anche l’esistenza di dimensioni spazio-temporali che si aprono al di là della specchiera: questo suo racconto ha la capacità di mettere a fuoco il meccanismo stesso della pagina letteraria, che si apre al lettore come una virtualità spazio-temporale costruita dall’immaginazione narrativa.

Vorremmo poter ragionare su questa connessione tra riflessione volontaria, spazio e tempo, di cui l’universo narrativo si sostanzia, a partire dagli spunti di due autori di diverso stile e tradizione: Michail Bachtin e Pierre Bourdieu. Da Bachtin prenderemo in prestito la nozione di “cronotopo”, ossia quella condensazione del luogo e del tempo reali che solo la finzione letteraria può operare. La storia dei generi letterari diventa così la storia delle trasposizioni letterarie dello spazio e del tempo storici, di cui la letteratura si impadronisce.

Da Bourdieu raccoglieremo invece la nozione di “campo letterario”, ovvero le sue analisi sociologiche sul concetto di “campo” innervate nell’universo della finzione letteraria. Bourdieu infatti non ha limitato le sue analisi ad una cosiddetta “sociologia della letteratura”, ma ha avuto il merito di andare oltre, di costruire una teoria generale del «capitale simbolico» nella società, di cui l’arte e la letteratura prendono parte a pieno titolo. Anzi, Bourdieu arriva a formulare la sua nozione di campo proprio a partire dallo studio della letteratura francese: per capire autori come Baudelaire e Flaubert era necessario un “modello” di pensiero e di analisi che fosse in grado di spiegare il legame di quelle opere, e della percezione che di esse si ha, con il microcosmo storico-sociale di cui sono il risultato. Tutti i prodotti culturali (le opere d’arte, le teorie filosofiche) hanno un debito verso le priorità oggettive che li hanno suggeriti al loro autore, priorità legate alla attualità e alle «circostanze» in gioco nel campo sociale di provenienza dell’autore.

Non si tratta di una semplicistica spiegazione dell’arte, della letteratura e dell’estetica come prodotti sociali. Piuttosto si tratta di vedere la letteratura, l’estetica, come un campo simbolico di forze che interagiscono tra di loro, capace di riflettere e di integrare le dinamiche di tutti i campi in cui si articola la struttura complessa della società e le sue differenze interne, il campo del potere, il campo della religione, il campo economico (Boschetti [sd]). Ma procediamo passo a passo.

1. *Il cronotopo di Bachtin, espressione “riflessa” della identità umana*

Alla fine degli anni Trenta, il filosofo russo Michail Bachtin scrisse un lungo saggio intitolato *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* (1937). Per spiegare in modo chiaro di cosa stiamo parlando è bene far parlare l'autore stesso nel suo *incipit*:

Il processo attraverso il quale la letteratura si è impadronita del tempo e dello spazio storici reali e dell'uomo storico reale che in essi si manifesta, ha avuto un decorso complicato e discontinuo. La letteratura si è impadronita dei singoli aspetti del tempo e dello spazio, accessibili in una determinata fase storica dello sviluppo dell'umanità, e ha formato nella sfera dei generi i corrispondenti metodi di riflessione ed elaborazione artistica degli aspetti di realtà padroneggiati. (Bachtin [1975]: 231)

Michail Bachtin parla di tempo e spazio «storici reali» che trovano il loro momento di *riflessione* nei generi letterari che di quella realtà e storicità si impadroniscono.

A questa operazione che ci piace definire, in questo nostro contesto, di “specularità” narrativa, Bachtin dà il nome di *cronotopo*, tempo e spazio, *kronos* e *topos*. Esso è effettivamente «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente» (Bachtin [1975]: 231).

A differenza di Kant, che nell'*Estetica trascendentale* della *Critica della ragione pura* definisce lo spazio e il tempo come forme «trascendentali», necessarie ad ogni conoscenza, Bachtin precisa che, pur essendo d'accordo sul loro ruolo nel processo della conoscenza, ritiene tuttavia lo spazio ed il tempo essere forme della realtà, che in quanto tali trovano posto nella costruzione della realtà romanzesca¹.

Gli eventi narrati nei romanzi diventano comprensibili per il lettore attraverso la mediazione dei *cronotopi*, quando il tempo sembra addensarsi, condensarsi in determinate porzioni di spazio, dando vita alle immagini letterarie.

È solo nel cronotopo che il tempo «si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile», così come lo spazio «si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia»; «i connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura» (Bachtin [1975]: 232). Va da sé che l'immagine dell'uomo nella letteratura sia sempre essenzialmente cronotopica, frutto di questa interconnessione spazio-temporale, e che la stessa unità artistica dell'opera letteraria «nel suo rapporto con la realtà» sia sempre determinata dal cronotopo, come precisa lo stesso Bachtin molti anni dopo nelle *Osservazioni conclusive* aggiunte al saggio nel 1973 (Bachtin

¹ A questo proposito si legga la nota al testo che Bachtin ([1975]: 232) inserisce nelle prime pagine del suo saggio, in cui fa esplicito riferimento alla posizione kantiana.

