Dispositivi e critica letteraria

Roberto Talamo
Università degli Studi di Bari

Abstract

Si affronta il concetto di «dispositivo» attraverso l'analisi della relazione con i suoi antecedenti nel pensiero foucaultiano: «formazione discorsiva» e «positività». Definito il *dispositivo* come una 'rete' destinata a incrinarsi e superarsi, si chiarisce la teoria di questi punti di frattura attraverso le riflessioni sui tempi storici di Koselleck e Ricœur. L'iniziativa (o «forza del presente») che permette a un sistema di trasformarsi è individuata, nell'ambito della critica letteraria, in una complessa funzione-autore, luogo di congiunzione e conflitto di un'ontologia delle intenzioni e un'ontologia degli eventi. Utilizzando i concetti di dispositivo e di funzione-autore si rilegge una delle più grandi opere critiche del XX secolo: *Mimesis* di Erich Auerbach.

Parole chiave

Dispositivo, *longue durée*, Foucault, Ricœur, Auerbach

Contatti

robtalamo@libero.it

1. A cosa serve un dispositivo?

Erede designato, specie in area francese, del concetto di «struttura», il termine *dispositivo* è sempre più usato, anche in critica letteraria, come vocabolo *passerpartout*, raramente accompagnato da una definizione teorica che lo distingua da scelte lessicali del passato.¹ Nelle pagine che seguono, proverò a chiarire e a risemantizzare il concetto di «dispositivo» in funzione degli studi letterari, cercando di rispondere alle seguenti domande: cosa può designare, nel lessico della critica letteraria, un dispositivo? quali trasformazioni è necessario che subisca per entrare nel campo della teoria della letteratura?

Si cercherà di dimostrare che l'uso di questo concetto può servire principalmente a rendere *positiva* la teoria e la critica letteraria di *lunga durata*, intendendo per *positività* il disvelamento di una storicità complessa e stratificata, di una rete di significazione reale presente negli oggetti letterari, che rischierebbe altrimenti di restare occultata. Il concetto di dispositivo permette di restaurare livelli di positività storica presenti nello spazio letterario, analizzato a partire dalla prospettiva della lunga durata.² Queste pagine non sono una ricostruzione dettagliata della storia del concetto, ma un tentativo di applicare uno stru-

¹ A titolo di esempio, Jean-Marie Schaeffer utilizza l'espressione al plurale *dispositifs fictionnels* per indicare i differenti modi attraverso i quali le diverse forme di *fiction* ci permettono di accedere all'universo finzionale («vettori d'immersione»), ma anche la modalità secondo cui l'universo finzionale prende corpo nel processo di «immersione mimetica» («postura d'immersione»). L'insieme di questi vettori e di queste posture definisce, per Schaeffer, sette diversi dispositivi finzionali. Cfr. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Seuil, Paris, 1999, pp. 243-259.

² Con *critica letteraria di lunga durata* si intende quella riflessione che si interroga sulla lenta evoluzione delle strutture dell'estetica e della letteratura, processo che esprime le trasformazioni profonde della storia umana e il loro tempo lungo. Cfr. Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna, 2005, pp. 9-23.

mento ermeneutico.³ È necessario sostituire, nel campo della lunga durata, il concetto di struttura con quello di dispositivo perché l'idea di struttura non è in grado di comprendere e giustificare il proprio cambiamento.⁴ Data una struttura, come si possono individuare *meccanismi di movimento* tali da giustificare la trasformazione, seppure lenta o lentissima, di questa stessa struttura? Come si possono indagare positivamente i rapporti tra lunga durata e avvenimenti?⁵ Il concetto di struttura sviluppato da Braudel non è in grado di dare risposte soddisfacenti a questi problemi. Nella teorizzazione dello storico francese «è sempre il tempo lungo che finisce con lo spuntarla»,⁶ mentre il tempo breve dell'evento è una temporalità «capricciosa» e «ingannevole»: «la storia di lunga durata [...] governa le storie di superficie».⁷ Non è facile, forse neppure possibile, uscire da questa *impasse* restando nel sistema braudeliano. L'ipotesi che dovremo dimostrare è che il concetto di dispositivo prevede, al contrario, *strutture di movimento* e *strumenti di variazione* dal tempo lungo al breve periodo (e viceversa). Al termine di questo percorso teorico (paragrafi 2 e 3), potremo vederne con chiarezza i benefici per una critica letteraria di lunga durata (paragrafi 4 e 5).

