

ESPLORAZIONI

07

Collana diretta da
Giuseppina Cersosimo

Comitato scientifico
Patricia Adler
Mary Jo Deegan
Chiara Giaccardi
Michael Hill
Carmelo Lombardo
Franco Martinelli
Domenico Scafoglio
Graham Scrambler
Laura Zanfrini

Blumer definiva l'Esplorazione:
“procedura flessibile, nella quale il ricercatore sceglie una linea
di ricerca o adotta nuove osservazioni, intraprende nuove direzioni
di indagine e riflessione precedentemente non comprese,
acquisendo maggiori informazioni”

Titolo originale

Postface à Architecture gothique et pensée scolastique de E. Panofsky,
Paris, Les Editions de Minuit, 1967.

Traduzione dal francese di Carmelo Lombardo.

Edizioni Kurumuny

Sede legale

Via Palermo 13 - 73021 Calimera (Le)

Sede operativa

Via San Pantaleo 12 - 73020 Martignano (Le)

Tel. e Fax 0832801528

www.kurumuny.it • info@kurumuny.it

ISBN 978-88-95161-46-4

In copertina: particolare del rosone della Basilica di Saint Denis a Parigi.

© Edizioni Kurumuny - 2010

PIERRE BOURDIEU

**Il problema del significato
nelle scienze strutturali**

a cura di Carmelo Lombardo

KURUMUNY

Indice

I

Introduzione p. 7
Carmelo Lombardo

Bibliografia p. 31

II

Il problema del significato p. 35
nelle scienze strutturali
Pierre Bourdieu

Introduzione

Carmelo Lombardo

1. Pubblicato nel 1967, come *Postfazione* alla traduzione francese di due testi di Erwin Panofsky che fino a quel momento erano rimasti separati,¹ il breve scritto di Bourdieu che qui si presenta contiene molteplici e differenti elementi di interesse, il cui fuoco può essere rintracciato nella questione della decifrazione del significato nelle scienze strutturali. In questa operazione, il concetto di *habitus* svolge una funzione cruciale, essendo immaginato

¹ Si tratta di *Architecture gothique et pensée scolastique, précédé de L'abbé Suger de Saint-Denis*. La traduzione era stata condotta dallo stesso Bourdieu ed era stata pubblicata nella collana da lui diretta per Les Éditions de Minuit (*Le sens commun*). Sulla rivendicazione dell'originalità dell'accostamento ha posto l'accento lo stesso Bourdieu (1992; tr. it. 2005, p. 249). Questa pubblicazione inaugurava una linea di traduzioni che, negli anni successivi, si arricchirà di testi di Cassirer, Goffman, Labov, Sapir, Bernstein, Goody, Nadel, Bachtin, per non citarne che alcuni. Luc Boltanski (2008, pp. 16-17), uno degli storici collaboratori di Bourdieu, ha di recente ricordato che, violando i confini fino a quel momento stabiliti fra la sociologia, l'antropologia, la filosofia, la storia e la linguistica, la collana *Le sens commun* aveva, a partire dalla metà degli anni '60 del Novecento e grazie soprattutto alle sue traduzioni, fortemente contribuito al rinnovamento del campo delle scienze sociali in Francia attraverso l'apertura a nuove linee di ricerca e di analisi.

come la chiave di volta, il punto di equilibrio, lo strumento di mediazione fra elementi altrimenti oppositivi: individuale/collettivo, *modus operandi/opus operatum*, conscio/inconscio, struttura/storia, omologia/autonomia, segno/significato, e così via. Traducendo, correttamente e perspicacemente, *mental habit* come *habitude mentale* (abitudine mentale), a rendere l'idea di un'attività allo stesso tempo ripetitiva e differenziale, conservativa e innovativa, che inerisce necessariamente a un *campo* entro cui si strutturano le possibili mediazioni fra un *fuori* sociale e un *dentro* individuale, Bourdieu enfatizza il processo attraverso cui da una «forza formatrice di abitudini», individuata da Panofsky nell'istituzione scolastica, si produce un *principium importans ordinem ad actum*² in grado di esprimersi in una moltitudine di stati empirici apparentemente differenti fra di loro. È l'identificazione di questo processo a consentire l'individuazione di *omologie* strutturali fra differenti sistemi di produzione simbolica, sì da ricomporre l'unità spezzandone l'autonomia di superficie, e a permettere la trasformazione di semplici correlazioni fenomenologiche e cronologiche in concordanze logiche. Com'è possibile, in altri termini, il riconoscimento e la decifrazione del significato *globale* delle cupole, delle somme teologiche, della

