

**Comparatismi 9 2024**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242681>

## **Abitare col non umano: addomesticazione, *unheimlich*, *Chthulucene***

Aldo Baratta

**Abstract** • L'invenzione principale della cultura borghese è stata l'appartamento, vale a dire l'articolazione dello spazio pubblico in spazio domestico. L'appartamento è diventato un cronotopo essenziale per la costruzione dell'identità borghese, alimentata dagli stessi criteri di razionalità, efficienza e prevedibilità garantiti dal comfort domestico. Per conseguire tale risultato, il borghese ha esiliato i non umani in un Altrove gerarchizzato imponendo confini semiotici sempre più ristretti. Questo contributo si propone di indagare le relazioni diacroniche tra umano e non umano all'interno dello spazio domestico in cinque opere esemplari: *Robinson Crusoe*, *Die Verwandlung*, *Die Sorge des Hausvaters*, *Der Bau* e *Oryx and Crake*.

**Parole chiave** • Spazio domestico; non umano; *Robinson Crusoe*; Franz Kafka; *Oryx and Crake*

**Abstract** • The main invention of bourgeois culture was the apartment, that is, the articulation of public space into domestic space. The apartment has become an essential chronotope for the construction of bourgeois identity, fueled by the same criteria of rationality, efficiency and predictability guaranteed by domestic comfort. To achieve this outcome, the bourgeois has exiled non-humans into a hierarchical Elsewhere by imposing ever narrower semiotic boundaries. This contribution aims to investigate the diachronic relationships between human and non-human within the domestic space in five exemplary works: *Robinson Crusoe*, *Die Verwandlung*, *Die Sorge des Hausvaters*, *Der Bau* and *Oryx and Crake*.

**Keywords** • Domestic space; Non-Human; *Robinson Crusoe*; Franz Kafka; *Oryx and Crake*

**Ledizioni** 

# Abitare col non umano: addomesticazione, *unheimlich*, *Chthulucene*

Aldo Baratta

## I. Compendio concettuale dello spazio domestico

La privatizzazione dello spazio risale ai primordi della civiltà occidentale, all'interno della legislazione persiana e della filosofia greca (Garney, 2007). È però nella cultura borghese che lo spazio privato trova la sua massima espressione «as an economic system of organizing the material world» (Hicks, 2017, p. 29), come una gestione redditizia del circostante. Ciò avviene attraverso una delle invenzioni peculiari della ragione borghese, l'appartamento – vale a dire, l'articolazione dello spazio pubblico in spazio domestico: l'individuo usufruisce di una porzione di mondo ritagliandola per sé in qualità di dimora, cioè di sito nel quale esaudire i propri bisogni primari. Le due dimensioni, quella privata e quella domestica, convergono indissolubilmente. Solo un luogo delimitato e adibito a uso personale è considerabile casa – a prescindere dalla tipologia dello spazio in questione:

L'espace domestique est un espace privé, celui du chez-soi. [...] Un espace totalement ouvert, dont on ne peut fermer aucune partie à aucun public, n'est pas un espace domestique au vrai sens du terme : ce n'est qu'un espace où l'on vit. Qu'il s'agisse d'une caverne, d'une tente ou d'une demeure aux murs épais, l'espace domestique se caractérise par sa clôture (Staszak, 2001, p. 345).

Gli attributi essenziali dello spazio domestico sono la chiusura, l'esclusione dell'Altro e l'installazione di un perimetro invalicabile; colui che vive in un appartamento si apparta in esso ed espelle chi non ne fa parte. L'implicazione economica della privatizzazione spaziale deriva dal suddetto paradigma casalingo, secondo cui l'appartamento è un luogo circoscritto entro il quale si ha il pieno controllo. Per questo motivo, la parola *οἰκονομία* – letteralmente, gestione della casa – nel tempo ha esteso il suo significato originario diventando il termine standard per riferirsi alla produzione, alla distribuzione e al consumo delle risorse. Qualsiasi manovra economica non è altro che la proiezione su larga scala dell'amministrazione di una casa: la suddivisione delle stanze in base alle loro funzioni specifiche riecheggia la compartimentazione di un'azienda e in senso lato una matematizzazione del reale.

Studiare lo spazio privato e domestico equivale allora a studiare i precetti del pensiero egemonico dell'Occidente, ovvero quello della borghesia. Come segnalato da Pezeu-Masabau (2000) e rimarcato da Staszak, «L'espace domestique est à la fois signifié et signifiant, objet et sujet» (Staszak, 2001, p. 348), documento e costruttore della logica borghese. La casa è «un miroir dans lequel on peut voir les structures et les valeurs essentielles d'une société donnée» (*ibid.*), e allo stesso tempo «joue un rôle déterminant [...] dans l'acquisition de multiples normes et valeurs» (p. 350); concetti cardinali della dottrina borghese quali la funzionalità, il comfort, il binarismo di genere, la tradizione, il culto del lavoro e la devozione alla famiglia strutturano l'architettura simbolica dell'appartamento, e al contempo vengono esportati da esso e adattati a leggi del mondo tutto.

Per focalizzare appieno l'epistemologia dello spazio domestico è propedeutico restaurarne il sostrato politico, e nella fattispecie l'attinenza coloniale. La proprietà privata, scrive Hicks, nel tempo è andata incontro a una depoliticizzazione e a una naturalizzazione, fino a risultare un «commonsense system» (Hicks, 2017, 29), immanente e quasi astorico. Al contrario, va ricordato che John Locke, uno dei maggiori teorici del liberalismo e della proprietà privata, trascorse dieci anni come amministratore coloniale della Province of Carolina,<sup>1</sup> e fu proprio durante quel periodo che maturò la sua filosofia. Esiste perciò un nesso tra colonialismo e proprietà privata per come quest'ultima è stata attuata dalla società moderna; Armitage assevera che è possibile rintracciare un «immediate and identifiable colonial context that contributed to his [Locke's] distinctive theory of property» (Armitage, 2004, p. 602). A partire dalla sua visione cristiana – e quindi teleologica – del tempo e della storia umana, Locke ha elaborato la proprietà privata come un avanzamento dallo «state of nature», una forma primigenia di civiltà nella quale non vigevo alcuna gerarchia giuridica e statale che potesse tutelare i possedimenti del singolo. La proprietà privata era quindi una giustificazione insieme morale e legale, nella credenza secondo la quale «every Man has a Property in his own Person» (Locke, [1689] 2003, p. 111), ogni individuo gode di diritti inviolabili su una quota delle risorse disponibili. La condivisione indiscriminata dei beni era vista quale indice di arretratezza, nonché fonte di inesorabili conflitti. Il rischio di un uso comune della terra fu desunto dall'osservazione delle nazioni indigene americane: come scritto da Hicks, «Locke created a racialized concept of the state of nature by dismissing and essentializing AmerIndians' sociopolitical relations as primitive» (Hicks, 2017, p. 37). È perciò importante constatare che la proprietà privata, malgrado l'apparenza innata che vanta oggi in Occidente, ai tempi della sua propagazione per la modernità europea fu l'esatto contrario: la privatizzazione fu un programma di acculturazione da destinare a società considerate inferiori, in un trasporto messianico tipicamente colonialista.

Nello scongiurare una condizione giudicata primitiva e incivile, la proprietà privata ha costituito innanzitutto una separazione netta tra l'umano e il non umano, il culturale e il naturale. Scrive Coccia: «È attraverso la casa moderna – spazio in cui, fatta qualche rarissima eccezione, possono soggiornare solo esseri umani – che si è costruita e rafforzata l'opposizione radicale tra l'umano e il non umano, tra la città e la foresta, tra il "civile" e il selvaggio» (Coccia, 2021, pp. 7-8). I diritti abitativi dell'umano si sono concretati in vari soprusi ai danni dell'ambiente, in un'occupazione dai tratti abusivi convalidata dalle occorrenze della civilizzazione. La dilatazione dei confini dell'umanità ha presupposto e presuppone tuttora un restringimento dei confini della nonumanità, i cui enti – che siano vegetali, animali, minerali, o anche atmosferici – vengono gradualmente emarginati in un Altrove, in un luogo dell'Alterità, sempre più angusto – e sempre più censurato come sede del rimosso. Fuori dall'appartamento, fuori dall'esecuzione spaziale dei criteri borghesi di razionalità e comfort, tutto è indistinta estraneità. Non casualmente, all'interno del linguaggio filosofico l'alterità del non umano viene spesso menzionata tramite un vocabolario domestico-spaziale. Basti pensare all'«intrusion de Gaïa» di Isabelle Stengers (2008), termine ombrello con cui denotare i vari fenomeni ambientali e climatici che confutano l'umanesimo geocentrico; la natura si afferma come forza esterna che fa breccia nello spazio sigillato dell'esistenza umana. O ancora, al materialismo speculativo di Quentin Meillassoux, il quale denomina le ontologie autonome rispetto alla nostra con la locuzione «le Grand

<sup>1</sup> La Provincia della Carolina comprendeva l'intero territorio o parti di esso degli attuali stati Alabama, Florida, Georgia, Mississippi, North Carolina, South Carolina e Tennessee.

Dehors» (2006), reiterando dunque un lessico spaziale di stampo domestico.<sup>2</sup> La trascrittura del mondo in ottiche economiche ha declassato tutto ciò che smentisce la matematizzazione del reale in un'alterità da bandire lontano. L'appartamento prevede un dentro – luogo di identità, di ciò che è simile, affine, familiare nel senso etimologico della parola – e un fuori – luogo di estraneità, di ciò che è diverso, che non fa parte della propria famiglia; la frontiera tra i due spazi non è mai pacifica, viceversa è l'esito di battaglie semiotiche vinte dall'umano. Coccia: «Ancor più delle città, le case sono piantagioni monoculturali che combattono attivamente ogni forma di biodiversità. La casa contemporanea è innanzitutto un genocidio attivo di tutto quello che non appartiene alla nostra specie» (Coccia, 2021, p. 97). È qui che riemerge l'origine coloniale della proprietà privata, intesa come violenza spazio-epistemica: l'umano, in nome di una presunta superiorità ontologica e suffragato dall'intoccabilità dei diritti che ne conseguono, sottrae territori alla nonumanità e li tramuta in risorse, in percentuali di mondo di cui beneficiare al pari di prolungamenti della propria abitazione. «Viviamo nell'urgenza di fare di questo pianeta una vera e propria dimora, o meglio di fare della nostra abitazione un vero pianeta [...]. Al progetto moderno di globalizzare la città si è sostituito quello di aprire i nostri appartamenti per farli coincidere con la Terra» (p. 11). La catastrofe ecologica è l'unica conseguenza possibile dell'estensione spregiudicata del domestico, della cieca volontà di trasformare ogni parte del mondo in abitazione – quindi in un luogo sfruttabile.

Il rifiuto dell'alterità promuove contestualmente un rinforzo dell'identità, declinata ancora una volta da un supporto epistemico di matrice domestica. La proprietà privata diventa metonimia di un «baricentro personale stabile» (Sartoretti, 2014, p. 27), di un ambito nel quale il borghese può assestare la propria identità in quanto espressione spaziale di un soggetto «individualizzato» (Elias, [1987] 1990, p. 21). Cacciando il difforme fuori dall'area abitativa il borghese accumula intorno a sé emanazioni di sé stesso e istituisce uno spazio politico la cui autorità è dettata dall'uniformità e dall'universalità dei valori di chi ci vive: se la sua psiche è fondata su norme di efficienza e produttività, lo stesso vale per l'architettura – simbolica e non – del luogo in cui dimora, del suo circostante. Da ciò scaturisce la scissione tra individuo pubblico e individuo privato, coniugata dalla stessa logica che presiede la scissione tra esterno e interno: il focolare domestico corrisponde allo spazio più intimo del sé, inaccessibile ai più ma genuino.

## 2. Un trittico cronotopico dell'abitare domestico

La letteratura, in virtù della «particolare intelligenza del mondo» (Calvino, 2001, p. 45) che può elargire, accentua tali coordinate epistemiche traducendole in linguaggio e racconto. La consacrazione della proprietà privata è concomitante con la diffusione del romanzo moderno, entrambi dispositivi semiotici che ruotano intorno a un processo di individualizzazione spaziale: la descrizione degli interni domestici va di pari passo con l'incursione nella psiche dei personaggi stimolando psicologie basate sugli arredamenti e sugli oggetti ivi contenuti, o trame la cui distribuzione degli eventi e degli snodi riprende la planimetria delle stanze di un appartamento. In generale, quella romanzesca è una forma di narrazione imperniata sulla privatizzazione dell'esperienza, sul racconto della «vita individuale» (Mazzoni, 2011), delle vicende di un singolo; agli antipodi, perciò, rispetto all'epica antica, narrazione che aveva come protagonista le sorti della collettività. Il romanzo, come attestato da numerosi studi (Watt, 1957; Said, 1993; Capoferro, 2017; etc.), ha esercitato un compito primario nell'educazione borghese per via della sua capacità di sagomare le

<sup>2</sup> Lo stesso Meillassoux è stato definito «un philosophe de la porte» (Cantin-Brault, 2021).

esistenze umane in bolle di egoreferenza, in parentesi di vissuto che vale la pena raccontare anche quando slegate dal destino della comunità nella quale si inseriscono; lo stesso principio che regola la proprietà privata e domestica, concepita come un intervallo di spazio retto da un'individualità. Le nozioni di spazio privato e di vita privata si sviluppano in sincronia (Duby, Ariès, 1985-1987), veicolate dalla narrazione romanzesca per mezzo di cronotopi che verbalizzano la logica di potere delle *enclosures* settecentesche. Nel far questo, il romanzo ha esiliato il non umano dalla grande letteratura occidentale in un Altrove non raccontabile, non degno di diegesi.

