
Fabrizia Abbate

ORTEGA Y GASSET E PIERRE BOURDIEU Immagini letterarie e condizione umana

Era il lontano 1914 quando lo spagnolo Ortega Y Gasset scriveva la prima opera che lo avrebbe imposto all'attenzione della cultura spagnola. Si tratta delle *Meditazioni del Chisciotte*¹, un saggio dalla configurazione non scontata, evocativa di testi filosofici che usavano la dicitura di "meditazione" come richiamo alla speculazione ed alla interiorizzazione degli argomenti, ed evocativa di un libro monumentale per la letteratura e la storia della Spagna, quel famigerato *Don Chisciotte della Mancia* che Miguel de Cervantes aveva scritto nel secolo XVII.

Il giovane Ortega aveva appena trentuno anni, il suo percorso intellettuale veniva dagli anni di studio nel collegio dei Gesuiti di Mitraflores, dalla messa in discussione e la rinuncia alla fede cattolica, dalla laurea in filosofia e i successivi approfondimenti filosofici in Germania, all'università di Lipsia e poi a Marburgo, in terra di filosofi neokantiani come Hermann Cohen e Paul Natorp. Ha dunque alle spalle un percorso culturale maturato dentro le logiche di quelli che chiamiamo i "sistemi" di pensiero, ovvero lo studio teologico, ma soprattutto lo studio del sistema kantiano, delle sue propaggini nella filosofia del primo novecento. Eppure già durante gli anni della prima formazione in Germania cominciano le sue frequentazioni della fenomenologia, l'amicizia con Nicolaj Hartmann, l'approccio ai testi di Edmund Husserl che saranno per lui il movente e nello stesso tempo lo strumento per uno sconfinamento tutto personale "oltre il sistema", insomma per una strada filosofica che di sistematico non avrà più nulla se non la coerenza delle idee attraverso i variegati campi di interesse speculativo nei quali si dipanerà. Ortega diventa infatti un filosofo a-sistematico, un accademico fuori dalle regole, un appassionato della società e dei costumi di vita spagnoli in seno alla nuova Europa, un combinatore spregiudicato di linguaggi filosofici ed artistici, un giocatore d'azzardo di idee di libertà nella politica pericolosa della Spagna scossa dagli eventi della Seconda Repubblica e poi dalla guerra civile e dalla dittatura franchista, un irregolare del pensiero costretto ad un lungo esilio dalla sua terra, alla volta di Parigi, dei Paesi Bassi, dell'Argentina, del Portogallo; anche quando farà rientro a Madrid con il permesso del governo franchista, i suoi ultimi anni di vita saranno difficili, in bilico tra riconoscimenti, isolamento e censura.

1 J. Ortega Y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte*, tr. it. di B. Arpaia, intr. di O. Lottini, Guida Editori, Napoli 2000.

Per chi non abbia letto o non voglia leggere l'ampia bibliografia di Ortega, questo temperamento appassionato e questa curiosità di conoscenza non settaria si fanno cogliere immediatamente nelle *Meditazioni del Chisciotte*, quasi fossero un manifesto di quel che sarà.

È appunto sulle *Meditazioni* che vogliamo soffermarci, dedicando la nostra attenzione ad alcuni aspetti del discorso estetico di Ortega che ci sembrano importanti ai fini di un'analisi più ampia che compiremo avanti, quando avremo chiamato in causa il sociologo francese Pierre Bourdieu e le sue teorie sul campo letterario. Innanzitutto la scelta di Don Chisciotte come protagonista evocato nelle meditazioni, significa per Ortega imboccare tre strade di riflessione: la strada storica della Spagna che ripensa se stessa, che si confronta con il suo passato culturale, con il suo patrimonio di modelli d'azione e di miti e con il presente del suo riconoscimento sociale nel contesto europeo; la strada morale dell'eroe Chisciotte, del cavaliere che in nome dei suoi ideali e della sua *volontà* "lotta contro i mulini a vento", che cade e si rialza, comico e drammatico insieme; infine la strada estetica del "romanzo", del suo statuto, della sua nascita e sviluppo come genere narrativo peculiare dell'epoca moderna e contemporanea. La passione estetico-letteraria del filosofo spagnolo è la prima delle tante passioni a manifestarsi molto presto: appena ventenne esordisce con un articolo sulla critica letteraria², e da allora fino agli anni Trenta i temi artistici e letterari hanno predominato nella sua produzione di scrittore, fino a quando l'urgenza del momento storico-politico ha determinato un cambiamento di rotta nelle sue riflessioni. Tornerà molto dopo, ossia dopo le battaglie, le ideologie, l'esilio, le prese di posizione, insomma dopo il tumulto della vita e dell'*engagement* tornerà all'amata estetica, alla letteratura, al teatro, ma durante il fuoco dell'impegno confesserà all'amico Fernando Vela a proposito dei temi estetici che «non sono io ad abbandonarli: li ha lasciati il mondo ed io, con le parole di Goethe, seguo la natura»³.