² L'idea di un principio di regolazione dell'atto, che Bourdieu, attraverso Panofsky, ricava dalla filosofia scolastica insieme con un lessico che riconcettualizzerà completamente, rinvia all'idea della *potenza*. Che l'*habitus* sia una potenza è, ad esempio, espresso con chiarezza da Tommaso d'Aquino (cfr. a questo proposito, anche se in tutt'altro contesto analitico, Agamben, 2008, pp. 50-51).

composizione grafica dei testi? E, circolarmente, in base a quale criterio è possibile assumerli come *segni* o *significanti* di concordanze logiche che attraversano differenti sistemi simbolici (l'architettura, la filosofia, l'arte grafica, e così via) piuttosto che come semplici *coincidenze* cronologiche?

Si capisce, allora, che il testo presentato abbia un profilo indiscutibilmente *metodologico*. Esso si caratterizza per le *relazioni* individuate da Bourdieu fra struttura e sistemi simbolici, fra ciascuna «espressione» e i differenti livelli di significato identificati dall'interprete, fra ciascuna di esse e l'insieme della classe di significato a cui vengono assegnate. In questo testo, Bourdieu affronta in modo diretto e senza ritualismi il problema di una teoria della conoscenza che abbia al proprio centro sia la costituzione degli oggetti di conoscenza – che in questo caso sono oggetti culturali – sia la loro decifrazione per così dire oggettiva. Tuttavia, prendendo a pretesto il dibattito interno alla filosofia dell'arte, tale operazione viene compiuta senza ignorare lo scarto fra i significati non solo estetici che un artista attribuisce intenzionalmente ad un'opera e i significati che un interprete è in grado di decifrare e di «costruire». In esso si gioca il tentativo – tutto svolto su un filo esilissimo di argomentazione teso fra il paradosso e la regressione all'infinito – di cogliere una alternativa possibile e percorribile al riduzionismo metodologico e all'intuizionismo, «agli amici della terra» e ai «fisiognomici».³

³ Riprendendo il dibattito all'interno della filosofia dell'arte, ed innalzan-

La questione non è di poco conto, perché lo spettro delle soluzioni circolari è sempre in agguato. Ma d'altronde, può esistere una teoria della conoscenza che non sia pensata e costruita sul filo della circolarità? I due classici problemi di ogni e qualsiasi teoria della conoscenza – quello del significato e quello del controllo – non si richiamano forse reciprocamente e senza soluzione di continuità? Sia che si tratti di riduzionismo o di intuizionismo, allora, il tema non è tanto quello della circolarità, ma della *prospettiva* in cui questa si inserisce, vale a dire se è vuota, priva di vie d'uscita e si configura come una circolarità viziosa oppure se è aperta, progressiva e si configura come una circolarità virtuosa. Non esiste, come è ovvio, alcuna scorciatoia per affrontare la questione, e Bourdieu ha il merito di trattarla senza reticenze e correndo il rischio di rimanervi impigliato. Egli la esamina dal versante di un *relazionismo metodologico* secondo il quale è impossibile stabilire condizioni di significanza – sia teorica che empirica – fuori delle relazioni che caratterizzano un sistema simbolico (nei suoi rapporti interni e in quelli con altri sistemi). Nasce da qui la decisione di intitolare questo breve

dolo ad esemplificazione di quello epistemologico, Bourdieu si riferisce così al positivismo cieco e all'intuizionismo vuoto. Da una parte, coloro che affrontano atomisticamente il problema del significato, riducendolo ad una raccolta indiscriminata e infinita di dati empirici; dall'altra, coloro i quali lasciano aderire il problema del significato all'intenzionalità del soggetto agente.