Alla luce di ciò, la chiave concettuale dell'appartamento sembra quella di instaurare discontinuità cronotopiche, segmentazioni nello spazio – lottizzato per il massimo rendimento – e nel tempo – calcolato come tempo esclusivamente umano, come una cronologia costituita da vite singole e discrete. Ghosh allinea tali operazioni a un'attitudine della mentalità prima coloniale e poi borghese nel parcellizzare i problemi al fine di risolverli più facilmente:

There was [...] a habit of mind that proceeded by creating discontinuities; that is to say, they were trained to break problems into smaller and smaller puzzles until a solution presented itself. This is a way of thinking that deliberately excludes things and forces ("externalities") that lie beyond the horizon of the matter at hand: it is a perspective that renders the interconnectedness of Gaia unthinkable (Ghosh, 2016, p. 56).

Tornano la dialettica tra interno ed esterno e il rigore geometrico tipici dell'appartamento: il borghese progetta una cartografia disconnessa e perciò ottimizzata, secondo una computazione del circostante analoga all'amministrazione di uno spazio domestico. Questa discontinuità, secondo Ghosh, riguarda anche il romanzo:

What the settings of fiction have in common with sites measured by surveyors is that they too are constructed out of discontinuities. Since each setting is particular to itself, its connections to the world beyond are inevitably made to recede [...]. Unlike epics, novels do not usually bring multiple universes into conjunction; nor are their settings transportable outside their context [...]. In novels discontinuities of space are accompanied also by discontinuities of time: a setting usually requires a "period"; it is actualized within a certain time horizon. Unlike epics, which often range over eons and epochs, novels rarely extend beyond a few generations. [...] It is through the imposition of these boundaries, in time and space, that the world of a novel is created (p. 59).

L'autosufficienza degli scenari nella narrazione borghese genera intersezioni tra specifiche spazialità e specifiche temporalità, foggiano la fisionomia intrinsecamente cronotopica della forma romanzesca. Anche l'appartamento borghese si presta bene al ruolo di cronotopo bachtiniano (Bachtin [1975], 2001), in quanto incrocio tra una demarcazione di tempo e una demarcazione di spazio. Occorre pertanto studiare il luogo domestico all'interno del romanzo moderno e contemporaneo ponendo attenzione a come esso si articoli in senso non solo spaziale ma spaziotemporale: il borghese ritaglia per sé porzioni di spazio come di tempo, statuendo sia geografie in cui il suo corpo vale come bussola che cronografie in cui la sua vita vale come metronomo. Il non umano subisce la colonizzazione dell'umano anche in una prospettiva temporale, venendo relegato in temporalità alternative, remote.

Di seguito, si proverà a congetturare una cronistoria della logica abitativa borghese e del suo sfaldarsi progressivo attraverso l'ipotesi di un trittico cronotopico e la lettura di cinque opere esemplari che concernono la relazione tra umano e non umano all'interno e in prossimità dello spazio domestico. In *Robinson Crusoe* (1719), archetipo della coscienza

e dell'abitare borghesi, si riscontra un cronotopo dell'addomesticazione, basato su uno spaziotempo lineare e teleologico e sul totale asservimento della nonumanità entro i parametri dell'umanità. Nei racconti di Kafka – nello specifico: *Die Verwandlung* (1915), *Die Sorge des Hausvaters* (1919) e *Der Bau* (1931) – il logoramento della cultura borghese di fronte alle contraddizioni primonovecentesche si manifesta in un cronotopo dell'*unheimlich*, nel quale irrompono spaziotempi interstiziali e inusuali abitati da non umani che vi si nascondono come negli anfratti delle case – e nelle falle dei simbolismi che le sostengono. Infine, si rileverà come la nuova spaziotemporalità del cambiamento climatico – segnante un crollo catastrofico dell'abitare borghese – solleciti un cronotopo dello «Chthulucene» (Haraway, 2016), della convivenza paritaria col non umano, come viene rappresentato da *Oryx and Crake* (2003) di Margaret Atwood. La diacronia coprirà così il deterioramento della logica borghese dall'ascesa dell'etica mercantile settecentesca fino all'odierno disastro ambientale. Si vedrà, in altre parole, l'evoluzione dell'appartamento moderno e della sua epistemologia dalla nascita concettuale – l'isola di Crusoe, scrupolosamente perimetrata –, alla messa in crisi – le case invase da Gregor Samsa, Odradek e il vicino-rivale dell'uomo talpa – fino alla definitiva dissoluzione e alla riconversione in uno spazio non più frazionato e privato bensì intrecciato e comunitario – la simbiosi abitativa e persino genetica tra i Crakers e la nonumanità. Sarà riservata particolare attenzione al dato formale, a come i testi presi in esame declinino sul piano linguistico le modalità abitative dell'umano. Il borghese, difatti, agisce come un demiurgo espressivo che impone alla realtà il proprio linguaggio – attraverso soprattutto la pratica onomastica. Crusoe circoscrive un mondo a sua misura adeguando l'isola al proprio vocabolario economico; i non umani di Kafka, viceversa, sfuggono a qualsivoglia tassonomia linguistica; infine, l'apocalisse speculata da Atwood incentiva inedite opportunità espressive e diegetiche.

### 3. *Robinson Crusoe*: cronotopo dell'addomesticazione

Daniel Defoe (1660-1731) è stato un figlio del suo secolo, uno dei campioni più emblematici della modernità: nato all'indomani della *Great Plague* (1665-1666) e del *Great Fire* (1666), ha saputo reinventarsi – anticipando il prototipo del *self-made man* in voga nell'attuale società neoliberista – come scrittore, giornalista e imprenditore assimilando le sommosse culturali della *Glorious Revolution* (1688) e dell'incipiente capitalismo protestante. Il suo personaggio più famoso, Robinson Crusoe, è un ritratto altrettanto emblematico della borghesia mercantile, uno dei «great myths of our civilization» (Watt, 1951, p. 95), dei Padri fondatori di quella legislazione epistemica che di lì a poco avrebbe orientato la storia dell'Occidente. Watt ne ha colto esplicitamente il retaggio coloniale: Crusoe ha «the calculating gaze of colonial capitalism; wherever he looks he sees acres that cry out for improvement, and as he settles down to the task he glows, not with noble savagery, but purposeful possession» (Watt, 1957, p. 100); la sua condotta assurge a paradigma, a nuovo modo di concepire la realtà secondo una classifica ontologica che ratifica l'oppressione come miglioramento. Crusoe incarna le oscurità dell'Illuminismo, il negativo fotografico celato dalle luci del progresso, nel suo poggiarsi su «the sacredness of two categories: modern scientific knowledge and economic development» (Shiva, 1988, p. XII). L'eroe si muove confidando in un sistema aprioristico che assicura la piena efficacia di quanto lo circonda, come se tutto avesse un valore monetario che solo lui può intercettare per merito della sua perizia intellettuale e tecnica. Ogni azione è tesa alla crescita e al profitto; la natura viene tesaurizzata in capitale. Tutto ciò viene tradotto, grazie alla suggestività della letteratura, in immaginario: per Ghosh «it was in exactly the period in which human activity

was changing the earth's atmosphere that the literary imagination became radically centered on the human» (Ghosh, 2016, p. 66), entrambi fenomeni coincidenti con l'esplosione del colonialismo di cui Crusoe è monumento. L'«individualizing imaginary» (p. 135), l'antropocentrismo egotista della cultura borghese, si è imposto parallelamente come forza geologica e come tendenza narrativa – tanto da produrre un genere letterario specifico, la *robinsonade*, il quale contribuì attivamente alla divulgazione di quelle idee e alla loro naturalizzazione.

Crusoe necessita di uno spazio chiuso come quello di un'isola per soddisfare i propri bisogni, definiti da lui stesso «family affairs» (Defoe, [1719] 2001, p. 153), delle pratiche domestiche. Il protagonista tuttavia non si limita ad abitare l'isola, a sopravviverci, ma nel dimorarci la altera in un macrocosmo che riverbera il microcosmo della sua coscienza: «l'isola esotica ed ignota, viene esplorata e colonizzata da Robinson, che con l'occhio dell'*homo oeconomicus* via via ritaglia, delimita, modifica gli spazi vergini della natura per trasformarli in rifugi, abitazioni, recinti, magazzini, campi coltivati, registrando con attenzione misure, dimensioni, orientamento» (Torregiani, 2007, p. 2327); un luogo già di per sé sigillato dalla natura può essere più facilmente articolato in cultura, giacché il comfort – fulcro della cultura borghese –<sup>3</sup> comporta un isolamento dall'esterno. Crusoe può realizzare ciò solo «by making an Enclosure» (Defoe, [1719] 2001, p. 92), una delle prime azioni che compie una volta naufragato. Il riferimento terminologico è puntuale: durante l'«Enclosure Movement» il governo inglese azzerò i diritti, i privilegi e gli accessi territoriali detenuti dal popolo contadino assumendo il comando diretto di quelle zone. Le *enclosures* modificarono per sempre la circolazione per il mondo con le prime vessazioni ambientali – Marzec ha parlato di un vero e proprio «destructive ecological impact» (Marzec, 2007, p. 8) –, tracciando una morfologia alternativa a quella naturale e molto più costrittiva: il pubblico diventò privato e sorsero le prime barriere «designed to close off the free passage of people and animals» (p. 9), le prime transenne tanto della nonumanità quanto dell'umanità. Ma a cambiare fu soprattutto la relazione epistemica col paesaggio: fu allora che nella cultura borghese si radicò l'idea di suddividere lo spazio per renderlo più maneggevole e produttivo, come accade nell'appartamento e come è stato possibile replicare nei campi tramite l'agricoltura intensiva e il passaggio da un'economia *short-term use production* a una *long-term storage production-for-profit*. Per Defoe l'utilizzo di quel vocabolo non è dunque innocente; l'abitare di Crusoe è fortemente storicizzato, situato nell'epistemologia borghese di quei decenni e testimone della «new imperial formation of the land» (p. 3). Si legga questo passo:

I was lord of the whole manor; or, if I pleas'd, I might call myself king or emperour over the whole country which I had possession of. There were no rivals; I had no competitor, none to dispute sovereignty or command with me (Defoe, [1719] 2001, pp. 102-103).

È lo stesso spirito che ha mosso il colonialismo britannico: un'investitura tra il religioso e il giuridico che appaga la preminenza occidentale e avalla diritti esclusivi. Come scritto da Smit-Marais, nell'occupazione coloniale «space, or at least part of it, is contained and

<sup>3</sup> Nel corso delle vicende Crusoe insiste più volte sulla sensazione di benessere e comfort che la propria abitazione è capace di garantirgli. Si legga un esempio: «I cannot express what a satisfaction it was to me, to come into my old hutch, and lye down in my hammock-bed: This little wandring journey, without settled place of abode, had been so unpleasant to me, that my own house, as I call'd it to myself, was a perfect settlement to me, compar'd to that; and it render'd every thing about me so comfortable, that I resolv'd I would never go a great way from it again, while it should be my lot to stay on the island» (p. 89).

becomes place» (Smit-Marais, 2011, p. 107), cioè luogo identitario su cui si accampano prerogative personali.

A essere recintato non è però solo lo spazio, ma anche il tempo. L'addomesticazione messa in atto da Crusoe ha valenza cronotopica perché riguarda anche la dimensione della temporalità, a sua volta contornata per essere manovrabile: un'altra delle prime cose che Crusoe decide di fare è tenere un diario, cioè distribuire la sua esperienza in una cronologia. Il tempo viene catalogato in ore, settimane, mesi e anni, e solipsizzato sulla coscienza di chi lo ha vissuto:

It was, by my account, the 30th. Of Sept. when [...] I first set foot upon this horrid island, when the sun being, to us, in its autumnal equinox, was almost just over my head, for I reckon'd my self, by observation, to be in the latitude of 9 degrees 22 minutes north of the Line (Defoe, [1719] 2001, p. 52).

Anche un calendario può essere uno strumento di potere sul circostante: il tempo interseca lo spazio e si aggiunge alla proprietà privata di Crusoe, poiché non scorre più in maniera amorfa e indipendente bensì viene tarato sulla vita del singolo.

Le aspirazioni imperialiste di Crusoe si avverano, coerentemente alla filosofia lockiana, attraverso l'osservanza a un'etica del lavoro. Per Locke, come sintetizzato da Hicks, «land is strictly seen as a resource to be mixed with labour, which would then justify its individual ownership» (Hicks, 2017, pp. 38-39): la proprietà privata è autorizzata moralmente e legalmente solo dal lavoro che si conduce su di essa, dalla sua manutenzione, in un codice non dissimile da quello del *pater familias* la cui potestà domestica dipende dall'assolvimento di varie incombenze – educazione dei figli, protezione del focolare, responsabilità finanziaria, e così via. Crusoe, non appena prende consapevolezza della sua situazione, comincia a lavorare: l'isola diviene materiale da trattare nell'adempimento di un imperativo della produttività che prevede l'applicazione energetica e intellettuale davanti al conseguimento di un fine. Nel far ciò, il livello espressivo è fondamentale. Il borghese ha sancito la sua egemonia culturale promulgando il proprio linguaggio, e il romanzo è stato un macchinario essenziale nel plasmare le coscienze del pubblico secondo un peculiare approccio discorsivo alla realtà. Come ha evidenziato un importante studio di Moretti ([2013] 2017, pp. 23-57), la prosa di *Robinson Crusoe* rispecchia i valori propugnati dal suo protagonista. La mentalità borghese del personaggio si performa in linguaggio:

Accordingly, the next day, I went to my country house, as I call'd it, and cutting some of the smaller twigs, I found them to my purpose as much as I could desire; whereupon I came the next time prepar'd with a hatchet to cut down a quantity, which I soon found, for there was great plenty of them; these I set up to dry within my circle or hedge, and when they were fit for use, I carried them to my cave; and here during the next season I employ'd myself in making, as well as I could, a great many baskets, both to carry earth, or to carry or lay up anything as I had occasion; and tho' I did not finish them very handsomely, yet I made them sufficiently serviceable for my purpose; and thus, afterwards, I took care never to be without them; and as my wicker-ware decay'd, I made more, especially I made strong deep baskets to place my corn in, instead of stacks, when I should come to have a quantity of it. Having mastered this difficulty, and employ'd a world of time about it, I bestir'd myself to see, if possible, how to supply two wants (Defoe, [1719] 2001, p. 86).