Ma era davvero convinto Ortega Y Gasset che il mondo potesse lasciare l'estetica e non servirsene più? Era davvero convinto che le urgenze sociali e storiche potessero mettere in disparte le urgenze estetiche? Convinto che insomma ci siano dei momenti cruciali nella storia del mondo durante i quali occuparsi di letteratura *tout court* significhi deragliare dal binario dell'impegno urgente?

Non lo era, noi siamo convinti che non lo fosse. Intanto perché il tappeto delle sue riflessioni estetiche è sempre stato lì a ricoprire il pavimento su cui sono state sistemate le teorie sociologiche, pedagogiche, politiche, citato, menzionato, descritto, cucito in forme sempre nuove; e poi perché le *Meditazioni del Chisciotte* sono uno spartiacque e stanno già dalla parte della filosofia della maturità, tanto che di tutto quello che avverrà sono l'embrione e il primo stadio. Un embrione appunto narrativo ed estetico. Il vero protagonista delle sue *Meditazioni* non è Chisciotte, il personaggio di finzione in senso stretto, ma come Ortega stesso afferma nelle prime pagine di avvertimento al lettore:

2 J. Ortega Y Gasset, *Glosas* (1902), in *Obras Completas* (1902-1915), Taurus Ediciones, Grupo Santillana, Madrid 2004, vol. 1.

3 J. Ortega Y Gasset, *Prologo-Conversion con Fernando Vela*, in *Goethe desde dentro* (1932), in *Obras Completas* (1926-1931), Taurus Ediciones, Grupo Santillana, Madrid 2005, vol. IV.

Conviene, facendo uno sforzo, distogliere lo sguardo da Don Chisciotte e, volgendo al resto dell'opera, acquistare nella sua vasta superficie una nozione più ampia e chiara dello stile cervantino, di cui l'*hidalgo* della Mancia è solo una condensazione particolare. Questo è per me il vero chisciotismo: quello di Cervantes, non quello di Don Chisciotte⁴.

Il protagonista è il “cervantismo”, ossia lo sguardo narrativo di Cervantes, lo spirito dell'Autore, la sfida dell'autore al suo tempo, al suo popolo, alla tradizione letteraria e morale del suo paese; il protagonista è, per dirla con parole che userà anche Bourdieu, il punto di vista dell'autore nella storia, come strumento necessario di congiungimento tra il poetico e la realtà, tra la finzione e la società che la esige, la recepisce e la interpreta. Chi volesse leggere il testo come un saggio di critica letteraria e un commento a quel maestoso romanzo epico, resterebbe deluso perché troverebbe ben pochi accenni alla trama e alla narrazione.

Il Chisciotte di Ortega è una bandiera, un simbolo, una metafora allargata per la Spagna dell'epoca di Cervantes e dell'epoca di Ortega. Nella *Meditazione Prima* a seguito della domanda d'apertura che il filosofo spagnolo pone subito al lettore “cos'è un romanzo?”, leggiamo innanzitutto una difesa dei generi letterari a chiare lettere, anche in polemica con la prima estetica di Benedetto Croce che tendeva ad annullarli: la forma ed il contenuto sono inseparabili, ma non sono la stessa cosa, e in questo senso “i generi letterari sono le funzioni poetiche, le direzioni verso cui gravita la creazione artistica”, sono cioè categorie estetiche ineliminabili perché in essi si stratifica qualcosa che è un di più della creazione poetica.