testo *Il problema del significato nelle scienze strutturali*. Ma il riferimento alle scienze strutturali e, di conseguenza, allo strutturalismo non deve ingannare. Esso non lascia spazio ad alcuna concessione all'antecedenza ontologica della struttura sull'agente. Le scienze strutturali, alle quali di sfuggita Bourdieu si riferisce, si caratterizzano più che per il primato ontologico delle *relazioni* per il fatto che le relazioni sono il luogo in cui si realizza una *complicità* fra «la storia oggettivata nelle cose» e la «storia incarnata nei corpi». ⁴

2. I testi di Bourdieu sono pieni di *personaggi concettuali*,⁵ i quali intervengono nella creazione stessa di molti suoi concetti, o ai quali egli ha conferito un significato del tutto nuovo.⁶ Erwin Panofsky è un personaggio concettuale; con lui Bourdieu ha intessuto un fitto dialogo, di cui il testo che qui si presenta costituisce una significativa testi-

⁴ Così Bourdieu (2003, p. 217).

⁵ L'idea dei personaggi concettuali è mutuata da Deleuze e Guattari (1991; tr. it. 2002). Secondo gli autori, essi «operano i movimenti che descrivono il piano di immanenza dell'autore e intervengono nella creazione stessa dei suoi concetti» (p. 53).

⁶ Questi personaggi hanno un nome proprio (Cassirer, Panofsky, Durkheim, Mauss ...), ma sono assunti in quanto principali espressioni di specifiche tradizioni di pensiero (il neo-kantismo per Cassirer, l'Istituto Warburg per Panofsky, la tradizione strutturale prima dello strutturalismo per Durkheim e Mauss, e così via).

monianza. Ma perché Bourdieu ha scelto queste opere, accostando due scritti in apparenza così distanti fra di loro? Da una parte, un testo maggiore – e di certo uno dei più importanti di Panofsky – che ricostruisce puntualmente la «diffusione» di un *modus operandi* da un ambito culturale (la filosofia scolastica) ad uno stile artistico (l'architettura gotica), quasi a voler cogliere la conformazione di una *mentalità* e di una *disposizione* collettive. Dall'altra, un testo in apparenza minore, scritto da Panofsky come presentazione alla traduzione inglese di alcuni scritti di Suger, che tratteggia gli aspetti peculiari della vita e delle «opere» di colui che, poco prima della metà del XII secolo, aveva «inventato» il gotico *semplicemente* avviando i lavori di ampliamento della Basilica di Saint Denis, alle porte di Parigi. Da una parte, per sintetizzare brutalmente, le caratteristiche di una «società» – intesa come l'insieme di elementi storici e culturali che «producono» il gotico; dall'altra, le caratteristiche di un individuo «innovatore» – la sua abilità politica, il suo gusto estetico, la sua apertura nei confronti delle novità. Come si vede, sono presenti tutti gli ingredienti per una contrapposizione di maniera individuo-società. Con lo stesso gesto con cui lascia intravedere una possibile contrapposizione, Bourdieu la scioglie, semplicemente mettendo insieme i due testi; anzi, per meglio dire, antepone il testo minore al maggiore. Ma questa anteposizione non deve intendersi come *antecedenza* metodologica o logica o ontologica e neppure come *omologia* fra un *dentro* e un *fuori*, ma come *osmosi* che lascia cadere la finzione del mistero della «creazione» individuale per sostituirla con un patrimonio comune che, sotto forma di *habi-*

tus, consente agli agenti di partecipare alla loro cultura e alla loro epoca con *abilità*, *virtuosismo*, capacità di *improvvisazione* e di *creazione*.