[1975]: 390).

E se per il pensiero astratto è possibile pensare lo spazio e il tempo nella loro separazione, per l'arte e per la letteratura è impossibile non solo pensarli nella separazione, ma anche prescindere da quel momento "valutativo-emozionale" che accompagna la fruizione del cronotopo e che costituisce l'asse portante della intuizione artistica.

Tutto il discorso di Bachtin viene sorretto da una lunga analisi diacronica delle forme del genere romanzesco: si parte dall'età ellenistica, con il mondo avventuroso dominato dal «caso» del romanzo greco, per passare alla narrativa delle *metamorfosi* di Apuleio e Petronio, e al mondo «prodigioso» del romanzo cavalleresco, ai luoghi simbolici del romanzo picaresco, per arrivare infine all'universo vitale, quotidiano e concreto di Rabelais, al secolo XIX.

Quali sono questi cronotopi? Cerchiamo di comprenderlo da vicino.

Il primo, onnicomprensivo e determinante cronotopo della storia letteraria è quello dell'*Incontro*, nelle sue vesti dell'incontro *casuale*, del *commiato*, dell'*abbandono*, della *fuga*, dell'*acquisizione*, della *perdita*, del *matrimonio*. Si pensi solo a quanti intrecci narrativi debbano la loro possibilità di esistere grazie a questo espediente cronotopico che avvicina e allontana personaggi attraverso le categorie dello spazio e del tempo: l'incontro fatale di Edipo Re, quello di Fedra con Ippolito, i commiati di Ulisse da tutti gli incontri del suo viaggio, l'abbandono della regina Didone, per citare solo alcuni celebri episodi della poesia tragica ed epica, e poi tutti gli incontri degli innamorati che si cercano, si trovano, si perdono, e ancora gli incontri-scontri degli eroi nelle avventure cavalleresche.

L'idea che l'architrave dell'intreccio narrativo sia proprio questa peculiarità umana di «incontrarsi» è in fondo già tutta nelle corde della filosofia del linguaggio di Bachtin: una filosofia della dialogicità, in cui la «parola» non è mai monologica, ma dialogica, è sempre «altrui», conserva le tracce dell'altro, di chi l'ha già usata prima, e dell'altro a cui si rivolge. Questo vale per i personaggi del romanzo, che inevitabilmente «parlano» e dei quali «si parla» all'interno del romanzo. Anzi proprio il romanzo, e in particolare il romanzo moderno (il riferimento primo sarà a Fëdor Dostoevskij), porta a compimento questa pluralità delle voci, questa complessità della parola che permea la materia narrativa e rappresenta la plurivocità stessa del nostro linguaggio, mettendo in crisi la stessa idea di «onnipotenza» dell'autore².

La plurivocità del romanzo pone un limite al dominio dell'autore come padrone unico

² Cfr. Bachtin (1975): 67-230; Bachtin (2003); *Michail Bachtin: lo stile è l'uomo*, intervista a P. Montani disponibile all'indirizzo <http://www.RAILIBRO.RAI.it>.

ed autocratico dell'intreccio narrativo, e lo fa diventare voce tra le voci, colui che di certo organizza la materia narrativa, ma la domina solo alla pari dei suoi personaggi e nello scambio dialogico con essi.

In ogni incontro – scrive Bachtin – la determinazione temporale («in uno stesso tempo») è inseparabile dalla determinazione spaziale («in uno stesso luogo»). Anche nel momento negativo – «non si incontrarono», «si separarono» – si conserva la cronotopicità, ma un membro del cronotopo è dato col segno negativo: non si incontrarono perché non capitarono in un dato luogo nello stesso tempo, oppure in uno stesso tempo si trovavano in vari luoghi. (Bachtin [1975]: 244)

Nelle categoria cronotopica dell'Incontro ritroviamo anche le peculiarità aristoteliche della trama narrativa: il binomio *ricoscimento-non ricoscimento*, come pure quello di *agnizione-non agnizione*, che tanta rilevanza hanno nello sviluppo della tragedia greca. Il ricoscimento, con tutta la sequela variabile delle sue allusioni, pensiamo al travestimento, al mutamento temporaneo d'abito, alla morte presunta con resurrezione successiva, avviene grazie alla cronotopicità dell'evento raccontato, in quella condensazione di tempo e spazio che sta alla base delle evoluzioni narrative e che consente ai personaggi di incontrarsi, scontrarsi, conoscersi e ricoscersi.

In tutti questi momenti – commenta Bachtin – c'è un diretto gioco d'intreccio con i connotati dell'identità umana. Ma anche il complesso fondamentale dei motivi – *incontro-distacco-perdita-acquisizione* – non è, per così dire, che l'espressione riflessa d'intreccio di una stessa identità umana. (Bachtin [1975]: 253)

Il cronotopo è dunque quell'elemento che consente l'espressione "riflessa" dell'intreccio dell'identità umana nell'intreccio narrativo.

