CARTOGRAFIE SOCIALI
Rivista di sociologia e scienze umane
Anno II, n. 4, novembre 2017

Direzione scientifica
Lucio d'Alessandro e Antonello Petrillo

Direttore responsabile
Arturo Lando

Redazione
Elena Cennini, Anna D'Ascenzio, Marco De Biase, Giuseppina Della Sala, Eugenio Galioto, Emilio Gardini, Fabrizio Greco, Luca Manunza

Comitato di redazione
Marco Armiero (KTH Royal Institute of Technology, Stockholm), Tugba Basaran (Kent University), Nick Dines (Middlesex University of London), Stefania Ferraro (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli), Marcello Maneri (Università di Milano Bicocca), Önder Özhan (Università di Ankara), Domenico Perrotta (Università di Bergamo), Federico Rahola (Università di Genova), Pietro Saitta (Università di Messina), Anna Simone (Università Roma Tre), Ciro Tarantino (Università della Calabria)

Comitato scientifico
Fabienne Brion (Université Catholique de Louvain -la-Neuve), Alessandro Dal Lago (Università di Genova), Didier Fassin (Institute for Advanced Study School of Social Science, Princeton), Fernando Gil Villa (Universidad de Salamanca), Akhil Gupta (University of California), Michalis Lianos (Université de Rouen), Marco Martiniello (University of Liège), Laurent Mucchielli (CNRS - Centre national de la recherche scientifique), Salvatore Palidda (Università di Genova), Michel Peraldi (CADIS - Centre d'analyse et d'intervention sociologiques), Andrea Rea (Université libre de Bruxelles)

"Cartografie sociali" is a peer reviewed journal

BOURDIEU/FOUCAULT: UN RENDEZ-VOUS MANCATO?

A cura di Gianvito Brindisi e Orazio Irrera

MIMESIS

SUOR ORSOLA
UNIVERSITY PRESS

Pubblicazione semestrale: abbonamento annuale (due numeri): € 45,00

Per gli ordini e gli abbonamenti rivolgersi a:
ordini@mimesisedizioni.it
L'acquisto avviene per bonifico intestato a:
MIM Edizioni Srl, Via Monfalcone 17/19
20099 - Sesto San Giovanni (MI)
Unicredit Banca - Milano
IBAN: IT 59 B 02008 01634 000101289368
BIC/SWIFT: UNCRITM1234

Cartografie sociali è una rivista promossa da URiT, Unità di Ricerca sulle Topografie sociali.

Direzione e Redazione della rivista hanno sede
presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa
Via Suor Orsola 10 - 80132 Napoli (Italy)
www.unisob.na.it
cartografiesociali@unisob.na.it
cartografiesociali.rivista@gmail.com

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
SUOR ORSOLA
BENINCASA
FACOLTÀ DI
SCIENZE
DELLA FORMAZIONE

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9788857547992
Issn: 2499-7641

© 2017 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

Registrazione Tribunale di Napoli n. 37 del 5 luglio 2012

INDICE

Bourdieu/Foucault: un rendez-vous mancato? Introduzione
di Gianvito Brindisi e Orazio Irrera 7

Il discorso della filosofia fra Bourdieu e Foucault
di Pierpaolo Cesaroni 19

Du discours à la pratique
di Jean-Louis Fabiani 31

L'irrequietezza delle possibilità.
Appunti sulla meccanica delle forze in Bourdieu e Foucault
di Ciro Tarantino 51

Al di là e al di qua di Spinoza: oggetto e posture dell'*intelligere*
in Bourdieu e Foucault
di Antonello Petrillo 65

Foucault, Bourdieu et la sociologie de la philosophie.
À propos des *Leçons sur la volonté de savoir*
di José Luis Moreno Pestaña 87

Il potere del sapere: il sistema d'istruzione superiore
nell'(auto)critica di due "eretici consacrati"
di Eleonora de Conciliis 99

L'effetto Manet.
Foucault e Bourdieu tra epistemologia della pratica pittorica
e gesto critico
di Ilaria Fornacciari 115

Gettati nell'ordine.
Appunti su assoggettamento e soggettivazione in Bourdieu e Foucault
di Gabriella Paolucci 131

Corps, sexe et genre.
Un dialogue impossible entre Bourdieu et Foucault?
di Philippe Sabot 151

La forza delle parole.
Bourdieu, Foucault e il soldato impossibile
di Daniele Lorenzini 165

Dall'*habitus* all'*ethos*
di Orazio Irrera 179

Sociologia e genealogia delle classificazioni giudiziarie.
Bourdieu e Foucault a confronto
di Gianvito Brindisi 199

Le peripezie dello Stato tra Foucault e Bourdieu
di Clara Mogno 219

Foucault et Bourdieu: à chacun son néolibéralisme?
di Christian Laval 231

Ilaria Fornacciari

L'EFFETTO MANET.
Foucault e Bourdieu tra epistemologia della pratica pittorica e gesto critico

Abstract:

The recent publication of Bourdieu's course on Manet at Collège de France and the concomitant opening of Foucault's manuscripts archives have shown the long lasting interest of the two scholars in the painter of *Déjeuner sur l'herbe* thereby raising the question about the "rupture" inaugurated in Manet's pictorial practice. Therefore the question arises, which operation is to be understood as "Manet's effect"?

This paper provides an accurate methodological analysis of some fragments of those two very different dossiers. After a brief comparative examination of the relation of the two scholars with Panofsky's iconological method, the paper emphasizes the difficulties in characterizing the treatment of Manet's pictorial practice. It also attempts to find the movement of overturning the historical condition of possibility as a start point of a possible dialogue between Foucault's and Bourdieu's critical attempts.

Keywords:

Foucault, Bourdieu, Manet, Iconology, Modernity

Che cosa si intende per "effetto Manet"? Che tipo di fenomeno di rottura inaugura l'operazione pittorica di Manet? Ed in che modo tale fenomeno ha a che fare con una certa concezione della modernità?