Il primo dettaglio espressivo è la ricchezza verbale, eco dello stakanovismo di Crusoe: la prosa imita la laboriosità del protagonista attraverso un ritmo concitato, ricco di azioni. Il discorso è proteso al futuro, così come Crusoe è proteso alla programmazione attenta delle sue attività quotidiane: dominano le proposizioni finali e un lessico teleologico –

«purpose», «soon», «were fit for use», «next», «employed», etc. La scrittura è compatta, i periodi concatenati l'uno all'altro tramite una sequenzialità sintattica analoga alla sequenzialità logica del lavoro compiuto:

The next day I made another voyage; and now having plunder'd the ship of what was portable and fit to hand out, I began with the cables; and cutting the great cable into pieces, such as I could move, I got two cables and a hawser on shore, with all the ironwork I could get; and having cut down the spritsail-yard, and the missen-yard, and every thing I could, to make a large raft, I loaded it with all these heavy goods, and came away (p. 46).

La componente paragrafematica – il punto e virgola – coadiuva un tunnel di azioni cadenzate da pause né troppo durature né troppo brevi, e rivolte verso uno scopo; lo spazio-tempo è disteso in avanti e sezionato. Un'altra forma di cronocausalità è veicolata dall'utilizzo del *perfect participle*, il quale scandisce il lavoro di Crusoe in brevi segmenti temporali composti da singole azioni:

Having fitted my mast and sail, and try'd the boat, I found she would sail very well (p. 109).  
Having secur'd my boat, I took my gun, and went on shore (p. 110).  
Here I put in, and having stow'd my boat very safe, I went on shore to look about me, and see where I was (p. 113).

Il *perfect participle* rende le azioni effettuate perfettamente compiute, cristallizzate nel tempo e motori di azioni ulteriori da cui discendono consequenzialmente. Sia il lavoro che il linguaggio sono pianificati accuratamente, col risultato che «il passato è stato delimitato; il tempo non è più un flusso; è stato modellato, e in una certa misura, dominato» (Moretti, [2013] 2017, p. 45); le attività di Crusoe vengono regolarizzate come in una routine di faccenda domestiche. Il suo insediarsi è principalmente espressivo: «He transforms the wild (unwritten) nature into an ordered (written) space» (Vandermeersche, Soetaert, 2012, p. 8); l'andamento prosastico corrisponde a un'operazione agrimensoria.

La medesima capacità del linguaggio si riscontra nella pratica onomastica, nei vari nomi che Crusoe conferisce alle parti dell'isola al fine di farle proprie, abitabili. Crusoe è un «Adamo borghese» (De Cristofaro, Viscardi, 2017, p. 5) non solo in quanto progenitore culturale di questa classe, ma perché, proprio come il personaggio biblico, «appropriates the space through language» (Smit-Marais, 2011, p. 108), dà forma al mondo attraverso un battesimo lessicale derivato dalla specifica competenza e dall'apporto che ciascun'unità del circostante può garantirgli. Marzec: «Imbricated in a sheet of language, land is pulled into a discursive state archive that functions at the same time as a system of supervision» (Marzec, 2007, p. 9); la denominazione diventa un processo di registrazione e di dominio, giacché vincola gli ambienti dell'isola nell'ontologia coercitiva del nome attribuito, in una concordanza coatta tra parola e cosa. L'isola è subordinabile perché familiarizzata – letteralmente, addomesticata, resa spazio domestico – attraverso l'uso di vocaboli consueti che «turn undefined, unsymbolisable space into controlled, constrained, monologic place» (Demetriou, 2017, p. 185), che neutralizzano l'anomalia dell'alterità forzandola nella stessa semiosi. Nel descrivere l'ambiente Crusoe impiega termini regolarmente associati al paesaggio inglese – «garden», «manner», «vale», etc. –, a prescindere dall'effettiva geomorfologia del territorio insulare in cui si ritrova che ne richiederebbe altri più appropriati. L'isola diviene appartamento perché Crusoe la chiama così: un buco nella roccia equivale a una porta – «in at the hole in the rock, which I call'd a door» (Defoe, [1719] 2001, p. 122) – e una grotta a una cucina – «I plac'd it in my new cave, which in my fancy I call'd

my kitchen» (p. 50) – grazie al potere del nome che sovrascrive lo spazio in senso domestico. La caverna che Crusoe elegge a sua prima abitazione viene raramente citata come tale, come elemento naturale, venendo riformulata in «home», «habitation», «apartment», «dwelling», «house», «residence», etc. Inoltre, come notato da Seidel (2008, p. 196), le denominazioni del luogo in chiave casalinga non sono casuali, bensì rispondono all'ennesima linearità evolutiva che incide sotterraneamente il romanzo. L'abitazione, da insediamento primitivo, si fa sempre più civilizzato ripercorrendo tutte le tappe dell'architettura domestica: si comincia da un mero «settlement» (Defoe, [1719] 2001, p. 48), che s'innalza al rango di «habitation» (p. 53), ottenendo in seguito una funzionalità più marcata in quanto «storehouse» (p. 55), per poi venire definitivamente consacrato in «home» (p. 79), finché Crusoe non arriva addirittura a distinguere, a fronte del comfort e del privilegio abitativo, tra una «country-house» e una «sea-coast house» (p. 82). Complessivamente, le denominazioni dipendono dal contesto narrativo, dall'episodio specifico della trama, poiché lo spazio muta di senso a seconda dell'esperienza contingente di chi lo abita: la caverna viene designata «my Castle» (pp. 142-153) con maggiore frequenza nella scena in cui Crusoe scopre delle impronte misteriose, dunque quando la minaccia di un'alterità conforma il territorio secondo una semantica bellica e difensiva; «my Cell» (p. 138) viene adoperato quando il protagonista si vede costretto a nascondersi per un anno; e così via. Lo spazio è proteiforme, mai assoluto, perché soggetto alle esigenze dinamiche del borghese.

Anche i viventi che abitano al di fuori del recinto di Crusoe vanno riconfigurati attraverso il linguaggio. La parola «creature» compare numerose volte nel corso del romanzo, accostata in prima istanza al pericolo e all'incognito della nonumanità animale – la prima ricorrenza è «as soon as it was quite dark, we heard such dreadful Noises of the Barking, Roaring, and Howling of Wild Creatures, of we knew not what Kinds» (p. 21) –, poi all'umanità ontologicamente subalterna di Friday – «I had this Creature with me» (p. 181). Il termine varia drasticamente di significato, esprimendo prima un'alterità indefinita e dunque rischiosa e poi l'esatto contrario – un'alterità conosciuta sulla quale si detiene una padronanza. Il retroterra coloniale è nitido: l'umano razzializzato e la belva feroce sono equiparati entro l'ambito della nonumanità dall'omologazione lessicale, per via del loro distacco dal modello antropocentrico bianco di Crusoe. Per Chow «creatureliness, at its core, renders unsettling, befuddling, and titillating effects that blur boundaries and unmoor human supremacy» (Chow, 2019, p. 2); il protagonista bolla ciò che è diverso da lui, che fuoriesce dal suo perimetro concettuale meticolosamente addomesticato, come un'alterità irrazionale che si contrappone all'identità monolitica borghese. Non è tanto una lotta per la sopravvivenza quanto una lotta epistemica – ora specista, ora razzista: la creaturalità, che sia un animale o un altro essere umano, sfida Crusoe con la sola presenza e con la conseguente attestazione di un'alternativa rispetto all'ontologia ristretta borghese. Data la concezione spaziale e domestica che il borghese ha del proprio potere, il non umano viene percepito come un invasore, un'entità aliena che vorrebbe prendere d'assalto la proprietà privata di Crusoe questionandone la sovranità. Nel romanzo la battaglia contro la nonumanità viene declinata come uno scontro territoriale: Crusoe fortifica la sua abitazione, erige barricate e baluardi, scava fossati, così da sentirsi «completely fenced in, and fortified, [...] from all the world» (Defoe, [1719] 2001, p. 49); lo spazio domestico è più che mai una frontiera col non umano, una salvaguardia dall'Altro.

Un'ulteriore strategia per sottomettere il non umano è economizzarlo e strumentalizzarlo, costringendo la sua ontologia a quella di un utensile atto ad assolvere delle urgenze; per Crusoe «it was a great pleasure to me to see all my goods in such order, and especially to find my stock of all necessaries so great» (p. 56), pronto a servirlo, «ready at my hand»

(*ibid.*). L'uso costante di oggetti crea una temporalità familiare, imbrigliata perché abitudinaria, che diventa in un secondo momento anche una spazialità familiare e abitudinaria: «La première temporalité dans laquelle s'inscrivent l'image et l'objet domestiques [...] relève d'une habitude, d'un temps fait de répétitions, de répétitions. Progressivement, par une fréquence plus ou moins rapprochée des usages, se forge une familiarité entre les êtres et leur environnement matériel» (Bartholeyns et al., 2021). In questo modo, la nonumanità – animale, vegetale, minerale, etc. – viene deagentivizzata riducendosi a risorsa passiva. L'addomesticazione è una discriminazione funzionale: «But all I could make us of, was, all that was valuable» (Defoe, [1719] 2001, p. 103); se l'utilità è l'unico diritto all'esistenza, la realtà viene riscritta secondo una graduatoria di valore economico. Ecco quindi che un uccello «fit for nothing» (p. 44) poiché la sua carne puzza; piante sconosciute «might perhaps have virtues of their own, which I could not find out» (p. 79) e che vale la pena scoprire; etc. L'isola diviene un deposito di oggetti da utilizzare per la sopravvivenza, un mercato di beni: Crusoe vuole «to acquaint myself what the island produc'd» (p. 50). Il non umano ottempera a un criterio domanda-e-offerta – «If I wanted a board, I had no other way but to cut down a tree» (p. 55). In tal modo lo spazio viene addomesticato, dove per domestico si intende una circoscrizione entro la quale ogni unità acquista un senso e un fine – come la geometria di un appartamento affida una funzione a ogni stanza e a ogni arredo. Ciò sfocia come estrema conseguenza in una soverchieria biopolitica: «I would have made a stoic smile to have seen me and my little family sit down to dinner; there was my majesty the prince and lord of the whole island; I had the lives of all my subjects at my absolute command. I could hand, draw, give liberty, and take it away» (Defoe, [1719] 2001, p. 118); l'antropocentrismo del borghese lo persuade a decretare qualsiasi fattore del circostante, persino la vita. Vaneggiamenti egotici e pseudodivini a parte, si tratta della stessa sopraffazione biologica che – su larga scala e naturalizzata – coordina l'allevamento e la macellazione, nel suo sovrintendere la riproduzione, l'alimentazione e la crescita dell'animale secondo finalità produttive; il borghese, ammettendo il non umano all'interno del suo spazio domestico, ne controlla ogni aspetto corporale condonandolo dall'insensatezza – non remunerativa – della natura selvatica.

L'unico coefficiente non umano che Crusoe non riesce ad addomesticare, che conserva agency al di fuori della sua giurisdizione, è l'imprevisto ambientale – ciò che non è calcolabile, matematizzabile, incasellabile nel mosaico di funzionalità che il protagonista ha sovrapposto all'isola. Sin da subito Crusoe riconosce nell'imprevisto la sua più grande nemica, l'unico intralcio alla sua sopravvivenza: «I consider'd from the beginning how I would provide for the accidents that might happen» (p. 52). Un caso esemplificativo di imprevisto è il terremoto del 16/18 aprile:

I was no sooner stepp'd down upon the firm ground, but I plainly saw it was a terrible earthquake [...]. I was so amaz'd with the thing it self, having never felt the like, or discoursed with any one that had, that I was like one dead or stupify'd; [...] I thought of nothing then but the hill failing upon my tent and all my household goods, and burying alla t once; and this sunk my very soul within me (p. 65).

L'impatto improvviso con l'agency dell'Altro, dell'ambiente esterno, capovolgendo il binomio tra attività e passività paralizza il borghese avvezzo a credersi l'unico agente. La terra si dimostra inaddomesticabile perché Crusoe non ha né conoscenze né esperienze dirette di quanto sta accadendo, e perciò non può familiarizzarlo, trapiantarli in un cronotopo della consuetudine. L'angoscia maggiore deriva dalla paura di perdere i propri possedimenti, ciò che *in primis* legittima il suo potere, che delimita la sua proprietà spaziale. Pertanto, Crusoe trasferisce la sua abitazione in un luogo più sicuro, alloggiando l'imprevisto

nella propria epistemologia del quotidiano al fine di renderlo quanto più possibile prevedibile.