Ma approfondiamo ancora meglio le figure del cronotopo, le ulteriori determinazioni di quel macroriferimento che è l'Incontro.

Sin nel romanzo greco, nella poesia epica e tragica, troviamo il cronotopo della Strada: è sulla strada che il Caso si diverte a giocare con il destino di Edipo, facendogli incontrare suo padre senza conoscerne l'identità; è per la strada che il guerriero Filottete viene abbandonato dai suoi compagni; in strada scendono con i loro cavalli i protagonisti delle avventure cavalleresche medievali. «La strada è per eccellenza il luogo degli incontri casuali», nel senso che essa delimita lo spazio ed il tempo in un punto nel quale finiscono con l'intersecarsi le vie spaziali e temporali delle persone più disparate, diverse per età, per ceti, per condizioni di vita, e tutte si trovano a passare per la strada: persone magari lontanissime tra di loro nella gerarchia sociale, o lontanissime perché provenienti da posti molto lontani, qui, in strada, possono scontrarsi, incontrarsi, intrecciare i desti-

ni. Ecco il senso di alcune metafore esistenziali che abitualmente usiamo, come «il cammino della vita», oppure «intraprendere una nuova strada», facendo riferimento alla strada proprio come il punto in cui «si uniscono in modo singolare le serie spaziali e temporali dei destini e delle vite – spiega Bachtin – complicandosi e concretizzandosi con le *distanze sociali* qui superate».

La strada diventa dunque quello spazio pubblico in cui si incontrano le «traiettorie» individuali, per usare un linguaggio caro a Pierre Bourdieu, superando le barriere delle distanze sociali e permettendo al caso di agire mescolando le vite, i bisogni, i desideri.

È come se il meccanismo narrativo si caricasse di una speciale attenzione “sociologica” nei confronti dei suoi personaggi e delle situazioni del racconto. Pensiamo infatti alle progressive evoluzioni del cronotopo della Strada nei secoli della storia letteraria: la Piazza, il Castello, il Salotto.

La Piazza è dove «per la prima volta si è scoperta e ha preso forma l'autocoscienza autobiografica (e biografica) dell'uomo e della sua vita sul terreno dell'antichità classica», scrive Bachtin ([1975]: 279), alludendo chiaramente al ruolo politico ed artistico dell'*agorà* greca, centro dell'assemblea politica, della idea di Stato, della scienza ufficiale, ma anche di quelle azioni quotidiane e di quella vita reale che trovano espressione nella letteratura greca; la piazza, pur perdendo la sua centralità politica nei secoli successivi (giacché il potere politico, lo Stato ufficiale, le classi privilegiate, la loro arte e la loro scienza, si spostano in luoghi lontani e privati, separati dalla piazza) resta però il cuore della vita sociale del popolo; pensiamo alle piazze delle città europee nei secoli XIII, XIV e oltre, il luogo del mercato, delle bettole, delle locande.

Alla fine del XVIII secolo in Inghilterra, con l'avvento del romanzo “gotico”, un nuovo cronotopo nasce a caratterizzare le trame: è il Castello a raccogliere stavolta gli eventi e i personaggi nella sua spazialità intrisa di tempo storico. Sì, perché il Castello rappresenta infatti il tempo al passato, è l'abitazione dei signori feudali, è pieno delle tracce della tradizione e dell'antichità, basti pensare alla sua architettura, ai suoi arredi, alle sue armature, la galleria dei ritratti degli antenati. Il Castello diventa l'elemento determinante per buona parte del romanzo storico, contribuisce alla sua caratterizzazione narrativa e alla sua ambientazione.

Andando avanti nel tempo, Bachtin cita Stendhal, Balzac, Flaubert, e con essi l'avvento di una ulteriore variazione cronotopica: il Salotto. A poco a poco nelle nostre società e nella nostra concezione del tempo scompare il mistero, il senso delle cose sconosciute e straniere, il «caso» che si nasconde dietro gli incontri della strada, e nell'epoca dei lumi e della razionalità scientifica il luogoprincipe degli incontri e degli avvenimenti diventa il

Salotto, perché è qui che si intersecano i fili spazio-temporali del racconto, che si annodano e si sciolgono gli intrecci, ed è qui che avvengono i *dialoghi* tra i personaggi. Il Salotto fa emergere e dà importanza proprio ai dialoghi che nel romanzo moderno diventano lo strumento di espressione delle idee, delle passioni, delle convinzioni dei personaggi.

Durante la Restaurazione, il Salotto diventa il «barometro» della vita politica e degli affari, del successo o dell'insuccesso bancario, politico, letterario, artistico, in esso sono rappresentate «tutte le gradazioni della nuova gerarchia sociale (riunite in un sol luogo e in un sol tempo)» e «sotto forme concrete e visibili vi appare l'onnipotente potere del nuovo signore della vita: il denaro» (Bachtin [1975]: 394). Il denaro, certo, è il referente sottaciuto dei salotti, ma anche quella commistione di pubblico e privato, di affari sociali e faccende intime, di costumi personali e fatti storici, del «segreto di Stato con il segreto d'alcova», commistione che tanto sviluppo avrà nell'evoluzione del romanzo del Novecento. Nel Salotto, insomma, si rende davvero visibile tutta un'epoca.

