

Comparatismi 9 2024

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242699>

## Abitare e temere. Il neodarwinismo, la narrazione e il sistema dei generi: una teoria e una proposta

Gianni Crippa

**Abstract** • Partendo dal presupposto che la narrazione è un sistema complesso, si può pensare innanzitutto che ogni testo narrativo sia organizzato su tre livelli (*cognitivo, sociologico e antropologico*) e che la loro interazione risponda sempre, principalmente, a un'esigenza evolutiva fondamentale, quella relativa alla necessità dell'essere umano di pensarsi come *abitante* del mondo attraverso il *timore* che, dalle origini, accompagna questa esperienza. In quest'ottica, il ruolo della narrativa è quello di rappresentare una *frattura abitativa* per mettere in discussione lo spazio nella sua connotazione socio-politica consolidata e attingere a una *topologia fantastica*, ai fini di compiere un'operazione trascendentale di comprensione delle dinamiche della vita ordinaria e di pervenire a un conseguente riorganizzazione. Considerando quindi il numero limitato degli spazi fondamentali per l'essere umano e che il *timore* comporta tre tipi di reazioni (il congelamento, la fuga e la lotta), è infine possibile pensare l'intero sistema letterario, in particolare dall'Ottocento in poi, organizzato in generi che si costituiscono attorno alle risposte abitative offerte dalla narrazione.

**Parole chiave** • Abitare; Spazio; Evoluzione; Cognitivismo; Generi.

**Abstract** • The narration is a complex system, and every narrative text is organized on three levels (*cognitive, sociological and anthropological*) and their interaction always responds, mainly, to a fundamental evolutionary need: the need of the human being to think of himself as an *inhabitant* of the world through the *fear* that, from the beginning, accompanies this experience. From this perspective, the role of narrative is to represent a *residential fracture* to question space in its consolidated socio-political connotation and draw on a *fantastic topology*, in order to carry out a transcendental operation of understanding the dynamics of ordinary life and to arrive at a consequent reorganization. Therefore, considering the limited number of fundamental spaces for the human being and that *fear* involves three types of reactions (freezing, escape and fight), it is finally possible to think of the entire literary system, in particular from the nineteenth century onwards, organized in genres that are constituted around the residential responses offered by narration.

**Keywords** • Dwelling; Space; Evolution; Cognitivism; Genres.

Ledizioni 

# Abitare e temere. Il neodarwinismo, la narrazione e il sistema dei generi: una teoria e una proposta

Gianni Crippa

## I. Introduzione. Complessità e neodarwinismo

Pensare al testo narrativo come sistema complesso comporta innanzitutto la necessità di individuare al suo interno la presenza di molteplici elementi che interagiscono tra di loro sollecitando “forti interazioni tra componenti, feedback tra livelli” (Stepney, 2018, p. 27), senza tuttavia ricorrere a “un controllo razionale al centro” (Grishakova e Poulaki, 2019, p. 18).

Ora, se è vero che tutto questo determina “un cambiamento sistemico complesso, sovradeterminato, in gran parte imprevedibile e irreversibile” (Grishakova e Poulaki, 2019, p. 14 e p. 18) e se ancora più vero che per certi versi la sopravvivenza storica dei testi letterari dipende principalmente dal rapporto tra la loro complessità e la possibilità di rinnovare costantemente il proprio senso (Luhmann, 1990, p. 153), e se è altresì da segnalare che la presenza di un principio unificante rispetto all’organizzazione narrativa è già stata oggetto di una certa problematizzazione (Abbott, 2008; Bernini, 2018), non si deve tuttavia rinunciare al tentativo di individuare quantomeno un’origine comune che anima ogni racconto. È ciò che in fondo suggerisce Ellen Spolsky, la quale, associando la teoria neodarwiniana a quella decostruzionista (Spolsky, 2010), permette di riferirsi alle dinamiche universali che governano le pratiche umane non tanto come fenomeni di semplificazione e sintesi conclusive bensì come al motore della complessità stessa.

In questa prospettiva, ciò che va richiamato come processo non solo originario ma anche esclusivo dell’essere umano è il suo carattere di *abitante* (Heidegger, 1954, p. 98-99; Von Uexküll, 2010, p. 20; Hermann, 2013, p. 209) che si impone nella forma della *paura* in virtù di un’esperienza corporea che è caratteristica dell’essere umano e che rimanda alla natura manchevole di quest’ultimo (Gehlen 1983; Marquard 2007). In proposito, Michele Cometa offre una sintesi efficace, richiamando il concetto di incertezza, e spiegando: “L’incertezza deriva dalle [...] deficienze ontologiche degli umani e dall’indeterminatezza dell’abitare il mondo, sia sul piano temporale (l’incertezza rispetto al futuro e la consapevolezza della morte), sia su quello spaziale (l’incertezza *della* propria nicchia ecologica che ci espone a una natura ‘matrigna’ e all’aggressività dei conspecifici)” (Cometa, 2017, p. 273).

L’uomo perciò non ha alcuna possibilità di sottrarsi alla necessità di organizzare l’ambiente che lo circonda, e se in quest’ottica è facile comprendere il ruolo evolutivistico dell’architettura (Hildebrand, 1999; Robinson, 2016; Pallasmaa e Robinson, 2021); in verità la narrazione può essere considerata tra le risorse più efficaci di cui l’essere umano dispone per perseguire questo scopo.

È in questa prospettiva che si comprende la proposta di associare azione *abitativa* e azione narrativa (e fruitiva) che proviene da Paul Ricoeur. Egli infatti scrive:

È ora di parlare dell’abitare come risposta, o persino come *reazione* al costruire, sul modello dell’atto antagonistico della lettura [...]. Ogni pianificatore dovrebbe essere consapevole che un abisso può separare la regola della razionalità di un progetto dalla regola della ricezione

da parte del pubblico [...]. Occorre dunque imparare a considerare l'atto di abitare come un centro non solo di bisogni ma di aspettative. E così può essere riproposto lo stesso ventaglio di risposte, dalla ricezione passiva, subita, fino alla ricezione ostile (Ricoeur, 2017, pos. 1017).

Di converso, perciò, la narrazione come *atto abitativo* può diventare il luogo ideale per dare voce a questa esigenza primordiale, alla sua richiesta di protezione, elaborando al contempo possibilità di organizzazione dello spazio che rispondano a nuove esigenze storiche e culturali e sociali. A prendere rilievo, in proposito, è dunque la natura controfattuale della narrazione (Calabrese, 2020, p. 10), che consente di intendere quest'ultima, come del resto l'arte intera: “come una sorta di gioco cognitivo” (Boyd, 2009, pp. 80-98).

Tutto ciò, però, riceve la sua peculiarità e la sua efficacia solo a fronte della *complessità* della narrazione, ovvero soltanto per via della sua capacità di coinvolgere dimensioni e dinamiche differenti, che permettono di mantenere un margine costante di imprevedibilità e di riserva di significato, e quindi consentono al *gioco* di non esaurirsi mai e di rilanciarsi costantemente, nel corso della storia ma anche solo passando da una fruizione all'altra.

## 2. Tre livelli. Una teoria

*Premessa. Fruizione incarnata.* Prima di inoltrarsi nella descrizione dei livelli su cui si organizza un testo narrativo come sistema complesso va innanzitutto sottolineato come tali livelli interagiscano non tanto dentro al testo ma in virtù della fruizione incarnata che il lettore giocoforza mette in pratica (Grishakova e Poulaki, 2019, p. 20). È inoltre sempre la fruizione incarnata a farsi garante dell'interazione fondamentale tra testo e mondo, come spiega Peter Stockwell: “La poetica cognitiva si fonda sulla testualità, ma non è per niente una disciplina formalista. Il linguaggio è l'effetto emergente di una persona incarnata in una cultura e in un momento nel tempo che legge un testo, e la poetica cognitiva [...] non fa distinzioni tra testo e contesto, riconoscendo che ci sono molti ‘contesti’ e si fondono l'uno con l'altro. (Stockwell, 2020, p. 6).

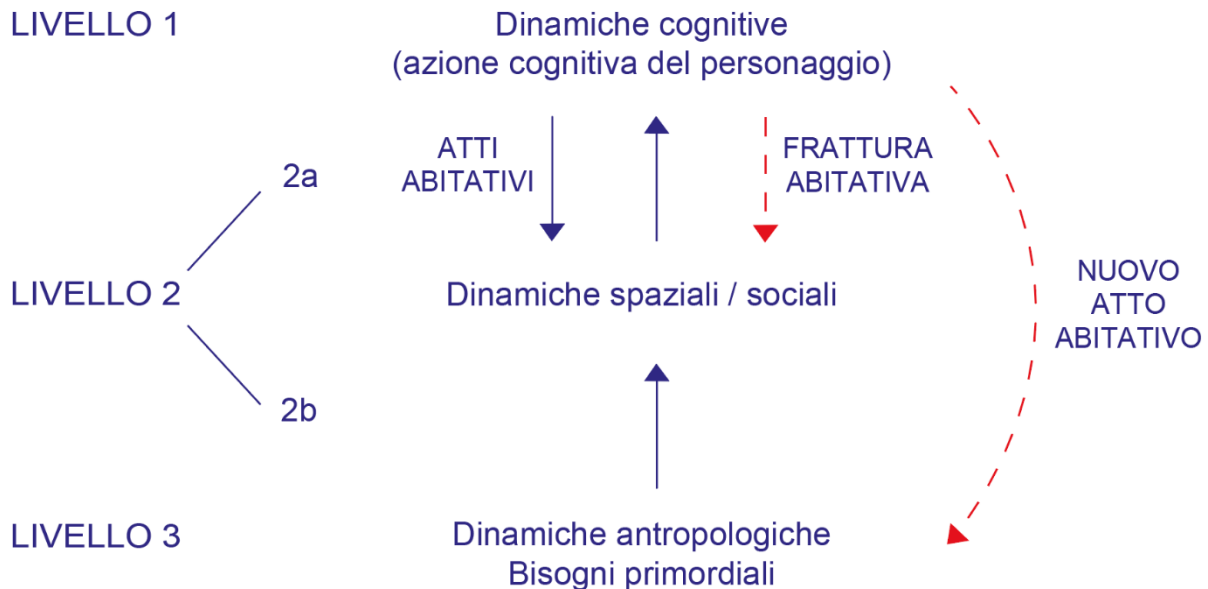
Dunque l'efficacia di un testo deriva dalla capacità di valorizzare l'interazione tra le disparate componenti del testo in una prospettiva più ampia in termini tanto strettamente umani quanto sociali, riproducendo il funzionamento della mente umana, così come lo descrive Stefano Calabrese:

Se davvero la mente esiste per prevedere quel che accadrà, attraverso un continuo confronto con il passato evolutivo (della specie), culturale (della popolazione) ed esperienziale (dell'individuo), è assai difficile distinguere ciò che vediamo da ciò che abbiamo visto in passato e che riproiettiamo sulla scena reale. In sintesi, [...] nella narrativa [si può individuare] una sinergia evolutiva tra natura e cultura (Calabrese, 2020, p. 8).

Si può cioè affermare che così come nella vita ordinaria la mente tiene insieme i tre livelli cui fa riferimento Calabrese, ugualmente il testo narrativo –modellato sulla, dalla e per la mente umana – si organizza mettendo in relazione livelli identici. È così che, come è possibile osservare dalla fig.1, si può pensare il testo narrativo articolato su tre livelli – di cui non va fraintesa l'organizzazione verticale, che non rimanda alla collocazione sul fondo di una verità profonda da far emergere, bensì alla volontà del testo di gestire le dinamiche più istintuali e inconsce (che sono tali proprio perché sono primordiali) e a come queste ultime passino attraverso configurazioni simboliche che impongono un processo

interpretativo, del tutto trascurabile se ci si volesse limitare alla comprensione del livello più superficiale.

fig. 1



Ma una simile organizzazione grafica richiama alla mente anche il famoso “panino con tanti strati” con cui Gilbert Ryle introdusse il concetto di descrizione densa (Ryle, 2009, p. 496; Geertz, 1998, p. 7), e quindi la consapevolezza che la descrizione di un solo strato può essere utile ad un livello esclusivamente teorico, ma non rende affatto conto dell’esperienza della fruizione narrativa (proprio come mangiare gli ingredienti sfilandoli uno a uno dall’alto verso il basso, o viceversa, non permetterebbe di gustarsi il panino). Semmai, per illustrare nella maniera più esaustiva possibile cosa comporti tale fruizione, anche e soprattutto nel suo carattere incarnato, rispettando la complessità proprio del testo narrativo, va messa in atto quella che Renata Gambino e Grazia Pulvirenti chiamano un’indagine neoermeneutica; la quale: “A partire da una dinamica circolare, [...] ambisce a cogliere la relazione e l’interazione di una molteplicità di variabili: quella di natura filologica, storico-culturale, antropologica, filosofica indagare in relazione alla ricostruzione di fenomeni mentali elicitati proprio dalla specificità di ciascun testo. (Gambino e Pulvirenti, 2018, p. 59).