Si cominciano a scrutare delle crepe all'interno dell'ideologia borghese. Crusoe, assoluto padrone dell'isola, è ancora in grado di inibire parzialmente l'imprevisto, ma le fondamenta della sua abitazione, l'impermeabilità della sua proprietà privata, non possono reggere in eterno; il non umano non può essere tenuto fuori.

#### 4. I racconti di Kafka: cronotopo dell'*unheimlich*

Al sopraggiungere del ventesimo secolo si assiste a una compenetrazione irreversibile del pubblico nel privato, per ragioni tecnologiche – lo sviluppo delle telecomunicazioni –, architettoniche – gli appartamenti si aprono verso l'esterno con balconi e terrazzi –, e demografiche – la società di massa induce una disposizione dello spazio urbano meno rigida (Kern, 1983). La casa borghese non riesce più a resistere alle continue interferenze dell'esterno: il comfort e l'isolamento sono pretese inattuabili davanti a una Storia sempre più dinamica e molesta che sfonda l'indifferenza delle mura domestiche altrimenti ovattate – si pensi alle turbolenze di fine Ottocento che conflagreranno nelle guerre mondiali. Ciò afferisce a una crisi complessiva della modernità occidentale che la letteratura modernista ha saputo inscenare mettendone in risalto le incongruenze, le ipocrisie, le fragilità; l'egemonia borghese scricchiola sotto il peso delle sue stesse ambizioni – tra cui la proprietà privata, la gestione dello spazio. Il luogo domestico si contorce, ora più di prima, in un'ossessione, in una patologia a tutti gli effetti. Perrot parla di una reazione fisiologica che porta alla «soif inextinguible» e alla «quête éperdue d'un espace à soi, garant de la liberté personnelle» (Perrot, 2009, p. 88): più lo spazio si fa condiviso, più l'individuo avverte l'esigenza di un rifugio nel quale schermarsi. La rappresentazione letteraria e artistica della casa non può che cambiare a sua volta: ciò che nell'immaginario ottocentesco era metafora di unità e coerenza, baricentro cronotopico, si capovolge in precarietà e sfasamento, in un luogo di forze centrifughe (Pagliara, 2007, pp. VI-X). Sartoretti scrive che «la piena sicurezza del soggetto borghese ottocentesco, che si rifletteva in una domesticità altrettanto certa e centrata, lascia il passo a una nuova sensibilità culturale» (Sartoretti, 2014, p. 29): l'appartamento non è più il garante del potere borghese ma al contrario la testimonianza del suo indebolimento e della fallibilità dei suoi dettami. Non è una casualità che la casa infestata sia uno dei topos più fortunati sin dalla narrativa ottocentesca: l'invenzione di un luogo domestico contaminato da inquilini esterni è una sorta di esorcismo narrativo, un tentativo di placare attraverso la finzione una delle maggiori paure della cultura borghese – la perdita del controllo spazioepistemico. L'abitare imperialista e colonialista di Crusoe è la rimembranza di un passato irrimediabilmente trascorso.

È in una tale contingenza storico-epistemica che Freud conia il concetto di «unheimlich», una condizione psicologica caratterizzante l'incontro con «quanto ci è noto da lungo tempo, con ciò che ci è familiare» (Freud, [1919] 2018, p. 270) ma che in qualche modo si dimostra estraneo, e, in generale, con «un qualcosa di rimosso che ritorna» (p. 293). *Unheimlich* è il non umano – e, in senso lato, un Altro differente – che si rivela autonomo, che reclama emancipazione ontologica, che si ribella alla familiarizzazione attraverso la quale il borghese ha addomesticato la realtà. Si viene colpiti da un sentimento *unheimlich* quando ci si interfaccia con un ente che sfida la coscienza borghese con la propria alterità, quando qualcosa che l'umano credeva di aver sconfitto e censurato riemerge con prepotenza – come nel caso di un non umano che rivendica agency. Il borghese non è più in grado di silenziare la nonumanità giacché il suo potere è diminuito, e perciò essa lo fronteggia sul suo stesso campo di battaglia, vale a dire lo spazio domestico. È lo stesso

Freud a insistere sull'etimo della parola *unheimlich*, contrario di *heimlich* – cioè domestico, da *heim*, casa: il termine indica qualcosa che era domestico ma non lo è più, che si sottrae all'addomesticazione del reale. Purtroppo, il rimando allo spazio domestico viene perso in ogni traduzione delle principali lingue europee: il francese e il portoghese adoperano le perifrasi *l'inquiétante étrangeté* e *estranho-familiar*, lo spagnolo alterna *siniestro* e *ominoso*, l'inglese preferisce *uncanny* – da *un* e *canny*, traducibile letteralmente come inconoscibile –, e l'italiano *perturbante* concerne una generica emozione sconvolgente senza determinare oltre. Viceversa l'allusione alla casa è capitale, imprescindibile per una comprensione esauriente del termine e del concetto che esso veicola: l'*unheimlich*, traducibile allora come indomestico, non-addomesticato, è la cartina da tornasole dell'*empasse* borghese all'inizio del Novecento e come tale va storicizzato, dal momento che «indicates that what may be at stake is a particular bourgeois set of anxieties about family structures, family property, and family values» (Jenzen, 2007, p. 2). L'*unheimlich* è un cronotopo opposto a quello dell'addomesticazione: è uno spaziotempo in cui trionfa l'imprevisto temuto da Crusoe, in cui il non umano s'intrufola nella proprietà privata sbiadendone i confini una volta insormontabili. Inoltre, confermando quanto l'abitare borghese si attui come discorso, l'*unheimlich* possiede un risvolto espressivo in quanto ripercussione della discrasia tra due linguaggi diversi, quello razionale osservato in *Robinson Crusoe* e quello irrazionale causato dallo smarrimento di inizio Novecento: la lingua matematizzante di Crusoe non sta dietro al non umano, non può più addomesticarlo in un lessico abitudinale, e si frantuma così in un corredo retorico dell'incertezza.

Franz Kafka (1883-1924) riporta con urticante lucidità lo sconcerto della coscienza borghese e la disillusione della modernità, descrivendo uno spazio domestico profanato da agenti esterni e forze indecifrabili. D'altra parte l'autore, avvocato e lavoratore presso l'istituto di assicurazione contro gli infortuni sul lavoro del regno di Boemia, conosceva bene gli studi giuridici intorno al possesso e alla proprietà. L'opera di Kafka può essere letta come una galleria di non umani invasori e grotteschi, tenendo a mente che «the grotesque in Kafka is much more than literary experimentation or aesthetic choice; it is [...] essential to his effort to explore the nature of otherness in the modern Western world» (Powell, 2008, p. 130). In questa sede a essere analizzate saranno le relazioni abitative tra umani e non umani – questi ultimi ormai affrancati dall'addomesticazione borghese e quindi percepiti come inquilini abusivi: l'uomo talpa e il suo vicino di casa in *Der Bau* (1923-1924); l'automa Odradek e il capofamiglia in *Die Sorge des Hausvaters* (1917); Gregor Samsa e la sua famiglia in *Die Verwandlung* (1912). La lettura tradirà la cronologia scrittoria dei racconti per seguire un decorso concettuale: *Der Bau* racconta un'apprensione mai verificata, ma avverata in *Die Sorge des Hausvaters* e infine detonata in esplicito conflitto in *Die Verwandlung*.

#### 4.1. *Der Bau*

Il titolo merita un appunto. Come ricorda Heidegger, «l'antica parola altotedesca per *bauen*, costruire, è “*buon*”, e significa abitare» (Heidegger, [1954] 2019, p. 97); le due pratiche sono correlate, poiché «l'abitare sarebbe [...] in ogni caso il fine che sta alla base di ogni costruire» (pp. 96-97). Il vocabolo *Bau* possiede un ventaglio semantico che le traduzioni europee del racconto non restituiscono: l'italiano *tana*, l'inglese *burrow*, il francese *terrier* circoscrivono la spazialità entro un'accezione animale, sebbene l'originale tedesco sottintenda anche un edificio in senso lato, una struttura architettonica e costruita. Correlativi di *Bau* sono, ad esempio, il sostantivo *Baustelle* – cantiere – e il verbo *aufbauen* – costruire,

montare, sviluppare, anche in senso metaforico. Tradurlo solo come tana, come insediamento animale, offusca il riferimento marcato a uno spazio fabbricato, processato – concetto invece centrale nel tema del racconto. I protagonisti, infatti, sono l’abitazione stessa e il lavoro che è stato eseguito per edificarla, oltre alla talpa umanizzata di cui leggiamo le vicende.

*Der Bau* rappresenta con assoluta precisione un abitare borghese oramai patologico. L’incipit rimanda al trasferimento di un individuo qualunque in una nuova casa: «Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen» (Kafka [1931] 2011, p. 425). La talpa, nell’allestire la propria dimora, recupera tutti i valori di Crusoe ma li perverte, li acutizza fino al parossismo: il comfort si esaspera in assillo, la funzionalità in capriccio, la progettualità in isterismo. Ne è prova il timore della creatura dinnanzi all’eventualità di dover esporre una porzione della tana a occhi esterni: «es wirklich unmöglich ist, hinabzusteigen, ohne das Teuerste was ich habe, allen ringsherum, auf dem Boden, auf den Bäumen, in den Lüften wenigstens für ein Weilchen offen preiszugeben» (p. 438); se un borghese pretende che ciò che gli appartiene sia appartato, celato, la mancata privacy – in una società primonovecentesca sempre più spinta verso la visibilità totale – non può che instillargli un’irrequietudine insanabile.

L’esacerbazione dei criteri domestici borghesi viene espressa dalla mania acustica del protagonista. L’obiettivo della talpa è insonorizzare del tutto l’appartamento: «Das schönste an meinem Bau ist aber seine Stille» (p. 427). Il silenzio è il massimo grado di solipsizzazione, di quell’impermeabilità all’esterno a cui il borghese anela tramite la proprietà privata; come scritto da Mohnkern: «Solche „Stille“ gehört ja [...] bis heute zur Idealvorstellung des Wohnens und stellt von jeher einen elementaren Bestandteil im bürgerlichen Modell eines befriedeten Wohnens dar, das eine Form von Privatheit ungestört einzuhegen strebt» (Mohnkern, 2022, p. 219). Nel suo accertare l’assenza di estranei e nemici, la mancanza di rumore diventa sineddoche di potere spaziale, legittimazione di proprietà. La talpa lo enuncia a chiare note:

Alle hundert Meter etwa habe ich die Gänge zu kleinen runden Plätzen erweitert, dort kann ich mich bequem zusammenrollen, mich an mir wärmen und ruhen. Dort schlafe ich den süßen Schlaf des Friedens, des beruhigten Verlangens, des erreichten Zieles, des Hausbesitzes. Ich weiß nicht ob es eine Gewohnheit aus alten Zeiten ist oder ob doch die Gefahren auch dieses Hauses stark genug sind mich zu wecken, regelmäßig von Zeit zu Zeit schrecke ich auf aus tiefem Schlaf und lausche, lausche in die Stille, die hier unverändert herrscht bei Tag und Nacht, lächle beruhigt und sinke mit gelösten Gliedern in noch tiefern Schlaf (Kafka, [1931] 2011, pp. 427-428).

Il comfort non è solo benessere ma anche metro di successo o fallimento individuali, status politico: la talpa può permettersi sogni sereni perché il silenzio conquistato rappresenta una forma di sovranità conseguente alla disfatta dell’alterità, di un qualsivoglia pretendente a quello spazio. Il domestico è più che mai la cancellazione di quanto non è contiguo all’identità di chi lo abita, di quanto è altro da sé.

Arrivati a questo punto, la talpa non può che entrare in una tribolazione lancinante non appena ascolta un rumore provenire al di fuori della tana, non troppo distante dai suoi confini. *Der Bau* fornisce così una documentazione della paranoia borghese, intesa come consunzione del potere abitativo. Kafka racconta la paura per un avversario esterno, per una creatura non meglio identificata la cui sola presenza e il cui solo rumore fanno scoppiare la bolla di isolamento nella quale la talpa sperava di essersi preservata:

Es kommt jemand heran. Wie kam es nur daß so lange Zeit alles still und glücklich verlief? Wer hat die Wege der Feinde gelenkt, daß sie den großen Bogen machten um meinen Besitz? Warum wurde ich so lange beschützt, um jetzt so geschreckt zu werden? Was waren alle kleinen Gefahren, mit deren Durchdenken ich die Zeit hinbrachte gegen diese eine! Hoffte ich, als Besitzer des Baues die Übermacht zu haben gegen jeden der käme? Eben als Besitzer dieses großen empfindlichen Werkes bin ich wohlverstanden gegenüber jedem ernsteren Angriff wehrlos, das Glück seines Besitzes hat mich verwöhnt, die Empfindlichkeit des Baues hat mich empfindlich gemacht, seine Verletzungen schmerzen mich als wären es die meinen (p. 458).

La proprietà non è più privata, il possesso dei beni è disputato: la sola esistenza di un Altro, la potenzialità di un'ontologia autonoma, viene subito tacciata come insidiosa; qualsiasi alterità è un'ostilità, a prescindere dalle sue autentiche intenzioni. Il fatto che il racconto sia incompleto e che non si scopra mai l'identità del vicino rende il tutto ancora più perturbante, considerato che il lettore non può discernere la paranoia dalla realtà: l'invasore sospettato potrebbe esserci come no.