Infine, con il romanzo dell'Ottocento si fa strada il cronotopo tutto emozionale della Soglia, ovvero il cronotopo della crisi, della svolta, della decisione che cambia il corso della vita: stare sulla soglia di un cambiamento, la metafora del guardare gli interni delle stanze restando sulla soglia, lo spazio e il tempo della soglia come sospensione prima degli eventi. Ricordiamo, ad esempio, l'ampio uso che Dostoevskij fa del cronotopo della soglia nei suoi romanzi, ricordiamo le lunghe pagine di *Delitto e castigo* ambientate sulle scale, negli anticamera, nei corridoi.

La strada, la piazza, il castello, il salotto, la soglia: tutti esempi di spazio-tempo in cui le traiettorie individuali si incontrano dando vita agli eventi, agli intrecci, alle storie, costruendo scenari sociologici in cui i personaggi ricoprono i «ruoli» che la letteratura affida loro, al modo di una continua sperimentazione sulla realtà storica messa in atto dalla «riflessività» dei generi letterari.

Un meccanismo di luoghi, tempi e ruoli di cui l'arte narrativa è talmente consapevole, da elaborare finanche essa stessa delle figure destabilizzanti, ironiche, farsesche, che con quei cronotopi e quei ruoli interagiscono e si scontrano. Stiamo alludendo alle figure del Buffone, del Furfante, dello Sciocco, a cui Bachtin assegna la funzione precisa della destabilizzazione, della derisione, della ironia necessarie al romanzo e alla sua vitalità.

Il romanziere ha bisogno di una consistente maschera formale, legata al genere, che determini sia la sua posizione in quanto vede la vita, sia la sua posizione in quanto rende pubblica questa vita. Ed ecco che qui le maschere del buffone e dello sciocco [...] vengono in aiuto al romanziere. Queste maschere non sono inventate, hanno profondissime radici popolari, so-

no legate al popolo dai privilegi consacrati della *estraneità* del buffone alla vita e della *immunità* della parola buffonesca, sono legate al cronotopo della piazza popolare e al palcoscenico teatrale. (Bachtin [1975]: 308)

È bello notare come sessant'anni prima (1937) Bachtin sembri già descrivere la motivazione con cui il Premio Nobel per la Letteratura del 1997 è stato assegnato al nostro Dario Fo, «perché, seguendo la tradizione dei giullari medioevali, dileggia il potere restituendo la dignità agli oppressi»³; negli scritti del commediografo italiano si può infatti rinvenire questa vasta cultura dell'arte comica popolare, lo studio delle forme e dei simboli carnevaleschi, del «riso» e della «festa» nella tradizione medievale e rinascimentale, così come Bachtin fa nel suo studio dedicato all'opera di Rabelais, alla cultura popolare sottesa ai personaggi grotteschi di Gargantua e Pantagruelle (Bachtin [1965]).

2. Una piccola digressione psicoanalitica

Andiamo alle nostre considerazioni sulla specularità narrativa e sulla risorsa estetica di operare configurazioni sociali così come avevamo visto nelle analisi sui cronotopi di Michail Bachtin. I personaggi si incastrano in ruoli, dunque, che nascono all'interno di circostanze sociali a loro volta costruite dalla intelaiatura dello spazio e del tempo, dalla loro condensazione, speculari alla reale storicità di essi.

Ci consentiamo una piccola digressione, che richiederebbe ulteriore approfondimento in altro contesto di studio.

Le "terapie" narrative, tanto valide nella cura delle psicosi, non utilizzano forse proprio questo enorme potenziale di ri-figurazione narrativa degli stati mentali del tempo e dello spazio? La cosiddetta *talk-cure* psicoanalitica non è forse un raccontare se stessi secondo una coerenza/incoerenza (a seconda della salute psichica del soggetto) dettata soprattutto dalla logica delle intersezioni spazio-temporali?

Le malattie della gestione immaginativa dello spazio-tempo sono quasi sempre malattie degenerative dell'identità personale. Ed anche in questo senso il potenziale della letteratura come arte-terapia risulta a volte straordinario nelle sue tecniche e negli effetti sui pazienti.

In altro contesto, abbiamo noi stessi dedicato ampie pagine allo studio della *identità narrativa* come risorsa della e per la soggettività, confrontandoci con gli studi di Paul Ri-

³ Fo (1988); «The Nobel Prize in Literature 1997 was awarded to Dario Fo "who emulates the jesters of the Middle Ages in scourging authority and upholding the dignity of the downtrodden» (cfr. www.nobelprize.org); cfr. Abbate (2012): 44-60.

coeur sulla temporalità e sulla finzione letteraria: la nozione temporale di *distensio animi* in Agostino viene collegata dal filosofo francese proprio alle potenzialità dell'*intreccio* narrativo scoperte da Aristotele. Ne risulta la convinzione che il tempo diviene davvero «tempo umano» nella misura in cui è articolato in modo narrativo, e che il racconto «è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale» (Abbate [1998]; cfr. Ricoeur [1983]).