2. Che cos'è un dispositivo

Per ricostruire il significato del termine *dispositivo*, dobbiamo naturalmente prendere le mosse da Foucault. Questa operazione è resa più semplice dalle riflessioni sviluppate al proposito da Deleuze e Agamben, che ne hanno tracciato la rotta all'interno del progetto filosofico del primo.⁸

Secondo Deleuze, la teorizzazione del dispositivo permette a Foucault di superare la dualità di «formazioni discorsive» e «formazioni non discorsive» presente ne *L'Archeologia del Sapere*.⁹ Agamben individua il termine intermedio tra formazioni discorsive e dispositivi nel concetto di «positività».¹⁰ Riportiamo le definizioni foucaultiane di *formazione discorsiva*, di *positività* e di *dispositivo* per valutarne la progressione. Foucault definisce la *for-*

³ Per una ricostruzione, in altre discipline, della storia e degli usi del termine *dispositivo*, oltre i testi citati direttamente in questo articolo, si vedano i numeri monografici delle seguenti riviste: «Hermès», n. 25, 1999 (*Le dispositif. Entre usage et concept*); «Terrains & Travaux», n. 11, 2006/2 (*Dispositifs*). Su dispositivo cinematografico e «impressione di realtà»: Jean-Louis Baudry, *Le dispositif*, in «Communications», n. 23, 1975, pp. 56-72.

⁴ È uno dei problemi che si pone Ricœur in *Tempo e Racconto*, come nota bene anche Luca Maria Possati in *Ricœur e l'esperienza storica*, Carocci, Roma, 2008, pp. 26-27.

⁵ Il problema è posto anche da Michel Vovelle, *L'histoire et la longue durée*, in Jacques Le Goff (ed.), *La nouvelle histoire*, 1979; ed. cons. *Storia e lunga durata*, in *La nuova storia*, a cura di Jacques Le Goff, trad. it. di Tukery Capra, Mondadori, Milano, (1980) 1990, pp. 47-80.

⁶ Fernand Braudel, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 1949; ed. cons. *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, trad. it. di Carlo Pischiedda, Einaudi, Torino, (1953) 2002, vol. II, p. 1337.

⁷ *Idem*, *Une leçon d'histoire*, 1986; ed. cons. *Una lezione di storia*, trad. it. di Piero Arlorio, Einaudi, Torino, 1988, p. 60.

⁸ Mi riferisco ai seguenti testi: Gilles Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, in *Idem*, *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale. Paris 9-11 janvier 1988*, Seuil, Paris, 1989; ed. cons. *Che cos'è un dispositivo*, in *A partire da Foucault. Studi su potere e soggettività*, trad. it. e cura di Andrea Grillo, La Zisa, Palermo, 1994; Gilles Deleuze, *Désir et plaisir*, «Magazine littéraire», n. 325, 1994, pp. 57-65; Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma, 2006.

⁹ Cfr. Gilles Deleuze, *Désir et plaisir*, cit., p. 57.

¹⁰ Cfr. Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., pp. 8-12.

mazione discorsiva come compresenza in un certo numero di enunciati di elementi di regolarità e dispersione:

Nel caso in cui, tra un certo numero di enunciati, si possa descrivere un sistema di dispersione, nel caso in cui, tra gli oggetti, i tipi di enunciazione, i concetti, le scelte tematiche, si possa definire una regolarità (un ordine, delle correlazioni, delle posizioni e dei funzionamenti, delle trasformazioni), si dirà convenzionalmente che ci si trova di fronte a una *formazione discorsiva*.¹¹

Un anno prima, Foucault aveva dato una definizione più complessa delle formazioni discorsive, importante per il nostro ragionamento perché in essa il primo elemento è legato a quello di positività. La positività delle formazioni discorsive sta in un sistema *regolato* di differenze e dispersioni:

Eccoci in presenza di quattro criteri che permettono di riconoscere unità discorsive che non sono affatto le unità tradizionali (sia nel caso del «testo», dell'«opera», della «scienza»; oppure del dominio o della forma del discorso, i concetti che esso utilizza o le scelte che manifesta). Questi quattro criteri, non solo non sono incompatibili, ma si richiamano reciprocamente: il primo definisce l'unità di un discorso mediante la regola di formazione di tutti i suoi *oggetti*; l'altro mediante la regola di formazione di tutti i suoi tipi *sintattici*; il terzo mediante la regola di formazione di tutti i suoi elementi *semantici*; il quarto mediante la regola di formazione di tutte le sue eventualità *operative*. Sono così contemplati tutti gli aspetti del discorso. E quando in un gruppo di enunciati possiamo reperire e descrivere *un* referenziale, *un* tipo di scarto enunciativo, *un* reticolo teorico, *un* campo di possibilità strategiche, allora possiamo essere sicuri che essi appartengono a ciò che potremmo chiamare una *formazione discorsiva*. Questa formazione raggruppa un'intera popolazione di eventi enunciativi. Essa, evidentemente, non coincide, né nei suoi criteri, né nei suoi limiti, né nelle sue relazioni interne, con le unità immediate e visibili, nelle quali vengono abitualmente raggruppati gli enunciati. Essa mette in luce, fra i fenomeni dell'enunciazione, rapporti che fino allora erano rimasti nell'ombra e non si trovavano immediatamente trascritti alla superficie dei discorsi. Ma ciò che essa mette in luce non è un segreto, l'unità di un senso nascosto, né una forma generale e unica; è un sistema regolato di differenze e dispersioni. Questo sistema a quattro livelli, che regge una formazione discorsiva e deve rendere conto non dei suoi elementi comuni ma del gioco dei suoi scarti, dei suoi interstizi, delle sue distanze – in qualche modo dei suoi vuoti piuttosto che delle sue superfici piene –, è ciò che io proporrei di chiamare la sua *positività*.¹²

Questo «sistema regolato di differenze e dispersioni» che è la *positività* si chiarirà ulteriormente come dispositivo grazie alla definizione di una «rete» in grado di tenere insieme formazioni discorsive e non discorsive, in cui «gli oggetti visibili, gli enunciati formulabili, le forze in esercizio, i soggetti in posizione sono come dei vettori o dei tensori». ¹³

Foucault, come ricorda Agamben, dà una definizione di *dispositivo* in un'intervista del 1977:

¹¹ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, 1969; ed. cons. *L'archeologia del sapere*, trad. it. di Giovanni Bogliolo, BUR, Milano, (1980) 2005, p. 52.

¹² *Idem*, *Sur l'archéologie des sciences*, «Cahiers pour l'analyse», n. 9, 1968, pp. 9-40; ed. cons. *Sull'archeologia delle scienze*, in *Il sapere e la storia. Sull'archeologia delle scienze e altri scritti*, trad. it. di Antonella Cutro, ombre corte, Verona, 2007, pp. 60-61.

¹³ Gilles Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., p. 158.

Ciò che io cerco di individuare con questo nome è, innanzitutto, un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali, filantropiche, in breve: tanto del detto che del non-detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo è la rete che si stabilisce fra questi elementi [...], col termine dispositivo intendo una specie – per così dire – di formazione che in un certo momento storico ha avuto come funzione essenziale di rispondere a un'urgenza. Il dispositivo ha dunque una funzione eminentemente strategica [...]. Ho detto che il dispositivo è di natura essenzialmente strategica, il che implica che si tratti di una certa manipolazione di rapporti di forza, di un intervento razionale e concertato nei rapporti di forza, sia per orientarli in una certa direzione, sia per bloccarli o per fissarli e utilizzarli. Il dispositivo è sempre iscritto in un gioco di potere e, insieme, sempre legato a dei limiti del sapere, che derivano da esso e, nella stessa misura, lo condizionano. Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati.¹⁴