Anche in questo caso, l'abitare borghese si realizza a livello espressivo e per mezzo di una operatività cronotopica. Sussman ha scritto: «The voice of the animal is [...] also the voice of construction of the burrow, of the text, the voice of the rhetorical constructs employed in this particular production. [...] The reader is asked to believe in the concurrence of the text with the actions which the animal claims to be performing at the moment» (Sussman, 1977, pp. 104-106). Diegesi e architettura collimano: il monologo della talpa vanta una sintassi assestata tanto quanto lo è l'appartamento; il periodare è intricato ma mai troncato, così come la planimetria della tana è labirintica ma non incappa mai in vicoli ciechi. La spazialità e la fraseologia mirano perciò a un «unbroken time continuum» (Weigand, 1972, p. 154), una temporalità altrettanto integra e lineare. *Der Bau* ha la diegesi di un «récit itératif» in senso genettiano (Genette, 1972, pp. 145-182), atto a coniugare l'idea di una vita monotona, metodica, compitata da una routine di azioni collaudate e ripetute infinite volte – vale a dire, l'aspirazione massima del comfort borghese e della sua temporalità compressa e razionalizzata. Un esempio:

Auf diesem Burgplatz sammle ich meine Vorräte, alles, was ich über meine augenblicklichen Bedürfnisse hinaus innerhalb des Baus erjage, und alles, was ich von meinen Jagden außer dem Hause mitbringe, häufe ich hier auf. Der Platz ist so groß, daß ihn Vorräte für ein halbes Jahr nicht füllen. Infolgedessen kann ich sie wohl ausbreiten, zwischen ihnen herumgehen, mit ihnen spielen, mich an der Menge und an den verschiedenen Gerüchen freuen und immer einen genauen Überblick über das Vorhandene haben. Ich kann dann auch immer Neuordnungen vornehmen und, entsprechend der Jahreszeit, die nötigen Vorausberechnungen und Jagdpläne machen (Kafka, [1931] 2011, pp. 428-429).

Ciononostante, il racconto iterativo difetta nel momento in cui a dover essere riportate sono azioni impulsive, dettate dall'imprevisto, che non possono essere incastonate in una consequenzialità temporale abitudinale – come le reazioni deliranti davanti a un rumore esterno improvviso. Il borghese, assuefatto alla prevedibilità e alla ripetibilità della sua vita, non può accettare il singolo evento imprevedibile e irripetibile, un'azione compiuta da un ente che non sia lui. L'incompatibilità del racconto iterativo dimostra che il Novecento non può più assecondare la religione teleologica di Crusoe.

Il cronotopo di *Der Bau* è aberrante, ben lontano dal comfort del domestico: il tempo perde l'omogeneità placida della routine e si diffrange in uno spasmo di azioni singolative e repentine; la tana ha un pertugio che dà all'esterno.

#### 4.2. Die Sorge des Hausvaters

In quella supervisione simbolica che è l'appartamento, ogni oggetto occupa un posto preciso e svolge una precisa funzione. L'oggettistica non è solo arredamento, non adempie solo a un ruolo estetico, bensì partecipa a quella fissità – anche visiva – di cui il borghese necessita per sentirsi confortato, al sicuro in uno spazio sterilizzato. Gli oggetti si comportano da dogane semiotiche della proprietà privata, della giurisdizione dell'individuo: oltre di essi c'è il fuori, un territorio su cui non si ha controllo. A fianco della dimensione spaziale permane una dimensione temporale: l'uso costante di un oggetto instaura un tempo dell'abitudine che ripara il domestico dall'imprevedibilità della vita esterna. Così facendo, l'oggetto perde agentività: esso si limita a restituire lo sguardo al padrone di casa, il quale si compiace di averlo a completa disposizione. La ribellione della nonumanità scaturisce allora proprio da quell'universo materiale tenuto così a lungo a bada: la narrativa fantastica e horror dell'Ottocento e dei primi del Novecento si riempie di oggetti spettrali, posseduti, vivi, «clamoring for our scientific, political, and artistic attention» (Morton, 2007, p. 17), ormai «part of political life» (*ibid.*). Il *New Materialism* (Oppermann, Iovino, 2014; Barad, 2007; Coole, Frost, 2010; etc.) risulta così un apparato analitico primario per inquadrare la portata insieme epistemica, politica e discorsiva dell'insurrezione oggettuale – e non umana –, allo scopo finale di «give voice to the vitality intrinsic to materiality» (Bennett, 2009, p. 3).

Odradek, l'inquietante non umano protagonista di *Die Sorge des Hausvaters*, personifica icasticamente ciò che Morton ha definito «hyperobject», entità pervasive e talmente fuori dall'ordinario – quantomeno, da ciò che è stato naturalizzato come ordinario – da non essere del tutto percepibili e concettualizzabili (Morton, 2013). Gli iperoggetti palesano l'inadeguatezza dei nostri attuali modelli di pensiero, calibrati a partire dall'individualismo antropocentrico; tradotto nel vocabolario domestico-spaziale che per il borghese è formulazione di potere, Odradek «is, for us, one such edge-dweller» (Bennett, 2015, p. 21), un ente che abita il margine delle cose, in bilico tra la soglia del conoscibile e dell'inconoscibile, tra il dentro e fuori. *Die Sorge des Hausvaters* racconta attraverso la focalizzazione interna di un capofamiglia – di un padrone di casa, di colui che detiene il potere spaziale – le difficoltà nel concepire qualcosa che è estraneo all'orizzonte cognitivo.

Nel racconto, Odradek viene presentato innanzitutto come una parola che recide il legame con la cosa:

Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen, und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann (Kafka, [1919] 2011, p. 312).

Il meccanismo onomastico del borghese s'inceppa: non si riesce a risalire all'origine della parola, non si riesce a esaurirne il significato attraverso l'etimologia; Odradek appare come un'entità problematica, resistente alle operazioni della ragione. Come scritto da Hamacher, Odradek «bedeutet', daß er nicht bedeutet» (Hamacher, 1998, p. 307). Il nome non è più un argine epistemico; al contrario, è asimbolico e refrattario ai sistemi di referenzialità antropici. «Sein Name heißt, daß er nicht heißt; das er keine andere Sprache hat als die, die 'ohne Sprache' sagt; daß sein Name 'Ohne Name' ist» (p. 315); Odradek eccede il linguaggio, si rapporta al lettore come un essere negativo, come una non-cosa. Detto altrimenti,

riprendendo la metafora biblica adoperata per Crusoe, nel giardino vive qualcosa a cui Adamo non ha dato il nome; Odradek è un golem<sup>4</sup> ribelle, una cosa innominabile.

La descrizione in sé è ancor più straniante:

Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnschleife, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verflochtene Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein. Es ist aber nicht nur eine Schleife, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen (Kafka, [1919] 2011, p. 312).

Kafka gioca con le isotopie e le aspettative semantiche del lettore: ciò che a prima vista sembra un normale rocchetto di spago muta in un piccolo burattino in grado di deambulare, scombussolando la percezione che si ha di esso. Quella di Odradek è una descrizione scomposta, *in fieri*, che costringe il lettore a frammentare a sua volta la comprensione di ciò che viene esposto; la stessa diegesi arranca dietro ciò che racconta, si contraddice rilasciando informazioni narrative parziali. L'unico modo che la soggettività narrante – cioè il Padre di famiglia – ha per moderare epistemologicamente Odradek è quello di forzarlo entro un prospetto antropocentrico, pressarlo su una norma consueta. Ciò avviene grazie alla potenza plasmante della similitudine, avvalorando l'ipotesi di Morton secondo la quale «to understand hyperobjects [...] we might [...] take on the whole issue of rhetoric as it pertains to objects» (Morton, 2011, p. 208). Il Padre di famiglia, come Crusoe, utilizza la parola come un congegno antropizzante: cerca di ammansire Odradek e di avvicinarlo al proprio perimetro concettuale con una distorsione retorica, affermando che sta in piedi come se avesse due gambe e appiattendolo pertanto la sua ontologia su quella umana con la semplice forza del linguaggio.

Malgrado ciò, ogni aspetto di Odradek aggredisce l'intransigenza razionalizzante del borghese:

Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen (Kafka, [1919] 2011, p. 312).

La visione economicistica del borghese non può approvare una materia intatta e al contempo inutile, giacché l'integrità contempla sempre un qualche utilizzo – che Odradek, invece, non consente. Si tenta allora di giustificare la sua antifunzionalità con un'imperfezione, eppure la sua forma si conferma compiuta e indefinita, quantunque insensata. Odradek è un oggetto inutile, una lacuna dell'arredamento domestico altrimenti matematizzato.

Avanzando nel racconto, Odradek viene suggellato quale figura interstiziale che abita spazi interstiziali:

Er hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf. Manchmal ist er monatelang nicht zu sehen; da ist er wohl in andere Häuser übersiedelt; doch

<sup>4</sup> Si fa qui riferimento al mito ebraico del golem, un automa di argilla al quale si poteva infondere vita solo tramite l'impressione di una parola; vale a dire, battezzandolo col linguaggio, dandogli un nome.

kehrt er dann unweigerlich wieder in unser Haus zurück. Manchmal, wenn man aus der Tür tritt und er lehnt gerade unten am Treppengeländer, hat man Lust, ihn anzusprechen. Natürlich stellt man an ihn keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn – schon seine Winzigkeit verführt dazu – wie ein Kind. „Wie heißt du denn?“ fragt man ihn. „Odradek“, sagt er. „Und wo wohnst du?“ „Unbestimmter Wohnsitz“, sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallen Blättern. Damit ist die Unterhaltung meist zu Ende. Uebrigens sind selbst diese Antworten nicht immer zu erhalten; oft ist er lange stumm, wie das Holz, das er zu sein scheint (p. 313).

Odradek è nomadico e abita solo luoghi liminari, di passaggio, come il pianerottolo, il corridoio e l'ingresso, o luoghi più reclusi come la soffitta. Vive nell'appartamento, ma mai in uno spazio fisso come una stanza; ciò amplifica il suo tentennamento ontologico, e l'impossibilità di contenerlo entro dei confini concettuali. In questo passo viene identificato come vivente, e come vivente in possesso di una forma di coscienza seppur infantile; ciononostante, oscilla comunque sulla soglia della vita<sup>5</sup> non ha i polmoni ma respira – e della nonumanità vegetale – tramite l'associazione alle foglie morte e al legno. È perciò una creatura doppiamente interstiziale, e questo rende impossibile razionalizzarlo; non può avere un'identità salda – «Wooden yet lively, verbal yet vegetal, alive yet inert, Odradek is ontologically multiple» (Bennett, 2009, p. 8) – poiché non risiede in uno spazio saldo. Ma Odradek è soprattutto un'entità abusiva che abita clandestinamente un appartamento senza obbedire ad alcuna normativa di inquinato; è un non umano scampato all'esilio dallo spazio domestico, il primo di quegli iperoggetti che il borghese lascerà infiltrare «into our home somehow, like mercury and microwaves, like the ultraviolet rays of the Sun» (Morton, 2013, p. 126).

Da ciò deriva il cruccio del capofamiglia che dà il titolo al racconto:

Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinde mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche (Kafka, [1919] 2011, p. 313).

In *Die Sorge des Hausvaters* si intravedono i prodromi di un contrasto abitativo tra l'umano e il non umano: il potere domestico del borghese viene contestato perché c'è qualcuno o qualcosa che vive sotto il suo tetto senza il suo permesso. Odradek è indomesticato, non si lascia addomesticare, vive in un cronotopo diverso da quello del Padre di famiglia perché la sua esistenza non può essere quantificata in base a quella dell'umano appartenendo a una scala cronologica differente. La preoccupazione non dipende tanto da un'intimidazione esplicita da parte del non umano, ma dal trauma di trovarsi davanti a un'entità che smentisce l'antropocentrismo, l'idea che lo spazio e il tempo siano a misura d'umano. Odradek gli sopravvivrà: è immortale, fuori dal tempo, perché è un oggetto inutile, che non può essere usato, a riprova del fatto che per il borghese la funzionalità è una forma di temporalità addomesticata.

<sup>5</sup> Nel far questo, Odradek si avvicina alle iniziali teorie sull'*unheimlich* di Ernst Jentsch, il quale discuteva proprio intorno all'impressione turbata che il soggetto psichico sperimenta alla visione di statue, burattini, pupazzi e in generale figure in bilico tra l'animato e l'inanimato (Jentsch, 1906).

Il Padre di famiglia si trova agli inizi di quella circostanza eversiva che è l'attuale disastro ecologico, nel quale «Il ne dépend donc plus de nous que tout dépend de nous» (Serres, 1994, p. 250); *Die Sorge des Hausvaters* anticipa il «world-without-us» thackeriano (Thacker, 2011, pp. 5-6), una realtà in cui l'umano non è più al centro di tutto.

### 4.3. Die Verwandlung

La prima cosa che Gregor Samsa fa, quando un mattino si ritrova trasformato in un insetto, è osservare la sua camera:

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen. „Was ist mit mir geschehen?“, dachte er. Es war kein Traum. Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekannten Wänden (Kafka, [1915] 2011, p. 88).

La stabilità e la familiarità favorevole della camera – comunicate da parole quali «richtiges», «wohlbekannten» – cozzano contro l'eccezionalità della situazione e l'anomalia svantaggiosa del nuovo corpo – si leggono sull'altro versante parole quali «unruhigen», «ungeheuren», «kaum noch», «kläglich dünnen», «hilflos». L'inizio del racconto dà il via a una divergenza isotopica tra il protagonista e il luogo che abita, il primo teso alla straordinarietà e il secondo all'ordinarietà, uno alla nonumanità e l'altro all'umanità – la stanza è una «Menschenzimmer», una stanza per persone. Il borghese cerca conforto nella monumentalizzazione del suo potere, nella concrezione del suo *lifestyle*: solo la regolarità dell'appartamento potrebbe placare il suo disorientamento. Ma Gregor non detiene più quel potere una volta trasformato in non umano, in una creatura viceversa da allontanare dallo spazio domestico. Non è un caso che tra le rappresaglie della famiglia Samsa contro il nuovo e indesiderato inquilino ci sia il trasferimento dei mobili in un'altra stanza, la privazione dell'arredamento – proprio ciò che assicura l'identità del borghese; Gregor perde la capacità di addomesticare uno spazio per sé perdendo la propria oggettistica.