Muovendo da questo interrogativo, questi appunti cercheranno di toccare entrambi i tipi di convergenza che il programma del colloquio indicava come possibili punti di ancoraggio per una riflessione attorno ai due pensatori: quello dell'incontro, un incontro reale e in una certa misura di intenti, che avviene in occasione della pubblicazione francese di due sag-

gi dello storico dell'arte Erwin Panofsky (anche se vedremo che le cose sono più complesse); e una convergenza invece tematica, riguardante un oggetto di studio che mobilita gli interessi e le passioni dei due studiosi, ovvero, appunto, l'operazione di cui Manet è indicativo in pittura. La recente pubblicazione della trascrizione del penultimo corso di Bourdieu al Collège de France, *Manet une révolution symbolique* (Bourdieu 2013), e la concomitante apertura alla consultazione dei materiali sulla pittura contenuti nei manoscritti dell'archivio Foucault (recentemente acquisiti dalla Bibliothèque nationale de France), offrono la possibilità di gettare un nuovo sguardo sui tentativi di approccio dei due studiosi di fronte alla pratica artistica singolare del pittore dell'*Olympia*.

Si tratterà quindi di presentare alcune delle note caratteristiche di questi due momenti, come frammenti di quelli che saranno trattati come due ampi dossiers metodologici. Nonostante la divergenza degli approcci dei due studiosi, tali dossiers sono marcati da diversi ordini di impossibilità, cesure o scogli metodologici, talvolta sorprendentemente prossimi e che ci proponiamo di mettere in rilievo. La ricostruzione delle preoccupazioni dei due autori sarà improntata, inoltre, a mostrare l'emergenza di un questionamento della loro stessa postura o attitudine critica sul versante dei suoi effetti.

Dal punto di vista dei materiali presi in esame, presenteremo brevemente le posizioni dei due pensatori al momento dell'introduzione, in Francia, dei lavori di Panofsky ed interrogheremo, in secondo luogo, a partire dai rispettivi strumenti analitici forgiati nel confronto con il metodo iconologico, alcune soluzioni e strategie d'analisi messe in atto dai due studiosi nel confronto con la pratica pittorica di Manet. È nostra volontà illustrare come la pratica del pittore possa funzionare come l'indice di un cambiamento nell'ambito della rappresentazione che rimette in gioco le condizioni stesse di possibilità dell'atto rappresentativo.

1. Nel 1967 sono pubblicati in Francia due saggi di Panofsky, *Architettura gotica e filosofia scolastica* e *Studi di iconologia*. Questi due libri hanno storie differenti e la questione riguardante la loro coerenza o compatibilità darà luogo, in Francia, ad una serie di dibattiti che distingueranno schematicamente le reazioni degli storici dell'arte da quelle di alcuni specialisti delle scienze umane.

Il primo, *Architecture gothique et pensée scholastique* (1967a), è pubblicato dalle Éditions de Minuit nella collezione *Le sens commun* diretta da Bourdieu che è anche il traduttore del volume e che fa seguire il saggio da un suo commento. In questa postfazione, ormai celebre, Bourdieu si sof-

fermerà sulla nozione di "abito mentale", che è introdotta da Panofsky nel saggio e che, come sappiamo, verrà ad occupare un ruolo di primo piano nell'apparato analitico del sociologo. La raccolta degli studi di iconologia è invece edita da Bernard Teyssèdre (Panofsky 1967b); altra figura di spicco per l'introduzione del lavoro dello storico dell'arte in Francia. A salutare la pubblicazione dei due volumi, una recensione di Foucault che, sollecitato dal sociologo, scrive un entusiastico compte-rendu che esce sulle colonne del *Nouvel observateur*. In questo scritto breve e denso, che, in omaggio a Magritte, si intitola *Les mots et les images* (Foucault 2001b), Foucault sottolineerà come le analisi dello storico dell'arte produrranno una trasformazione importante in relazione all'approccio degli storici: al loro modo di leggere, di decodificare e di conoscere.

Riguardo al volume sul gotico, la cui genesi mette in campo le relazioni complesse tra l'istituto Warburg e gli intellettuali francesi[1], il saggio è preceduto da uno schizzo biografico sul priore dell'abbazia di S. Denis ed è dedicato ad un'analisi delle analogie intrinseche tra lo stile architetturale gotico e la filosofia scolastica. Queste sono rinvenute dallo storico a partire dal loro preciso momento e luogo di emergenza ed il loro recupero spinge Panofsky a parlare della diffusione di un "abito mentale" – «*habit-forming force*» – che consiste nel postulato della «chiarificazione per la chiarificazione».

Tale *habitus* mentale è descritto e presentato dallo storico come una forza formatrice di abitudini che ebbe il suo preciso luogo di nascita e di diffusione nella zona che comprende Parigi e il territorio circostante (raggio di 150km), tra il 1130 e il 1270. Panofsky definisce così il concetto di *habitus*:

> Un nesso che è più concreto di un semplice parallelismo, e tuttavia è più generale di quelle "influenze" individuali inevitabilmente esercitate su pittori, scultori e architetti da parte di consiglieri eruditi [...] questo nesso nasce dalla diffusione di ciò che possiamo chiamare – ma sarebbe necessaria un'espressione migliore – un abito mentale – riportando questo abusato luogo comune al suo preciso senso scolastico di "principio che regola l'atto" (2010, p. 21).

1 È in occasione della preparazione di un articolo per la raccolta della *Gazette des Beaux-Arts, Mélanges* in omaggio a Focillon che Panofsky, nel 1943, lavora ad un commento di alcuni testi lasciati da Suger. In questo volume (che a causa della guerra sarà pubblicato solo nel 1947) sono presenti, assieme ai nomi degli allievi francesi e americani di Focillon, alcuni nomi di storici dell'arte legati all'istituto Warburg. Cfr. Wildenstein 1944. La lista degli articoli del volume è disponibile sul sito del Wildenstein Institut: URL: http://www.wildenstein-institute.fr/docs/gazette-juillet-decembre-1944.pdf. Cfr. Reudenbach 1994.