Di questo intreccio di temporalità e racconto, che costruisce l'identità narrativa, si avvale proprio la terapia psicoanalitica freudiana. Il racconto di sé, che il paziente intreccia dinanzi allo psicoterapeuta, è in realtà un intreccio narrativo di brandelli temporali e spaziali del suo vissuto: intreccio comprensibile, sensato e felice quando il paziente è padrone della sua identità personale e *si riflette* in essa con libertà e trasparenza; intreccio invece lacunoso, omissivo, insensato e sofferente quando il paziente ha difficoltà proprio nel rapporto con la sua identità, nell'attitudine *ri-flessiva*. *Talking-cure*, più che cura del dialogo, ci sembra propriamente una cura del raccontarsi, il cui fine è in fondo quello di «sostituire a dei brandelli di storie inintelligibili e insopportabili, una storia coerente e accettabile, nella quale chi fa l'analisi possa riconoscere la propria ipseità»⁴; la conformità e l'armonia con cui si racconta se stessi non possono ottenersi senza l'accettazione, l'assunzione, la presa su di sé di quel racconto come la propria ed originale espressione di sé. Pensiamo anche alla identità narrativa dei popoli, che si ricercano e si ritrovano solo nella propria tradizione di racconto, nella ricapitolazione dei racconti e delle testimonianze degli eventi fondatori della propria storia.

Scriveva a questo proposito Paul Ricoeur, già nel lontano 1976, in occasione di una conferenza all'Università di Chicago nel ciclo delle *Psychoanalytic Perspectives* :

Parlare di sé in psicanalisi è passare da un racconto (*récit*) inintelligibile ad un racconto intelligibile. Se l'analizzando entra in analisi, non è semplicemente perché soffre, ma perché è turbato da sintomi, da comportamenti, da pensieri che per lui non hanno senso, che non può coordinare entro una storia (*récit*) continua ed accettabile. E tutta l'analisi non sarà che una ricostruzione di contesti entro cui questi sintomi assumono un senso. Allora, dando loro, per mezzo del lavoro di parola (*talk cure*), un contesto di riferimento attraverso cui diventano appropriati, la psicoanalisi fa in modo che si integrino in una storia (*historia*) che può essere raccontata [...]. Se Freud può scrivere storie di casi (*histoires de cas*) è perché ogni esperienza analitica ha luogo entro un modo del discorso che può essere chiamato narrativo [...]. Così tutta l'esperienza analitica è attraversata da questa modalità discorsiva che ci spinge a dire che l'analisi è un'analisi narrativa o una narrazione analitica. (Ricoeur [2007]: 93-95)

Lo spunto psicoanalitico ricoeuriano richiederebbe uno studio a sé, che esula dalle ri-

⁴ Ricoeur (1990): 377. Cfr. Morpurgo: (1998); Farber (2005); Freud (1912).

flessioni di queste pagine. Tuttavia questo piccolo suggerimento a latere ci offre una conferma al percorso di approfondimento del mondo narrativo in relazione alla concretezza delle dimensioni spazio-temporali dell'esistenza.

3. Corsi di vita, ruoli e identità nel «campo» letterario di Bourdieu

Ma torniamo ad utilizzare questa gestione letteraria dello spazio e del tempo nelle macrocategorie della società, con l'attenzione sociologica che avevamo cominciato ad avere con Bachtin, quando dicevamo che il soggetto, l'individuo, «incontra» gli altri individui nei contesti della strada, della piazza, del castello, nei luoghi pubblici che in una data temporalità finiscono con l'identificare ruoli, posizioni e dinamiche dell'agire sociale.

Questa attenzione sociologica caratterizza l'approccio di Pierre Bourdieu alla lettura di un grande classico della letteratura francese, *L'educazione sentimentale* di Gustave Flaubert, facendone l'oggetto di uno studio denso e complesso dei sistemi di organizzazione sociale dell'epoca e degli sviluppi delle interazioni tra gli individui del sistema. Ritroviamo dunque il nome di Flaubert, già preso in considerazione da Bachtin, e ritroviamo di nuovo il «salotto» come cronotopo centrale della impalcatura socio-letteraria di Bourdieu. Procediamo con ordine.