*Die Verwandlung* avvia la contesa domestica tra umano e non umano temuta in *Der Bau* e configurata in *Die Sorge des Hausvaters*. Lamenta la sorella di Gregor: «„So aber verfolgt uns dieses Tier, vertreibt die Zimmerherren, will offenbar die ganze Wohnung einnehmen und uns auf der Gasse übernachten lassen“» (pp. 139-140). I Samsa si sentono invasi dalla presenza ingombrante di Gregor sotto il loro tetto; il loro è un conflitto di natura spaziale, sorto da un mancato rispetto dei confini. Gregor stesso fa di tutto per occupare meno spazio possibile, per non oltrepassare la frontiera imposta alla sua inedita nonumanità: «Und so flüchtete er sich zur Tür seines Zimmers und drückte sich an sie, damit der Vater beim Eintritt vom Vorzimmer her gleich sehen könne, daß Gregor die beste Absicht habe, sofort in sein Zimmer zurückzukehren, und daß es nicht nötig sei, ihn zurückzutreiben, sondern daß man nur die Tür zu öffnen brauche, und gleich werde er verschwinden» (p. 124).

Ciò assume maggiore intensità nel momento in cui ci si sofferma sul termine scelto da Kafka per nominare il non umano in cui Gregor si trasforma, «Ungeziefer». Sebbene nell'immaginario collettivo Gregor Samsa sia statuito come scarafaggio, Kafka non puntualizzò mai la tassonomia dell'insetto, e fu adamantino nell'impedire all'editore una sua

illustrazione in copertina. Come spiegato da Bernofsky (2014), *Ungeziefer* è innanzitutto una negazione dato il prefisso *-un-*, e sta pertanto a indicare una non-entità, l'opposto di qualcosa. Nella fattispecie, l'antico germanico *Ungezibere* – da cui *Ungeziefer* – è il contrario dell'antico germanico *Zebar*, avente il significato di sacrificio, di animale sacrificale. Un *Ungeziefer* è perciò, etimologicamente parlando, un animale inadeguato al sacrificio, e per estensione qualcosa non idoneo a uno scopo, inservibile. Il termine sorregge l'impalcatura tematica del racconto molto più di quanto avrebbe fatto un più sommario *Insekt* – mai usato nel racconto: Gregor non può più soddisfare le aspettative economiche della famiglia, non può più farsi carico del loro sostentamento, e perciò diventa un'entità su cui non si può più investire, che non si può più – per l'appunto – sacrificare per i propri bisogni superiori. In verità, i problemi di Gregor precedono la sua trasformazione in insetto, da quanto si deduce da un rimprovero del procuratore: «„Ihre Leistungen in der letzten Zeit waren also sehr unbefriedigend; es ist zwar nicht die Jahreszeit, um besondere Geschäfte zu machen, das erkennen wir an; aber eine Jahreszeit, um keine Geschäfte zu machen, gibt es überhaupt nicht, Herr Samsa, darf es nicht geben“» (Kafka, [1915] 2011, p. 97). Il vero crimine di Gregor è quello di essere improduttivo, di tradire l'ideale borghese dell'efficienza lavorativa; la famiglia non può più contare su di lui. Come Odradek, Gregor è inutilizzabile. Per l'ennesima volta ciò viene tradotto in una dimensione spaziale, considerando che tutti gli oggetti inutili, gli scarti dei Samsa, vengono abbandonati nella camera di Gregor – scarto a sua volta, ciarpame senza uso –, ricomponendo così la corrispondenza tra abitante e luogo abitato infranta all'inizio del racconto:

Man hatte sich angewöhnt, Dinge, die man anderswo nicht unterbringen konnte, in dieses Zimmer hineinzustellen [...]. Unnützen oder gar schmutzigen Kram ertrugen sie nicht. [...] Alle diese wanderten in Gregors Zimmer. Ebenso auch die Aschenkiste und die Abfallkiste aus der Küche. Was nur im Augenblick unbrauchbar war, schleuderte die Bedienerin, die es immer sehr eilig hatte, einfach in Gregors Zimmer (pp. 132-133).

In tal senso, come suggerito da Lawson (1960) nei riguardi dell'edizione inglese, la traduzione «vermin» – *parassita* in italiano – è più consona rispetto a scarafaggio o insetto, giacché rimanda all'idea di una creatura infestante, invasiva, che vive uno spazio – in questo caso, il tetto domestico – a spese altrui, abusivamente. Inoltre, si ravvisa un'ironia tipica di Kafka: prima dell'inizio del racconto sono i signori Samsa a parassitare il figlio essendo mantenuti da lui, mentre poi è Gregor che viene percepito come tale. Anche l'aggettivo «ungeheuer», attraverso il quale viene connotato l'«Ungeziefer» nell'incipit, necessita di maggiore attenzione: la traduzione quantitativa, riferita alle dimensioni e presente in quasi tutte le lingue, non mantiene l'accezione di straordinarietà dell'originale tedesco, il quale andrebbe reso piuttosto come mostruoso, prodigioso – come qualcosa fuori dalla consuetudine borghese, eccezionale e perciò avversa.

In *Die Verwandlung* il non umano non può più essere bandito dalla proprietà privata poiché richiede spazi sempre più limitrofi a quelli domestici; il cronotopo zelantemente barricato viene demolito, e altri spaziotempi indomesticabili vi confluiscono sancendo il declino epistemico della cultura borghese.

## 5. *Oryx and Crake*: cronotopo dello *Chthulucene*

Morton ha scritto che «Odradek is what confronts us at the end of the world» (Morton, 2013, p. 126): il tracollo del paradigma domestico borghese, attestato dai non umani di Kafka, si aggrava nel corso del Novecento fino a provocare l'odierna emergenza climatica,

che è anzitutto una cieca prevaricazione abitativa, la conseguenza di un abitare dissennato. Coccia:

Siamo a casa ovunque: tutto è abitato o è stato abitato dall'uomo, ogni porzione del globo si è trasformata in stanza, garage, cucina, sgabuzzino, bagno cosmici. Uno dei modi per descrivere l'Antropocene è che il pianeta stesso è diventato casa. Non c'è più nessuna forma di esteriorità, non c'è più nessuna forma di alterità spaziale. [...] La casa ha incluso così tanto mondo e così tanto "pianeta" da non lasciare più alcuno spazio residuo (Coccia, 2021, p. 123).

Come sempre, la dimensione spaziale e quella temporale sono adiacenti: gli errori nell'abitare lo spazio scaturiscono da analoghi errori nell'abitare il tempo. Secondo Markley, esistono tre registri entro i quali l'umano può ponderare la propria temporalità: l'empirico, lo storico e il climatologico. L'epistemologia borghese tiene conto solo dei primi due, ancorati a una prospettiva individualista e ostinatamente progressista e teleologica, vagheggiando «an unbroken sequence of embodied experiences from the past and into the future that presupposes sociocultural evolution taking place against the backdrop of the timeless present of an abiding Nature» (Markley, 2012, p. 45). Il registro climatologico, a detta di Markley, può essere inteso solo se l'umano «complicates and disrupts the connections among personal identity, history, and narrative» (p. 43), cioè se disfa i due registri precedenti: la cognizione della temporalità climatica e la conseguente sensibilizzazione della calamità ambientale che stiamo vivendo non dipendono solo da una dilatazione su larga scala della temporalità umana, ma dalla decostruzione di quella stessa temporalità, da una totale defamiliarizzazione della nostra categoria di tempo. In altre parole, traslato nei termini del nostro discorso, l'umano avrà davvero cognizione di quanto sta accadendo solo quando cesserà di addomesticare lo spaziotempo collocandosi al centro gravitazionale di esso. Odradek è l'inquilino esemplare della crisi ambientale perché pungola il Padre di famiglia affinché ripensi la propria spazialità e la propria temporalità.

Tra i numerosi neologismi che il dibattito teorico macina per focalizzare la nostra epoca, quello di «Chthulucene» è contraddistinto da un incentivo all'azione, da una carica di responsabilità che non scade nella colpevolezza e che non si sterilizza in disfattismo. Haraway scrive: «Chthulucene is a simple word. It is a compound of two Greek roots (*khthôn* and *kainos*) that together name a kind of timeplace for learning to stay with the trouble of living and dying in response-ability on a damaged earth» (Haraway, 2016, p. 2). Il cronotopo dello *Chthulucene* ci esorta a «stay with the trouble», con l'imprevisto, con quell'ostacolo che si frappone a noi e che sfida la nostra supremazia: non dobbiamo più nascondere il non umano, confinarlo lontano invocando la sua passività. Il non umano, definito da Haraway «companion species», è ovunque, perennemente al nostro fianco, a dispetto delle frontiere tracciate dal borghese: «In human-animal worlds, companion species are ordinary beings-in-encounter in the house, lab, field, zoo, park, truck, office, prison, ranch, arena, village, human hospital, forest, slaughterhouse, estuary, vet clinic, lake, stadium, barn, wildlife preserve, farm, ocean canyon, city streets, factory, and more» (p. 13). Allo stesso modo, non possiamo scostare la crisi ambientale come se fosse un problema satellitare; viceversa, dobbiamo essere sensibili ad essa, riammetterla all'interno della nostra circoscrizione epistemica. Il sogno di uno spaziotempo frazionato come quello di Crusoe è ormai una chimera: la tragedia ecologica ci assevera che non può persistere una cesura tra privato e pubblico, tra dentro e fuori, tra umano e non umano, perché gli agenti esterni, i non umani, influenzano ogni aspetto della nostra vita, e simultaneamente ogni nostra azione ha risonanza sull'«otherworldliness» (Haraway, 1992, p. 332) in una coagentività simbiotica. Quando Haraway descrive lo *Chthulucene* lo fa nei termini di uno spaziotempo implosivo,

ibridato, costituito da intrecci inestricabili di umanità e nonumanità; è un nuovo cronotopo che non prevede perimetrazioni e ripartizioni, nel quale ciascun'entità rimane a contatto con il suo circostante in una interdipendenza sia temporale che spaziale: «Staying with the trouble requires making oddkin; that is, we require each other in unexpected collaborations and combinations, in hot compost piles. We become-with each other or not at all. That kind of material semiotics is always situated, someplace and not noplac, entangled and worldly» (Haraway, 2016, p. 4). Occorre allargare la concezione di domestico generando nuove parentele – «kinship» –, nuove relazioni familiari che esulano dall'omogeneità genealogica e di specie; nello *Chthulucene* non esiste un Altrove, un'alterità dalla quale distanziarci, perché siamo abitanti interconnessi di una dimora interconnessa e facciamo tutti parte dello stesso nucleo familiare. In più, queste parentele sono «odd», bizzarre, imprevedibili, frutto di quell'imprevisto che il borghese tanto teme: la realtà non può più essere matematizzata, ma ciò, invece di rappresentare un pericolo come lo era stato per Crusoe o per gli umani di Kafka, è l'occasione per esistere fuori dalle gerarchie, in una casualità orizzontale e mai verticale; l'*unheimlich*, ciò che ci perturba, è accolto, mai respinto. Le mura dell'appartamento sono crollate, tutto è aperto, tutto è permeabile, semioticamente coeso; la proprietà privata – intesa come un'articolazione spaziotemporale isolata dall'esterno sulla quale si esercitano diritti esclusivi – non è più ammissibile.

*Oryx and Crake* (2003) di Margaret Atwood (1939), primo romanzo della *MaddAddam Trilogy* (2003-2013), inscena quanto detto utilizzando i modi narrativi della *speculative fiction*, genere spesso votato al racconto del disastro ambientale grazie alla sua abilità di proiettare il particolare sull'universale. Il testo presenta un cronotopo affine a ciò che Haraway ha teorizzato come *Chthulucene*: racconta uno spaziotempo in cui l'exasperazione della proprietà privata ha portato all'estinzione della specie umana, e in cui nuovi ibridi tra umanità e nonumanità vivono un mondo connesso sia dal punto di vista dello spazio che da quello della biologia e dell'agency, verso una riconversione di ciò che s'intende per domestico – cioè per proprio, contrapposto all'altro.

Nello specifico, il romanzo figura due diversi sottocronotopi, due spaziotempi che innescano due modi narrativi paralleli: uno al passato e distopico, che racconta una società in cui delle multinazionali capitalistiche governano il mondo, e uno al presente e post-apocalittico, che racconta il mondo in seguito all'estinzione quasi totale dell'umanità causata da quelle stesse multinazionali. La trama verte infatti sulla sopravvivenza del protagonista Jimmy detto Snowman, ma viene segmentata di continuo da una serie di analessi che riportano la sua vita passata. Le suddette temporalità incanalano a loro volta una polarità spaziale: il tempo della distopia passata veicola uno spazio recintato, despoticamente chiuso; il tempo della post-apocalisse presente veicola uno spazio aperto e asimbolico.