Questa nozione di *habit-forming force*, a discapito del termine mentale e contro ogni tipo di lettura del testo di Panofsky che pretenderebbe di stabilire un rapporto causale lineare e unidirezionale tra l'idea e la realizzazione, va al contrario a mettere l'accento sulla dimensione propriamente operativa; ad essere determinante, tanto per l'idea che per l'opera, è l'attività di spazializzazione. A partire dall'analisi di Panofsky, l'habitus mentale svolge infatti tutta una serie di funzioni che si spingono fino alla disposizione dell'atto del vedere – cioè alla visione in quanto attività. Concezione che ritroviamo nell'utilizzo di nozioni quali quella di «esperienza pittura-le» o «logica visuale», sulle quali Bourdieu si soffermerà nella postfazione e che richiamano le tematiche dello studio dello storico dell'arte del 1927 sulla prospettiva come «forma simbolica» (1988).

Per quanto riguarda i saggi d'iconologia, che come abbiamo visto, sono pubblicati contemporaneamente, in Francia questi riceveranno l'attenzione di tutta quella tradizione di storici dell'arte che in rottura con i postulati della propria disciplina proveranno la necessità di metterne in questione i fondamenti epistemologici. I saggi sull'iconologia sono preceduti da un'introduzione metodologica che riprende i temi dello scritto del 1932 *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1961). L'insieme di questi saggi, ma sopratutto l'introduzione, scritta da Panofsky con l'intento di presentare in modo chiaro il suo lavoro nel contesto degli Stati Uniti, diventeranno celebri al di là del dominio della storia dell'arte. Allo stesso tempo, la breve introduzione sarà tuttavia responsabile di tutta una serie di malintesi, non potendo rendere giustizia della varietà delle analisi dello storico. Senza voler entrare nello specifico delle varie posizioni del lungo dibattito che ne segue la pubblicazione in Francia, possiamo affermare che gran parte degli esperti – sia di storia dell'arte che di altre discipline – riconobbero – ed hanno ancora tendenza a riconoscere – nell'iconologia tutte quelle caratteristiche associate ai metodi di ricerca che si stavano facendo strada nelle scienze umane al momento della pubblicazione dei saggi. Ai metodi di Panofsky saranno quindi ben presto indirizzate tutte le critiche che erano riservate ai così detti "strutturalisti". Bourdieu stesso, traducendo l'originale «*formative powers of the sensory proces*» (Panofsky 1957, p. 37) (espressione che si richiamava alle teorie della Gestalt) come «*puissance strutturante*» (Panofsky 1967a, p. 99) e definendo l'iconologia come «*science structurale*» (ivi, p. 143), contribuirà, in qualche modo, ad incanalare una tale lettura. Allo stesso tempo, tuttavia, egli sottolineerà il carattere dinamico e generativo di questa nozione di *habitus*. Designando quest'ultimo nei termini di «un insieme di schemi fondamentali, prece-

dentemente assimilati, a partire dai quali si compongono generativamente, un'infinità di schemi specifici, che troveranno la loro applicazione in situazioni particolari» (ivi, p. 152; traduzione nostra).

Per il sociologo, riportare le opere di una certa epoca alle pratiche di una scuola, (quando questa, esercitando un monopolio nella trasmissione della cultura, costituisce un habitus collettivo) non significa soltanto darsi i mezzi per spiegare ciò che tali opere proclamano, ma anche e sopratutto ciò che queste opere – partecipando della simbolica di un'epoca e di una società – tradiscono.

Secondo Bourdieu, il metodo di Panofsky, così come la nozione di *habitus*, portano con sé tanto una filosofia della creazione artistica che un'epistemologia dell'oggetto culturale che permetteranno di uscire dalla gabbia concettuale dell'intenzionalità dell'artista.

Foucault, da parte sua, sottolineerà due aspetti dell'analisi dello storico dell'arte e li presenterà come esempi di uno spostamento importante in rapporto allo sguardo abituale degli storici. Le poste in gioco del corto articolo che Foucault dedica ai saggi di Panofsky non sono riconducibili al dominio della storia dell'arte, ma riguardano i modi in cui sono intesi i rapporti tra testo ed immagine. In questo senso, le due operazioni maggiori del metodo iconologico sono: la soppressione del privilegio del discorso e la problematizzazione della funzione rappresentativa. Riguardo al primo punto, Foucault sottolinea come la soppressione di uno statuto dominante del discorsivo non sia fatta in virtù della rivendicazione di un'autonomia del figurativo. Si tratta piuttosto di descrivere i rapporti delle due dimensioni nella loro complessità, come: sfide, intrecci, isomorfismi, traduzioni, trasformazioni.

Il secondo punto riguarda invece la presa in carico della funzione rappresentativa «come funzione complessa che attraversa, con dei valori differenti, tutto lo spessore formale del quadro» (Foucault 2001b, p. 650; traduzione nostra). Tale aspetto si riferisce alla problematizzazione della funzione rappresentativa in quanto rapporto della struttura formale del quadro ad un oggetto. Il dispositivo rappresentazionale tradizionale che si appoggia sull'opposizione tra un rappresentante ed un rappresentato (pensiamo al paradigma della finestra di Alberti) e che obbliga a questionarsi indefinitamente sullo statuto dell'opera, è aperto, nella lettura foucaultiana del metodo di Panofsky, ad una dimensione differente, quella della funzione rappresentativa come un complesso gioco produttivo – e potremmo osare – performativo.

Questi temi danno luogo (nel senso stretto del termine) ad una sensibilità, ad un sistema di valori, ma secondo le regole di una sorta di sintomatologia culturale (*Ibidem*).

Nell'articolo, Foucault, lungi dal voler utilizzare gli strumenti dell'analisi discorsiva per applicarli all'arte plastica, auspica un metodo di analisi delle opere pittoriche che possa liberarsi del problema del significante. Ambizione che, come vedremo, non implica affatto la dismissione del discorsivo. Ma questo non sarà possibile, se non una volta delineate le serie che compongono gli elementi materiali del quadro, che sono a loro volta altrettanti giochi tra forma e rappresentazione. «La rappresentazione», scrive Foucault, «non è esteriore né indifferente alla forma».

Questa è legata a quella da un funzionamento che si può descrivere, a condizione che si distinguano i livelli e che si precisi per ciascuno il tipo di analisi che dovrà essergli specifico (ivi, p. 651).