Per chi ha poca familiarità con il filosofo e sociologo francese scomparso quasi dieci anni fa (nel 2002)⁵, è importante accennare al suo lungo e complesso studio della sociologia dei processi culturali, nato nell'alveo degli approfondimenti del marxismo e dello strutturalismo, da cui sono nati i concetti che più caratterizzano la sua posizione filosofica e sociologica. *In primis* c'è il concetto di «violenza simbolica», connaturata a tutti i processi di educazione e trasmissione del sapere, una violenza insita nella acquisizione forzata di un sapere già marchiato dalle differenze delle classi sociali e delle appartenenze culturali, politiche, economiche; il concetto di «capitale», che, importato dalla teoria economica marxista, diventa non solo la somma di denaro di cui una persona dispone, ma il «capitale culturale» della persona, i diplomi e le conoscenze acquisite, i codici culturali e sociali, l'abilità linguistica, i comportamenti adeguati, e diventa anche il «capitale sociale» della persona, vale a dire le reti delle sue relazioni e delle sue conoscenze, il suo

⁵ Pierre Bourdieu è stato Direttore del Centro di Sociologia Europea (del Collège de France e dell'École des hautes études en sciences sociales), e ha fondato la rivista *Actes de la recherche en sciences sociales* (1975) e la rivista "Liber". Tra i suoi testi: Bourdieu-Passeron (1970), Bourdieu (1983) e (1998); cfr. *Il grande ritorno di Bourdieu*, "Reset", 94, marzo-aprile 2006.

«posto» in società; il concetto di «potere simbolico», quel potere «quasi magico» lo definisce Bourdieu, in base al quale si può ottenere le stesse cose che si ottengono con la forza fisica o con la forza economica, è il potere dell'auto con l'autista, per capirci, di un biglietto da visita con tanti titoli, l'autorevolezza con cui ci si esprime; il concetto di «*habitus*» che è la nostra seconda natura, la nostra maniera di essere, acquisita ed interiorizzata, tanto da dimenticarsene, sono i nostri pensieri, i gesti, le abitudini che abbiamo maturato interiorizzando la cultura dominante attorno a noi e riproducendola; e alla fine di questa velocissima sintesi, il concetto di «campo», che Bourdieu ruba alla fisica per descrivere uno spazio delimitato all'interno del quale ogni elemento si definisce in relazione agli altri secondo le leggi proprie del campo, che può dunque essere «campo del potere», «campo religioso», «campo economico», vale a dire piccoli mondi con le proprie regole, leggi e interazioni.

Tra i vari campi descritti dal sociologo, c'è anche il «campo letterario» come luogo di forze d'attrazione e repulsione, di conflitto e coesione.

È in questa ottica del campo che Bourdieu legge Flaubert e il suo capolavoro letterario; nell'ottica cioè di una descrizione precisa e particolareggiata di un «campo letterario» in cui i personaggi sono calati ad agire e ad interagire proprio come le «particelle» di un campo di forza; e da qui l'autore li spinge a creare delle «traiettorie», vale a dire dei movimenti nel campo, traiettorie delle particelle che non sono altro che i corsi di vita e di sviluppo dei personaggi stessi. Le traiettorie si delineano in base agli «*habitus*» acquisiti da ciascuno dei personaggi del romanzo e in base alle circostanze della loro vita, in base alle influenze e alle «resistenze» della situazione sociale che accoglie le loro azioni, i loro desideri, le loro ambizioni.

Flaubert analista di Flaubert, scrive Bourdieu, affidando al maestro francese (in particolare a partire da Flaubert [1845-69]) quasi il ruolo e la responsabilità di fare sociologia con i personaggi e il mondo che descrive, e allo stesso tempo di fare il sociologo di se stesso e del mondo francese della sua epoca, in cui sono maturate le sue scelte e le sue preferenze di scrittore. Il testo di Bourdieu (1992) dedicato alle *Regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, si apre con la citazione di una frase emblematica di Flaubert: «non si scrive ciò che si vuole», lo scrittore non ubbidisce ad una volontà astratta di scrivere, creare, immaginare, ma ad una volontà concreta di fare produzione culturale in una società che gli offre strumenti determinati e determinate condizioni sociali e storiche in cui l'operazione culturale prende forma.

Lo scrittore, l'autore, è vincolato alla sua appartenenza sociale, alle dinamiche di potere, di capacità e di identità che il contesto segna nella sua espressione artistica, sotto-

forma di mercato editoriale, di dibattito sociopolitico, di evenienze storiche; l'opera letteraria stessa è la costruzione di un «campo letterario», di un campo di azioni di forza, di reazioni e interazioni tra soggetti e oggetti, che ricalca e riproduce in modo inedito le dinamiche dei campi della realtà che l'autore conosce, il campo del potere, il campo sociale.