L'ultimo periodo della definizione contiene, in modo riassuntivo, i tre elementi costitutivi di un dispositivo: l'essere un «insieme» (1) di «strategie e rapporti di forza» (2), «che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati» (3). L'insieme (1) non è una struttura organica, ma un sistema di elementi assolutamente eterogenei, discorsivi e non-discorsivi, che costituiscono una rete: il dispositivo è propriamente questa rete. Quali strategie e rapporti di forza implica (2)? Il dispositivo è innanzi tutto una formazione storica, che ha come caratteristica essenziale quella di «rispondere a un'urgenza», con «funzione eminentemente strategica», cioè si tratta di un «intervento razionale» nei rapporti di forza «per orientarli in una certa direzione». Siamo cioè all'interno, come sottolinea ancora Deleuze, di un sistema vettoriale: il dispositivo esercita una forza in una determinata direzione. Una forza può generare un movimento, come anche accelerarlo, rallentarlo, fermarlo o fargli cambiare direzione, in questo senso un dispositivo condiziona ed è condizionato (3): è cioè una formazione ideologica che produce insieme conoscenza e falsa coscienza, è «sempre legato a dei limiti del sapere, che derivano da esso e, nella stessa misura, lo condizionano».

L'idea di dispositivo foucaultiana è quella di un campo vettoriale storicamente determinato e contestualmente orientato: i dispositivi non rispecchiano un momento storico, ma sono una «risposta» a una urgenza del contesto. Il dispositivo è una struttura «fissile», destinata a incrinarsi e a superarsi, in grado di tenere insieme forze eterogenee, grandi e piccole, di breve e lunga durata. Quello che ci resta da fare è di sviluppare un'adeguata teoria dei punti di frattura che permettono la mobilità dei dispositivi in ambito critico-letterario di lunga durata. Per compiere questo passo ulteriore dovremo lasciare la guida di Foucault, per confrontarci con l'ermeneutica di Paul Ricœur.

3. Strutture, dispositivi e forza del presente

Ricœur, in *Tempo e racconto*, collega l'analisi della costruzione dell'intreccio narrativo a una ermeneutica dei tempi storici. Le tre *mimesis* ricœuriane (prefigurazione, configurazione, rfigurazione) ricalcano da vicino il movimento di questa ermeneutica, che si fonda su *esperienza, forza del presente e attesa*. Due concetti sono ricavati da Koselleck («spazio di esperienza» e «orizzonte di attesa»). A questo modello, Ricœur aggiunge un terzo concetto

¹⁴ Michel Foucault, *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994, vol. III, pp. 299-300. La traduzione è quella proposta da Agamben nel saggio citato.

per pensare la storia fuori da categorie strutturali. Si tratta di quella che Ricœur chiama «iniziativa» a livello del soggetto, o, rifacendosi a Nietzsche, «forza del presente» a livello delle formazioni sociali. I due termini indicano la medesima forza, semplicemente applicata a scale diverse.

L'*iniziativa* è ciò che permette alla ricezione del passato e all'attesa del futuro di congiungersi in una mediazione imperfetta che non si risolve in una totalità organica e chiusa: «il fare *fa sì* che la realtà non sia totalizzabile». ¹⁵ L'iniziativa di un soggetto e la forza del presente di un raggruppamento sociale sono la caratterizzazione dinamica e politica, per Ricœur, del presente storico. Non sono un metafisico *punto* in una concezione lineare del tempo, ma il presente vivo che permette al circolo vizioso della totalità di trasformarsi in un movimento a spirale caratterizzato da una totalizzazione sempre *imperfetta*:

Che l'analisi sia circolare è un dato incontestabile. Ma si può superare l'obiezione di circolo vizioso. A questo proposito preferirei parlare di una spirale senza fine che fa passare la mediazione più volte per il medesimo punto, ma ad una altezza diversa. ¹⁶

Il guadagno in altezza, nella spirale del tempo storico, non si dà, in Ricœur, per una «caratteristica strutturale», per cui «nella storia si verifica sempre di più o di meno di ciò che è contenuto nei dati preliminari», ¹⁷ ma per la presenza etica e politica di un soggetto singolare o collettivo. In questo modo, i tre tempi ricœuriani non rischiano di essere delle entità separate che creano storicità autonome (lunghe o brevi), poiché: «la mediazione imperfetta tra attesa, tradizionalità, iniziativa richiede l'orizzonte di un'unica storia». ¹⁸ Nell'analisi ricœuriana viene fuori, grazie alla metodologia della «mediazione imperfetta», l'intreccio dei tre tempi storici, l'intrigo globale a cui concorrono i tre livelli, in modo diverso da Braudel, che «ha proceduto analiticamente, mediante distinzione di piani, lasciando alle interferenze il compito di produrre una immagine implicita dell'insieme». ¹⁹ Soltanto l'iniziativa di un soggetto, in un presente «vivo», permette al circolo vizioso strutturale di esperienza e attesa di trasformarsi nella spirale dell'ermeneutica del tempo storico. A questo punto possiamo affermare che solo reintegrando il soggetto (individuale e collettivo) all'interno della definizione di lunga durata, questa definizione acquista una reale capacità di superare un'idea totalizzante di struttura.