È in virtù di ciò che si impone la necessità per l’analisi di farsi carico di una descrizione densa, per quanto avviandoci verso l’esposizione teorica non si possa che passare per una descrizione livello per livello.

*Livello 1.* Il primo livello può essere considerato la via d’accesso alla comprensione del mondo narrativo, visto che si collocano qui le istanze cognitive che introducono e presiedono alle dinamiche degli eventi e delle situazioni raccontate. Si può affermare che al primo livello il lettore incontra tanto le dinamiche cognitive dell’istanza narrativa, di cui si deve far carico in termini *processuali*, quanto quelle messe in atto dai personaggi che vengono

assunte da chi fruisce in maniera *analogica* come funzioni mediatrici rispetto al mondo narrativo (Bernini e Caracciolo, 2013; Margolin, 2003, p. 281).

La ricaduta fondamentale – per quanto certamente non la sola – dell’istanza narrativa in termini cognitivi è costituita innanzitutto dall’organizzazione del *plot*<sup>1</sup>. Come spiega Hilary Dannenberg:

Un principio di costruzione del plot è una specifica strategia testuale generalmente utilizzata per comporre una connessione significativa per il lettore tra gli eventi e i personaggi all’interno del mondo narrativo, in modo da generare l’immersione. Il principio di costruzione del plot può, tuttavia, entrare in cortocircuito, portando all’espulsione del lettore dal mondo narrativo. La forza di collegamento della causalità insieme ai modelli di parentela e somiglianza sono principi fondamentali per la costruzione del plot nella narrativa di finzione (Dannenberg, 2008, p. 26).

L’istanza narrativa può dunque generare associazioni che danno forma al mondo di finzione, la cui articolazione e il cui significato dipendono da queste strategie. Tuttavia il mondo di finzione riceve un’ulteriore elaborazione in termini di senso dal fatto di essere attraversato da personaggi e dal loro intervento cognitivo. In proposito risulta funzionale il concetto di *esperienzialità* elaborato da Monica Fludernik, che scrive:

La narratività [...] è costituita da quanto andrò definendo come esperienzialità, vale a dire dall’evocazione quasi-mimetica di una “esperienza di vita reale”. L’esperienzialità può essere legata a *frames* di tipo attanziale, ma ha a che fare anche – anzitutto – con l’evocazione di un mondo interiore, o con la rappresentazione di un soggetto parlante. (Fludernik, 2002, p. 9)

Trascurando per ora la questione del *soggetto parlante* – che consente di inquadrare in particolare le situazioni in cui è presente un narratore interno –, a partire dal concetto di *esperienzialità* è possibile affermare che le istanze cognitive del personaggio sono (tendenzialmente) elaborate a partire da quelle dell’essere umano ed è per questo che a esse, e quindi al personaggio che ne è depositario, è agevole per il lettore agganciarsi. Per quanto tutto avvenga in maniera piuttosto problematica e mai veramente esaustiva (Gaut, 1999, p. 203), ciò che personaggio e lettore condividono sono: la percezione della realtà con tutto ciò che comporta nell’immediato, la programmazione dell’azione e la relazione con gli altri personaggi.

Alla prima attività cognitiva fa riferimento Uri Margolin, secondo cui ci sono: “Quattro componenti principali di elaborazione delle informazioni così come vengono attualmente determinati dal cognitivismo: acquisizione, rappresentazione interna, immagazzinamento e recupero e trasformazione” (Margolin, 2003, p. 288), egli in maniera condivisibile afferma che ogni indagine prende le mosse da qui. Tuttavia altre due sono le istanze che rendono la relazione tra personaggio e lettore più coinvolgente, Gaut le definisce “motivazionali” e “epistemiche” (Gaut, 1999, p. 205) e si esplicitano secondo le dinamiche dell’immaginazione (o pensiero) controfattuale e del *mind reading*.

<sup>1</sup> Anche considerando la problematicità dell’individuazione dell’istanza narrativa nella narrazione cinematografica (Metz, 1989, pp. 43-44; Laffay, 1964, pp. 81-82; Casetti, 1989), limiteremo le analisi principali alla narrazione letteraria, non trascurando però di dare uno spazio in nota a esemplificazioni cinematografiche, anche per mostrare come il *plot* possa assolvere un ruolo importante anche nell’inquadramento dei procedimenti narrativi del film.

La specificità della narrativa cioè consiste, non solo nell'allenare l'immaginazione attraverso l'elaborazione di storie inventate che: “richeggiano il movimento esplorativo umano attraverso ambienti che includono sia l'imbocco di percorsi sia la mappatura” (Grishakova, 2019, p. 478; Hermann 2003, p. 163; Calabrese, 2020, p. 23), ma anche nel mettere in scena personaggi che proprio come i lettori ricorrono al pensiero controfattuale, raddoppiando in questa maniera l'esercizio immaginativo cui il lettore è sottoposto.

A questa attività di lettore e personaggio, se ne aggiunge un'altra fondamentale di cui Lisa Zunshine segnala il carattere raddoppiato, ovvero la presenza all'interno e all'esterno del testo, come pratica che mette in atto il personaggio, che quest'ultimo impone al lettore e che il lettore utilizza infine da sé, in maniera autonoma, tanto in relazione al testo quanto al mondo: è il *mind reading* (Zunshine, 2006).

Ciò che il personaggio percepisce, immagina e fantastica in merito alle vicende che lo coinvolgono e ipotizza rispetto agli altri personaggi che incontra è dunque la via d'accesso principale per il lettore ai contenuti del racconto, il punto d'avvio indispensabile che, senza richiedere una rielaborazione interpretativa, senza suggerire significati riposti, può condurre a situazioni testuali da interpretare, da cui far emergere significati ulteriori. È per questa ragione che la strategia di ogni narrazione è quella “dedicare un'attenzione sproporzionata ai casi marginali/eccezionali, alle varietà inconsuete, alle fratture o ai fallimenti di almeno una di queste categorie” (Margolin, 2003, p. 288).

Tuttavia, quella che può sembrare una semplice astuzia, utile a generare la curiosità del lettore, in verità si può rivelare il fondamento – effettivamente anche molto elementare talvolta – di un vero e proprio atto *abitativo* significativo che interviene a contestare innanzitutto la relazione con il mondo come spazio dato e, almeno in parte, già organizzato. È ciò a cui richiama la riflessione di Jury Lotman, che scrive: “Non c'è evento quando l'eroe si muove all'interno dello spazio assegnatogli. Un plot può sempre essere ridotto a un episodio fondamentale: l'attraversamento del confine topologico fondamentale nella struttura spaziale del plot” (Lotman, 1977, p. 238).

In quest'ottica, dei processi cognitivi messi in atto dal personaggio – e ciò vale anche per il narratore sia interno che esterno –, molti vanno intesi come *atti abitativi*, ovvero come una forma di sollecitazione che il personaggio (o il narratore) rivolge al mondo circostante in merito alla propria collocazione nel mondo – da raggiungere o da comprendere – che mette in anzitutto in dubbio – *teme* – che la realtà, per come si configura, non possa accoglierlo e per questo la investe di una *frattura* che la trama ha lo scopo di riparare. Detto in maniera ancora più chiara: ciò che chiamiamo *atto abitativo* va inteso come un processo complesso di tipo cognitivo e emotivo che emerge dalla consapevolezza del personaggio di essere *abitante* e dalla conseguente necessità di conoscere l'ambiente in cui è inserito – in termini di luoghi e di persone –, di prendersene *cura* e di organizzarlo a proprio vantaggio, anche a costo di procedere a una critica della realtà esistente e a una ristrutturazione in termini concreti e/o relazionali.

È tutto ciò a determinare un ruolo preminente per il secondo livello previsto dallo schema in fig.1, quello dello *spazio* – ovvero quello della realtà nella sua portata sociale e dunque nel suo carattere resistente. È in virtù di ciò che l'*atto abitativo* si configura innanzitutto come conflittuale e genera una *frattura*.

*Livello 2.* Come si può evincere dallo schema, lo *spazio* ha due volti (livello 2a e 2b) oppure – dicendo in maniera differente la stessa cosa – si può pensare come schiacciato tra due dimensioni opposte, quella cognitiva e razionale da un lato (livello 1) e quella antropologica e profonda (certamente inconscia) dall'altro (livello 3).

*Livello 2a.* Occupandoci innanzitutto del primo volto, lo *spazio* assume i tratti complessi ed eterogenei che Michail Bachtin ha sintetizzato nel termine altrettanto complesso di cronotopo. Nello *spazio* inteso come cronotopo, infatti: “L’epoca diventa concretamente e narrativamente visibile”, ma non solo, nel cronotopo troviamo anche una: “particolare condensazione e concentrazione dei connotati del tempo – del tempo della vita umana e del tempo storico – in determinate parti di spazio” (Bachtin, 1997, p. 394 e p. 397).

Quindi, attraverso il concetto di cronotopo si mette in rilievo innanzitutto la dinamica circolare che investe lo spazio, in cui: “la [...] funzione e la [...] organizzazione sono determinate e al tempo stesso concorrono a determinare i processi sociali” (Gasparini, 2000, p. 22). Ma a questa caratteristica del cronotopo se ne affiancano di più complesse che la spiegazione Gabriel Zoran rispetto alle rappresentazioni delle dinamiche spaziali del testo narrativo permette di introdurre.

Egli infatti spiega:

Lo spazio per come appare nella narrativa è un modello molto complesso, e solo una piccola parte della sua esistenza nel testo è basata sulla descrizione diretta. È in realtà una combinazione di varie tipologie e livelli di ricostruzione [...], si potrebbero distinguere tre diversi livelli di strutturazione dello spazio nel testo:

*Il livello topografico:* lo spazio come entità statica;

*Il livello cronotopico:* la struttura imposta allo spazio dagli eventi e dai movimenti;

*Il livello testuale:* la struttura imposta allo spazio dal fatto che esso è elaborato all’interno del testo (Zoran, 1984, p. 315).

Nonostante Zoran assegni soltanto a una situazione il carattere cronotopico, in verità, nell’ottica di Bachtin, anche l’ultima possibilità presentata può essere interpretata in questa prospettiva. Anzi, viene da pensare che la differenza tra il secondo e il terzo livello segnalati da Zoran coincida con la differenza tra l’*atto abitativo* per come arriva al lettore dal personaggio e l’*atto abitativo* messo in pratica dall’istanza narrativa.

Ora, se rispetto al primo *atto* va soltanto precisato e sottolineato di nuovo come non si esaurisca nei movimenti del personaggio, perché coinvolge anche tutte le dinamiche immaginative legate al pensiero controfattuale e al *mind reading*, l’azione *abitativa* dell’istanza narrante si esprime principalmente nella maniera in cui l’intero spazio della vicenda viene segmentato e ricomposto nel processo del *plot* (Zoran, 1984, p. 321), anche attraverso le dinamiche di allontanamento e avvicinamento che lo stesso narratore può attivare nella presentazione dello spazio, talvolta in relazione a un oggetto o a un personaggio, talvolta come principio di perlustrazione dello spazio stesso (Lodge, 1981; Stanzel, 1984; Dannenberg, 2008). È anche a partire da queste strategie che possono essere intesi i differenti modelli cronotopici proposti da Bachtin – si pensi al cronotopo verticale o a quello ciclico del carnevale e della vita di provincia o ancora a quello orizzontale del realismo o a quello della crisi col ruolo decisivo della soglia –, come dei modelli di messa in forma delle vicende che trovano un corrispettivo chiaro nella modalità in cui si configurano e si succedono gli spazi in cui i fatti accadono.

Il narratore può inoltre svolgere il suo *atto abitativo* anche trattando il testo come uno *spazio*, considerando cioè alla stregua di un luogo in cui l’atto narrativo si colloca, facendo prevalere in questa maniera la metafora spaziale del contenitore (Dannenberg, 2008, p. 76), così come un luogo in cui il lettore si aggira (Matteo Pericoli richiama in proposito la metafora della casa; Pericoli, 2022), e quindi la sua organizzazione può essere interpretata secondo una prospettiva metaforica che, rimandando a un’organizzazione di tipo spaziale, si fa anche leggere in termini abitativi.

È però probabilmente opportuno dedicarsi a una breve esemplificazione per comprendere il carattere complesso e dinamico delle relazioni conflittuali rispetto allo spazio, della loro differente natura e della loro differente provenienza. Dunque, senza l'intenzione di esaurire la questione prendiamo in considerazione le dinamiche abitative che si attivano nei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni.

Da parte del narratore si fa notare, sin dal celebre incipit che tiene insieme in un'occhiata complessa Milano e il Resegone, la capacità di muoversi con una certa velocità in uno spazio piuttosto ampio, senza vincoli e con accostamenti di luoghi lontani nel passare da un capitolo all'altro ma anche nello stesso capitolo. A una simile proposta *abitativa*, si contrappongono quelle contrarie dei personaggi.

Prendiamo Renzo: si muove quasi esclusivamente a piedi e ciò segna una radicale differenza in termini di velocità rispetto al narratore, ma soprattutto non è in grado di comprendere nessuna delle dinamiche spaziali con cui entra in relazione, fallendo quindi in termini di attività percettiva, di immaginazione controfattuale e di *mind reading*.