Cos'è questo di più che si condensa nel genere letterario e distingue i contenuti del poetico, distingue insomma l'epica dal poema cavalleresco, la lirica dal romanzo realista? Questo di più è la temporalità: le forme poetiche sono espressione del tempo in cui si costruiscono, e dell'umanità che abita quel tempo, giacché “è sempre l'uomo il tema essenziale dell'arte”.

E se la centralità è dell'uomo allora “i generi intesi come temi estetici irriducibili fra loro, egualmente necessari e ultimi, sono ampi sguardi sui versanti cardinali dell'uomo” e soprattutto

[...] ogni epoca porta con sé una interpretazione radicale dell'uomo. O meglio non la porta con sé, ma è quella interpretazione. Per questo ogni epoca preferisce un genere determinato⁵.

Ad ogni epoca corrisponde dunque un genere letterario che traduce il modo di stare al mondo degli uomini di quell'epoca. Pensiamo ad esempio all'Epica.

Il suo oggetto è il passato, ma un passato mai esistito per nessuno dei Greci, un'età mitica, un mondo che fu e si concluse, ma di cui nessuno ha una memoria personale. Quel mondo è esistito solo per la *Mneme*, la memoria come forza cosmica che abita l'universo e trascende la reminiscenza individuale. Per i Greci «sono pienamente poetiche solo le

4 J. Ortega Y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte*, cit., p. 49.

5 *Ivi*, pp.92-93; il corsivo è nostro.

cose che furono in principio – scrive Ortega – non le antiche, ma le più antiche, quelle che contenevano in sé i principi e le cause»⁶, ossia metafisica e poesia andavano di pari passo, e l'attualità non aveva posto nella poetica proprio perché l'accidentale e il momentaneo non erano attributo della bellezza. Nella stessa direzione di pensiero, gli eroi dell'epica non sono uomini normali, riconoscibili, “non rappresentano *tipi*, ma creature uniche”, sono incomparabili e al di fuori dell'ordinario: «solo un Achille è esistito, e una sola Elena»⁷, chiosa il filosofo. Ben diversi sono invece i personaggi del Romanzo: in essi scorre la linfa vitale della realtà, dell'attualità, della presenza, sono presi “dalla strada, dal mondo fisico, dall'ambiente reale in cui vivono l'autore e il lettore”; rappresentano dei *tipi*, nel modo in cui *Madame Bovary* del famoso romanzo di Flaubert, portato ad esempio da Ortega, è il tipo della provinciale che pratica l'adulterio, ben riconoscibile nel rimando dal romanzo alla realtà.

Se l'Epica dunque ha a che fare con un passato ideale e mitico e con nature uniche ed incomparabili, il genere che segue ad essa nel raccordo dei secoli è quello del poema cavalleresco, che fu “l'ultimo grande germoglio del vecchio tronco epico”. Quello che Ortega vuole dimostrare è che ad un certo momento della storia dell'uomo, con il sopravvenire della scienza e delle spiegazioni sempre più razionalistiche, la spinta dell'epica e dei suoi miti si affievolisce, è costretta a scendere a patti con l'immanenza e la quotidianità. Resta il riferimento ad avvenimenti antichi, che si perdono nelle memorie di un passato tutto di convenzione, ma non li si crede più reali così come si credevano reali gli eventi epici: le storie di Re Artù e dei suoi Cavalieri si raccontano, si narrano come vicende passate, ma si sa che non sono mai esistiti, e questa consapevolezza pesa. Tuttavia una forma del mito resiste, si trasforma e continua a vivere sotto nuove spoglie anche nel poema cavalleresco: diventa Avventura, che

[...] rompe come un cristallo l'oppressiva, insistente realtà. E' l'imprevisto, l'impensato, il nuovo; ogni avventura è un nuovo nascere del mondo, un processo unico⁸.

L'avventura diventa d'ora in poi l'arma con la quale l'immaginazione narrativa spezza l'inerzia della realtà, rompe il peso dell'esistenza. E l'avventura entra finanche nel romanzo, nonostante esso nasca con una chiara vocazione realista.