L'intento di Bourdieu sembra essere quello di togliere sacralità alla letteratura e alle operazioni intellettuali e culturali, ma non nel senso di una dissacrazione, quanto nel senso di ricondurre la letteratura e l'operazione culturale che essa racchiude al piano delle relazioni storiche tra gli esseri umani:

Spetterà al lettore giudicare – scrive Bourdieu – se, come credo (per averlo sperimentato io stesso), l'analisi scientifica delle condizioni sociali della produzione e della ricezione dell'opera d'arte, lungi dal ridurre o dal distruggere, renda invece più intensa l'esperienza letteraria: come vedremo, a proposito di Flaubert, se essa sembra dapprima annullare la singolarità del creatore a vantaggio delle relazioni che la rendono intelligibile, è soltanto per meglio ritrovarla alla fine del processo di ricostruzione dello spazio in cui l'autore è inglobato e compreso come un punto. (Bourdieu [1992]: 51-52)

E ancora, si chiede Bourdieu, «si paga forse troppo cara questa intensificazione dell'esperienza, accettando di ridurre alla necessità storica ciò che aspira a viverci come un'esperienza assoluta, estranea alle contingenze di una genesi?». C'è stata, effettivamente, un'accoglienza ostile o indifferente del punto di vista di Bourdieu nella comunità accademica ed intellettuale, in particolare di questa opera sulla teoria del «campo letterario», ma come egli stesso risponde al dubbio avanzato:

Cercare nella logica del campo letterario o del campo artistico (mondi paradossali capaci di ispirare o di imporre gli interessi più disinteressati) il principio dell'esistenza dell'opera d'arte nella sua dimensione storica, ma anche metastorica, significa trattare l'opera come un segno intenzionale orientato e regolato da qualcos'altro, di cui essa è anche un sintomo [...]. La rinuncia all'angelismo dell'interesse puro per la forma pura è il prezzo che occorre pagare per comprendere la logica di quegli universali sociali [...] che riescono ad estrarre dai conflitti, spesso feroci, delle passioni e degli interessi particolari, l'essenza sublimata dell'universale. (Bourdieu [1992]: 52)

Ecco allora Bourdieu sociologo a giocare con Flaubert socionarratore, così come Flaubert gioca con i personaggi, in particolare con il protagonista Frédéric, facendone il suo *alter ego* nella specularità narrativa del romanzo.

Frédéric Moreau, Cisy, Martinon, Deslauriers sono tutti giovani ragazzi che provengono dalla provincia francese e che nel cammino della crescita si ritrovano a Parigi, la grande città, per studiare, in cerca del lavoro, per ritagliarsi un ruolo nella società francese, con l'obiettivo dell'affermazione personale. Le circostanze, in cui questi ragazzi si muovono, so-

no le dinamiche del «campo», con le sue forze e le sue regole; essi sono tutti portatori di un proprio «*habitus*», ognuno ha la sua provenienza di base, il suo patrimonio di partenza, così come ciascuno interagisce con i fatti, gli eventi e gli incontri della vita nelle direzioni del suo svolgersi progressivo (le «traiettorie»).

Mettendo in scena i due poli del campo del potere in cui agiscono forze sociali, attrazioni o repulsioni, che trovano la loro manifestazione fenomenica sottoforma di motivazioni psicologiche quali l'amore o l'ambizione, Flaubert instaura le condizioni per un esperimento sociologico: cinque adolescenti, tra cui l'eroe Frédéric, provvisoriamente associati in virtù della loro comune posizione di studenti, verranno lanciati in questo spazio come particelle in un campo di forze, e le loro traiettorie saranno determinate dalla relazione tra le forze del campo e la loro stessa inerzia. (Bourdieu [1992]: 63)

I due poli del campo del potere a cui l'autore si riferisce all'inizio di questo brano sono quello dell'arte e della politica da una parte, e quello della politica e degli affari dall'altro: a rappresentare questo intreccio di interessi, Flaubert ricorre proprio ad un cronotopo caro a Bachtin, la descrizione del «salotto», come luogo e tempo in cui è possibile che si incontrino determinate persone e si compiano i destini.

Nel romanzo, infatti, le vicende di Frédéric si snodano attorno al salotto degli Arnoux, simbolo della società in cui contano l'arte e la politica, le teorie estetiche accanto a quelle politiche e sociali, e il salotto dei Dambreuse, in cui invece la politica trova il suo baricentro negli affari, nel denaro. I due salotti, con i loro rituali, i personaggi che li frequentano, i discorsi che vi si tengono, rappresentano due diverse «reti» di pratiche sociali e di potere simbolico.

Come si compiono i destini, i corsi di vita di questi giovani di belle speranze? Deslaurier è molto intelligente e vuole riuscire a tutti i costi nella vita, ma è bruttino e povero, le sue relazioni sociali scarse; Cisy è invece ricco, nobile, ha ottime relazioni, però non è intelligente e non ha ambizione; Martinon è abbastanza di tutto, è bello (o perlomeno si sente tale), è ricco, è intelligente, e soprattutto ha tanta ambizione. E Frédéric? Di lui Flaubert ci fa capire che «ha, come si suol dire, tutto dalla sua parte – la ricchezza relativa, lo charme e l'intelligenza – ma non la volontà di riuscire».