4. La funzione dell'autore nel dispositivo di lunga durata

Scopo di questo paragrafo è quello di verificare la praticabilità dei modelli generali, sviluppati nelle precedenti riflessioni sul dispositivo, all'interno di una teoria letteraria costruita sul piano della lunga durata. In questo contesto, l'anello debole, come abbiamo visto, sembra essere quello della funzione autoriale, sopravanzata da strutture e meccanismi che presuppongono un tempo molto più lungo di quello dell'azione del singolo. Si tratterà di mostrare, da un punto di vista teorico, come la figura dell'autore, negli studi letterari, possa ricoprire l'ambito dell'iniziativa, del presente vivo in grado di produrre il

¹⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1983-1985; ed. cons. *Tempo e racconto*, trad. it. di Giuseppe Grampa, Jaca Book, Milano, 1986-1988, vol. III, pp. 352-353.

¹⁶ Ivi, vol. I, p. 119.

¹⁷ Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft*, 1979; ed. cons. *Futuro passato*, trad. it. di Anna Marietti Solmi, a cura di Sandro Chignola, Clueb, Bologna, (1986) 2007, p. 307.

¹⁸ Paul Ricœur, *Tempo e racconto*, cit., vol. III, p. 392.

¹⁹ Ivi, vol. I, p. 318.

nuovo, di far sì che la realtà non sia integralmente totalizzabile, all'interno di un modello vettoriale definito nei termini di dispositivo.

Abbiamo già anticipato come la dinamica dei tempi storici si attui in quella struttura di movimento definita da spazio d'esperienza, forza del presente (o iniziativa) e orizzonte d'attesa. *L'iniziativa di un autore*, in un contesto di questo tipo, potrà essere definita, con Ricœur:

Luogo e significato del *presente* – presente personale e presente storico – nell'architettura del tempo [...]. In secondo luogo [...], rapporto con l'azione, con le sue propaggini etiche e politiche.²⁰

«Luogo e significato etico e politico del presente nell'architettura del tempo»: è questa la migliore definizione che mi sembra di poter formulare circa il ruolo dell'autore negli studi letterari di lunga durata, funzione che permette di concepire la possibilità di cambiamento all'interno dei dispositivi. L'iniziativa di un autore si pone come il luogo di congiunzione e conflitto di un'ontologia delle intenzioni e un'ontologia degli eventi.²¹

Per compiere un ultimo passo avanti nel nostro tentativo di definizione teorica, dobbiamo discostarci anche dal pensiero di Ricœur. Non mi sembra infatti completamente risolta, nell'opera del filosofo francese, la dialettica tra triplice *mimesis* e mediazione imperfetta dei tre tempi, che dovrebbe portare «a un'unica storia». Il problema maggiore è costituito, a mio modo di vedere, nella frizione tra *mimesis III* (la rfigurazione) e il concetto, tanto importante, come abbiamo visto, di iniziativa.

Per definire la *rifigurazione*, Ricœur utilizza concetti ricavati dall'estetica dell'atto di lettura (Iser) e della ricezione (Jauss). Comprendendo nella sua indagine queste prospettive, il filosofo francese ne espone un limite, relativo alla referenzialità del procedimento letterario. L'opera, in queste analisi, sembra comunicare al lettore soltanto il suo senso, al contrario:

Ciò che un lettore riceve non è solo il senso dell'opera ma, attraverso il suo senso, la sua referenza, cioè l'esperienza che l'opera porta a linguaggio e, in ultima analisi, il mondo e la sua temporalità che l'opera dispiega davanti a sé.²²

Interpretare un'opera vuol dire dispiegare il mondo al quale si riferisce in virtù della sua «disposizione».²³

Il lettore non riceve solo significati, vuol dire Ricœur, ma l'intero dispositivo dell'opera. Il problema è che, ad agire, appare, ancora una volta, non un soggetto, ma l'opera che, liberatasi una volta per tutte dall'iniziativa dell'autore, è accolta da una nuova comunità di lettori. L'iniziativa è qui dell'opera, è essa a proiettare «un mondo che potrei abitare», portando a compimento, piuttosto che criticando, quella autonomia e totalità del testo che Ricœur vorrebbe ribaltare.