La realtà distopica di *Oryx and Crake* non è altro che l'apoteosi della filosofia della proprietà privata, una privatizzazione dello spazio acuita fino alla dittatura, nella convinzione che «“Mankind needs barriers”» (Atwood, [2003] 2004, p. 206). La società è stata distribuita inasprendo il conflitto di classe: i ricchi vivono in «Compounds», in una sorta di *enclaves* altamente funzionalizzate e circoscritte; i poveri in megalopoli degradate chiamate «pleeblands», agglomerati di luoghi che si susseguono senza soluzione di continuità. La vita all'interno dei Compounds non è affatto idilliaca: è proibito qualsiasi contatto con l'esterno, sicché la protezione a cui ambiva Crusoe degenera in segregazione. Atwood scrive:

Long ago, in the days of knights and dragons, the kings and dukes had lived in castles, with high walls and drawbridges and slots on the ramparts so you could pour hot pitch on your

enemies, said Jimmy's father, and the Compounds were the same idea. Castles were for keeping you and your buddies nice and safe inside, and for keeping everybody else outside (p. 28).

La dicotomia tra interno ed esterno acquisisce, come in *Robinson Crusoe*, una semantica bellica, ma il tutto perde l'originaria vocazione illuminista risultando quasi parodico. Del resto, Atwood ha bocciato l'etichetta di distopia preferendo quella di «ustopia», ovvero «the imagined perfect society and its opposite – because [...] each contains a latent version of the other» (Atwood, 2011, p. 66): i Compounds non sono banalmente un futuro negativo, bensì un'utopia andata male perché radicalizzata, un'utopia le cui logiche sono state prese talmente alla lettera da diventare nocive; sono, in altre parole, l'estremizzazione dell'isola di Crusoe. Il romanzo evidenzia più volte le controindicazioni di tale modello abitativo, come ad esempio l'attinenza tra clausura spaziale e clausura epistemica: «There had been something weilled about [...] his ignorance. Or not willed, exactly: structured. He'd grown up in walled spaces, and then he had become one. He had shut things out» (Atwood, [2003] 2004, p. 184). Come da perfetto regime distopico, gli abitanti vengono indottrinati dalla contrapposizione tra l'incolumità anestetica dei Compounds e la pericolosità appestata delle pleeblands: «Everything in the pleeblands seemed so boundless, so porous, so penetrable, so wide-open. So subject to chance» (p. 196); all'interno delle loro mentalità viene tacitamente ratificata una pertinenza tra libertà e rischio, tra mancanza di barriere e mancanza di tutele. Nel racconto la dicotomia interno-esterno, positivo-negativo, trova un ulteriore sbocco metaforico nella micro e biotecnologia, professione svolta dai genitori di Jimmy e più tardi dal migliore amico Crake. «From the outside world – the world outside the Compound» provengono i «foreign microbes» (p. 51); il corpo vivente è un altro spazio che va perimetrato contro gli invasori, e anche in questo caso il testo adopera un dizionario espressivo dal timbro domestico – «“The bad microbes and viruses want to get in through the cell doors [...]. Mummy's job was to make locks for the doors”» (p. 29). La biotecnologia è perciò uno strumento utile a privatizzare la corporalità, a gestirla e dominarla attraverso una confluenza concettuale tra biopolitica foucaultiana (Foucault, 1979) e pratica abitativa. Anche la cornice funzionalizzante di Crusoe viene ipertrofizzata: la OrganInc Farms, presso cui lavorano i genitori di Jimmy, è un laboratorio di ingegneria genetica talmente all'avanguardia da poter creare *ad hoc* nuove specie animali utili ad assolvere scopi specifici, come polli acefali usufruibili soltanto come carne commestibile – «“There's a mouth opening at the top, they dump the nutrients in there. No eyes or beak or anything, they don't need those. [...]” The woman [...] explained that they'd removed all the brain functions that had nothing to do with digestion, assimilation, and growth» (pp. 202-203). Sarà proprio un'epidemia programmata da Crake a provocare l'estinzione della specie umana: un agente patogeno esterno e non umano invade il più privato degli spazi umani, il corpo, determinandone la fine; neanche i Compounds possono custodire l'umano dall'esteriorità – anzi, il virus si diffonde più velocemente per colpa dell'assembramento degli umani in luoghi ristretti.

Sull'altro versante, nel mondo post-apocalittico in cui Snowman si ritrova apparentemente l'unico sopravvissuto umano, lo spazio – una volta de-civilizzato – è ampio, smisurato, privo di confini e demarcazioni; una nozione quale quella di luogo domestico è impraticabile «as doors and windows had ceased to have meaning» (p. 353), non è più possibile scindere il circostante tra un dentro e un fuori. L'ambiente è asimbolico: la condizione di «natureculture» (Haraway, 2003), dove non permangono separazioni tra natura e cultura, elimina i riferimenti antropici e le articolazioni dello spaziotempo come i punti cardinali o gli orologi – «Out of habit he looks at his watch [...]. A blank face is what it shows him: zero hour. It causes a jolt of terror to run through him, this absence of official time. Nobody

nowhere knows what time it is» (Atwood, [2003] 2004, p. 3). Non c'è alcuna forma di distinzione semiotica come le direzioni, né il tempo può essere accomodato in unità. Snowman è spaesato, non può orientarsi, agli antipodi rispetto a Crusoe di cui sembra la caricatura:

“It is the strict adherence to daily routine that tends towards the maintenance of good morale and the preservation of sanity,” he says out loud. He has the feeling he’s quoting from a book, some obsolete, ponderous directive written in aid of European colonials running plantations of one kind or another. He can’t recall ever having read such a thing, but that means nothing. There are a lot of blank spaces in his stub of a brain, where memory used to be. Rubber plantations, coffee plantations, jute plantations. What was jute?) (pp. 4-5)

La mentalità coloniale viene citata, ma subito schernita a ragione della sua inapplicabilità; Snowman, come Crusoe, è un umano che deve sopravvivere in un territorio estremo, ma stavolta la dottrina borghese – la morale, la consuetudine, la razionalità, etc. – non può aiutarlo. Non ci sono più risorse; l'umano ha già depredato la natura per appagare i propri bisogni sempre più eccessivi. Non c'è modo di appartarsi, di edificare uno spazio protetto dall'esterno: Snowman abita nel e col non umano – insetti, uccelli, piante, belve feroci, agenti atmosferici –, è pervaso dalla loro agentività «in intra-and interaction» (Haraway, 2016, p. 13); per dormire è costretto ad arrampicarsi sugli alberi, senza ulteriori confini se non quello tra alto e basso.

La deflagrazione dello spaziotempo manovra l'andamento della trama. Se un cronotopo inerente alla conformazione semiotica dell'appartamento struttura il plot in modo teleologico, dove ogni sezione dell'intreccio conserva una funzione rispetto all'economia narrativa complessiva, un cronotopo aperto viceversa schiude il plot scompaginandolo, rendendolo randomico. Come scritto da Gebauer, *Oryx and Crake* si basa su un'ossatura episodica «not casually connected», nella quale «the events [...] are randomly interchangeable» (Gebauer, 2021, p. 112). La cronosequenzialità di *Robinson Crusoe* non può nulla dinanzi alla rovina della civiltà umana, e ciò si riverbera in una narrazione non lineare bensì circolare, che non garantisce un incedere effettivo e dove ogni azione sembra inconcludente. La vita umana non è più un metronomo, il centro gravitazionale degli eventi; vi sono – come temuto dal Padre di famiglia – temporalità di cui l'umano non fa parte, su cui non ha agency. Ne sia prova il fatto che il primo e l'ultimo capitolo cominciano allo stesso modo, come se l'intero plot non fosse davvero avanzato, come se la storyline di Snowman non avesse alcun peso sulle vicende:

Snowman wakes before dawn. He lies unmoving, listening to the tide coming in, wave after wave sloshing over the various barricades, wish-wash, wish-wash, the rhythm of heartbeat. He would so like to believe he is still asleep. On the eastern horizon there's a greyish haze, lit now with a rosy, deadly glow. Strange how that colour still seems tender (Atwood, [2003] 2004, p. 3, p. 371).

Dove *Robinson Crusoe* faceva abbondante uso del *perfect participle* per intagliare nel tempo le azioni compiute dal suo protagonista, la post-apocalisse di *Oryx and Crake* può essere raccontata solo al presente, il tempo dell'*hic et nunc*, precludendo così la consecutività cronologica di ciò che accade. È lo stesso principio del «Tentacular Thinking» che secondo Haraway sta alla base dell'epistemologia chthulucenica: un modo di pensare – e di narrare – rizomatico, diffrattivo, atto a creare connessioni non lineari e imprevedibili, e quindi paritarie.

Il titolo della trilogia di cui il romanzo fa parte, *MaddAddam*, sugella tale fisionomia anti-teleologica e autoriflessiva, oltre a ribadire la rilevanza al dato linguistico e a suscitare l'ennesimo ribaltamento rispetto al romanzo di Defoe da cui si è partiti. Come ha notato Watkins (2020, p. 27), *MaddAddam* – letteralmente, Adamo pazzo – è un palindromo: alla stregua di un nastro di Möbius il testo giunto alla fine si ritorce al suo inizio, in un uroboro che vieta il raggiungimento di un obiettivo. Inoltre, come scritto da Malvestio, l'ambiguità si riversa anche sul piano contenutistico, confezionando un romanzo enantiosemico che gioca sull'ambivalenza dei propri temi:

Il romanzo di Atwood [...] riguarda la fine tanto quanto l'inizio: la fine dell'umanità, del mondo, e la previsione narrativa di una realtà post-apocalittica; ma anche l'inizio della nuova specie umanoide, e gli eventi che vi hanno condotto. Al cuore di *Oryx and Crake* [...] c'è la logica del *pharmakon*: la sostanza che agisce contemporaneamente da veleno e da cura. Crake è contemporaneamente il creatore di una nuova specie e il distruttore di quella vecchia (Malvestio, 2021, pp. 115-116).

Nel romanzo *MaddAddam* è il nome dell'organizzazione iniziatica – che poi si scoprirà essere ecoterrorista – che sta dietro la creazione di un gioco online amato da Jimmy e Crake, *ExtinctAthon*, il cui scopo consiste nell'inversione perversa di quanto ha fatto l'Adamo biblico: «*Adam named the living animals, MaddAddam names the dead ones. Do you want to play?*» (Atwood, [2003] 2004, p. 80); alla fine del mondo non ci sono più non umani da battezzare – e quindi asservire. Il fallimento del linguaggio è un altro dei temi principali del romanzo: la fine della civiltà umana ha implicato la fine delle capacità comunicative; per Snowman «Language itself had lost its solidity; it had become thin, contingent, slippery» (p. 260). Il romanzo è intercalato da momenti in cui il protagonista non ricorda il nome di un particolare oggetto, o non trova la parola adatta a descrivere un evento (Parsons, 2023). In *Oryx and Crake* si legge l'epilogo del potere onomastico borghese di cui si è documentato il logoramento nelle opere selezionate: Crusoe comandava nominando l'isola; il Padre di famiglia era angosciato non riuscendo a ricavare l'etimo di Odradek; per Snowman «there was no longer any comfort in the words. There was nothing in them. It no longer delighted to possess these small collections of letters that other people had forgotten about. It was like having his own baby teeth in a box» (Atwood, [2003] 2004, p. 261). Il protagonista è sconcertato e disorientato in un mondo inospitale perché incapace di famigliarizzarlo col linguaggio: venuta meno la civiltà, parole e cose si sono disgregate e il borghese non ha più presa sulla realtà. Adamo è impazzito.

Esistono tuttavia delle creature in grado di sopravvivere senza sforzi in un tale contesto post-apocalittico, tanto da eleggerlo a loro habitat naturale. I Crakers sono una nuova specie creata artificialmente dallo stesso Crake, delle entità postumane che hanno travalicato il concetto di umano. Pacifici ed erbivori, possiedono sia i tratti genetici dell'umanità che quelli della nonumanità – animale e persino vegetale –, incarnando così quello che Haraway ha definito «compost», una commistione di vita ibridata ed esente dalle discriminazioni ontologiche; il loro corpo ha abbattuto le frontiere che la coscienza borghese aveva imposto al non umano, diventando spazio comune di simbiosi biologica. La loro neonata civiltà vive l'ambiente senza danneggiarlo; Crake, attraverso vari processi bioingegneristici, li ha dotati di particolari abilità che consentono loro di dimorare senza abusi, in un'inquinanza che non è mai inquinamento. I Crakers possono abitare lo spaziotempo aperto raccontato dal romanzo perché loro stessi sono aperti: la loro corporalità è un assemblaggio promiscuo di multiple opportunità biologiche – come insegna l'epistemologia dello *Chthulucene*. I loro corpi realizzano il nuovo spazio domestico e postumano auspicato da Coccia, libero da delimitazioni speciste:

La nuova casa dovrebbe allora essere il luogo della distruzione di ogni tassonomia, la dissoluzione della biodiversità intesa come guerra tra le specie. Dovremmo imparare a costruire case in cui non sappiamo più se siamo esseri umani o canarini, gatti o piante. La casa del futuro dovrebbe essere lo spazio di una vita che coincide con la dissoluzione di tutte le specie (Coccia, 2021, p. 101).

Non è più necessario costruire un appartamento nel quale appartarsi; al contrario, dobbiamo apprendere a convivere col non umano, col «significant other» (Haraway, 2003), senza pareti fisiche e simboliche. I Crakers sono il futuro abitativo a cui l'umanità deve ambire per sopravvivere al disastro climatico.