Prima di addentrarsi in tali questioni, occorre innanzitutto cogliere la portata dell'operazione compiuta da Bourdieu. Accostando i due testi, Bourdieu entra direttamente nel cuore della questione del significato, sulla quale si misura invece un'oscillazione di fondo da parte di Panofsky che le due opere riflettono bene. Per Panofsky, come Bourdieu sottolinea efficacemente, il problema del significato può essere sì rappresentato come una circolarità, che tuttavia si configura come un movimento a spirale composto da tre differenti strati di significato: lo strato «primario», la cui individuazione è resa possibile da una qualche esperienza di vita e di cui si può parlare nei termini di «senso dei fenomeni» o «senso naturale delle forme»; lo strato «secondario o convenzionale», caratterizzato da «immagini, storie e allegorie»; lo strato più profondo del «significato o contenuto intrinseco» che struttura e costituisce il mondo dei valori simbolici. A questi tre livelli di significato, dal più superficiale al più profondo, corrispondono tre differenti tipi di concetti, che, nell'ordine, Panofsky definisce «dimostrativi», in quanto consentono di cogliere le proprietà sensibili di un'opera (o l'esperienza emotiva che le proprietà dell'opera suscitano negli spettatori), «tecnicamente caratterizzanti» in quanto permettono di cogliere le proprietà tecniche di un'opera e «simbolicamente caratterizzanti» se consentono di cogliere il suo significato più nascosto e profondo (cfr. a questo proposito Panofsky, 1957; tr. it. 1962).

Questi tre tipi di concetti rinviano a tre differenti stili e, soprattutto, a due differenti discipline: escludendo la descrizione pre-iconografica, tipica di un approccio spontaneo alla storia dell'arte, le due discipline che in questo modo rimangono autonome e circoscritte sono l'iconografia e l'iconologia.⁷ La relazione fra di esse rimanda a quella fra il segno e il significato (o il significante e il significato). Questi ultimi, poiché sono articolati all'interno di un sistema così gerarchizzato, oltre a rinviarsi reciprocamente, devono in qualche modo essere messi in collegamento fra loro. Così, poiché senza il riferimento ai simboli culturali il significato «secondario» di un'opera d'arte si «ridurrebbe» ad allegoria, ovvero all'intenzione cosciente del suo autore, occorre individuare una strategia in grado di «trasformare» il significato secondario in significante di un significato. È un'operazione che Bourdieu gioca tutta sul filo del para-

⁷ In questo modo, Panofsky riesce a trovare un «nome» alla scienza che Aby Warburg – il fondatore della *Biblioteca per la scienza della cultura* di Amburgo assiduamente frequentata da Ernst Cassirer e trasformatasi in seguito in *Istituto Warburg* – non era riuscito a definire. Su questo aspetto, Robert Klein (1970; tr. it. 1975, p. 235) ha scritto di Aby Warburg: «Questo storico ha creato una disciplina che, all'opposto di tante altre, esiste ma non ha nome, e che si fonda essenzialmente sullo studio delle credenze scientifiche, parascientifiche e religiose considerate dal punto di vista della tradizione delle espressioni simboliche e artistiche che esse hanno avuto». Richiamando esplicitamente Klein, Giorgio Agamben (1975/2005) ha chiamato la scienza alla cui costituzione aveva lavorato Aby Warburg come «la scienza senza nome».

dosso, posto che «l'analisi iconologica [...] non deve aspettarsi prove diverse della verità delle proprie scoperte se non la verità che esse stesse consentono di scoprire» (cfr. *infra*). Ma, accostando i due testi, Bourdieu spezza la possibile oscillazione fra «valori simbolici» intesi come documenti che testimoniano dell'unitarietà di una concezione del mondo e «valori simbolici» intesi invece come espressione di una personalità artistica e creatrice. In un caso come nell'altro, la nozione di simbolo rischierebbe di essere di nuovo perduta entro una concezione estetica tradizionale, sia qualora nel «simbolo» confluisse un qualche «spirito del tempo», sia qualora fosse il precipitato della personalità dell'artista. È questa oscillazione che spinge verso la fallacia fisiognomica, nella sua bifronte incombenza: come volontà d'espressione individuale e cosciente o come volontà d'espressione collettiva e incosciente. Il rifiuto, da parte di Panofsky, dell'interpretazione del *Kunstwollen* sia in relazione alla «psicologia dell'artista» che alla «psicologia del tempo» gli permette di spezzare la viziosità in cui il circolo metodologico rischiava di cadere,⁸ ma non gli consente fino in fondo di sfuggire al sospetto della contrapposizione fra l'individualità creatrice e la collettività.