Il Romanzo descrive, non narra: descrive ambienti, situazioni, tipi umani; descrive l'attualità e la quotidianità delle esistenze. Il romanzo abbassa lo sguardo alla *circostanza*, parola chiave di tutto il pensiero filosofico di Ortega. E Don Chisciotte, che fa? Ebbene, egli è “il punto in cui i due mondi si innestano”, in cui cioè la realtà e la poesia (dunque tutto ciò che sta dalla parte delle idealità, del mito e dell'avventura) trovano il punto di incontro che dà la salvezza.

Se ci vien detto che Don Chisciotte appartiene integralmente alla realtà, non ce ne avremo a male – spiega l'autore – Faremo solo notare che, insieme a Don Chisciotte, enterebbe a far

6 *Ivi*, p.99.

7 *Ivi*, p.102.

8 *Ivi*, pp.105-106.

parte del reale anche la sua indomita volontà. E questa volontà è pregna di una decisione: è volontà di avventura. Come dice egli stesso: *gli incantatori potranno anche togliermi l'avventura, ma il coraggio e l'animo, è impossibile*⁹.

Don Chisciotte si staglia quindi come l'uomo di frontiera, "come lo sono tutti gli uomini" precisa Ortega. La realtà entra nella poesia per "elevare ad una potenza estetica più alta l'avventura", ma la poesia entra nella realtà nelle forme in cui gli uomini della circostanza lottano ciascuno per il proprio senso della vita, per i propri ideali, per la propria volontà d'essere e di fare, per il valore della propria individualità.

Sta qui il segreto di Don Chisciotte per Ortega Y Gasset: è l'eroe tragico, separato e isolato dalla società, che si fa guidare dai suoi ideali guardando in alto e lontano, là dove brilla il senso della esistenza, ed è l'eroe comico, che visto dal basso suscita la risata negli altri, l'eroe che lotta senza successo e con ingenue cadute contro la realtà solida e rigida delle cose e delle forme determinate con cui l'esistenza ci accoglie e racchiude il nostro cammino; è l'eroe che dovrebbe servire da monito per una Spagna ripiegata e addormentata, che dovrebbe farle ricordare di avere il compito storico e politico di guardare avanti, di confrontarsi con i fermenti incipienti della mitteleuropa, anziché ripiegarsi in un passatismo insano che la chiude nel culto degli antenati, in un conservatorismo che ha tutta l'aria stantia della rinuncia al progressismo democratico.

Infine è l'eroe della situazione umana, perché l'intera filosofia di Ortega ruota attorno al concetto di *circostanza*, al primato indiscusso dell'appartenenza terrena dell'uomo e dunque della sua dimensione storica e mondana. Risuona così l'eco della fenomenologia di Husserl, l'eredità del concetto di "mondo della vita", del "ritorno alle cose stesse", dell'attenzione verso quel "mondo nel quale mi trovo e che è insieme il mio *mondo circostante*" propugnata dal fenomenologo nelle *Idee*¹⁰. Proprio nelle *Meditazioni del Chisciotte* c'è il manifesto programmatico dell'assunto teoretico fondamentale di Ortega, in quel brano rimasto celebre nella storia della filosofia in cui scrive che

[...] l'uomo dà il massimo delle sue capacità quando acquisisce la piena coscienza delle sue circostanze. Attraverso di esse comunica con l'universo. La circostanza! *Circumstantia!* Le cose mute che ci circondano! Vicine, vicinissime a noi [...]. *Io sono io e la mia circostanza, e se non la salvo non salvo neanche me stesso*¹¹.

Alla luce del questionamento filosofico, Don Chisciotte diventa l'eroe della circostanza, colui che sa bene di appartenere ad un ambiente, ad un vissuto, ad una circostanza storica che inevitabilmente forgiato la sua identità, e che però sa bene anche come quella circostanza stia tutta lì per essere riconosciuta, assunta e rilanciata verso la prospettiva dell'iniziativa personale, del senso dei propri ideali e del proprio progetto d'essere. Essere eroi della circostanza significa essere eroi di una libertà che conosce bene la sua condizione.

Circa ottanta anni dopo, il sociologo francese Pierre Bourdieu compie un'operazione

9 *Ivi*, p.110.