In quest'ottica, il conflitto tra narratore e personaggio in termini *abitativi* rinforza la necessità di comprendere e organizzare lo spazio secondo la prospettiva del primo, per quanto sia necessario che anche il secondo prenda coscienza della situazione. Quello che Manzoni mette in rilievo, in questa maniera, è la necessità della nascita di una nazione a dispetto della visione campanilistica italiana, è dunque la necessità di comprendere il rapporto casa-nazione in termini armonici e non conflittuali (in conclusione si vedrà come questo modello sia tipico del romanzo di formazione).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Come è stato anticipato, ritagliamo uno spazio anche per mettere alla prova il modello teorico sulla narrativa cinematografica. Prima di passare agli esempi, va sottolineata, accanto alla problematicità relativa al posizionamento dell'istanza narrativa in ambito filmico, cui abbiamo già accennato, anche la complicazione che viene portata dalla caratura spaziale della stessa inquadratura, su cui si può rimandare all'esauriente riflessione di Antoine Gaudin (Gaudin, 2015). A partire da ciò si può affermare che se la rilevanza della relazione, eventualmente conflittuale, tra il narratore e il personaggio per ciò che concerne la loro proposta *abitativa* ha un valore decisivo anche per il film, in quest'ultimo possono intervenire dinamiche differenti a metterlo in atto. A titolo di esempio, si può rimandare a *Collateral* (Mann, 2004), che mette in scena la posizione *abitativa* dell'istanza narrativa tramite le inquadrature aeree e perpendicolare della città di Los Angeles e quella del personaggio tramite inquadrature ristrette, in spazi angusti (l'automobile più di frequente) e spesso frontali, almeno finché non entra in gioco la metropolitana (il film, peraltro, è un ottimo esempio per comprendere il ruolo rilevante della rappresentazione dei mezzi di trasporto per mettere in scena un processo di tipo *abitativo*).

Ciò non toglie, comunque, che anche nel cinema l'istanza narrativa può trovare modo di esprimersi in termini *abitativi* attraverso il plot. Notevole, in proposito, è la serie di film che nell'arco di un decennio, più o meno, con la straordinaria eccezione di *America oggi* (1993) di Altman, ha desiderato raccontare vicende polifoniche mettendo in risalto lo spazio complesso, per quanto omogeneo, in cui erano ambientate. In linea con lo *spatial turns* (Jameson, 2015; Bachmann-Medick, 2016, cap. VI.), film come *Magnolia* (Anderson, 1999), *Elephant* (Van Sant, 2003), *Crash* (Haggis, 2004) *Babel* (Inarritu, 2006) e da ultimo anche, alla sua maniera, *Melancholia* (Von Trier, 2011) hanno infatti contrapposto le vicende solitarie dei loro protagonisti con lo spazio in cui si trovano ad agire, con quest'ultimo a tenere insieme delle vicende personali, che altrimenti non saprebbero 'tramarsi' tra di loro. L'istanza narrativa coglie dunque un'unità spaziale – rispettivamente: la geologia col Big-One che scuote la California per Altman, le condizioni meteorologiche (con un'occhiata probabilmente all'*Uomo senza qualità* (1930) di Musil), per Anderson, l'istituzione (scolastica) per Van Sant, la città di Los Angeles per Haggis, il pianeta in senso politico per Inarritu e infine il cosmo per Von Trier – a partire dalla quale rappresentare (e quindi giudicare) in termini *abitativi* l'agire *abitativo* dei personaggi che si rivela o confuso o del tutto inconsapevole. Il montaggio funziona in



Ciò che si dovrebbe comprendere dall'esemplificazione è che la frattura abitativa che dà avvio al plot spesso si inserisce nella distanza tra istanze testuali differenti e le prospettive ideologiche di cui sono depositarie; non ci si trova quindi di fronte solo ed esclusivamente a un confronto critico tra la società, attraverso lo spazio in cui si esprime nelle sue caratteristiche peculiari, e il personaggio, bensì a un conflitto tra modi differenti di concepire l'organizzazione di uno spazio che va certamente e di necessità riconfigurato.

Detto ciò, a conservare un ruolo centrale è l'esperienza della *frattura*, e con essa assume una funzione decisiva la reazione emotiva che comporta. Che venga chiamata paura, ansia o angoscia (LeDoux, 2015, cap. 1), l'emozione che scaturisce dalla *frattura abitativa* è decisiva in termini fruitivi perché conduce il lettore a sperimentare – che sia in termini analogici o processuale – quella sensazione di incertezza richiamata da Cometa.

Appena l'essere umano si trova a mettere in discussione la propria posizione nel mondo, torna quindi a vivere l'esperienza emotiva delle proprie origini individuali e dell'origine della propria specie attraverso una *paura* che va intesa come uno degli affetti (o sentimenti) primordiali che, scrive Jan Panksepp: “Non sono intrinsecamente brillanti o intelligenti, ma sono stati incorporati nel nostro cervello perché sono straordinariamente utili per affrontare immediatamente il mondo e apprendere il suo potenziale. Gli affetti primordiali sono ricordi ancestrali che ci hanno aiutato a sopravvivere” (Panksepp, 2012, p. 50).

Se è proprio in virtù di questa capacità di sollecitare reazioni affettive profonde che il momento della *frattura abitativa* può rivelarsi quello più efficace in termini credibilità e coinvolgimento fruitivo (Hogan, 2003, p. 185; Hustvedt, 2014, p. 89), la conseguenza più rilevante da richiamare riguarda la regressione psicologica e l'investimento corporeo che si innescano col prevalere dell'emozione e il loro potere anche per ciò che concerne lo scopo *abitativo* perseguito. È David Hutto che sottolinea come l'attività immaginativa dell'essere umano, prima ancora di organizzarsi attorno alle facoltà cognitive superiori, emerge in “routine e abitudini incarnate [che] entrano in gioco senza alcun pensiero di fondo” (Hutto, 2008, p. 123), e come: “Anche il pensiero iconico off-line è ancora incarnato e viscerale a causa del suo carattere rievocativo” (Hutto, 2008, p. 98), spiegando peraltro che: “I sistemi di rilevamento e risposta naturalmente evoluti sono efficaci solo in contesti [...] ecologicamente normali” (Hutto, 2008, p. 120), e al contrario, quindi, vanno in crisi a fronte di eventuali fratture. Queste ultime, quindi, anche a fronte del fallimento dei meccanismi cognitivi che agiscono al primo livello, conducono allo scatenamento di una forma differente di immaginazione rispetto a quella controfattuale.

proposito come una forma di compromesso che, mentre certifica e talvolta persino amplifica la separazione delle vicende, le tiene insieme secondo una prospettiva più ampia, in linea anche con le necessità culturali e politiche e economiche emergenti all'epoca, ovvero quelle della globalizzazione (Leonardo Gandini, in proposito, scrive significativamente che in questi anni: “Cineasti e sceneggiatori [...] decidono di amplificare/celebrare attraverso il montaggio l'identità ‘sparsa e sconnessa’ di Los Angeles” (Gandini, 2014, p. 211) – ma come abbiamo mostrato ciò vale anche per altri ambienti, anche ben più vasti). Ne derivano film che procedono per “flussi”, capaci di rendere ragione della novità epocale: “Le persone, le macchine, i soldi, le immagini e le idee percorrono ora cammini sempre meno isomorfi. Ovviamente in tutti i periodi della storia umana ci sono state alcune disgiunture tra questi flussi, ma la velocità, l'intensità e il volume di ognuno di essi sono ora tali che le disgiunture sono divenute essenziali per la politica culturale globale” (Appadurai, 2012, p. 51; Iacoli, 2008, p. 224). È per questa ragione che protagonista del discorso filmico è una circolazione complessa di elementi eterogenei che tenta di riprodurre, con un approccio critico, cercando cioè di individuare un fattore di unità più rilevante rispetto ai processi economici, l'*abitare* nomadico imposto all'uomo occidentale come modello positivo e diffuso dall'inizio del nuovo millennio (Friedman, 2005, p. 18). E probabilmente, come si tenterà di mostrare nella nota 4, il cinema apocalittico di qualche anno dopo deriverà proprio dal fallimento di questa illusione.

*Livello 2b.* Dunque, la regressione emotiva diventa l'occasione per attingere alle origini del processo immaginativo, e quindi delle dinamiche da cui prende avvio la produzione del significato, perché come ricorda Lakoff: “Anche la capacità immaginativa è incorporata – indirettamente – perché le metafore, le metonimie e le immagini si basano sull'esperienza, spesso l'esperienza del corpo” (Lakoff, 1987, pp. XIV). Il momento della *frattura abitativa* e del *timore* che le è collegato permette cioè alla narrazione di far circolare l'immaginazione come “dinamismo organizzatore, [...] potenza dinamica che “deforma” le copie pragmatiche fornite dalle percezioni” (Durand, 1972, pp. 21-22); e ciò è tanto più evidente in virtù della relazione con l'iniziale intervento cognitivo che, entrando in dissonanza con lo spazio circostante, si trova a rielaborarlo in una prospettiva nuova che, se prende le mosse dall'*atto abitativo* individuale, non vi rimane circoscritto. Infatti, a imporsi è: “l'antiorità tanto cronologica quanto ontologica del simbolo su ogni significanza audio-visiva” (Durand, 1972, p. 22), ovvero una dinamica che va oltre l'individuo e per questo si rivela anche profondamente comunicativa e persuasiva in termini *abitativi*. Spiega Durand:

Bisogna collocarsi deliberatamente in quello che chiameremo il tragitto antropologico, cioè l'incessante scambio che esiste a livello dell'immaginario tra le pulsioni soggettive e assimilatrici e le intimazioni oggettive provenienti dall'ambiente cosmico e sociale [...]. Si può dire [...] che il simbolo è sempre il prodotto degli imperativi bio-psichici attraverso le intimazioni dell'ambiente (Durand, 1972, pp. 31-32).

Richiamandosi anche esplicitamente (Durand, 1972, p. 42) ai lavori pionieristici di André Leroi-Gourhan (2018), Durand concepisce dunque l'attività dell'immaginazione già in termini incarnati e intrecciata in maniera indissolubile con l'ambiente, ed è per questa ragione che arriva ad affermare che: “Lo spazio sembra [...] essere la forma *a priori* dove si disegna ogni tragitto immaginario” e che quindi: “ogni processo immaginario, anche se si tinge, come il mito, delle velleità del discorso, viene assorbito in ultima istanza in una *topologia fantastica*” (Durand, 1972, p. 419). È in questa maniera che quella dimensione complessa che è lo spazio (livello 2), accanto al volto organizzato in termini socio-politici, investiti dall'intervento cognitivo (livello 2a), può mostrare ora, grazie alla *frattura abitativa* e al *timore* che ne deriva, un volto in cui l'investimento somatico conduce a configurazioni spaziali dalla caratura innanzitutto psicologico-universale (livello 2b).

Anche Lotman richiama dinamiche simili per illustrare l'elaborazione di modelli spaziali essenziali per l'arte, ma non solo:

Anche sul piano della modellazione sovratestuale, puramente ideativa, il linguaggio delle relazioni spaziali risulta essere uno dei mezzi fondamentali per comprendere la realtà. I concetti “alto-basso”, “destra-sinistra”, “vicino-lontano”, “aperto-chiuso” [...] si rivelano essere materiale per la costruzione di modelli culturali del tutto privi di contenuto spaziale e assumono il significato di “valido-non valido”, “buono-cattivo”, “proprio-altrui”, “accessibile-inaccessibile”, “mortale-immortale” e così via (Lotman, 1977, p. 218).

Ora, una delle funzioni più importanti del testo letterario e anche narrativo consiste dunque proprio nella capacità di recuperare e rielaborare questi elementi fondamentali rilanciando l'immaginazione da cui scaturiscono. Facendo questo è possibile pervenire allo scopo, non solo di favorire un coinvolgimento più profondo del lettore ma anche, attraverso una simile strategia fruitiva, di portare avanti un discorso culturale più complesso, in cui la componente sociologica, o comunque più strettamente realistica, della rappresentazione conservi e rinnovi un contatto produttivo con il versante antropologico e evolutivistico.

È un simile intreccio che conduce alla configurazione spaziale richiamata da Marie-Laure Ryan:

Nella cosmologia delle società tradizionali, lo spazio è ontologicamente diviso in modo profano (il regno della vita quotidiana) e un mondo sacro (abitati da esseri soprannaturali) con i luoghi sacri che funzionano come portali tra i due. La risposta narrativa a queste cosmologie e topologie è una geografia simbolica diversificata in regioni in cui hanno luogo eventi ed esperienze differenti, dove la vita, in altre parole, è governata da diverse regole fisiche, psicologiche, sociali e culturali. Nelle fiabe o nei videogiochi, ad esempio, la mappa simbolica del mondo narrativo potrebbe associare il castello al potere (Ryan, 2016, pp. 37-38).