In questo senso, il "libro impossibile" (Saison 2004) di Foucault su Manet, nella sua oscillazione tra l'attenzione al colore e alla superficie, cercherà di seguire i criteri metodologici per un'analisi archeologica della pittura esposti nell'ultima parte dell'*Archeologia del sapere* (Foucault 1969). Nel libro più metodologico scritto da Foucault, all'interno della sezione dedicata ai possibili sviluppi di "archeologie altre", figurava, infatti, la descrizione schematica di un'analisi archeologica del quadro. Tale analisi si sarebbe chiesta:

> Se lo spazio, la distanza, la profondità, il colore, la luce, le proporzioni, i volumi, i contorni non siano stati, all'epoca che si prende in considerazione, nominati, enunciati concettualizzati in una pratica discorsiva; e se il sapere a cui dà luogo questa pratica discorsiva non sia stato investito in teorie e speculazioni, in forme di insegnamento e ricette, ma anche in procedimenti e tecniche e quasi nel gesto stesso del pittore (ivi, p. 253)[2].

Ci sembra fondamentale ricordare, inoltre, che nell'articolo su Panofsky, Foucault sottolineava come questa nozione di forma, che veniva in quegli anni ad assumere un'importanza sempre più grande nelle scienze umane, fosse nata all'interno di una certa tradizione della storia dell'arte. Per Foucault, il confronto con le analisi di Panofsky diventa quindi occasione per interrogarsi sulle possibilità di trattare le interazioni tra sistemi differenti (quello che nell'*Archeologia del sapere* saranno il discorsivo e il non discorsivo – in cui Deleuze riconoscerà la dimensione del visibile: 1986) di una data epoca, nei loro caratteri produttivi, rimanendo al livello immanente degli elementi materiali di una cultura.

In modo estremamente schematico, possiamo allora senz'altro avanzare che il confronto con i saggi di Panofsky problematizzi il trattamento

2 La traduzione di riferimento essendo inutilizzabile, manteniamo la nostra.

delle opere aprendo il problema del senso pratico per Bourdieu e quello della forma (nel senso tanto delle tecniche e delle procedure inscritte negli elementi formali, tanto del sapere specifico a cui tali elementi danno luogo) per Foucault, al livello di un'epistemologia storica degli oggetti culturali nella loro materialità.

2. Passando ora alle peripezie dei due studiosi al soggetto di Manet, di primo acchito, non si potrà non rilevare una stupefacente simmetria. Entrambi i "dossiers" si compongono di un libro inesistente; di un manoscritto incompiuto; e della presenza della parola (quantitativamente importante per il sociologo[3]; relativa invece ad una serie di conferenze per Foucault, di cui ad essere stata resa accessibile è quella di Tunisi del 1971: 2004).

È noto, infatti, che Foucault firmò nel '66 un contratto con le *Éditions de Minuit* per la scrittura di un libro su Manet che avrebbe dovuto avere come titolo *Le noir et la couleur* (o *Le noir et la surface*)[4]. Tale volume non vedrà mai la luce, ma le ricerche relative alla sua preparazione daranno vita ad una serie di conferenze[5]. Il manoscritto di Foucault su Manet (a cui Foucault farà ancora accenno nel 1983, confidandone l'esistenza a Françoise Cahin durante la visita della retrospettiva su Manet al Grand Palais: Foucault 2001a, p. 86) è stato per anni dato per distrutto. Due versioni di un manoscritto dal titolo *Autour de Manet* fanno invece parte dei materiali conservati alla BnF e si presentano con strutture e contenuti ben differenti da quelli che avrebbero dovuto caratterizzare il primo progetto di ricerca sul pittore per cui era stato firmato il contratto del '66. Quest'ultimo, come

3 I materiali riguardanti Bourdieu si trovano raccolti nel volume a cui abbiamo fatto riferimento: Bourdieu 2013.

4 Il destino di tale scritto ha dato luogo a diverse congetture: Deleuze allude, in diverse occasioni, alla distruzione del manoscritto (Deleuze 1985; Id. 1989). Nel suo romanzo di *autofiction*, Hervé Guibert, racconta un episodio legato ad un manoscritto su Manet, evocandone la soppressione (Guibert 1990, pp. 26-27). Il grande interesse creatosi attorno a quest'opera inaccessibile spingerà Maryvonne Saison a cominciare il suo intervento al colloquio *Michel Foucault, un regard* con l'inciso: «rien n'est plus fort que ce qui n'a pas vu le jour» («niente è più forte di ciò che non ha mai visto la luce» (Saison 2004, p. 11; la traduzione è nostra).

5 Tra il 1967 e il 1971, Foucault pronuncia varie conferenze su Manet: a Milano nel 1967; alla Albright-Knox Art Gallery di Buffalo l'8 Aprile del 1970; a Firenze nel Novembre del 1970 e a Tokio, durante l'autunno dello stesso anno. La conferenza al club Tahar Haddad di Tunisi (la cui trascrizione si trova nel volume a cui abbiamo fatto riferimento) ha luogo, invece, nel 1971. Sempre riguardo a Manet, nel 2011 sono stati pubblicati una serie di facsimili di alcune note manoscritte lette da Foucault durante una conferenza sul pittore, dal titolo: *Le noir et la surface* (Foucault 2011a).

Deleuze aveva intuito (1989), avrebbe messo in primo piano la questione della luce, ma anche quella della formazione del colore. Questione che, lungi dal restituire la storia della liberazione del colore puro come risultato del credo colorista, a partire dall'approccio archeologico, avrebbe fatto funzionare il colore come elemento di problematizzazione di ciò che, con una nozione successiva (ma alle soglie della sua elaborazione), possiamo indicare come il "dispositivo" sensibile-discorsivo della forma-pittorica[6]. Lo studio archeologico del colore nella pittura moderna avrebbe situato l'emergenza dell'autonomia della pittura in una dislocazione epocale che investe la nozione stessa di immagine. Nei suoi corsi tunisini sui rapporti tra pittura e geometria, Foucault avanzava, infatti, già l'ipotesi secondo la quale, davanti ad una civilizzazione della rappresentazione visuale, la pittura moderna avrebbe marcato l'emergenza di una pratica pittorica che si vuole come introduzione, o meglio fabbricazione, del visibile stesso.