A proposito di questa incertezza (iniziativa del testo o dei soggetti?), una soluzione teorica più convincente mi sembra implicata nel concetto di «ri-uso» proposto da Lau-

²⁰ Paul Ricœur, *L'iniziativa*, in *Idem, Du texte à l'action*, 1986; ed. cons. *L'iniziativa*, in *Dal testo all'azione*, trad. it. di Giuseppe Grampa, Jaca Book, Milano, 1989, p. 251.

²¹ Cfr. Olivier Abel e Jérôme Porée, *Le vocabulaire de Paul Ricœur*, Ellipses, Paris, 2007, pp. 42-44.

²² Paul Ricœur, *Tempo e racconto*, cit., vol. I, p. 128.

²³ *Idem, La métaphore vive*, 1975; ed. cons. *La metafora viva*, trad. it. e cura di Giuseppe Grampa, Jaca Book, Milano, 1981, p. 290.

sberg, che assegna il compito della ricezione non ad una *proiezione* del testo davanti a sé, ma a un uso consapevole di una determinata opera, storicamente e contestualmente orientato, ancora una volta in senso vettoriale, da parte di un soggetto individuale o collettivo:

Il discorso di ri-uso è un discorso che viene tenuto in tipiche situazioni (solenni, celebrative) periodicamente o irregolarmente, dallo stesso oratore o da oratori che cambiano [...]. Ogni società di una certa forza e intensità conosce questi discorsi di ri-uso che sono strumenti sociali per il mantenimento cosciente della pienezza e della continuità dell'ordine sociale e spesso anche del carattere necessariamente sociale dell'umanità in generale. Si possono distinguere tre tipi di discorso di ri-uso [...]: 1) Leggi [...]; 2) Formule destinate ad assicurare la realizzazione e la validità giuridica degli atti di diritto sacrale (liturgico) e profano [...]; 3) discorsi fissati per una ripetibile evocazione di atti, socialmente importanti, di coscienza collettiva. Questi testi corrispondono a quanto, in società di ordine sociale più libero, si presenta come «letteratura» e «poesia». Il ri-uso rende necessaria la conservazione dei discorsi nella memoria di un quadro di funzionari incaricati oppure nella scrittura. Questa conservazione determina una «tradizione dei discorsi di ri-uso» che per la letteratura e la poesia diventa la «tradizione letteraria».²⁴

Se il significato storico di un'opera corrisponde alla disposizione vettoriale della sua iniziativa d'autore, il suo significato attuale non potrà coincidere con la ricezione ingenua di un generico lettore. Ogni significato attuale è un nuovo significato storico determinato da nuove iniziative (ri-uso), impresse da interpreti riconosciuti (i «funzionari incaricati» di cui parla Lausberg) che di epoca in epoca sono preposti da una determinata società a combattere quel particolare «conflitto delle interpretazioni» (ancora con Ricœur) che porta a (ri)definire la tradizione letteraria (il canone), attraverso un consapevole e orientato ri-uso.²⁵

Funzione-autore, a livello dell'iniziativa, e ri-uso, a livello della forza del presente, sono quei punti di frattura che cercavamo per giustificare il movimento dei nostri dispositivi letterari di lunga durata.

Chiarito quest'ultimo passaggio, possiamo finalmente rispondere alle nostre domande teoriche di partenza: che cos'è e a cosa serve il concetto di dispositivo all'interno di una prospettiva critico-letteraria di lunga durata? *Un dispositivo non è una struttura autonoma e separata, ma una formazione storica, definita in un determinato contesto per rispondere a determinate esigenze o urgenze. Questa formazione è costituita da elementi discorsivi e non discorsivi e comprende in sé forze e iniziative vettoriali di lunga e breve durata, di livello macro e microstorico. Un dispositivo è un insieme non totalizzante, che reca in sé quei punti di frattura che ne possono determinare il movimento e la trasformazione. Nell'ambito della critica letteraria di lunga durata, questi punti di frattura coincidono*

²⁴ Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, 1949; ed. cons. *Elementi di retorica*, trad. it e cura di Lea Ritter Santini, il Mulino, Bologna, 1969, pp. 16-17.