Proseguendo, la Ryan aggiunge, non solo che: “Questa organizzazione simbolica dello spazio non è limitata ai testi fantastici” (Ryan, 2016, p. 38), ma che può essere articolata anche contrapponendo partizioni orizzontali a partizioni verticali, spiegando che: “Mentre le partizioni orizzontali dividono la geografia del mondo narrativo, le partizioni verticali creano strati ontologici all’interno dell’universo narrativo” (Ryan, 2016, p. 38), e richiamando il caso delle “narrazione con storie incorporate” (Ryan, 2016, p. 38) che sembrano rimandare a un processo progressivo di accostamento alla verità secondo una singolare organizzazione dello spazio testuale.

La narrativa permette dunque di ripensare lo spazio nei suoi fondamenti antropologici sia facendo ricorso a una gestione meditata dei contenuti sia declinando le configurazioni antropologicamente rilevanti in termini di organizzazione dello spazio testuale. Così, come suggerisce la Dannenberg, oltre che alle configurazioni cronotopiche cui abbiamo già accennato, l’organizzazione del *plot* – ovvero dello spazio testuale – può essere interpretata alla luce degli schemi di immagini (Turner, 1996, p. 16) che derivano dalle dinamiche di orientamento spaziale (Johnson, 1987, p. 30), originarie per ogni individuo e per l’intera specie umana in termini di relazione significativa col mondo. A questo scopo si possono quindi richiamare i rapporti *contenitore-contenuto* e *centro-periferia*, o le dinamiche di orientamento *verticale* e *orizzontale* o ancora le immagini spaziali dei *percorsi* e dei *collegamenti*, che di frequente ottengono un’ulteriore evidenza e rilevanza attraverso il ricorso significativo di elementi del contenuto coerenti (in proposito, può essere chiarificatore il fatto che la Dannenberg aggiunga, alle dinamiche ricordate, quella del *portale* e della *finestra* che richiamano in maniera esplicita strutture concrete che spesso rivestono un ruolo importante nelle narrazioni (Dannenberg, 2008, p. 76))

In ogni caso è grazie alla *frattura abitativa* che queste configurazioni prendono forma e si impongono, insinuando tracce di universalità nelle rappresentazioni delle vicende e dei contenuti ordinari, consentendo in questa maniera di pervenire a un primo grande scopo, che si può definire trascendentale, poiché rilancia questioni originarie e inaggrabili per ciò che concerne l’insediamento e la sopravvivenza dell’essere umano sul pianeta.

È perché queste dinamiche non possono essere recuperate nella e dalla memoria oggettiva e non hanno nemmeno la possibilità di essere apprese secondo dinamiche razionali (Cometa, 2022, p. 41; Hustvedt, 2014, p. 165; Deleuze, 1997, pp. 288-289; Currie, 2004, cap. IX), che l’opera artistica – narrativa nel nostro caso – si rivela il luogo in cui si esprimono al meglio. È ciò che, ad esempio spiega Paolo Bertetto, rifacendosi a Deleuze: “L’intensità è dunque un dinamismo molteplice che riguarda la sensazione come il concetto e che attraversa l’opera, garantendone l’azione nell’orizzonte della differenza” (Bertetto, 2016, p. 42) e in maniera differente ma simile, Enrico Carocci, scrivendo che nell’ottica

dell'intensità: "Compito dell'arte è produrre sensazioni, 'vibrazioni' nella facoltà dello spettatore, e aggregati sensibili – segni – nell'opera"(Carocci, 2015, p. 98)<sup>3</sup>.

Anche in questo caso ricorriamo a una breve esemplificazione, che consenta innanzitutto di comprendere come la possibilità di incontrare simili risorse immaginative per il lettore possa passare sia dal rapporto analogico col personaggio, sia dalle dinamiche processuali che provengono dalle scelte dell'istanza narrativa.

Ad esempio, se da un lato la narrazione incassata richiamata dalla Ryan, evocando una sorta di attraversamento verso uno spazio non ordinario, fa prevalere nel lettore un orientamento incerto, dall'altro lato una simile disarticolazione narrativa può emergere anche in maniera per certi versi più evidente e disturbante, generando una condizione di vera e propria instabilità *abitativa* attraverso la presenza di bruschi e ripetuti salti spazio-temporali. A derivarne può essere l'assoluta mancanza di prevedibilità cronotopica del plot, che produce una struttura narrativa angosciante, anche alla luce di ciò che scrive Ernesto De Martino: "L'angoscia è l'*Erlebnis* del divenire che perde la sua fluidità [...]. Il divenire perde il suo senso, cioè la sua direzione e il suo significato, non possiede più nessuna progettabilità operabile, nessuna spazialità percorribile" (De Martino, 2002, p. 94).

È per questa ragione che spesso, a fronte di transizioni spazio-temporali rilevanti nel *plot*, la voce narrante sente la necessità di giustificare o comunque accompagnare tale

<sup>3</sup> Anticipiamo in questo caso un breve approfondimento per quanto concerne le dinamiche cinematografiche, collegandoci alla riflessione di Deleuze. Più ancora che in occasione dell'annotazione precedente, ad assumere un ruolo rilevante è il valore spaziale dell'inquadratura. È infatti al suo interno che avviene la deformazione di cui è responsabile l'immaginazione, e lo spettatore viene messo di fronte alle situazioni su cui Deleuze si è espresso in questi termini: "Anzitutto, l'infinita forza della luce si contrappone alle tenebre come una forza ugualmente infinita senza la quale non potrebbe manifestarsi [...]. Non si tratta quindi di un dualismo e nemmeno di una dialettica, perché siamo al di fuori di ogni unità o totalità organiche [...]. Infatti, pertiene alla luce il fatto di sviluppare un rapporto con il nero come negazione = 0, in funzione della quale essa si definisce come intensità" (Deleuze, 2006, p. 66). Le situazioni a cui pensa Deleuze, richiamando significativamente il concetto di intensità, sono quelle in cui prevale un'incertezza visiva che tuttavia non ha un valore puramente narrativo (ad esempio, di inserire e prolungare un mistero) ma richiama dinamiche più profonde, e di una profondità non semplicemente psicologica. Con questo non si intende rifiutare l'interpretazione frequentemente psicoanalitica assegnata a certi momenti (Albano, 2004), ma si desidera prolungare quell'effetto di recupero delle origini ben oltre la psiche individuale, in direzione della specie. Visto gli innumerevoli esempi che potremmo fare in proposito, scegliamone uno recente che peraltro proviene da una serie TV, per guardare alla realtà audiovisiva nella sua complessità. Nel primo episodio di *Scissione* (2022), la protagonista, Helly (Britt Lower) alla conclusione della scena iniziale vede la figura del proprio responsabile, ovvero il protagonista Mark (Adam Scott), incorniciata da una porta e oscurata nella parte superiore: spettatori e personaggio sono messi di fronte in questa maniera a uno spazio che perde i suoi connotati geometrici e razionali e richiamano dinamiche immaginative in cui trovano una composizione controfattualità – come e di chi sarà quel volto? – e intensità – l'origine appare nel suo carattere dinamico e oscuro, come scrive anche Deleuze in proposito commentando le scelte stilistiche dell'Espressionismo tedesco: "Ciò che l'espressionismo invoca [è] un'oscura vita paludosa [...] il vitale come potente germinalità preorganica" (Deleuze, 2006, p. 68). Ovviamente, conta che una simile interpretazione venga sostenuta da elementi successivi della vicenda – la nascita del nipote di Mark in uno chalet di montagna nell'episodio 5 e la contrapposizione rilevante, nello stesso episodio, del buio con la luce dell'alba – e trovi conferma nel rapporto conflittuale con un plot in cui la linearità accostata e rafforzata dagli spazi bianchi e dal loro carattere geometrico (anche se labirintico), accanto al grande tema della memoria negata e manipolata, conduce in una direzione *abitativa* opposta: quello della negazione dei fondamenti dell'essere umano come specie a favore del valore e del suo carattere puramente socio-economico.

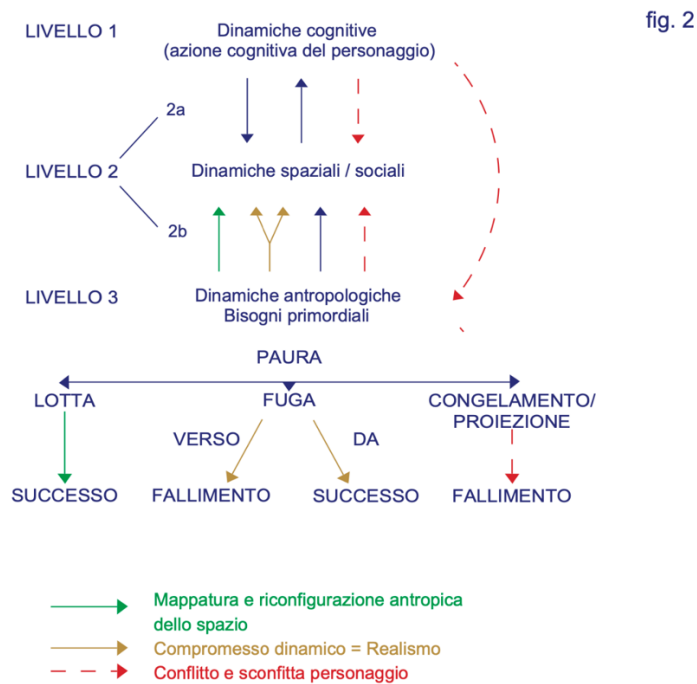
passaggio, offrendo al lettore l'esperienza di una continuità che, se non è desumibile dall'organizzazione degli eventi, viene garantita dalla presenza del "soggetto parlante" a cui si riferisce la Fludernik e della *esperienzialità* fruitiva che promuove. È quando ciò non capita, quando cioè un narratore decida di non rimediare al disorientamento che un passaggio cronotopico poco ordinario comporta, che si produce una sollecitazione *abitativa* emotivamente problematica e il lettore viene costretto a un coinvolgimento particolare e ad attivare dinamiche più profonde, non circoscritte alla mera comprensione cognitiva degli eventi.

Un esempio può essere individuato nell'*Educazione sentimentale* (1869) di Flaubert, in occasione dell'appuntamento mancato tra il protagonista, Frédéric Moreau, e la sua amata, Marie Arnoux. Inizialmente il narratore segue l'attesa del ragazzo lungo un marciapiede di Parigi, mentre la città viene investita dai primi movimenti della rivoluzione del 1848, finché si impone la constatazione (poco importa da chi provenga): "Accendevano i lampioni a gas, Madame Arnoux non era venuta" (Seconda parte, cap. VI). Se in verità è l'intera progressione narrativa a generare angoscia, con la presenza di alcuni passaggi bruschi e di alcune azioni repentine (da notare l'incalzare dei verbi al passato remoto, dopo passaggi in cui l'utilizzo dell'imperfetto genera quasi un tempo sospeso: è come se la dinamica temporale procedesse a balzi improvvisi), la condizione di incertezza emerge anche e soprattutto per via delle parole che seguono quelle appena riportate: "La notte precedente s'era sognata di trovarsi, già da parecchio tempo, sul marciapiede di rue Tronchet" (Seconda parte, cap. VI). Il cambiamento improvviso di ambientazione spazio-temporale che interviene a fronte di questo passaggio, privo com'è di commenti introduttivi da parte del narratore esterno, determina una *frattura* nel tessuto testuale che si può leggere in termini *abitativi*, ovvero ricade sul lettore in termini di incertezza e mettendone in crisi il senso di orientamento nel mondo narrativo.

Anche in questo caso, così come per la gestione dei processi cognitivi (livello 1), le dinamiche introdotte dal vissuto del personaggio, con la relativa ricaduta per analogia sul lettore, si fanno spiegare più facilmente – visto che avevamo fatto ricorso ai *Promessi sposi* per comprendere il rapporto tra livello 1 e livello 2, continuiamo con Renzo anche per il rapporto tra il livello 2 e il livello 3. Una volta fuggito da Milano e giunto nei pressi dell'Adda, Renzo vive un'esperienza di vera e propria transizione immaginaria e spaziale. Prendendo le distanze dalla realtà sociale e venendo a contatto con la natura, il protagonista manzoniano si trova presto immerso in un mondo quasi fiabesco: "Nella sua mente cominciavano a suscitarsi certe immagini, certe apparizioni, lasciatevi in serbo dalle novelle sentite raccontar da bambino" (Cap. XVII). Se è normale che nel mondo della fiaba la dimensione spaziale si modelli quasi immediatamente sull'immaginazione profonda, visto il carattere indeterminato della sua configurazione spazio-temporale (Luthi, 2012), non è strano che un personaggio privo di intelligenza sociale come Renzo vada incontro a una rapida perdita di coordinate spaziali realistica e si lasci investire dalla stessa immaginazione profonda che opera nella fiaba – ovvero passi rapidamente dal fallimento percettivo-cognitivo (livello 1), determinato anche dall'oscurità, alla riorganizzazione dello spazio circostante (livello 2) secondo i processi deformanti dell'immaginazione (livello 3).