⁸ In questo caso, come è stato notato da Carlo Ginzburg (1966/1986, p. 93, n. 100), «il pericolo di cadere in un circolo vizioso [è] implicito in una "spiegazione" dei fenomeni artistici che si serva di categorie storico-culturali derivate da una considerazione, spesso molto superficiale, dei fenomeni artistici stessi».

L'accostamento dei due testi da parte di Bourdieu fuga definitivamente questo sospetto. Ma, per farlo, occorre che la creazione intellettuale (o artistica) sia strappata tanto ai suoi determinismi – considerandola cioè con riferimento alle condizioni economiche, sociali e culturali entro cui essa si produce – quanto alla sua determinazione autosufficiente – trattandola cioè come un sistema circolare e concluso in se stesso. La risoluzione della contrapposizione fra un'estetica esterna e una interna può, secondo Bourdieu, essere compiuta mettendo al centro dell'analisi «il progetto creatore» come luogo in cui confluiscono, si incontrano e si «aggiustano» reciprocamente gli schemi di ripetizione che provengono dall'esterno e quelli di creazione e innovazione che provengono dalla personalità creatrice. Si stabilisce in questo modo una concezione del «progetto creatore», vale a dire della *pratica*,⁹ che strappa l'espressione – di cui quella artistica è solo una parte – sia alla ripetizione abitudinaria del passato, che opera sotto forma di inconscio, sia all'intenzionalità individuale e cosciente.

Così, se da una parte Bourdieu individua nell'abate Suger l'occasione per strappare definitivamente la personalità creatrice dal terreno dell'intenzionalità e della

⁹ In questa operazione, Bourdieu si avvale di tutte le influenze che avevano segnato la sua formazione filosofica, da Bachelard a Merleau-Ponty: il primato dell'atto epistemologico del primo o del comportamento del secondo significano per lui il primato della pratica. Cfr. a questo proposito Pinto (2003, p. 33).

coscienza individuale (l'Io trascendentale della coscienza pura senza esperienza della tradizione kantiana o dell'intenzionalità fenomenologica), collocandola dentro una concezione della pratica senza soggetto e senza coscienza, dall'altra libera l'unità finale di uno stile (ad esempio il gotico) da una sua presunta ispirazione originaria e dal conseguente processo di ripetizione strutturata in grado di garantirne il «naturale» compimento. Come lo stesso Bourdieu sottolinea, l'unità finale di uno stile – e qui si coglie tutta la portata di un'argomentazione per *metafore* – si definisce e ridefinisce continuamente, senza soluzione di continuità, entro lo scambio fluido e ininterrotto di domande – che possono essere poste e pensate solo da coloro che hanno incorporato uno schema particolare mediante il quale individuare e guardare a quei problemi – e di soluzioni, talvolta innovative, rese possibili dall'applicazione di quegli stessi schemi che, così, vengono continuamente e impercettibilmente modificati e trasformati. Siamo di fronte, come è evidente, ad una concezione *epigenetica* della storia, grazie alla quale lo studio delle espressioni coscienti viene piegato alla logica di un determinato schema di pensiero, di percezione e d'azione; e ad una concezione *eterodossa* dell'antropologia, grazie alla quale lo studio delle condizioni inconscie e ripetitive viene piegato all'analisi delle variazioni e dell'innovazione. Difficile non vedere in questa direzione di ricerca che Bourdieu comincia a delineare non solo il superamento dell'opposizione determinismo/determinazione, ma anche di quelle segno/significato, conscio/inconscio, diacronia/sincronia e, in ultima istanza, storia/

struttura.¹⁰ Il luogo in cui tali opposizioni si incontrano, sciogliendosi, viene individuato da Bourdieu nell'*habitus*. Lungi dall'essere un ricettacolo di abitudini o di astratti furori, l'*habitus* è la soglia in cui precipitano la storia oggettivata e cristallizzata delle cose e la storia fatta carne dei corpi.