Quello che possiamo evincere dall'analisi dei materiali che compongono il piccolo archivio di Foucault concernente la pittura moderna è che, situando Manet come momento di rottura, una tale ricerca si sia posta il problema tanto dell'introduzione, tanto della resistenza di Manet davanti alla scoperta colorista che il pittore aveva egli stesso cominciato con il «*nettoyage de la palette*» (Focillon 1921). La resistenza di Manet alla concezione impressionista della colorazione come «vibrazione della luce in uno spazio mantenuto» (Foucault 2011a, p. 394) avrebbe allora indicato i poteri della superficie manettiana nei termini di desublimazione del piano pitturale. In tal senso, attraverso lo studio delle funzioni del nero, l'analisi avrebbe indicato l'emergere una rappresentazione spaziale che è ormai senza appigli: rimozione della legge umanista della profondità.

Il manoscritto *Autour de Manet* presenta invece alcune delle tematiche della conferenza del 1971. Questo, piuttosto che essere orientato in direzione del versante discorsivo della configurazione di sapere specifica che sarebbe incarnata sin nel tocco del pennello, cercherà, al contrario, di vedere cosa succede una volta aperto il quadro ai suoi effetti, alla sua disposizione, agli spazi che lo compongono e che lo circondano, e agli sguardi che lo formano e che sono da questo richiesti. La storicizzazione del quadro non sarà quindi perseguita attraverso la *mise en récit* di un contenuto documentario di tipo storico. Storicizzare il quadro vorrà ormai dire mostrare che questo non funziona come tale se non attraverso l'aggiustamento degli spazi che lo compongono: secondo il dispositivo

6 Per la nozione di "dispositivo sensibile-discorsivo" vedi Alliez 2007; per la nozione di "forma-pittorica" rimandiamo a Francastel 1951.

rappresentazionale di Alberti o secondo l'elemento rappresentativo della veduta. Sono infatti questi i sistemi che Manet rovescia con le sue figure "piatte e brutte" e con la sua "geometria semplicista".

D'altro canto è anche importante sottolineare che, al di là di questa mancata pubblicazione – di questa indicativa incompiutezza – le referenze a Manet si troveranno sparpagliate nelle prese di parola, nelle interviste e negli articoli del filosofo durante tutto l'arco degli anni Settanta, ogni qual volta ad essere in gioco sarà l'attitudine critica alla propria attualità. Tutto ciò mostra come, alla cesura di questi due progetti, attraverso Manet, sia l'archivio stesso a trovare il suo punto di spostamento, ad entrare cioè in collisione con i suoi legami con l'attualità. I riferimenti a Manet si spingeranno infatti fino alla richiamo al pittore dell'*Olympia* nel quadro della "nozione trans-storica di cinismo", ipotesi lanciata da Foucault durante la lezione del 29 febbraio 1984 dell'ultimo corso al *Collège de France*, *Le courage de la verité* (2009, pp. 163-176).

Per ciò che riguarda Bourdieu, la redazione del manoscritto, intrapresa assieme a Marie-Claire Bourdieu (2013), ha inizio – ci dicono nella nota gli editori – nel corso degli anni Ottanta e prosegue fino alla scomparsa del sociologo. Sempre degli editori sono i titoli sia del corso che del manoscritto; quest'ultimo intitolato *Manet l'heresiarque*.

Se ci è permessa una nota di colore a proposito di questa curiosa simmetria tra i due autori, facciamo notare che nel corso dell'8 marzo 2000, Bourdieu indica – come per una svista – l'anno in cui Foucault si dedica a Manet come il 1981, confondendosi, ci pare di capire, con se stesso (Bourdieu 2013, p. 506).

Se è possibile fare un bilancio metodologico del breve e occasionale confronto foucaultiano con il metodo iconologico (sia in base al fatto che lo scritto si inserisce puntualmente nel dibattito – soprattutto storiografico – dell'epoca, sia in base al fatto che l'insegnamento e la produzione di Foucault sulla pittura si trovano ad essere grossomodo concentrati nel periodo che è contemporaneo e immediatamente successivo al suo interessamento per i lavori di Panofsky) questi stessi criteri non valgono certo per quanto riguarda Bourdieu. Innanzitutto, il rapporto di Bourdieu all'iconologia, ben lungi dal limitarsi al lavoro di edizione del 1967, sembra interessare in larga parte la *boîte à outils* del sociologo (basti pensare all'articolo sul potere simbolico del 1977; o a *Le regole dell'arte*, del 1992: 2005), tanto che a volerlo analizzare seriamente potrebbe senza dubbio dar luogo ad un progetto di ricerca distinto e a parte intera. In secondo luogo, il lasso di tempo che ci separa dalle analisi su Manet e la "rivoluzione simbolica" è alquanto breve, e le poste in gioco contestuali, riguardanti determinate politiche

culturali e museali, conservano – in parte – una certa attualità. Per queste ultime rimandiamo alla prefazione del volume. Riguardo al rapporto con l'iconologia, invece, a venirci in aiuto è la parola stessa del sociologo. Nei corsi su Manet, Bourdieu intreccia, infatti, alle analisi in corso, tutta una serie di rimesse in causa e di puntualizzazioni riguardanti il contesto delle sue precedenti posizioni metodologiche attinenti il trattamento delle arti plastiche e in particolare riguardo all'iconologia.