Dunque, Renzo rifonda la propria dinamica *abitativa*, del tutto deficitaria e fallimentare, a partire da un'operazione trascendentale di riscoperta dei fondamenti antropologici dell'*abitare*, di cui l'acqua del fiume è un emblema lampante (così come l'esperienza uditiva, e quindi regressivo-infantile, che il protagonista fa di essa): quella che doveva essere una deviazione di natura soltanto geografica assume così i tratti di una riconfigurazione esistenziale e psicologica, in cui la rilevanza simbolica sostituisce del tutto le connotazioni sociali – cui tuttavia non si può rinunciare.

È a questo punto arrivato il momento di introdurre un secondo schema (fig. 2).



*Livello 3.* Prendiamo innanzitutto lo schema come un invito a rileggere le dinamiche che abbiamo illustrato (fig. 1) nella direzione opposta rispetto a quella adottata, ovvero dal basso verso l’alto. Facendolo, si potrebbe pensare allo spazio (livello 2) come a una grande dinamo o una grande turbina, capace di trasformare, in virtù della sua posizione intermedia, l’energia immaginativa profonda (livello 3), sempre “differente” e virtuale, nell’energia che in maniera più organizzata e articolata scorre nei sistemi sociali e nella loro ricaduta spaziale, e entra in relazione con le dinamiche cognitive (livello 1), rimanendo però inavvertita. Almeno finché la narrativa artistica e l’atto abitativo, attraverso la rappresentazione della realtà (livello 1 e 2a), non rievoca energie originarie (livello 3), che ragioni ideologiche e di controllo sociale portano a trascurare, addirittura a rimuovere. Insomma, la cultura che interviene sulla realtà attraverso una: “drastica e progressiva riduzione di possibilità, la quale se da un lato garantisce funzionamento, dall’altro comporta sacrifici, scarti, perdite” (Remotti, 2014, pos. 4154), ha al proprio interno il suo antidoto per evitare un definitivo “progressivo e inesorabile impoverimento” (Remotti, 2014, pos. 6142).

È così che, a fronte dell’operazione di *blending* messa in atto dai sistemi politico-sociali che organizzano la realtà attraverso la gestione delle complesse dinamiche spaziali (livello 2, a+b), alla narrativa e alla sua lettura va riconosciuta la possibilità di attivare il processo opposto descritto da Gambino e Pulvirenti:

Le figurazioni imaginali [...] sono sofisticati prodotti di *blending*, sapientemente collegati in modo da permettere al lettore di simulare a sua volta il processo che lo ha prodotto. In tal senso, così come alla base di ogni produzione di pensiero c’è un’elaborazione che seleziona e compone elementi concettuali per crearne di nuovi, alla base di ogni interpretazione si innesca un processo inverso, detto *unblending*. Se gli spazi mentali e i concetti, all’origine di un *blending*, vengono riconosciuti e riattivati nel processo di *unblending* dal lettore, allora

l'atto di interpretazione dischiuderà livelli di significato molteplici (Gambino e Pulvirenti, 2018, p. 77).

In occasione della *frattura abitativa*, perciò, la tenuta della rappresentazione va in crisi e si impone all'attenzione il carattere arbitrario, storicamente e politicamente e culturalmente connotato e, quindi, instabile e incerto di tutta l'organizzazione sociale (livello 1 e livello 2a), e per queste ragioni, al contempo, si delinea la necessità di recuperare punti di riferimento dal carattere più profondo e universale (livello 2b e livello 3), che però emergono secondo dinamiche meno razionalmente definite, più emotivamente connotate e con una caratterizzazione simbolica che sollecita l'investimento anche interpretativo, oltre che psicologico, del lettore (Gambino e Pulvirenti, 2018; Caracciolo, 2016; Cometa, 2017, pp. 201-209).

Fatto sta che ogni *frattura abitativa* va comunque sanata ed è per questo che abbiamo inteso la regressione emotiva, immaginativa e spaziale in termini trascendentali, ovvero come un momento di svolta utile a recuperare i presupposti su cui fondare nuovi atti *abitativi*.

Lo stesso Boyd, del resto, segnala come il gioco cognitivo in cui consiste l'arte, e che la narrativa introietta nella propria struttura oltre che accogliere tra le proprie funzioni, ha come ricaduta principale quella di: "rafforzare la coesione sociale" (Boyd, 2009, p. 114), e ciò trova il proprio inveramento specificatamente nella dinamica della risposta *abitativa* che segue la *frattura* e tenta di sanarla. A delinearsi è la necessità e anche la possibilità di un vero e proprio nuovo contratto sociale, ed è per questa ragione che il protagonista della narrazione – a vario titolo e in vari modi – deve passare, non solo attraverso il recupero di un'immaginazione profonda, ma anche attraverso un contatto con il tema e la sorgente ultima di tale immaginazione: la morte (Crapanzano, 2007, pp. 248-292; la riflessione di Crapanzano è la più funzionale al nostro discorso nella misura in cui associa la morte alla fine del mondo, e quindi alla questione urgente della coesione sociale).

È in quest'ottica che l'incontro con la morte – nella forma del pericolo personale o collettivo, oppure nella vera e propria relazione coi morti – si fa leggere nella prospettiva su cui si è concentrato Jean Baudrillard, che scrive: "Spezzare l'unione dei morti e dei vivi, infrangere lo scambio della vita e della morte, districare la vita dalla morte, o colpire di interdetto i morti e la morte, ecco il primissimo punto di emergenza del controllo sociale. Il potere è possibile solo se la morte non è più in libertà" (Baudrillard, 1980, p. 142).

È così che, da un lato le vicissitudini del protagonista danno evidenza al grande scopo evolutivo e adattivo che abbiamo riconosciuto alla narrativa, ovvero proporre un confronto col grande problema della sopravvivenza. È anzi proprio la presenza dei personaggi e la loro azione in uno spazio riconoscibile che permette alla narrativa, come spiega Carroll, di offrire al lettore: "un ordine psicologico [...] fornendo le particolarità di tempo e luogo [...] e integrando queste particolarità con le strutture elementari delle preoccupazioni umane" (Carroll, 2004, p. 115). Dall'altro lato, però, le vicissitudini che il protagonista affronta per sanare la *frattura abitativa* e far fronte all'incertezza che ne è derivata, vanno anche interpretate come la volontà di pervenire all'organizzazione di una nuova società, proponendo una configurazione spaziale aggiornata, a partire dal conflitto con la società presente e il suo spazio.

Se inizialmente l'esito di una simile dinamica può essere inquadrato all'interno di tre possibilità meramente logiche – ovvero la sconfitta dell'individuo rispetto alla società, il compromesso tra le due istanze in causa, infine la vittoria dell'individuo e la creazione di una società e dinamiche spaziali del tutto nuove –, ripensando all'emozione coinvolta in un simile processo, si può ipotizzare di declinare queste possibilità logiche a partire dal

modello di reazione alla paura proposto da LeDoux. In proposito, egli parla del: “Trio costituito da congelamento, fuga e lotta”, come “reazioni comportamentali difensive pressoché universali nei mammiferi” (LeDoux, 2015, pos. 96), e possiamo dunque riferirci a queste tre possibilità, per quanto in maniera generica e flessibile e non discreta, per offrire una sistemazione del panorama narrativo a partire dalle dinamiche fondamentali dell’*atto abitativo*.

Illustreremo meglio le quattro possibilità presentate dallo schema soffermandoci su degli esempi specifici più avanti, ciò che sembra però corretto pensare è che tali possibilità si caratterizzino per un grado di antropizzazione crescente, per cui in un sistema fortemente antropizzato è più facile che l’individuo debba subire la configurazione ambientale che preesiste al suo *atto abitativo*, mentre accade il contrario qualora il protagonista entra in un contesto che non ha ancora ricevuto un’organizzazione umana, in uno territorio incontaminato in cui può intervenire con un’attività di vera e propria *mappatura*.

Tutto ciò mette in rilievo come, per dirla con Calabrese: “Le forme del romanzo cambiano non perché un diverso stile di parola si imponga, ma in quanto gli stili cognitivi sono differenti” (Calabrese, 2020, p. 40), ovvero nella misura in cui vengono messi in scena *atti abitativi* che derivano dalla differente attività cognitiva dei personaggi o dei narratori nella relazione con lo spazio. È a partire da una simile prospettiva che è possibile offrire una mappatura del sistema letterario che aggiorni la concezione tradizionale del genere.

### 3. Conclusione. Una proposta

Se è possibile pensare i nostri *stili cognitivi* nell’ordine dei tradizionali generi narrativi è nell’ottica proposta da Moretti, che scrive:

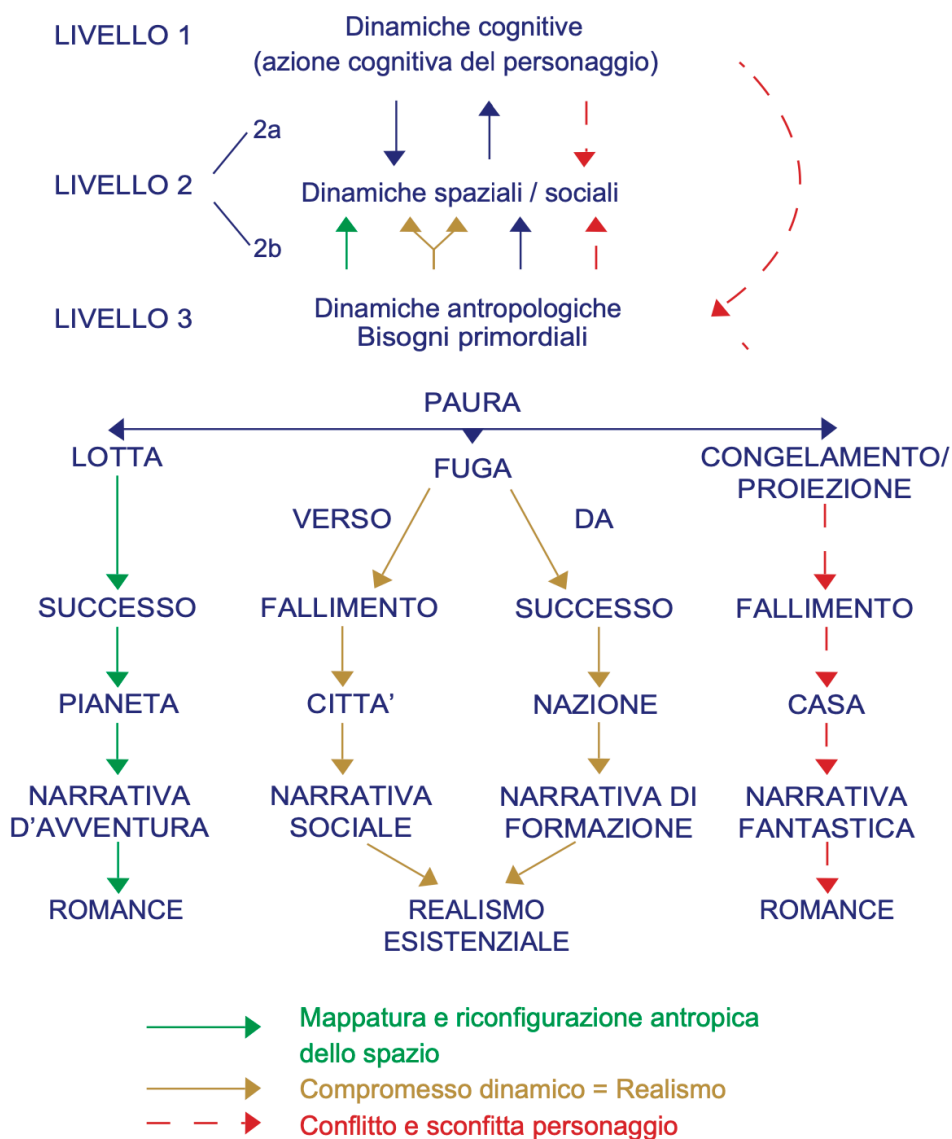
In poche parole, l’idea è che i generi letterari sono dispositivi per risolvere problemi che riguardano una contraddizione nell’ambiente, offrendo una soluzione immaginaria per mezzo della loro organizzazione formale. Il piacere fornito da tale organizzazione formale è quindi più di un semplice piacere: è il veicolo attraverso il quale viene modellata e assimilata un’affermazione simbolica più ampia (Moretti, 2013, p. 161).

Alberto Casadei, per circoscrivere tali risposte ambientali, segnala come ogni testo narrativo sia portatore e si faccia carico della: “trasmissione di nuclei di senso fondamentali da un punto di vista antropologico (le nozioni basilari sulla vita e la morte gli eventi concreti, collettivi e poi individuali, gli eventi simbolizzati e i simboli *tout court* ecc.) [...] attraverso sottolineature codificate, quindi ‘generi’, tipologie stilistiche che si associano a un contenuto fondamentale” (Casadei, 2018, p. 96). È proprio alla luce di tali *nuclei di senso* – legati per certi versi al *core-self* di ogni individuo (Casadei, 2018, pp. 47-48) –, la cui costanza garantisce la trasmissibilità di un significato narrativo pur nella mutevolezza degli stili e delle epoche, che deve essere pensato l’*atto abitativo* – dalla sua *frattura* alla soluzione avanzata (riuscita o meno che sia) –; ed è dunque attorno a tale *atto* che si compongono e scompongono e ricompongono costantemente, e con elementi sempre differenti, i generi narrativi.