²⁵ Sul problema del ri-uso cfr. Romano Luperini, *Il dialogo e il conflitto*, Laterza, Roma - Bari 1999, p. 8. Cfr. anche *Idem*, *Il canone e la storia letteraria come ri-costruzione*, in *Idem*, *Insegnare la letteratura oggi*, Manni, Lecce, 2000, pp. 111-125: «La letteratura non è trasmissione inerte di una unica tradizione, ma una sede di conflitti e di contraddizioni: in essa e attraverso di essa si svolge una lotta per l'egemonia che investe temi e contenuti ideologici, tendenze e movimenti letterari, soluzioni di stile e di gusto e anche scelte di politica culturale in cui si riflettono precisi rapporti di potere» (p. 124); Franco Brioschi, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Il Saggiatore, Milano, 1983, pp. 201-210; Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano, 1984, pp. 10-16.

con l'iniziativa degli autori e la forza del presente del ri-uso. Il concetto di dispositivo serve a vedere e a ricercare queste forze nella complessa e dinamica positività dei campi letterari di lunga durata.

Conclusa l'analisi teorica, si può illustrare, in funzione di esempio, un modello in cui questi concetti, pur non essendo sviluppati in modo teorico e in forma esplicita, si trovano a essere ulteriormente inverati: vedremo, cioè, come sia possibile riconoscere gli elementi concreti di un dispositivo in un'analisi critica di lunga durata.

5. L'esempio di *Mimesis*

Erich Auerbach, nella sua storia della realtà rappresentata nella letteratura occidentale, riesce a compiere quella positiva integrazione dei diversi piani temporali di cui abbiamo discusso, mantenendo in una narrazione unica, con uguale passione, il tempo lunghissimo dello sfondo, quello lungo della specifica declinazione della mescolanza e della separazione degli stili, e il tempo breve dell'iniziativa (per usare il termine ricœuriano) dei soggetti agenti, in un campo vettoriale di analisi della *mimesis* e della referenza narrativa, che corrisponde al nostro concetto di dispositivo.²⁶ Il metodo utilizzato in *Mimesis*²⁷ si fonda non solo sull'idea di divisione degli stili, ma anche sul «problema dello sfondo», cioè quell'orizzonte generale in cui le storie particolari che la letteratura racconta sono collocate: lo sfondo classico-moralistico, lo sfondo cristiano-figurale, lo sfondo storico.²⁸ In questo quadro di lunga durata, ci si può soffermare sul tempo dell'iniziativa dei soggetti, degli autori, domandandosi: qual è il ruolo dell'autore nel racconto storico di *Mimesis*? Per rispondere a questa domanda, preleverò dall'opera di Auerbach due 'campioni': l'analisi di Dante e quella di Goethe. Da questi esempi si potrà risalire al metodo complessivo.

La storia individuale di Dante è strettamente intrecciata alla storia lunga dello sfondo e degli stili. Egli è il *luogo storico* di una frizione tra sfondo classico e sfondo cristiano, che produce, a livello dello stile, non una semplice mescolanza, ma una «violazione di ogni stile».²⁹ L'iniziativa dantesca impedisce la totalizzazione di chi cerca negli autori un semplice rispecchiamento dello sfondo. Non è la concezione cristiana della realtà a determinare il realismo dantesco, al massimo infatti ne apre la possibilità, ma è la specifica iniziativa dantesca che rimette in discussione lo sfondo cristiano e persino lo sfondo classico, facendo della letteratura l'imitazione dell'esperienza sensibile della vita terrena,³⁰ portando nell'aldilà la storicità terrena. Secondo Auerbach, il realismo di Dante infonde storicità concreta ai tre tempi del ricordo del passato terreno (ciò che noi abbiamo chiamato «spazio di esperienza»), della partecipazione al terreno presente («forza del presente»), dell'ansia per il terreno futuro («orizzonte di attesa»). La *figura* è il segno di questa storicità radicale.³¹ Scrive Auerbach:

²⁶ Per un'analisi più completa del rapporto tra storiografia letteraria auerbachiana e lunga durata, si veda il mio intervento: Roberto Talamo, *Mimesis e referenza tra Auerbach e Ricœur*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, a cura di Riccardo Castellana, Artemide, Roma, 2009, pp. 145-151.