Nel gioco costituito dal campo del potere – scrive Bourdieu – la posta è evidentemente la *potenza*, che bisogna conquistare o conservare, e coloro che vi entrano possono differire per due aspetti: in primo luogo dal punto di vista dell'eredità, cioè delle risorse; in secondo luogo, dal punto di vista della propensione dell'erede al suo riguardo, cioè della volontà di riuscire. (Bourdieu [1992]: 64)

Frédéric non riesce a conquistare il suo ruolo, perché resta in bilico tra potenzialità e realtà, non riesce ad identificarsi in nessuno dei «giochi sociali», non entra in quella *illu-*

sio, «illusione del reale», che l'appartenenza al gruppo sociale garantisce. Preferisce restare inchiodato alla sua vera illusione, quella di fare il romanziere. E in questo atto di impotenza si compie, da parte dello scrittore Flaubert, la piena oggettivazione di sé: Frédéric è Flaubert, ma Flaubert si allontana da lui, dalla sua indeterminazione, dalla sua mancanza di coraggio, nell'atto stesso di scriverne la storia, perché la differenza è che Frédéric non scrive nulla e non diventa scrittore, Flaubert invece diventa Flaubert⁶.

Il potere della creazione letteraria sta dunque nella sua capacità di rendere compatibili immediatamente tutte le posizioni sociali che nell'esistenza reale non possono essere occupate, né allo stesso tempo, né in successione, perché «fra di esse bisogna pur scegliere, e da esse, che lo si voglia o meno, si è scelti» (Sartre [1971]: 83-84). Invece «la scrittura abolisce le determinazioni, le costrizioni e i limiti costitutivi dell'esistenza sociale», reduplicandoli in un mondo in cui figurano di nuovo quelle stesse strutture, quei posti sociali, quei limiti, ma visti con la lente della configurazione estetica e del suo senso, che consente di «porsi con un balzo al di sopra dell'umanità, avendo con essa solo un rapporto di sguardo», proprio come scrive Flaubert ([1842]: 102).

Bibliografia

- Abbate, F., 1998: *Raccontarsi fino alla fine. Studi sull'identità narrativa in Paul Ricoeur*, Studium, Roma.
- Abbate, F., 2012: *Est-etiche del grigio*, Editori Riuniti, Roma.
- Bachtin, M., 1965: *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella cultura medievale e rinascimentale*, trad. it. di M. Romano, Einaudi, Torino 2001.
- Bachtin, M., 1975: *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 1997.
- Bachtin, M., 2003: *Linguaggio e scrittura*, trad. it. di L. Ponzio, Meltemi, Roma.
- Bontempelli, M., 1922: *La scacchiera nello specchio*, in *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1987.
- Boschetti, A., sd: *La nozione di campo di Pierre Bourdieu, "Il campo della cultura"*, sez. IV, cap.22, www.campodellacultura.it.
- Bourdieu, P. 1979: *La distinction: critique sociale du jugement*, Minuit, Paris. Trad. it. di G. Viale, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 1983.
- Bourdieu, P., 1992: *Les regles de l'art: g nese et structure du champ litteraire*, Seuil, Paris. Tradi it. di A. Boschetti e E. Bottaro, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005.

⁶ Sul tema dello "sdoppiamento" di Flaubert cfr. Sartre (1971): 220-221, 333-334.

- Bourdieu, P., 1998: *La domination masculine*, Seuil, Paris. Trad. it. di A. Serra, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 2009.
- Bourdieu, P., Passeron, J.-C., 1970: *La reproduction: elements pour une théorie du système d'enseignement*, Minuit, Paris. Trad. it., *La riproduzione. Per una teoria dei sistemi di insegnamento*, Guaraldi, Rimini 2004.
- Delli Priscoli, R., 2007: *La scacchiera davanti allo specchio tra ironia e magia*, in *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*, Atti dell'XI Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Napoli 26-29 settembre 2007.
- Farber, S.K., 2005: *Free Association Reconsidered: The Talking Cure, The Writing Cure*, "Journal of American Academy of Psychoanalysis", 33.
- Flaubert, G., 1842: *Novembre*, in *Opere*, Mondadori, Milano 2000, vol. I.
- Flaubert, G., 1845-69: *L'educazione sentimentale*, Rizzoli, Milano 2010.
- Fo, D., 1988: *Le commedie di Dario Fo*, Einaudi, Torino 1988.
- Freud, S., 1912: *Über Psychoanalyse: fünf Vorlesungen*, Deuticke, Leipzig-Wien. Trad. it. di A. Staude, *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- Morpurgo, E., 1998: *Chi racconta a chi? Il dialogo psicoanalitico e gli enigmi della soggettività*, Franco Angeli, Milano.
- Ricoeur, P., 1983: *Temps et récit I*, Seuil, Paris. Trad. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto I*, Jaca Book, Milano 1991.
- Ricoeur, P., 1990: *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris. Trad. it. a cura di D. Iannotta, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993.
- Ricoeur, P., 2007: *Immagine e linguaggio in psicoanalisi*, in *Paul Ricoeur e la psicoanalisi. Testi scelti*, a cura di D. Jervolino e G. Martini, Franco Angeli, Milano.
- Sartre, J.-P., 1971: *L'idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 a 1857*, Gallimard, Paris. Trad. it. di C. Pavolini, *L'idiota della famiglia, Gustave Flaubert dal 1821 al 1857*, Il Saggiatore, Milano 1977, vol. I.