In fondo, tutto ciò non è tanto differente da quello che sosteneva Bachtin, scrivendo: “Il cronotopo nella letteratura ha un essenziale significato di *genere*” (Bachtin, 1997, p. 232). Ma proprio in virtù di un ruolo tanto rilevante da assegnare allo spazio, si può affermare che il presupposto fondamentale per indagare l’organizzazione dei generi narrativi a partire dall’*atto abitativo* è riconoscere ad alcuni spazi specifici un ruolo decisivo. Si tratta di quegli spazi cui Gasparini assegna la funzione di nodi, richiamandosi a quattro situazioni in



relazione piuttosto dinamiche tra di loro: “le coppie casa-famiglia, paese-comunità, città-collettività, sistema di città-nazione/sub o sovra nazionale” (Gasparini, 2000, p. 23). È in questa maniera che il nostro schema (fig. 2) può essere arricchito facendo corrispondere ad ognuno dei quattro *stili cognitivi* differenti una particolare configurazione spaziale rilevante e, quindi, un relativo genere narrativo che ne deriva, pervenendo all’ultimo schema (fig. 3).



Innanzitutto va detto che la decisione di prendere come riferimento principale il sistema narrativo del XIX secolo si può giustificare col fatto che è con l'Ottocento e con la nascita della modernità che, come scrive Giovanni Sampaolo: “Il singolo non ha più un ruolo, ma

è costretto ad assumere di volta in volta, in modo contingente, funzioni diverse a seconda del sottoinsieme a cui partecipa [...] per inventare un nuovo terreno di integrazione della realtà disintegrata” (Sampaolo, 2011, p. 118). La narrazione intende dar voce a questa nuova situazione, e il romanzo in particolare: “narra storie di individui che inseguono i propri scopi privati in mezzo ad altri individui che perseguono altri scopi privati” (Mazzoni, 2011, p. 242). È tutto ciò a comportare una prima grande interrogazione critica nei confronti dell’ambiente in relazione alla posizione dell’essere umano nel mondo, che tuttavia produce un panorama ancora abbastanza ordinato e ordinario (Bridgeman, 2007, p. 56), in cui l’azione individuale riesce ancora a trovare un giusto compromesso con l’interpretazione più condivisa della realtà, delle sue dinamiche spaziali e delle sue dinamiche sociali.

È inoltre in questo periodo che le dinamiche editoriali e fruibili conducono a un’organizzazione più rigida e stabile del sistema letterario (Cavallo e Chartier, 2009, pp. 371-373), in particolare con la definizione più chiara di un centro e di una periferia dello stesso, che rimanda alla compresenza conflittuale (anche all’interno dello stesso testo talvolta) di “realismo esistenziale” e di *romance* (Mazzoni, 2011, pp. 243-245; Bertoni, 2007), che il nostro schema (fig. 3) infatti riproduce.

Ora, per comprendere al meglio la situazione che lo schema sintetizza, è tuttavia opportuno concentrarci sull’analisi di un testo per ogni genere, anche per mettere in luce il carattere sempre ambivalente della posizione di genere e quindi *abitativa* delle narrazioni e delineare a grandi linee, ma in maniera più effettiva, il percorso metodologico che dalla teoria proposta deriva e che, giocoforza, si organizza attorno a tre principi:

1. Analisi stilistica e strutturale delle dinamiche cognitive fondamentali, sia per ciò che concerne il personaggio che per quanto riguarda l’istanza narrativa, soprattutto in relazione al processo *abitativo* e quindi alla relazione complessa con l’ambiente;
2. Individuazione degli spazi fondamentali all’interno dell’ambiente in cui svolge la vicenda, e riflessione sulla loro portata da una prospettiva sociologica e storica rispetto all’epoca di pubblicazione del testo;
3. Individuazione degli elementi che rimandano all’antropologia dell’immaginario e alla *topologia fantastica* da mettere in relazione con gli elementi emersi nei due punti precedenti.

In termini strettamente discorsivi, almeno per ciò che concerne le analisi che vengono proposte, ciò si traduce nell’esigenza di (1) individuare il personaggio portatore dell’*atto abitativo* fondamentale e lo spazio verso cui tale *atto* si rivolge, per sottolineare in seguito (2) quale dinamica cognitiva fallisca e quale prevalga nella perlustrazione dell’ambiente circostante, concentrandosi (3) sulle dinamiche spaziali profonde e simbolicamente rilevanti che emergono (valorizzando in particolare gli schemi di immagini cui abbiamo fatto cenno, nell’impossibilità di soffermarsi, visto la brevità delle analisi, su dinamiche simboliche più specifiche e decisamente rilevanti) e sul (4) rapporto con la morte cui questo *atto* conduce, per giungere infine a (5) segnalare l’esito di tali dinamiche, anche (6) coinvolgendo e valorizzando il ruolo dell’istanza narrativa. Non sempre sarà funzionale rispettare quest’ordine, ma per risultare estremamente chiari si tenterà di farlo il più possibile.

Partiamo dunque dalla destra dello schema e, per la narrazione *fantastica*, concentriamoci su *Il giro di vite* (1899) di Henry James. Qui, come quasi sempre nel *fantastico*, l'*atto abitativo* non viene messo in campo dalla protagonista bensì dai fantasmi, e principalmente dal personaggio di Quint. Come l'incontro con la morte avviene nella maniera più esplicita possibile, è altrettanto evidente che a essere messo in discussione è lo spazio della casa, più specificatamente della casa borghese. È contro la sua chiusura, che si traduce in repressione psicologica (Foucault, 2000, pp. 218-226; Gay, 2002, pp.53-67 e pp.264-289) e nel simbolo di una razionalità positivista tautologica e improduttiva (Adorno e Horkheimer, 2000), che Quint si ribella. La protagonista, fallita la possibilità di comprendere la provenienza del fantasma mettendo in atto l'immaginazione narrativa o controfattuale, investe sul *mind reading*, ovvero sull'alleanza coi personaggi che la circonda, come unica soluzione per tenere in vita la configurazione originaria della casa. Ma è anche quest'ultima che si trasforma in veicolo di fallimento, nella misura in cui mette a disposizione un suo elemento strutturale per veicolare l'apparizione del fantasma: le finestre (Bellocchio, 2006). Queste ultime diventano in particolare i luoghi attraverso cui il fantasma sollecita una riflessione antropologicamente importante, ovvero il rapporto tra spazio *interno* e spazio *esterno*. Negata la solidità di tale distinzione, così come la cogenza del parametro delle distanze, attraverso la complicazione del *grado di granularità* (Herman, 2007, pp. 251-253), lo spazio viene azzerato nelle sue configurazioni geometriche e sociali fondamentali, per pervenire a una sorta di *astrazione* (Lefebvre, 1976, p. 70) e essere rifondato secondo una prospettiva più democratica (Kern, 2007, p. 217), che richiama la configurazione della *rete* (Ryan, 2016, pp. 18-23). La protagonista, incapace di opporsi negli eventi a questa dinamica, passando attraverso il fallimento dell'alleanza con Miles, riesce a questo scopo in termini formali. Il carattere incorporato del suo racconto, infatti, assieme alla sua natura privatistica, riescono a configurarsi come sostitutivi del ruolo protettivo (e repressivo) della casa, facendo così emergere l'assoluta necessità di elaborare uno spazio interiore in cui gestire le grandi angosce determinate dal mondo borghese e dalla modernità (Gay, 2002, pp. 170-177; Corbin, 2001, pp. 360-365).

Per quanto riguarda la seconda posizione, quella compresa già all'interno della grande e complessa area del realismo, concentriamoci su *Daniel Deronda* (1876) di George Eliot. Certamente più complessa, non fosse altro che per il numero di pagine, rispetto al *Giro di vite*, la narrazione della Eliot presenta come *atto abitativo* fondamentale quello del protagonista Daniel. Costretto a interrogarsi sulle proprie radici e a sentirsi estraneo nella propria casa, è da quest'ultimo spazio che egli intende fuggire a partire da un'ambizione cosmopolita (Cap. XVI). Ma tutta la narrazione consiste nella volontà di dimostrare come le due dimensioni spaziali, quella domestica della casa e quella più ampia della comunità, non sono in opposizione, bensì si implicano vicendevolmente e la seconda può essere conseguita solo attraverso il raggiungimento della prima. È a fronte di ciò che il *mind reading* si rivela uno strumento più efficace del pensiero controfattuale, perché se Daniel viene a conoscenza delle sue origini, non è attraverso un'indagine fattuale, bensì grazie alla capacità di entrare in relazione con gli altri (Capp. XVI, XXVIII e in particolare XXXII) e in particolare con l'ebrea Mirah. Infatti, se è vero che la sua capacità di intuire le intenzioni suicide di quest'ultima ha ruolo decisivo per il loro incontro (Cap. XVII), subito dopo il salvataggio leggiamo: "Gli sarebbe piaciuto avviare una conversazione, ma vi rinunciò, nella speranza di ispirarle una fiducia che la spingesse a parlare per prima", a dimostrazione che è solo attraverso la costruzione di un rapporto al contempo distaccato e comprensivo e profondo, che Daniel può stabilire un rapporto d'amore con Mirah. Ma ciò lo condurrà a conoscere l'ebraismo come proiezione cosmopolita alternativa a quella dell'impero britannico, che in questi anni sta entrando in una crisi profonda, e lo porterà, soprattutto, a poter accogliere

con gioia la notizia delle sue origini ebraiche. Daniel compie dunque la sua *formazione* comprendendo l'armonia tra i valori intimi – che coincidono con una casa, da cui lui viene tuttavia allontanato sin da bambino – e i valori comunitari, la cui portata può assumere un'ampiezza e una natura differente. Ciò conduce ad assegnare un ruolo importante al rapporto *contenitore-contenuto*, con il primo che viene riempito dal secondo a cui offre una forma e quindi una maggiore definizione: la casa che inizialmente è tutto il mondo deve essere ripensata fino al punto che è il mondo a poter diventare casa, con quest'ultima che viene compresa nella sua reale portata. E tutto ciò è a tal punto rilevante per la narrazione che anche Gwendolen Harleth, l'altra protagonista del romanzo, passa attraverso un'illuminazione di questo tipo per avviarsi verso una completa maturazione (Cap. LXIV). Tuttavia, questa dinamica di fuga – più o meno volontaria – dei personaggi della vicenda può conseguire il suo significato profondo alla luce della posizione che viene occupata dall'istanza narrativa e dell'organizzazione del *plot*. Sono queste ultime, infatti, che mantenendo la provincia inglese come centro di gravità della vicenda fanno avvertire – e configurano in termini formali – ogni allontanamento come una deviazione e quindi costringono il lettore a pensare ognuna delle fughe messe in atto come destinate a trovare un punto di equilibrio con lo spazio domestico.

Sempre restando nell'ambito del realismo, ma più connotato in termini sociali, analizziamo *Ferragus* (1833) di Honoré de Balzac. In questo caso l'*atto abitativo*, rivolto contro la città di Parigi e la sua rigida organizzazione sociale dei quartieri (in proposito le prime pagine della narrazione sono da subito decisamente esplicite; Bourdieu, 2002), si delinea in maniera nascosta dai movimenti della protagonista, Clemence, e contagia tutti gli altri personaggi del romanzo. A partire dalla gelosia di Auguste de Maulincour, prende infatti avvio un'indagine sugli spostamenti della donna che coinvolge anche il marito di Clemence, Jules Desmarets, e arriva infine Ferragus, il padre segreto di Clemence. Se da un lato, ciò porta l'immaginazione narrativa a prendere il sopravvento sul *mind reading* – detto altrimenti: poco importano a Auguste i sentimenti di Clemence, egli vuole giusto comprendere le ragioni del comportamento della donna –, dall'altro a delinearci è una narrazione intricata, in cui si impongono le configurazioni del *sentiero* e dei *collegamenti* e da cui deriva un intreccio complesso. Lo stesso Ferragus, che nella *Commedia umana* riveste anche i panni di Vautrin (*Papà Goriot*, 1835), Abate Carlos Herrera (*Illusioni perdute* (1843) e *Splendori e miserie dei cortigiani* (1844)), non riesce a dominare la vicenda come suo solito, rimane imbrigliato nel labirinto che la narrazione produce, e così non riesce a tener fede al suo soprannome, *Tromp la mort*. Infatti, se è Ferragus stesso a far circolare la morte nella narrazione, minacciando e uccidendo tutti coloro che indagano sulla figlia, la morte di quest'ultima determina la sua sconfitta – e più in generale, simbolicamente, il fallimento di ogni atto individuale di estrema libertà. È in questa maniera che Parigi si delinea come un sistema complesso, privo di quel controllo centralizzato che Vautrin-Ferragus ha avuto l'ambizione di esercitare, ma impossibile anche da circoscrivere all'interno della rigida interpretazione sociologicamente connotata di cui si fa portatore Auguste. Lo stesso narratore, decidendo di approfondire le storie individuali di ogni personaggio rilevante e non tanto i loro moti intimi, avvalorare e rinforza la configurazione dello spazio urbano aggiungendo ulteriori *percorsi* e *collegamenti* umani a quelli che la vicenda principale produce e ai vicoli parigini tra cui i personaggi si aggirano. Ne deriva uno spazio testuale che assume i tratti del frattale, che tanto più moltiplica la propria complessità quanto più è osservato da vicino, e che per questa ragione sembra proporre una sintesi perfetta dell'intero progetto della *Commedia umana*.