## 6. Conclusioni: per una politica dell'abitare comune

Ingold è lapidario: «You cannot enclose the sky, or the birds that fly in it. You cannot enclose the clouds, the wind and the rain, or the water of flowing rivers, all of which are essential to life. You can not enclose the sun or its light, or the moon, or the stars» (Ingold, 2005, p. 507); la realtà esterna non può essere recintata, il mondo non può essere spartito tra identità e alterità. Occorre sovvertire la concezione di spazio domestico come spazio frazionato e impermeabile inventata dall'epistemologia borghese. Coccia insiste che «abitare non significa essere circondato da qualcosa né occupare una certa porzione dello spazio terrestre. Significa intrecciare una relazione talmente intensa con certe cose e certe persone da rendere la felicità e il nostro respiro inseparabili» (Coccia, 2021, p. 6). Invece di vederla come confine col non umano, come espediente per troncare i rapporti con esso fingendo un'incompatibilità delle nostre sfere esistenziali – o peggio, per violentarlo come nostro inerte strumento –, dobbiamo restituire alla casa la sua essenza di «unità spaziale minima di ciò che chiamiamo “cura”» (p. 7), di luogo di incontro con l'alterità. Il «Sorge» nel titolo del racconto di Kafka, d'altro canto, può essere tradotto anche come cura, senza un'accezione esclusivamente negativa; il cruccio deve riconvertirsi in premura, in riguardo per il non umano, per l'Altro. Capone ha parlato di «ecodominanza del comune», di un'«arte del ben costruire lo spazio comune delle relazioni attraverso l'uso e la cura condivisa dei beni funzionali al pieno sviluppo della persona umana, nel suo contesto sociale ed ecologico – e quindi insieme e con gli altri umani e non umani» (Capone, 2022, p. 112). L'ecodominanza del comune è un progetto arduo perché antitetico alla mentalità borghese tuttora vigente, che punta piuttosto alla logica della competizione e al conseguente isolamento sociale – il tutto parafrasabile spesso e volentieri come uno scontro territoriale imbevuto degli stessi presupposti della proprietà privata. Una valida resistenza deriva dalle contro-narrazioni, da «figurazioni» – ad esempio, trame letterarie e speculazioni finzionali come *Oryx and Crake* – «utili per costruire un'alternativa possibile» (*ibid.*), per produrre immaginari inclusivi e contenenti «azioni di convivialità» (p. 124). «La casa», ricorda Coccia rovesciando del tutto l'assioma borghese della proprietà privata, «è sempre casa d'altri, spazio già occupato da altri viventi» (Coccia, 2021, p. 106): dobbiamo abolire la privatizzazione dello spazio, del tempo e delle vite e «faire commun avec le non-humain» (Aubert, Botta, 2022, pp. 108-140), instaurando quelle che Papadopoulos ha definito «Eco-commons» (Papadopoulos, 2012), ontologie abitative relazionali.

Per far ciò, è urgente ri-politicizzare il luogo domestico, dal momento che «la capacità di costruire lo spazio comune [...] è la condizione stessa del politico» (Capone, 2022, p. 112). Apparentemente, si tratta di una contraddizione: la casa è sempre stata intesa come il luogo apolitico *par excellence*, giacché la politica è piuttosto espressione della polis, della

città, di uno spazio pubblico e non privato nel quale i poteri delle collettività muovono la Storia. Non a caso, la privatizzazione domestica ha operato anche come strategia di depoliticizzazione, di occultamento delle manovre di potere che alimentano la cultura borghese. Viceversa, formulando una «politics of dwelling» Ingold mira a «reconcile a dwelling perspective with a recognition that human lives are lived collectively within fields of power» (Ingold, 2005, p. 503); l'abitazione non deve naturalizzare le logiche di potere, familiarizzarle e quindi invisibilizzarle, bensì riportarle alla luce rimarcandone la pervasività e l'artificialità. L'obiettivo ultimo è fondare «a genuinely political ecology» (*ibid.*), un abitare consapevole che ripristina la reticolarità tra fattori politici e ambiente nel quadro del domestico. Dobbiamo vivere in una (e)coincquilinanza: uno spaziotempo i cui abitanti sono coincquilini prima che inquilini, coabitano e non si limitano ad abitare, e al contempo favoriscono una pratica abitativa ecologica, responsabile e scevra di oltraggi contro l'ambiente.

## Bibliografia

- Armitage D. (2004), *John Locke, Carolina, and the Two Treatises of Government*, “Political Theory”, 32, 5, pp. 602-627.
- Atwood M. [2003] (2004), *Oryx and Crake*, New York, Anchor Books.
- Atwood M. (2011), *Dire Cartographies: The Roads to Utopia and The Handmaid's Tale*, in Id., *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*, London, Virago Press, pp. 66-98.
- Aubert S., Botta A. (édd.) (2022), *Les communs. Un autre récit pour la coopération territoriale*, Versailles, Quæ.
- Bachtin M. [1975] (2001), *Estetica e romanzo*, trad. di Strada Janovic C., Torino, Einaudi.
- Barad K. (2007), *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, Duke University Press.
- Bartholeyns G., Charpy M., Nachtergaele M., Perrin Khelissa A., Wylers S. (2021), *Lieux de vie, lieux d'images : une autre histoire occidentale de l'espace domestique*, “Perspective”, 2, <https://journals.openedition.org/perspective/24775?lang=it>, ultimo accesso: 19 luglio 2024.
- Bennett S. (2009), *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press.
- Bennett S. (2015), *The Shapes of Odradek and the Edges of Perception*, in Klingan K., Sepahvand A., Rosol C., Scherer B. (eds.), *Textures of the Anthropocene: Grain, Vapor, Ray. Vol. 3: Vapor*, Cambridge, MIT Press, pp. 13-28.
- Bernofsky S. (2014), *On Translating Kafka's The Metamorphosis*, “New Yorker”, 14 gennaio, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/on-translating-kafkas-the-metamorphosis>, ultimo accesso: 19 luglio 2024.
- Calvino I. (2001), *Mondo scritto e mondo non scritto*, Torino, Einaudi.
- Cantin-Brault A. (2021), *Philosopher par des portes : le Grand Dehors de Meillassoux et le jeu de l'être chez Heidegger*, “Laval théologique et philosophique”, 77, 1, pp. 107-130.

- Capoferro R. (2017), *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Roma, Carocci.
- Capone N. (2022), *Ecodomia del comune. Note su come rifare il mondo restando felici*, in Ghelfi A. (a cura di), *Connessioni ecologiche. Per una politica della rigenerazione: leggendo Haraway, Stengers e Latour*, Verona, Ombre corte, pp. 112-127.
- Chow J. (2019), *Crusoe's Creature Comforts*, "Digital Defoe: Studies in Defoe & His Contemporaries", 10, 1, pp. 1-17.
- Coccia E. (2021), *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Torino, Einaudi.
- Coole D., Frost S. (eds.) (2010), *New Materialism: Ontology, Agency, and Politics*, Durham, Duke University Press.
- De Cristofaro F., Viscardi M. (a cura di) (2017), *Il borghese fa il mondo. Quindici accoppiamenti giudiziosi*, Roma, Donzelli Editore.
- Defoe D. [1719] (2001), *Robinson Crusoe*, London, Penguin Books.
- Demetriou S. (2017), *(Re)configuring Crusoe's Habitation: an application of space syntax theory to Robinson Crusoe*, "The Journal of Space Syntax", 7, 2, pp. 179-192.
- Duby G., Ariès P. (éd.) (1985-1987), *Histoire de la vie privée. Tome 5: De la Première Guerre mondiale à nos jours*, Paris, Seuil.
- Elias N. [1987] (1990), *La società degli individui*, trad. di Panzieri G., Bologna, Il Mulino.
- Foucault M. (1979), *La Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Gallimard-Seuil.
- Freud S. [1919] (2018), *Il perturbante*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. di Daniele S., Torino, Bollati Boringhieri, pp. 267-308.
- Garnsey P. (2007), *Thinking about Property: From Antiquity to the Age of Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gebauer C. (2021), *Imagining Posthuman Environments in the Anthropocene. The Function of Space in Post-Apocalyptic Climate Change Fiction*, in Caracciolo M., Marcussen M., Rodriguez D. (eds.), *Narrating Nonhuman Spaces. Form, Story, and Experience Beyond Anthropocentrism*, New York, Routledge, pp. 104-125.
- Genette G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- Ghosh A. (2016), *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hamacher W. (1998), *Entferntes Verstehen: Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Haraway D. (1992), *The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, in Grossberg L., Nelson C., Treichler P. (eds.), *Cultural Studies*, London, Routledge, pp. 295-337.
- Haraway D. (2003), *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Cambridge, Prickly Paradigm Press.
- Haraway D. (2016), *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press.

- Heidegger M. [1954] (2019), *Costruire abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, trad. di Vattimo G., Milano, Mursia.
- Hicks S. (2017), *Understanding Private Property: Land as a Relationship, Property as a Construct*, "Journal of Policy Science", 24, 2, pp. 29-44.
- Ingold T. (2005), *Epilogue: Towards a Politics of Dwelling*, "Conservation & Society", 3, 2, pp. 501-508.
- Jentsch E. (1906), *Zur Psychologie des Unheimlichen*, "Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift", 8, 22, pp. 195-198.
- Jenzen O. (2007), *The Queer Uncanny*, "eSharp", 9, pp. 1-16, <http://www.gla.ac.uk/departments/esharp/>, ultimo accesso: 19 luglio 2024.
- Kafka F. (2011), *Die Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fisher Verlag.
- Kern S. (1983), *The Culture of Time and Space. 1880-1918*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press.
- Lawson R. (1960), *Ungeheueres Ungeziefer in Kafka's Die Verwandlung*, "The German Quarterly", 33, 3, pp. 216-219.
- Locke J. [1689] (2003), *Two Treatises of Government and a Letter Concerning Toleration*, ed. by Shapiro I., New Haven, Yale University Press.
- Malvestio M. (2021), *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milano, nottetempo.
- Markley R. (2012), *Time, History, and Sustainability*, in Cohen T. (ed), *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change. Vol. 1*, Ann Arbor, Open Humanities Press, pp. 43-64.
- Marzec R. (2007), *An Ecological and Postcolonial Study of Literature. From Daniel Defoe to Salman Rushdie*, Houndmills, New York, Palgrave MacMillan.
- Mazzoni G. (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino.
- Meillassoux Q. (2006), *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil.
- Mohnkern A. (2022), *Eigentum und Metapher: Überlegungen zu Franz Kafkas Der Bau*, "arcadia", 57, 2, pp. 215-239.
- Moretti F. [2013] (2017), *Il borghese. Tra storia e letteratura*, trad. di Scocchera G., Torino, Einaudi.
- Morton T. (2007), *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press.
- Morton T. (2011), *Sublime Objects*, "Speculations: A Journal of Speculative Realism", 2, pp. 207-227.
- Morton T. (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Oppermann S., Iovino S. (eds.) (2014), *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press.
- Pagliara M. (a cura di) (2007), *Interni familiari nella letteratura italiana*, Bari, Progedit.

- Papadopoulos D. (2012), *Worlding Justice/Commoning Matter*, "Occasion: Interdisciplinary Studies in the Humanities", 3, <http://occasion.stanford.edu/node/79>, ultimo accesso: 19 luglio 2024.
- Parsons K. (2023), «*What is toast?*» *Language and society in Margaret Atwood's Oryx and Crake*, "Textual Practice", pp. 1-14.
- Perrot M. (2009), *Histoire de chambres*, Paris, Seuil.
- Pezeu-Massabuau J. (2000), *Demeure-Mémoire. Habitat : code, sagesse, libération*, Marseille, Parenthèses.
- Powell M. (2008), *Bestial Representations of Otherness: Kafka's Animal Stories*, "Journal of Modern Literature", 32, 1, pp. 129-142.
- Said E. (1993), *Culture and Imperialism*, London, Chatto & Windus.
- Sartoretti I. (2014), *Casa oltre casa: alcune rappresentazioni contemporanee dello spazio domestico*, "Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'immaginario", III, 3, pp. 26-46.
- Seidel M. (2008), *Robinson Crusoe: varieties of fictional experience*, in Richetti J. (ed.), *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 182-199.
- Serres M. (1994), *Eclaircissements: cinq entretiens avec Bruno Latour*, Paris, Flammarion.
- Shiva V. (1988), *Staying Alive: Women, Ecology and Survival in India*, London, Zed Books.
- Smit-Marais S. (2011), *Converted Spaces, Contained Places: Robinson Crusoe's Monologic World*, "Journal of Literary Studies", 27, 1, pp. 102-114.
- Staszak J.F. (2001), *L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur*, "Annales de géographie", 620, pp. 339-363.
- Stengers I. (2008), *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte.
- Sussman H. (1977), *The All-Embracing Metaphor: Reflections on Kafka's The Burrow*, "Glyph", 1, pp. 99-131.
- Thacker E. (2011), *In the Dust of this Planet: Horror of Philosophy. Vol. 1*, Washington, Zero Books.
- Torregiani B. (2007), *Spazio*, in Ceserani R., Domenichelli M., Fasano P. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari. Vol. III*, Torino, Utet, pp. 2325-2330.
- Vandermeersche G., Soetaert R. (2012), *Landscape, Culture, and Education in Defoe's Robinson Crusoe*, "Comparative Literature and Culture", 14, 3, pp. 1-10.
- Watkins S. (2020), *Contemporary Women's Post-Apocalyptic Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Watt I. (1951), *Robinson Crusoe as Myth*, "Essays in Criticism", 1, 2, pp. 95-119.
- Watt I. (1957), *The Rise Of The Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto & Windus.
- Weigand H. (1972), *Franz Kafka's The Burrow (Der Bau): An Analytical Essay*, "Publications of the Modern Language Association of America", 87, 2, pp. 152-166.