3. L'accostamento dei due saggi rende così agevole l'introduzione del tema del rapporto fra le condotte d'azione in quanto volontà di espressione di forma individuale e cosciente e le condotte d'azione in quanto «prodotto» di strutture. Che si tratti di Suger o di un artista, di un contadino della Cabilia o del Béarn, di uno studente o di un frequentatore di musei, di uno scrittore o di un appassionato di fotografia, per limitarsi ai casi concreti con cui fino a quel momento Bourdieu aveva avuto a che fare, rimane la questione della decifrazione dell'«espressione», il fatto che essa possa configurarsi sotto forma di immaginazione costi-

¹⁰ Come è noto, la contrapposizione fra storia, in quanto studio delle espressioni coscienti, e antropologia, in quanto studio delle condizioni inconse, era stata posta da Claude Levi-Strauss (1949/1955; tr. it. 1966). Bourdieu condivide questo tentativo con altri studiosi francesi della sua stessa generazione, quali ad esempio Michel Foucault e Émile Benveniste. Sia l'analisi degli enunciati che il primo svolge ne *L'Archéologie du savoir* (1969; tr. it. 1971), sia la teoria dell'enunciazione che il secondo svolge nel saggio «Il linguaggio e l'esperienza umana» (1965/1974; tr. it. 1985) vanno nella stessa direzione.

tuita o di immaginazione costituente, di ripetizione abitudinaria delle strutture o innovazione profonda. Per Bourdieu, così come si evince chiaramente, l'equilibrio fra ripetizione e innovazione è sempre precario, sempre sul punto di essere spezzato. La regolarità del mondo sociale è in realtà il prodotto di questo equilibrio, che non esclude il movimento né il mutamento. Così, l'*habitus* è un impasto inestricabile di disposizione alla conservazione e capacità di innovazione. Quest'ultima, tuttavia, può essere letta in un duplice senso: in quanto «necessità fatta virtù» o in quanto libera innovazione.¹¹ Un esempio del primo tipo si trova nel saggio del 1962 *Célibat et condition paysanne*,¹² un esempio del secondo tipo è rintracciabile nella discussione svolta da Bourdieu rispetto all'abate Suger. In

¹¹ Il rapporto fra libertà e determinazione è un tema che attraversa tutta l'opera di Bourdieu. Solo per dare un'indicazione, si può dire che «nasciamo determinati e abbiamo una piccola possibilità di finire liberi; nasciamo nell'impensato e abbiamo una piccola possibilità di diventare dei soggetti». Così Bourdieu in una conversazione con lo storico Roger Chartier (2010, p. 40).

¹² Questo saggio presenta alcuni dei risultati delle ricerche condotte nel Béarn fra il 1959 e il 1960. Discutendo delle danze dei celibi di campagna che lì si svolgevano, Bourdieu si riferisce allo choc di civilizzazione che si crea per effetto dell'intervento del mondo cittadino, ovvero dell'introduzione/intrusione di modelli culturali, di danze, di musiche, di tecniche corporali che, irrompono nella vita contadina. La sostituzione delle condotte «tipiche» con quelle importate dalla città implica *necessariamente* l'adozione di nuovi modelli di espressione corporale che comportano una vera e propria trasformazione di natura.