10 E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, ed. it. a cura di V. Costa, Einaudi, Torino 2002.

11 J. Ortega Y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte*, cit., pp. 40-44; il corsivo è nostro.

simile con i personaggi di un altro grande romanzo della storia della letteratura, *L'educazione sentimentale* di Gustave Flaubert. Come lo spagnolo Ortega per le sue riflessioni sulla circostanza prende in prestito la creatura letteraria per eccellenza del suo paese, così il francese Bourdieu si fa guidare dal maestro della letteratura nazionale Flaubert per spiegare e chiarire la sua nozione di *campo*.

Prendiamo atto di tutte le opportune e doverose distinzioni di personalità, figura intellettuale, contenuti d'indagine e temperie culturale di riferimento, che sappiamo esistere tra i due pensatori e che non possono essere esplicitate e descritte in questa sede, tuttavia ci piace avvicinare i due maestri secondo una precisa linea di analisi maturata nella prossimità tra letteratura e filosofia: entrambi riaffermano la centralità speculativa del discorso narrativo e ne invocano il ruolo di cerniera tra i due ambiti descrittivo e prescrittivo dell'azione umana. La letteratura non è puro *divertissement* né uno spazio di quell'universo strutturale da esplorare con gli strumenti della semiotica, ma torna a manifestare, nelle analisi dei due autori, la sua prima vocazione di *mimesis tou biou*, l'imitazione della vita che la nozione poetica di Aristotele aveva svelato; o piuttosto leggiamo in queste operazioni di lettura di Cervantes e di Flaubert l'ipotesi di un circolo interpretativo che l'ermeneutica dei decenni scorsi ci ha abituato a decifrare conducendoci per mano a ragionare sull'intreccio narrativo come il luogo di ridescrizione del reale, di *con-figurazione* delle complesse relazioni tra spazio, tempo, azioni e personaggi che abitano il mondo della vita e che quindi entrano a far parte del mondo del testo, prima di tornare poi di nuovo alla realtà dei lettori con tutta la carica di significati inediti e di senso che l'opera aperta suggerisce con la sua configurazione in una trama¹².

Non a caso il testo di Bourdieu dedicato alle *Regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*¹³, si apre con la citazione di una frase emblematica di Flaubert: "non si scrive ciò che si vuole", ossia 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, sottoforma di mercato editoriale, di dibattito sociopolitico, di evenienze storiche; l'opera letteraria stessa non è altro che la costruzione di un "campo letterario", ossia di un campo di azioni di forza, di reazioni e interazioni tra soggetti e oggetti, che ricalca

12 Su questo tema della ridescrizione dell'intreccio narrativo, è importante citare il contributo decisivo del filosofo francese Paul Ricoeur, che ha ragionato a questo proposito nei termini di una "triplice Mimesis": *Mimesis I* è il mondo della vita, della *pre-figurazione*, delle azioni reali che racchiudono una implicita domanda di racconto, chiedono cioè di essere figurate e dispiegate in una trama; *Mimesis II* è il mondo del testo, in cui l'intreccio narrativo vale come *con-figurazione* delle azioni, *sintesi dell'eterogeneo* rappresentato dagli eventi, dai fatti e dai misfatti, dalle dinamiche dei personaggi, insomma è la trama che dà coerenza; *Mimesis III* è infine la *ri-figurazione*, quella referenza di secondo grado del testo che vuol dire il ritorno del mondo dell'opera alla realtà dei lettori, un ritorno che significa proposte di senso e di significati che solo la coerenza letteraria suggerisce e provoca. Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1991, vol. 1 pp. 91-139.

13 P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, tr. it. a cura di A. Boschetti, Il Saggiatore, Milano 2005.

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 punto¹⁴.

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?”. Ed effettivamente, c'è stata nella comunità accademica ed intellettuale un'accoglienza ostile o indifferente del punto di vista di Bourdieu e 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'universale¹⁵.

Da sociologo, Bourdieu si cimenta a descrivere Flaubert come maestro di sociologia, ossia come se lo scrittore stesso compisse un'operazione sociologica su di sé e sul suo ambiente sociale attraverso la costruzione di un “campo letterario” in cui i protagonisti, le azioni e le dinamiche ricalcano i rapporti di potere e di autonomia del mondo reale. Le parole del suo linguaggio sono “habitus”, “traiettorie”, “capitale simbolico”, e così si diverte a rivisitare l'universo morale messo in scena da Flaubert nell'*Educazione sentimentale* proprio con quelle categorie, convinto che siano le stesse inconsciamente usate dallo scrittore.