Tali puntualizzazioni le troviamo in particolare nei corsi del 27 Gennaio e del 3 Febbraio 1999. In queste lezioni, Bourdieu traccia un'analogia tra la rottura epistemica e la rottura sociale sul versante della forma storicamente precostituita degli oggetti dell'analisi. Tale premessa si trova condensata nell'espressione: «I documenti sono dei monumenti». Sulla base di tale presupposto, il sociologo criticherà da un lato l'approccio intenzionalista, a cui opporrà la sua teoria disposizionalista (che prende le mosse dalla nozione di *habitus*) e dall'altro la visione scolastica, alla ricerca – in qualche modo paradossale – della logica stessa secondo la quale l'opera d'arte è prodotta ; in altre parole, non a partire dell'*opus operatum* – che disponendoci nella posizione del lettore ci costringe ad un'ermeneutica di decifrazione dell'opera – ma alla ricerca del *modus operandi*. Sarà per marcare nella memoria dei suoi uditori questo partito preso della produzione in corso – dell'intelligenza pratica – che Bourdieu, alla fine della lezione del 27 Gennaio, si avventurerà in un esercizio bizzarro: la ricostruzione immaginaria del punto di vista di Manet mentre dipinge il *Dejeuner sur l'herbe*. Esercizio che prenderà ben presto i caratteri di una vera e propria drammatizzazione che vede Bourdieu, ormai nei panni di Manet, disporre il fratello nella posa voluta, riesaminare gli "schemi iconografici": *Il giudizio di Paride* (1514-1518, incisione di Raimondi a copia di un'opera perduta di Raffaello) e *Il concerto campestre* (1510 circa, di Giorgione o Tiziano), e chiedersi: «che cosa metto come sfondo? ...bisogna mettere uno sfondo» (2013, p. 119; traduzione nostra).

Questa seconda critica, riguardante la postura scolastica – o meglio, l'utilizzo scolastico delle fonti iconografiche – funzionerà come argomento contro l'iconologia. «La visione iconologica» ci dice Bourdieu:

> è scolastica, è la visione saussuriana delle opere simboliche, secondo la quale non si accede alle opere simboliche se non attraverso la mediazione di un medium, che può essere la lingua se si tratta di una parola, che può essere la cultura quando si tratta di un comportamento, e che può essere la cultura estetica quando si tratta di un'opera d'arte (ivi, p. 108; traduzione nostra).

La sommarietà di tale critica, da parte di qualcuno che, come abbiamo visto, aveva egli stesso contribuito a delineare i caratteri della ricezione della

disciplina, potrebbe sorprendere. Ma l'iconologia non è l'unico obbiettivo critico di Bourdieu. Nei corsi, il sociologo sembra voler tratteggiare e liquidare tutti gli approcci che lo hanno preceduto nell'indicazione dell'emergenza dell'arte moderna, presentando la sociologia come questa scienza capace di inglobare schematizzando, nel trattamento del proprio oggetto di studio, anche le metodologie e gli approcci precedenti o contemporanei che hanno definito un tale oggetto. L'obiettivo è, insomma, quello di inserire tali metodologie in una teoria generale che a più riprese Bourdieu stesso definirà come folle o mostruosa, come «esercizio di stile metodologico totale» (ivi, p. 346).

Tuttavia, al di là della logica di questa impresa che resterà fondamentalmente incompiuta, quella che ci restituiscono i corsi è una parola incredibilmente mobile, dinamica e propositiva, che apre a innumerevoli campi di ricerca possibili (tra questi: l'analisi della trasformazione del campo della critica artistica; l'interazione delle istituzioni nel rapporto con lo stato detentore del monopolio della violenza simbolica; l'analisi della funzione consacratoria ed economica delle esposizioni, nonché l'analisi delle interazioni tra il campo artistico e il campo letterario – per citarne solo alcuni). Ma è anche e sopratutto un'oratoria fortemente autocritica, a tratti rimuginativa e attraverso la quale Bourdieu, in molteplici punti, aprirà esplicitamente un'analogia tra la propria posizione e quella del pittore dell'*Olympia*. Tale presa di parola è votata all'articolazione produttiva del rigore scientifico dell'analisi sociologica[7] con un gesto che vuole essere tanto di comprensione tanto di restituzione, ovvero di ripetizione nella differenza, dell'operazione critica di Manet.

È questo aspetto di rovesciamento dell'analisi, dalle condizioni storiche di possibilità della pratica pittorica all'inserzione nell'attualità, ovvero alla riattivazione del gesto critico di Manet (gesto che Claude Imbert individuava nella «dissociazione del dispositivo pittorico e del dispositivo critico»[8]) che vogliamo indicare come "effetto Manet". Tale "effetto Manet" potrebbe aprire un dialogo tra l'approccio del sociologo e quello di Foucault sul versante delle poste in gioco e degli effetti di questi laboratori sul pittore del *Déjeuner sur l'herbe*.

---

7 A questo riguardo, J.-L. Fabiani ci ricorda che uno degli obbiettivi della metodologia che il sociologo tenta di sviluppare nel corso delle lezioni è quello di far giocare insieme, in maniera coerente, un'analisi sociologica quantitativa e un'analisi qualitativa. In questo senso Bourdieu si confronterà in permanenza con l'opera di riferimento di H. C. e C. A. White, 1965.

8 «A Manet basterà aver dissociato, conoscendo Vélasquez come può conoscerlo solo un pittore, la congiunzione del dispositivo pittorico e del dispositivo critico a cui Vélasquez aveva magistralemente condotto la pittura classica» (Imbert 2004, p. 150; la traduzione è nostra).