entrambi i casi, tuttavia, la decifrazione del significato dell'espressione è resa possibile dal riferimento ad un principio di «ordinamento dell'atto», vale a dire all'*habitus*. Sia nel Béarn alla fine degli anni '50 del Novecento, sia alle porte di Parigi fra il 1122 e il 1151 (anno della morte di Suger), questo principio di ordinamento passa dall'analisi della soggettività intesa in quanto «spirito» o «anima» alla soggettività in quanto «corpo».¹³ Esso non è uno stato della coscienza ma un modello che genera espressioni corporali. In linea con la fenomenologia del corpo – piuttosto che della coscienza – di Merleau-Ponty, in quanto «schema corporale», l'*habitus* rappresenta un luogo di mediazione fra l'azione attuale e la memoria incorporata e irriflessa che proviene dal passato, da una parte, e l'apertura verso il futuro dall'altra. È qui sottintesa una «struttura affettiva della temporalità» che Bourdieu mutua dalla fenomenologia di Husserl. In quella soglia dell'attualità, che delimita un «luogo» preciso all'interno di quel micro-cosmo che per Husserl è il presente,¹⁴ confluiscono da una parte la *riten-*

¹³ Nel saggio sul Béarn (cfr. *infra*, nota 12), antecedente rispetto al testo che qui si presenta, Bourdieu (1962, p. 99) parla di «habitudes motrices propres au paysan béarnais», ovvero di *habitus*, richiamando esplicitamente le «tecniche del corpo» di Mauss, al punto da mutuarne non solo la terminologia ma anche l'ortografia. Infatti, l'*bexis* aristotelica, tradotta nel latino *habitus*, viene riportata da Bourdieu come *exis* (cfr. *ibid.*), esattamente come Mauss (cfr. 1936/1950, p. 368).

¹⁴ La posizione di Husserl in proposito è molto complessa, e non può essere trattata in questa sede. Il testo di riferimento è, come è noto, *Per*

sione e dall'altra la *protensione*. La prima sta al di qua della soglia, e raccoglie tutta l'eredità del passato cristallizzata in memoria; la seconda sta al di là della soglia, e anticipa ciò che sarà, vale a dire l'*à venir*.¹⁵ La simmetria fra questi due momenti non deve però fuorviare, poiché tanto è piena di contenuto la ritensione, tanto vuota è la protensione. In essa possono confluire sia elementi del passato – e allora l'azione sarà principalmente ripetizione – sia elementi di innovazione, anche profonda – e allora l'azione sarà differenza. Questi due aspetti dell'*habitus*, la ripetizione e la differenza, consentono di pensarlo come *struttura strutturata* e *struttura strutturante*, vale a dire come principio costituito e determinato e principio costituente e di determinazione.¹⁶ Si può cogliere l'importanza che Panofsky

la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1928; tr. it. 1988). Una buona introduzione all'intera problematica husserliana sul tempo si trova in Alessandra Penna (2007). Per ciò che riguarda Bourdieu, oltre ai rimandi a Husserl presenti nei suoi testi, una buona introduzione al problema della costituzione temporale nella sua opera si trova in Jean-Francois Rey (2009).

¹⁵ La differenza fra il futuro e l'*à venir* viene esplicitata dallo stesso Bourdieu (2003, pp. 301 e ss.).

¹⁶ Come scrive Bourdieu in *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972; tr. it. 2003, pp. 206-207), gli *habitus* sono «sistemi di disposizioni durature, strutture strutturate predisposte a funzionare come strutture strutturanti, vale a dire in quanto principio di generazione e di strutturazione di pratiche e di rappresentazioni che possono essere oggettivamente “regolate” e “regolari” senza essere affatto il prodotto dell'obbedienza a delle regole, oggettivamente adattate al loro scopo, senza presupporre

gioca nella strutturazione del pensiero di Bourdieu solo se si tiene nella giusta considerazione per mezzo di quali processi la «scatola» della protensione comincia a riempirsi di pratiche. In essa possono cadere le abitudini, le abilità, il virtuosismo, l'improvvisazione e la creazione. Ma può rimanere vuota nel caso in cui, di fronte ad uno *choc*, ad una situazione di crisi, l'*habitus* in quanto principio generatore e ordinatore di pratiche si inceppa perché la *ripetizione* – di una struttura, di un codice, di una regola, di un'abitudine, e così via – non è più possibile (è il caso delle danze connesse al celibato descritte da Bourdieu) e la *differenza* (vale a dire il cambiamento delle pratiche e l'innovazione) è possibile solo come adattamento e aggiustamento dell'*habitus* alla nuova situazione. Questo adattamento coincide in realtà con una modificazione delle preferenze adattive nella direzione del «fare di necessità virtù». Ciò che Bourdieu ricava da Panofsky, che per questo si configura come un «personaggio concettuale», è di pensare l'*habitus* anche come il luogo della *differenza e della pratica creatrice* che rinnova la tradizione (o addirittura la spezza), riempiendo così la «scatola» della protensione di novità e di cambiamento. È questo il caso dell'abate Suger, in cui l'*habitus* si configura essenzialmente come *ars inve-*