Per finire veniamo al romanzo di Jules Verne, *I figli del capitano Grant* (1867). La vicenda che conduce in giro per il pianeta Lord Glenarvan con lo yacht Duncan e con tutto

il suo equipaggio si sviluppa in opposizione all'Impero Britannico, che non concede alcuna attenzione di fronte alla vicenda della scomparsa del capitano Grant. In quest'ottica si può affermare che si oppongono due visioni del pianeta e della sua unità, quella politica della Gran Bretagna cui viene contrapposta una visione più geografica e più ancora, come l'intera narrazione intende dimostrare, umana. In proposito è fondamentale il coinvolgimento casuale nella vicenda del geografo Jacques Paganel, che innanzitutto contribuisce a rinforzare e soprattutto a rilanciare l'approccio cognitivo di matrice controfattuale. È infatti lui che, a fronte dei diversi fallimenti della spedizione, dalla Patagonia all'Australia, si preoccupa di decifrare il biglietto lasciato dal capitano Grant, di colmarne le lacune, per rilanciare la vicenda. Tuttavia, sono proprio questi fallimenti a permettere di tenere in vita la vicenda e soprattutto di svilupparne il versante cognitivo più rilevante, quello del *mind reading*. Così, nella vicenda a poco a poco si rivela innanzitutto determinante l'alleanza e la fiducia tra i personaggi, in un mondo che in verità non è più veramente da *mappare*, perché è già interamente noto, ma è da percorrere semmai accanto a persone fidate e da affrontare nel suo versante più concreto, ovvero quello delle intemperie e degli imprevisti naturali. La *geografia*, che evidentemente rischiava già allora di soccombere di fronte all'"ordinamento geometrico" del mondo (Virilio, 1997), in questa maniera riscopre la sua componente *umana*. Il rapporto tra *centro-periferia*, che risulta certamente fondamentale nella capacità di offrire un ordinamento alla mondo, attraverso la sua spiccata *orizzontalità* si sviluppa alla ricerca di un equilibrio (Dannenberg, 2008, p. 76) tra due elementi che, dunque, si fanno declinare secondo prospettive differenti – la Scozia-la Gran Bretagna, la Gran Bretagna-l'Impero, l'Impero-il Pianeta –, ma in ultima istanza trovano come principio di sintesi fondamentale la relazione *io-altro*. In questo senso, se l'istanza narrativa confonde spesso la sua voce con quella di Paganel (Jahn, 1996) è proprio per sottolineare la differenza tra il carattere libresco del sapere del geografo – che parla come un libro, e dunque il libro può parlare come e con lui – e la vicenda umana cui il personaggio va incontro. È in questa maniera che, da un lato, la rappresentazione dello spazio passa dallo strumento della *mappa* a quello del *tour* (Linde e Labov, 1975; Herman 2002, p. 281; Ryan, pp. 27-31), dall'altro si mette in evidenza lo scarto tra conoscenza, che può essere acquisita da tutti nella misura in cui viene veicolata dal linguaggio trasparente e impersonale della scienza, e l'esperienza, che trova invece la maniera simbolicamente più significativa e complessa di iscriversi attraverso i tatuaggi che, nel finale del romanzo, tramutano il corpo di Paganel in un planisfero – *geo* – tutto personale, in virtù di una *grafia* tutta da decifrare e da far leggere solo alle persone più intime.

\*\*\*

Le analisi proposte intendono mostrare come le narrazioni si muovano all'interno di un orizzonte ristretto, segnato dalle soluzioni abitative possibili e dalla posizione psicologica ed emotiva con cui ci si confronta con esse, che produce due dinamiche opposte.

Innanzitutto le principali soluzioni abitative, elaborate nell'Ottocento, possono essere concepite nei termini del genere per come ne parla Fredric Jameson, ovvero come: "un ideologema narrativo la cui forma esterna, secreta come una conchiglia o un esoscheletro, continua a emettere il suo messaggio ideologico dopo l'estinzione del suo ospite" (Jameson, 1990, p. 187). Ciò significa che ogni narrazione giocoforza trova un suo significato e va interpretata a partire da come si colloca rispetto alle narrazioni elaborate nell'Ottocento, alle origini dell'individualismo moderno. È in virtù di ciò che, ad esempio, anche narrazioni prive dell'elemento soprannaturale possono esercitare sul lettore una reazione angosciata,

qualora assegnino alla casa un ruolo predominante (un maestro in proposito è un autore come Julien Green con romanzi come *Adrienne Mesurat* (1927) o *Leviatan* (1929)). Ma, al contrario, per ogni narrazione è possibile anche perseguire un significato opponendosi all'immaginario spaziale che dall'Ottocento deriva.

Ognuna delle narrazioni analizzate ha tuttavia, in seconda istanza, anche mostrato uno scarto più o meno significativo rispetto al genere in cui i testi si inseriscono, che tramuta ognuna delle proposte abitative avanzate in una soluzione del tutto individuale e quindi solo fino a un certo punto modellizzante. È in questa prospettiva che svolge un ruolo fondamentale la natura complessa della narrazione, che non solo consente soluzioni differenti pur a partire da uno stile cognitivo simile – ovvero: pur all'interno dello stesso genere –, ma soprattutto ammette la possibilità di attivare fruizioni differenti che assegnano alla proposta abitativa iniziale risvolti nuovi, rimasti in origine solo a uno stadio potenziale. È in quest'ottica che Casadei può scrivere che un classico è un'opera che: “Avendo lasciato aperte molte possibili sinapsi cognitive [...] sopporta infinite rielaborazioni [...], cosicché la sua perentorietà, il detto ‘una volta per tutte’, risulta ri-adattabile a infinite combinazioni storiche” (Casadei, 2018, p. 187 e p. 193). Ciò significa concepire la possibilità opposta rispetto a quella delineata poco sopra, con un testo che si vede rinnovata la propria proposta abitativa grazie al decorso storico e non con una proposta abitativa che circola all'interno della storia letteraria conservando immutato la propria portata ideologica.

Dunque, se il grande enigma della posizione dell'uomo nel mondo e nella società trova nella narrazione una forma al contempo di documentazione e di rilancio, nondimeno la cornice entro cui l'essere umano può agire non è infinita, ma piuttosto ha il carattere inesauribile dell'individualità che ogni narrazione sostiene e ripropone.

E così anche il grande cambiamento avanzato dalla narrazione del Novecento non ha fatto altro che ricombinare gli elementi che l'ultimo schema richiama (fig. 3), con soltanto un'enfasi decisamente maggiore assegnata alla relazione soggettiva con lo spazio; perché, come scrive, tra gli altri, Manfred Jahn: “Trattando la soggettività non come una distorsione di cui liberarsi nell'interesse della scienza e dell'empirismo, i modernisti guardavano a un mondo plasmato dalle percezioni individuali, e erano affascinati da ciò che vedevano” (Jahn, 2007, p. 94).

In particolare è possibile pensare a due grandi cambiamenti, il primo relativo alle dinamiche di relazione tra i nodi spaziali all'interno di un mondo che resta identico, il secondo invece relativo a una vera e propria riconfigurazione del mondo, soprattutto per ciò che concerne la natura dei suoi nodi spaziali.

Per quanto riguarda la prima possibilità, possiamo innanzitutto pensare ai *Buddenbrook* (1901) di Thomas Mann. Qui la narrazione, rifiutando la composizione armonica tra la dimensione privata della casa e la dimensione pubblica della comunità, mette in scena il fallimento della casa nella misura in cui soccombe a nuovi valori comunitari e nazionali. Ugualmente è possibile interpretare il *Viaggio al termine della notte* (1932) di Louis-Ferdinand Céline come un romanzo in cui la grande apertura della narrazione d'avventura viene negata in una dinamica spaziale che, non solo è estremamente soggettivizzata, ma procede anche a spirale, conducendo così il protagonista, Bardamu, inizialmente dall'Africa agli Stati Uniti e infine ad un andirivieni convulso nei vicoli della periferia parigina, con la fuga che prima si ridimensiona e infine fallisce. Se nel primo caso è il rapporto *contenitore-contenuto* a entrare in crisi, col secondo che soccombe al primo, nel secondo caso è la relazione *centro-periferia* che va incontro a un ripensamento, con la *periferia* che invade il *centro* e lo costringe a perdere il suo ruolo di principio ordinatore.

Per quanto riguarda la seconda possibilità, è interessante rimandare al caso di un genere tutto novecentesco, ovvero la narrazione di spionaggio. Secondo quest'ultima si produce

una sovrapposizione tra spazio metropolitano e il mondo, con l'avventura, garantita da quest'ultima ambientazione, ad assumere i tratti meno liberatori e più angoscianti delle vicende urbane. Se ciò potrebbe essere facilmente mostrato ripensando ai romanzi di Graham Greene, ma anche alle narrazioni postmoderne di Thomas Pynchon o di Don DeLillo o ancora di Javier Marías, è il caso di dedicare, almeno in chiusura, un po' di spazio al cinema che, per sua natura, sa offrire esemplificazioni icasticamente più efficaci. Se si ripensa così a *Intrigo internazionale* (1959) di Alfred Hitchcock e alla scena finale ambientata sul Monte Rushmore, è possibile infatti trovarsi di fronte all'immagine emblematica del tentativo dell'essere umano di antropizzare ogni spazio naturale, con l'idea di ridurre ogni angolo del pianeta a un controllo politico. E, trasferita così nel vasto orizzonte del mondo la portata paranoica e angosciante tipica della vita cittadina (o persino domestica), quest'ultima trova nella forma del complotto (Jameson, 2007) la propria espressione più parossistica, a cui dà un contributo fondamentale proprio la relazione spazialmente sproporzionata che sta alla base dell'operazione.

Ciò che racconta il genere dello spionaggio, assieme a tante altre forme di narrazione contemporanea<sup>4</sup>, è dunque, per certi versi, l'angosciante fine delle geografie di cui parla Paul Virilio, paventata già da Paganel nei *Figli del capitano Grant* e amplificata dall'evoluzione straordinaria dei mezzi di comunicazione più ancora che di trasporto (Virilio, 1997). Ma, alla luce di quanto abbiamo scritto, possiamo affermare che, almeno finché ci sarà la Storia e quindi le narrazioni, emergeranno di necessità modi sempre differenti di

<sup>4</sup> Brevemente, e in continuità con le esigenze emerse nella nota 2, si può pensare al ruolo fondamentale rivestito negli ultimi decenni dalle narrazioni in cui l'*atto abitativo* si confronta e mette in rilievo la grande questione ecologica. Genericamente definita *ecofiction* (e accompagnata dalla *ecocritica*, il cui raggio d'azione copre un panorama letterario più vasto; per un inquadramento ricordiamo almeno, rimanendo in un contesto italiano, Salabè, 2013 Salvadori, 2016), questa narrazione intende richiamare l'attenzione sulla necessità per l'uomo di rinnovare il rapporto con l'ambiente circostante, compromesso dagli interessi economici, e spesso si traduce nella necessità di trasferire al di là del pianeta la ricerca di una migliore soluzione abitativa. Così film come *L'ignoto spazio profondo* (2005) di Werner Herzog o *Gravity* (2013) di Alfonso Cuarón o *Interstellar* (2015) di Christopher Nolan uniscono la volontà di avviare una vicenda capace di mappare uno spazio ignoto a una ricerca di un luogo in cui possano ancora essere rintracciati i valori umani fondamentali, richiamando perciò da un lato la narrazione di *avventura* dall'altro quella di *formazione*. L'universo di questi film può essere infatti rimandato, più che ai luoghi remoti del pianeta per come li racconta Verne, al 'mondo verde' per come ne parla Northrop Frye (Frye, 1969, p. 263). Può anche capitare, come nel caso di un film d'animazione come *Wall-E* (2008), che gli elementi fondamentali del nostro pianeta vengano raccontati nella prospettiva degli "oggetti desueti" (Orlando, 1993), richiamando perciò le dinamiche del ritorno del rimosso e quindi dell'*Unheimlich*, con la relativa angoscia che comporta, e finendo perciò per assegnare al pianeta Terra la configurazione rivestita dalla casa nel *fantastico* ottocentesco. Un'altra dinamica narrativa interessante, in linea con questa prospettiva critica, che però intende soddisfare meno la necessità di una ricerca di una nuova dimensione abitativa e più la volontà di comprendere le dinamiche abitative contemporanee, proviene dal regista svedese Ruben Östlund. Nei suoi film, ambientati di frequente in luoghi di passaggio (*non-luoghi*, si potrebbe dire) – mezzi di trasporto e centri commerciali (Play, 2011), musei (*The Square*, 2017), luoghi di vacanza (*Forza maggiore*, 2014; ma anche *Triangle of Sadness*, 2022, che mette in scena lo spazio complesso della nave da crociera) – e caratterizzati spesso da vicende di viaggio o spostamento, si impone all'attenzione l'inquadratura molto di frequente fissa, che sembra avanzare un interrogativo abitativo fondamentale nella società contemporanea: che ruolo si può assegnare alla tradizionale posizione sedentaria – da intendersi anche e soprattutto in termini di simbolismo morale e assiologico – in un mondo che si muove costantemente, ovvero all'interno dei molteplici e continui *flussi* che ci circondano?