Il campo che una tale analisi si troverebbe a trattare tralascerebbe, in gran parte, la questione dei fraintendimenti o degli errori che la lettura di Bourdieu riserva all'impresa foucaultiana su Manet. Se è vero che Bourdieu liquida il tentativo di Foucault con l'etichetta di "formalista", è altrettanto vero che per Bourdieu divisioni binarie quali: formalismo/realismo, oppure: lettura internalista dell'opera/lettura esternalista, non sono volte alla restituzione della reale portata di una metodologia d'analisi specifica. Nell'ottica del sociologo, queste etichette non sono che l'indice di un campo intellettuale che si dicotomizza (2005). Sempre su questo piano, si potrebbe indicare l'ingrato trattamento riservato da Bourdieu ai dibattiti nati attorno questione della discontinuità nel campo della storiografia, oppure il tentativo di ricondurre la nozione di "funzione autore" ad una questione riguardante la "polisemia dell'opera". Ma tali appunti sarebbero oziosi perché, come abbiamo visto, l'operazione che Bourdieu riserva apertamente ai suoi interlocutori ha tutti i tratti di una rilettura strumentale. I corsi di Bourdieu si presentano con una caratteristica peculiare; un duplice livello: da un lato, il sociologo costruisce schemi, personaggi e situazioni che presenta sulla scena; dall'altro, egli fa sistematicamente sbirciare i suoi studenti e uditori nel dietro le quinte. Tale doppio livello funziona per quanto riguarda le nozioni analitiche della *boîte à outils* bourdeusiana: l'estetica disposizionalista e il suo legame con l'*habitus*; la teoria dei campi e la storia della sua formazione nelle analisi precedenti etc., ma anche per quanto riguarda il rapporto con gli altri studiosi, un po' come se Bourdieu ci dicesse, ad ogni passo: "lo so cosa sto facendo, lo so che caricaturizzo, ma state al gioco, mi serve per costruire il mio argomento". Gli interlocutori in questione, i personaggi di Bourdieu, sono molteplici, ma possiamo indicare senz'altro tra i principali: Foucault; Michael Fried[9], e T.J. Clark (1986). Se Fried personificherà le follie della caccia alle fonti iconolografiche, Clark incarnerà, invece, l'indagine sociologica di stampo marxista. A Foucault sarà riservato il ruolo dell'analisi "internalista" e "formalista" dell'opera; nella lezione del 3 Febbraio, Bourdieu arriverà a citare, in tal proposito, la famosa espressione di Spinoza, affermando che Foucault farebbe dell'opera «un impero nell'impero» (Bourdieu 2013, p. 146).

L'analisi che vorremmo proporre approccerebbe, invece, questi testi diversi come frammenti di laboratori critici sullo sfondo dei quali stagliare "l'effetto Manet", e che si tratterebbe quindi di far funzionare nella loro dispersione, ovvero nel loro preciso momento di inserzione. Tale analisi

9 Autore dell'opera di riferimento *Manet's Modernism: or, the Face of Painting in the 1860s* (Fried 1996).

verrebbe ad indicare come nell'incontro con i metodi d'indagine forgiati dai due studiosi – che, come abbiamo visto sono ciascuno irriducibile ad uno schema lineare o completo, ma si presentano come mobili e in corso d'opera – sia possibile designare tutta una serie di strategie di smarcamento, di riformulazione e di dislocazione di un'analisi che si scontra con cesure e scogli che sono immancabilmente pertinenti all'ineffabile oggetto di studio.

Tra questi, ricordiamo:

La monumentalità della ricerca documentaria. Indicativo, in questo senso, è il fatto che Bourdieu, durante i corsi, auspichi a più riprese un lavoro collettivo per la manipolazione della massa documentaria; ma pensiamo anche a come Foucault, nella conferenza del 1971, non potrà che presentarsi come profano della storia dell'arte, nonostante la conferenza sia, come si è visto, successiva alla ricollezione dell'archivio sulla pittura moderna a cui si è accennato. Sebbene tale affermazione d'incompetenza celi senza dubbio una disposizione particolare del commento proposto dal filosofo (che rifiuta le partizioni e gli oggetti propri alla storia dell'arte in quanto disciplina), quest'ammissione indica anche che il lavoro di ricollezione discorsiva relativo al progetto su Manet fosse da considerare come frammentario.

L'irriducibilità del figurativo e del discorsivo. Si tratta del rapporto infinito del linguaggio a ciò che si vede. Per quanto riguarda Foucault, tale principio è enunciato nella descrizione de *Las Méninas* in apertura de *Le parole e le cose* (Foucault 1967) e riveste una grande importanza nell'elaborazione dell'analisi archeologica. Il rifiuto di considerare la plasticità del figurativo nei termini di un linguaggio, accomuna, come abbiamo visto, benché a partire da presupposti distinti, i due pensatori ed impone una posizione paradossale all'analisi, sia essa archeologica o sociologica. La presa in carico dell'aporia inerente alla restituzione discorsiva degli effetti critici propri della dimensione dell'immagine spingerà Foucault, nel 1975, a fantasticare di una scrittura che possa servirsi della penna o della macchina da scrivere «in mezzo a un insieme di altre cose che potrebbero essere il pennello o la cinepresa» (Foucault, Droit 2004, p. 110; traduzione nostra). Tale paradosso indica inoltre le ragioni per le quali non si può parlare, in senso proprio, di una letteratura foucaultiana in merito alle arti plastiche. A eccezione dell'articolo in omaggio a Magritte, che si presenta con quattro disegni del pittore belga e al cui centro troviamo l'analisi del rapporto/non-rapporto tra un enunciato e un'immagine (Foucault 1988), l'attenzione di Foucault verso le arti plastiche trova piuttosto la sua dimensione nell'oralità, accompagnata dall'esposizione di diapositive in serie. La partecipazione di Foucault, nel 1970, alla scrit-

tura di uno scenario per un film sulla serie de *Les Ménines* di Picasso, che per ragioni legali non venne realizzato (Foucault 2011b), è senza dubbio da concepire in questo senso[10]. Per ciò che riguarda Bourdieu, il cui approccio all'attività pittorica è fortemente marcato dalla questione del "senso pratico", l'irriducibilità del figurativo al discorsivo condurrà il sociologo a prestarsi a questo tentativo bizzarro di mimetizzazione con il pittore, di cui abbiamo parlato. Tentativo nel quale, in imbarazzo davanti al nome del tipo di rosso che dona calore alla capigliatura della donna del *Dejeuner sur l'herbe*, Bourdieu dirà significativamente: «bisognerebbe parlare la lingua dei pittori» (Bourdieu 2013, p. 119), fantasticando, in seguito, di mostrare le variazioni del quadro come in un film.

Ultima, ma non certo per importanza, *La questione della cesura epocale*: effetto immancabilmente inglobante di un'analisi che si spinge alle soglie della nostra attualità.