l'intenzione cosciente dei fini e il dominio intenzionale delle operazioni necessarie per raggiungerli e, dato tutto questo, collettivamente orchestrate senza essere il prodotto dell'azione organizzatrice di un direttore d'orchestra».

niendi in grado di produrre un'infinità di pratiche che non possono essere chiaramente previste o prevedibili (esattamente come la conformazione delle circostanze in presenza delle quali prendono forma).

Se si prende a prestito la metafora della lingua, della musica o dello sport, l'incorporazione attraverso gli *habitus* di strutture profonde poste al crocevia fra *essere e divenire* rende possibile la produzione di pratiche e di *performances* assolutamente differenti. In questo senso, la nozione di abitudine, indispensabile ai fini dell'incorporazione non-cosciente delle strutture e di una loro continuità, va indagata sia nella sua configurazione per così dire ritensionale che in quella protensionale. Più che una chiusura del passato in se stesso attraverso la sua riproduzione incessante e continua, l'abitudine può sia aprire al futuro, nel senso che essa rappresenta quella soglia in cui l'attualità spezza la linea di sedimentazione che riporta al passato (inteso come routinizzazione) operando una frattura che si apre all'*à venir*, sia ripetere ricorsivamente il passato alimentandone la linea di sedimentazione. Così, Bourdieu, parlando di Suger, lascia irrompere il tema relativo al rapporto fra i corsi d'azione che si costituiscono e operano all'interno di una stabilità e continuità storica e strutturale e quelli che invece le spezzano, producendo una crisi. Perché è proprio questa la questione: se l'*habitus* è una sorta di grammatica generativa di schemi di pensiero, di percezione e di azione, come è possibile l'emersione di un nuovo *habitus* che rompa con le tradizioni proprie di un determinato spazio e di uno specifico tempo? Se esso consente di praticare *tutte* le virtualità in esso contenute, al

punto che l'arte della creazione potrebbe confondersi con il virtuosismo, vale a dire con l'arte della variazione creativa, come distinguere «le possibilità» (anche di invenzione) ereditate dalle epoche precedenti con la creazione di un nuovo principio generatore e ordinatore di pratiche? Nel caso della filosofia dell'arte, come dice lo stesso Bourdieu, la questione rischia di risolversi semplicemente derivando l'ordine cronologico dei fatti dalle corrispondenze logiche (perché lo storico dell'arte sa già come è andata a «finire», sa già che, a partire dall'innovazione di Suger, si sarebbe diffuso e affermato uno «stile»), trasformando così la storia in un luogo in cui si realizza *naturalmente* il processo di completamento delle possibilità logiche. Per questa via, però, il circolo metodologico si volgerà in circolo vizioso e il problema del significato potrà essere trattato soltanto «fisiognomicamente».

4. Si ritorna così al tema della circolarità metodologica. Il rapporto fra il significato e il significante viene assunto da Panofsky come un'operazione che assegna valore indiziario alle concordanze cronologiche, le quali vengono interpretate come indicatori di corrispondenze logiche. Così, le omologie strutturali (ad esempio, nella costruzione delle cattedrali o nella composizione grafica dei manoscritti), anziché essere trattate come concordanze di superficie fra sistemi di produzione simbolica differenti e autonomi (l'architettura e la scrittura, per rimanere all'esempio precedente), vengono inserite in un sistema di corrispondenze logiche, vale a dire all'interno di una costruzione ipotetica o di un principio in grado di spiegare non solo la logica e