²⁷ Erich Auerbach, *Mimesis*, 1946; ed. cons. *Mimesis*, trad. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, a cura di Aurelio Roncaglia, Einaudi, Torino, (1956) 2000.

²⁸ Cfr. Guido Mazzoni, *Auerbach: una filosofia della storia*, «Allegoria», XIX, n. 56, 2007, pp. 80-101.

²⁹ Erich Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. I, p. 200.

³⁰ Ivi, p. 207.

³¹ Cfr. Riccardo Castellana, *Sul metodo di Auerbach*, «Allegoria», XIX, n. 56, 2007, pp. 52-79.

Ho messo in rilievo come la struttura figurale assicuri ai due poli, tanto alla figura quanto al compimento, il carattere storico e concreto della realtà – diversamente da quanto accade per le forme simboliche e allegoriche.³²

La storia particolare di un individuo o di una formazione sociale e politica possiede una propria realtà storica, uno storico significato figurale e un posto nella storia immobile del compimento in Dio: salvo vedere in Dante l'autore che con la sua opera compie e distrugge la concezione figurale, mettendo in discussione lo stesso sfondo a cui appartiene, mostrando le possibilità del sapere integralmente storico, per cui anche nell'essere senza tempo prevale il «divenire immanente».³³

Analizzando il secondo 'campione' scelto, si possono comprendere meglio alcuni aspetti della funzione-autore all'interno dei dispositivi descritti da Auerbach. Egli si chiede perché in Germania, mentre la riflessione storico-filosofica del XVIII secolo stava creando le basi dello storicismo (il fondamento estetico del realismo moderno), non si sviluppasse un realismo letterario riferito ad argomenti contemporanei. Questa situazione, a suo dire, fu determinata dall'iniziativa di scrittori-guida, in modo particolare di Goethe: la *realtà* del realismo goethiano produce insieme conoscenza genetica e sensoriale del mondo e falsa coscienza aristocratica e antirivoluzionaria. Auerbach descrive la funzione-autore di Goethe come elemento di un complesso dispositivo fatto di formazioni discorsive (le sue opere, che descrivono con metodo genetico-sensoriale un mondo borghese immobile e senza tempo), non-discorsive (la sua influenza e posizione sociale) e di strategie di intervento sul presente. Goethe non rispecchia un contesto storico, ma esercita vettorialmente una forza in un determinato campo, che a sua volta lo influenza: è in questo modo, nei termini in cui abbiamo definito il nostro concetto di dispositivo, che, per Auerbach, un soggetto-autore è riconoscibile, ha un ruolo unico, reale e positivo in una storia di lunga durata, come quella raccontata in *Mimesis*.

Con Auerbach siamo nell'ambito di «uno studio della realtà del mondo», il cui oggetto è l'Europa.³⁴ All'interno dei complessi dispositivi di lunga durata riconosciuti dal critico tedesco, gli autori e i testi sono parte di una rete discorsiva e non-discorsiva, storicamente reale e positiva. In un momento in cui un nuovo bisogno di realtà, nato da spinte etiche e politiche profonde, sta contribuendo a superare la fase della *crisi* della teoria e della critica, è necessario formulare (o riformulare) quei concetti in grado di produrre nuova critica e nuova teoria e di traghettare in questa mutata situazione grandi acquisizioni del passato, come quelle auerbachiane, che rischiano di andare misconosciute nei loro fondamenti e recuperate solo negli aspetti esteriori. Una critica e una teoria positive, proprio in quanto oggi *possibili*, sono anche il miglior antidoto all'oblio o a una memoria dimezzata e meramente celebrativa.

³² Erich Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. I, p. 213.

³³ Ivi, p. 221.

³⁴ Cfr. *Idem*, *Philologie der Weltliteratur*, 1967; ed. cons. *Filologia della letteratura mondiale*, trad. it. di Regina Engelmann, a cura di Enrica Salvaneschi e Silvio Endrighi, Book editore, Castel Maggiore, 2006, p. 37. Cfr. anche *Idem*, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, 1958; ed. cons. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, trad. it. di Fausto Codino, Feltrinelli, Milano, (1960) 2007, p. 27.