Chisciotte ricopriva, agli occhi di Ortega, il ruolo di eroe della circostanza; ebbene anche Frédéric Moreau, Martinon, Deslauriers, insomma i protagonisti del racconto di Flaubert (quei giovani che provengono dalla provincia francese e che nel cammino della crescita si ritrovano poi a Parigi, la grande città, in cerca della propria affermazione personale,

14 Ivi, pp. 51-52.

15 *Ibidem*.

affrontando le complesse dinamiche di potere dei *salotti* parigini descritti nel romanzo), anch'essi sono eroi della circostanza per Bourdieu, laddove al concetto di circostanza il sociologo francese dà piuttosto il nome di "campo", con i suoi *habitus* e le sue traiettorie, ossia le dinamiche tra la provenienza di base e il patrimonio di partenza (l'*habitus*) e l'interazione dinamica con i fatti, gli eventi e gli incontri della vita nelle direzioni del suo svolgersi progressivo (le traiettorie).

Non può non affascinare la peculiarità di questa rivisitazione proposta dal sociologo, rivisitazione della trama di un romanzo già di per sé complesso, volta a sottolineare e ad enfatizzare le attribuzioni caratteriali di ciascuno dei protagonisti, delle loro ambizioni, della loro eredità familiare, delle emozioni e delle scelte che li condurranno per sentieri diversi a maturare identità personali e ruoli sociali assai differenti l'uno dall'altro. A maturare sconfitte e vittorie, delusioni o successi.

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...¹⁶

Per inerzia Bourdieu intende le disposizioni dovute all'origine, alle traiettorie già acquisite, al capitale ricevuto in eredità «che contribuisce alla definizione delle possibilità e impossibilità loro assegnate dal campo»¹⁷.

Cosa avverrà di questi giovani? Cisy è ricco, nobile, ha ottime relazioni, ma non è intelligente e non ha ambizione; Deslaurier invece è molto intelligente e vuole riuscire a tutti i costi nella vita, ma è brutto e povero, così come scarse sono le sue relazioni sociali; Martinon è abbastanza di tutto, bello (o perlomeno si sente tale), ricco, intelligente, e soprattutto ha tanta ambizione. E Frédéric? Il protagonista "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 riuscire¹⁸.

Ma Frédéric, come Chisciotte, vivrà in bilico tra potenzialità e realtà, tra idealità e

16 P. Bourdieu, *Flaubert analista di Flaubert*, ne *Le regole dell'arte*, cit., p. 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, poli ben rappresentati da Flaubert nella descrizione delle dinamiche dei salotti degli Arnoux e dei Dambreuse.

17 *Ibidem*.

18 Ivi, p. 64.

fallimento.

Frédéric non riesce ad impegnarsi in nessuno dei giochi dell'arte o del denaro che il mondo sociale propone. Rifiutando l'*illusio* come illusione unanimemente accettata e condivisa, dunque come *illusione di realtà*, egli si rifugia nell'*illusione* vera, dichiarata come tale, la cui manifestazione per eccellenza è l'illusione romanzesca nelle sue forme più estreme (*Don Chisciotte* o *Emma Bovary*, per esempio). L'ingresso nella vita come ingresso nell'illusione del reale garantita da un gruppo sociale, non è scontato¹⁹.

Anche in questo caso, gli eroi della circostanza finiscono col diventare spesso, come Chisciotte, come Frédéric, gli antieroi dello scacco, o col rimanere comunque gli eroi di un presente in cui la lotta tra l'autonomia e il condizionamento finisce con l'essere una lotta di potere, di possibilità.

Ma in tutte e due le immagini letterarie, pur nella loro distanza, e per tutti e due i nostri autori, Ortega prima, Bourdieu dopo, ci sembra di poter dire che in questa lotta risiede il significato dell'avventura umana, ma anche la forza della letteratura che proprio a quella lotta nella contingenza regala invece un'espressione, una rete simbolica immortale.

19 Ivi., p. 67; da notare come Bourdieu citi espressamente Don Chisciotte.