*abitare* lo spazio e quindi di offrire una forma all'intero pianeta, per quanto instabile o addirittura forse semplicemente immaginaria.

## Bibliografia

### *Bibliografia primaria*

- Balzac H. (1833), *Ferragus*, tr. it. E. B. Besi (2006), *Ferragus*, Milano, Garzanti.
- Céline L.-F. (1932), *Voyage au bout de la nuit*, tr. it. E. Ferrero (1992), *Viaggio al termine della notte*, Corbaccio, Milano.
- Eliot G. (1876), *Daniel Deronda*, tr. it. S. Terziani (2018), Roma, Fazi.
- Flaubert G. (1869), *L'éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme*, tr. it. G. Bogliolo (2000), *L'educazione sentimentale* in Flaubert G., *Opere (1863-1880). Vol. 2*, Milano, Mondadori, pp. 17-524.
- James H. (1898), *The Turn of the Screw*, tr. it. G. Mochi (2007), *Il giro di vite*, Venezia, Marsilio.
- Mann T. (1901), *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, tr. it. A. Rho (2006), *I Buddenbrook*, Torino, Einaudi.
- Manzoni A. (1842), *I promessi sposi*, Milano, Principato, 1988.
- Verne J. (1867), *Le enfants du capitaine Grant: voyage autour du monde*, tr. it. L. Tamburini (1995), *I figli del capitano Grant*, Torino, Einaudi.

### *Filmografia*

- America oggi (Short Cuts)*, R. Altman, 1993.
- Magnolia*, P.T. Anderson, 1999.
- Elephant*, G. Van Sant, 2003.
- Crash – contatto fisico (Crash)*, P. Haggis, 2004.
- Babel*, A.G. Inarritu, 2006.
- Melancholia*, L. Von Trier, 2011.
- Intrigo internazionale (North by Northwest)*, A. Hitchcock, 1959.
- L'ignoto spazio profondo (The Wild Blue Yonder)*, W. Herzog, 2005.
- Wall-E*, A. Stanton, 2008.
- Gravity*, A. Cuaron, 2013.
- Interstellar*, C. Nolan, 2014.
- Play*, R. Ostlund, 2011.
- Forza maggiore*, R. Ostlund, 2014.
- The Square*, R. Ostlund, 2017.
- Trinagle of Sadness*, R. Ostlund, 2022.
- Scissione (Severance)*, ideata da Dan Erickson, 2022 (Serie Tv, stagione 1).



*Bibliografia secondaria*

- Abbott H.P. (2008), *Narrative and emergent behavior*, in "Poet Today", 29 (2), pp. 227-244.
- Adorno T. e Horkheimer M. (2000), *La dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi.
- Albano L. (2004), *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Venezia, Marsilio.
- Appadurai A. (2012), *Modernità in polvere*, Milano, Cortina.
- Bachmann-Medick D. (2016), *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, Berlin-Boston, de Gruyter.
- Bachtin M. (1997), *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Baudrillard J. (1980), *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli.
- Bellocchio L. (2006), *Finestre. Quaderni di Synapsis V*, Firenze, Le Monnier.
- Bernini M. (2017), *Narrative and Cognitive Modelling: Insights from Beckett Exploring Mind's Complexity*, in Walsh R. e Stepney S. (ed.), *Narrating Complexity*, Cham, SpringerA.
- Bernini M. e Caracciolo M. (2013), *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci.
- Bertetto P. (2016), *Il cinema e l'estetica dell'intensità*, Milano, Mimesis.
- Boyd B. (2009), *On the Origin of Stories*, Cambridge, Harvard University Press.
- Bourdieu P. (2002), *Campo del potere e campo intellettuale*, Roma, Manifestolibri.
- Bridgeman T. (2007), *Time and space*, in Herman D. (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 52-65.
- Calabrese S. (2020), *Neuronarrazioni*, Milano, Editrice Bibliografica (ed. digitale).
- Caracciolo M. (2016), *Cognitive literary studies and the status of interpretation: An attempt and conceptual mapping*, in "New Literary History", 47, 1, pp.187-207.
- Carocci E. (2015), *Cinema, soggetto, cervello. Deleuze e l'estetica della sensazione*, in P. Bertetto (ed.), *Cinema e sensazione*, Milano, Mimesis.
- Carroll J. (2004), *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature, and Literature*, New York-London, Routledge.
- Casadei A. (2018), *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, Saggiatore.
- Cavallo e Chartier (2009), *Storia della lettura*, Roma-Bari, Laterza.
- Cometa M. (2017), *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano, Cortina.
- Cometa M. (2022), *Biopoetica*, in Id. (ed.), *La letteratura e il bios. Quattro istantanee su Siri Hustvedt*.
- Corbin A. (2001), *Dietro le quinte*, in Ariès P. e Duby G. (ed), *La vita privata. L'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, pp. 332-486.
- Crapanzano V. (2007), *Orizzonti dell'immaginario. Per un'antropologia filosofica e letteraria*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Currie G. (2004), *Arts and Minds*, Cambridge, Oxford University Press.
- Dannenberg H.P. (2008), *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln, University of Nebraska.
- De Martin E. (2002), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi.
- Deleuze G. (1997), *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina.

- Deleuze G. (2002), *L'immagine-movimento. Cinema I*, Milano, Ubu Libri
- Durand G. (1972), *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo.
- Fludernik M. (2002), *Towards a "Natural" Narratology*, London-New York, Routledge.
- Foucault M. (2000), *Gli anormali*, Milano, Feltrinelli.
- Friedman J. (2005), *La quotidianità del sistema globale*, Milano, Bruno Mondadori.
- Frye N. (1969), *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi.
- Gambino R. e Pulvirenti G. (2018), *Storie, mente, mondi: approccio neoermeneutico alla letteratura*, Milano, Mimesis.
- Gandini L. (2014), *Collateral e le mappe urbane del delitto*, in Carluccio G. (ed.), *America oggi. Cinema, media, narrazioni nel nuovo secolo*, Torino, Kaplan, pp. 207-215.
- Gasparini A. (2000), *La sociologia degli spazi. Luoghi, città, società*, Roma, Carocci.
- Gaudin A. (2015), *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin.
- Gaut B. (1999), *Identification and Emotion in Narrative Film*, in Platinga C. e Smith G.M. (eds), *Passionate View: Film, Cognition and Emotion*, Baltimora, Johns Hopkins University Press pp. 200-216.
- Gay P. (2002), *Il secolo inquieto. La formazione della cultura borghese 1815-1914*, Roma, Carocci.
- Geertz C. (1998), *Interpretazioni di culture*, Bologna, Mulino.
- Gehlen A. (1983), *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano, Feltrinelli.
- Grishakova M. e Poulaki M. (2019), *Introduction* a Grishakova M. e Poulaki M. (eds), *Narrative Complexity. Cognition, Embodiment, Evolution*, Lincoln, University of Nebraska Press, pp. 13-45.
- Heidegger M. (1954), *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, pp. 96-108.
- Herman (2002), *Story Logic: Problems and possibilities of narrative*, Lincoln, University Nebraska Press.
- Id. (2007), *Cognition, emotion and Consciousness*, in Herman D. (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 245-259.
- Id. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Hildebrand G., (1999), *Origins of Architectural Pleasure*, Oakland, University of California Press.
- Hogan P.C. (2003), *Cognitive Science, Literature and the Arts. A Guide for Humanists*, New York-London, Routledge.
- Hustvedt S. (2014), *Vivere, pensare, guardare*, Torino, Einaudi.
- Hutto D. D. (2008), *Folk Psychological Narratives. The sociocultural Basis of Understanding Reason*, Cambridge, The MIT Press.
- Iacoli G. (2008), *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci.
- Jahn M. (1996), *Window of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept*, "Style", 30, 2, pp. 241-267.
- Id. (2007), *Focalization*, in Herman D. (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Jameson F. (1990), *L'inconscio politico. La narrazione come atto simbolico: interpretazione politica del testo letterario*, Milano, Garzanti.
- Id. (2007), *La totalité comme complot*, Pairieris Ordinaires, Paris.
- Id. (2015), *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi (ed. digitale).
- Johnson (1987), *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, University of Chicago Press.
- Kern S. (2007), *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Mulino.
- Lakoff G. (1987), *Women, Fire and Dangerous Things: What Category Reveal About the Mind*, Chicago, University of Chicago Press.
- LeDoux J. (2015), *Ansia. Come il cervello ci aiuta a capirla*; Milano, Cortina (ed. digitale).
- Lefebvre H. (1976), *La produzione dello spazio*, Milano, PiGreco-Moizzi.
- Leroi-Ghouran A. (2018), *Il gesto e la parola*, Milano, Mimesis.
- Linde C. e Labov W (1975), *Spatial networks as a site for the study language and thought*, "Language", 51, 4, pp. 924-939.
- Lodge D. (1981), *Working with Structuralism: Essays and Reviews aon Nineteenth and Twentieth Centyry Literature*, London, Routledge.
- Lotman J., (1977), *The structure of the artistics text*, Ann Arbor, Univesiry of Michigan Press.
- Luhmann N. (1990), *Fondamenti di una teoria generale*, Bologna, Mulino.
- Margolin U. (2003), *Cognitive Science, the Thinking Mind and Literary Narrative*, in Herman D. (ed.), *Narrative Theory and Cognitive Sciences*, Standford, CSLI Publications.
- Marquard O. (2007), *Compensazioni. Antropologia ed estetica*, Roma, Armando.
- Mazzoni (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, Mulino.
- Moretti F. (2013), *Distant Reading*, New York-London, Verso.
- Orlando F. (1993), *Gli oggetti desueti della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Panksepp J. e Biven L. (2012), *The Archeology of Mind: Neuroevolutionary Origins of Human Emotions*, New York-London, W.W. Norton & Company.
- Pericoli M. (2022), *Il grande museo vivente dell'immaginazione. Guida all'esplorazione dell'architettura letteraria*, Milano, Saggiatore.
- Remotti F. (2014), *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Roma-Bari, Laterza (ed. digitale).
- Ricoeur P. (2017), *Architettura e narratività*, in Id. *Leggere la città*, Roma, LIT, pos. 774-1068.
- Robinson S. (2016), *Nesting. Fare il nido*, Pordenone, Safarà Editore.
- Robinson S. e Pallasmaa J. (2021), *La mente in architettura. Neuroscienze, immaginazione e il futuro del design*, Firenze, Firenze University Press.
- Ryan M.-L., Foote K, Azaryahu M. (2016), *Narrating Space/Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*, Columbus, The Ohio State University.
- Ryle G. (2009), *The Thinking of Thoughts: What is 'Le Penseur' Doing?* in Id., *Collected Essays 1929-1968*, London and New york, Routledge.
- Salabè C. (2013), *Ecocritica. La letterarura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli.

- Salvadori D. (2016), *Ecocritica: diacronie di una contaminazione*, in 'LEA', 5, 2016, pp. 671-699.
- Sampaolo G. (2011), *Teoria dei sistemi e letteratura: un'imperfetta affinità*, in Fiorentino F. (ed), *Al di là del testo. Critica letteraria e studio della cultura*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 103-120.
- Spolsky E. (2010), *Darwin and Derrida: Cognitive Literary Theory as a Species of Post-structuralism*, in Zunshine L. (ed), *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 292 -309.
- Stanzel F. K. (1984), *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Stepney S. (2018), *Complex Systems for Narrative Theorists*, in Walsh R. e Stepney S. (ed.), *Narrating Complexity*, Springer, pp. 27-35.
- Stockwell P. (2020), *Cognitive Poetics: An Introduction*, London and New York, Routledge.
- Turner (1996), *The Literary Mind*, New York-Oxford, Oxford University Press.
- Virilio P. (1997), *La velocità della liberazione*, Roma, Strategia della lumaca edizioni.
- Von Uexküll (2010), *Ambienti animali e ambienti umani*, Macerata, Quodlibet.
- Zoran G. (1984), *Towards a Theory of Space in Narrative*, in "Poetics Today", 5, 2, pp. 309-335
- Zunshine L. (2006), *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbia, The Ohio State University.