L'ampiezza di tali questioni, qui soltanto rapidamente menzionate, indica, al crocevia dei laboratori sperimentali dei due autori, la possibile apertura di un vasto cantiere di ricerca sulla dimensione politica delle pratiche dell'immagine. L'esplorazione e il tracciamento delle implicazioni di tali nodi metodologici e dei relativi tentativi di smarcamento possibili non promette facili riconciliazioni, ma d'altro canto, ci sembra che solo un'analisi abbastanza spregiudicata da poter funzionare nella loro apertura potrebbe re-istituire questi tentativi di ri-motivazione del gesto critico di Manet.

Ilaria Fornacciari
Universität Basel / Université Paris 8
(ilaria-forna@hotmail.it)

10 Una seconda eccezione concerne un ristretto gruppo di scritti a carattere occasionale, dedicati ad alcuni artisti contemporanei e talvolta legati a Foucault da rapporti d'amicizia, come Paul Rebeyrolle, Gérard Fromanger, Maxime Defert ed il fotografo Duane Michels. Tali scritti non hanno al loro centro la pratica pittorica ma sono indicativi di una riflessione sull'immagine che, a partire dalla metà degli anni '70, prende le forme di un'incitazione. La riflessione foucaultiana a guida di questi testi interroga, infatti, ormai, le dimensioni delle immagini in termini di linee di fuga, movimenti, accelerazioni e attraversamenti dei dispositivi visuali. Le immagini si trovano allora ad essere seguite secondo i percorsi inattesi della loro circolazione (Foucault 2001d), indagate per loro capacità di «far passare delle forze» (Foucault 2001c), e valorizzate a partire dalla fascinazione per le tecniche e i giochi che rilanciano l'insolenza della loro moltiplicazione.

Bibliografia

Alliez É., 2007, *L'oeil-cerveau. Nouvelles histoires de la peinture moderne*, Paris, Vrin.

Bourdieu P., 1977, *Sur le pouvoir symbolique*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», vol. 32, n. 3, pp. 405-411.

Id., 2005, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore (ed. or. 1992).

Id., 2013, *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France, 1998-2000*, suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu, Paris, Seuil.

Bourdieu P., Bourdieu M.-C., 2013, *Manet l'hérésiarque. Genèse des champs artistique et critique (Manuscrit inachevé)*, in Bourdieu P., 2013, pp. 547-735.

Clark T.J., 1986, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, Princeton University Press.

Deleuze G. 1985, *Foucault – Les formations historiques, année universitaire 1985-1986*. Cours de Gilles Deleuze du 22/12/1985 – 1. Trascrizione di Dufourcq A. (URL: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3? id_article=403).

Id., 1986, *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Id., 1989, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, in *Michel Foucault philosophe*, Rencontre internationale, Paris 9, 10, 11 janvier 1988, Paris, Seuil, pp. 185-195.

Focillon H., 1921, *L'estampe japonais et le peinture en Occident dans la seconde moitié du XIX siècle*, communication présentée au Congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'histoire de l'art français, Paris, 26 septembre-5 octobre 1921 (URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6577464t/f5.item.r).

Foucault M., 1967, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli (ed. or. 1966).

Id., 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard.

Id., 1988, *Questo non è una pipa*, Milano, Casa editrice SE (ed. or. 1973).

Id., 2001a, *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Quarto Gallimard (ed. or. 1994).

Id., 2001b, *Les mots et les images*, in Foucault 2001a, n° 51, pp. 648-651 (ed. or. 1967).

Id., 2001c, *La force de fuir*, in Foucault 2001a, n° 118, pp. 1269-1273 (ed. or. 1973).

Id., 2001d, *La peinture photogénique*, in Foucault 2001a, n° 150, pp. 1575-1583 (ed. or. 1975).

Id., 2004, *La peinture de Manet*, suivi de *Michel Foucault, un regard*, sous la direction de Saison M., Paris, Seuil.

Id., 2009, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France, 1984*, Paris, Gallimard-Seuil.

Id., 2011a, *Le noir et la surface*, in Artières Ph., Bert J.-F., Gros F., Revel J. (sous la dir. de), 2011, *Cahier Foucault*, Paris, L'Herne, pp. 378-395.

Id., 2011b, Les Ménines *de Picasso*, in Artières Ph., Bert J.-F., Gros F., Revel J. (sous la dir. de), 2011, *Cahier Foucault*, cit., pp. 14-34.

Foucault M., Droit R.-P., 2004, *Je suis un artificier*, in Droit R.-P., *Michel Foucault, entretiens*, Paris, Odile Jacob, pp. 89-136.

Francastel P., 1951, *Peinture et société* : *Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Lyon, Audin.

Fried M., 1996, *Manet's Modernism: or, the Face of Painting in the 1860s*, Chicago, University of Chicago Press.
Guibert H., 1990, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard.
Imbert C., 2004, *Les droits de l'image*, in Foucault M., 2004.
Panofsky, E., 1957, *Gothic Architecture and Scholasticism. An Inquiry into the Analogy of the Arts, Philosophy, and Religion in the Middle Ages*, New York, New American Library (ed. or. 1951).
Id., 1961, *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, in Id., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di Neri G.D., Milano, Feltrinelli, pp. 215-32 (ed. or. 1932).
Id., 1967a, *Architecture gothique et pensée scolastique*, précédé de *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, traduction et postface de Pierre Bourdieu, Paris, Les Éditions de Minuit (ed. or. 1951).
Id, 1967b, *Essais d'iconologie: thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard (ed. or. 1939).
Id., 1988, *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Milano, Feltrinelli (ed. 1927).
Id., 2010, *Architettura gotica e filosofia scolastica*, a cura di Starace F., Milano, Abscondita (ed. or. 1951).
Reudenbach B, 1994, *Panofsky et Suger de St. Denis*, in «Revue germanique internationale» [En ligne], n. 2 (mis en ligne le 26 septembre 2011; URL: http://rgi.revues.org/46).
Saison M., 2004, *Introduction*, in Foucault M., 2004, pp. 11-17.
White H.C., White C.A., 1965, *Canvases and careers. Institutional change in the French painting world*, Chicago, University of Chicago Press.
Wildenstein G. (sous la dir. de), 1944, *Mélanges Henri Focillon*, «Gazette des Beaux-Arts», s. 6, v. XXVI, a. 86.