

Comparatismi I 2016

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/2016879>

Blending e narrativa

Roberto Rossi

Abstract • Quindici anni dopo la pubblicazione del testo-chiave *The Way We Think: The Mind and its Hidden Complexities*, la teoria del *blending* concettuale e delle reti integrate di Gilles Fauconnier e Marc Turner si è consolidata come modello di analisi dei complessi e in gran parte inconsci processi di elaborazione della mente umana. Questo contributo prende brevemente in esame la struttura teorica del modello e il funzionamento del processo di *blending*, che permette l'ibridazione di input differenti e talvolta contraddittori nello sviluppo creativo di significati emergenti. Fornisce inoltre due esempi di come si sia tentato di applicare tale modello all'analisi delle complesse categorie di genere nella fiction letteraria.

Parole chiave • Processi di pensiero; Blending concettuale; Spazi mentali; Critica letteraria; Generi finzionali

Abstract • Fifteen years after the release of the topical book *The Way We Think: The Mind and its Hidden Complexities*, Gilles Fauconnier and Marc Turner's theory of Conceptual Blending and integrated networks has established its status as a model to investigate the complex and largely unconscious proceedings of the human mind. This contribution looks at the theoretic structure of the model and the way the process works, mixing different and sometimes clashing inputs to creatively develop emergent meaning. It also provides two examples of how the model itself has been tentatively expanded to account for such complex intellectual constructions as the genres of fictional texts in literary analysis.

Keywords • Thinking Processes; Conceptual Blending; Mental Spaces; Literary Analysis; Fictional Genres

Blending e narratività

Roberto Rossi

I. Il *Blending* concettuale

I.1. Introduzione: *Life is a journey along a path*

Un monaco buddhista all'alba lascia il suo monastero e sale lungo un sentiero fino ad un tempio sulla cima di un monte, che raggiunge al tramonto; lì si ferma a meditare per alcuni giorni fino a che una successiva alba si rimette in cammino per la discesa dalla montagna, che completa al tramonto lungo lo stesso sentiero dell'andata [...]. Indovinello: c'è un luogo sul sentiero in cui il monaco si trova esattamente alla stessa ora nei due distinti giorni di viaggio?¹

Come possiamo risolvere il quesito di Koestler? Grazie al *blending* concettuale (*conceptual blending*), che Mark Turner e Gilles Fauconnier, autori del volume del 2002 *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*,² ritengono essere il fenomeno-chiave dei processi di integrazione e uno dei fondamenti del pensiero creativo umano.

Grossolanamente definibile come la facoltà che ci permette di prendere in esame insieme concetti che non necessariamente presentano analogie e che riconosciamo abitualmente come distanti, il *blending* ci colloca in una dimensione di pensiero in cui emerge una nuova categoria di senso, un nuovo significato o classe di significati. Consiste, in breve, nella co-attivazione di due spazi mentali (*input spaces*) che proiettano alcuni loro elementi costitutivi e caratteristici (così come configurati in un terzo spazio detto *generic space* in cui tali elementi siano presenti come *item* di categorie astratte) a mappare un quarto spazio 'ibrido' (*blended space*) che seleziona gli elementi più vantaggiosi di ciascuno, e crea grazie ad essi una struttura di senso emergente e del tutto nuova, non coincidente con nessuno degli input di partenza. Le opposizioni e differenze tra elementi di questi spazi non sono dimenticate, al contrario restano attive e finalizzate alla costruzione della rete di integrazione concettuale, che contiene quindi sia dati esperienziali che controfattuali.

La contiguità con i processi di significazione metaforica e metonimica è evidente, e la logica dell'analisi ripercorre alcuni modelli descrittivi del linguaggio metaforico e le strutture compositive gerarchiche ad albero della linguistica computazionale. L'intero processo del *blending* è non-conscio: occorre una complessa analisi formale per evidenziare la struttura soggiacente ai significati emersi dal processo di integrazione, il quale invece, una volta compiuto, detiene il formidabile potere di donarci vere e proprie agnizioni, cioè di farci impadronire in un istante della sua articolata rete di significati e relazioni.

¹ Arthur Koestler, *The Act of Creation*, New York, Penguin Books, 1964. Il quesito, la cui risposta si legge poco avanti, è tra gli esempi analizzati nel volume di Fauconnier e Turner.

² Gilles Fauconnier e Marc Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2002.

Si tratta di un vero punto di svolta, secondo gli autori, rispetto ai modelli di pensiero dominanti nel XX secolo, da essi denominato *The Age of Form*, nel corso del quale gli approcci di natura formale hanno prevalso in ogni campo del sapere umano, dalla matematica alla musica, dalla tecnologia alla filosofia e alla linguistica, spesso a scapito della ricerca dei 'significati' e dei processi che la mente attua per costruirli: processi perlopiù invisibili e inconsapevoli perché quasi sempre funzionanti al di sotto dell'orizzonte della coscienza.

Molti studiosi nei campi più disparati sono oggi intenti a portare luce proprio in quello che gli approcci formali tenderebbero a dare per scontato: l'infinitamente complessa e inconscia interazione dei processi mentali che conducono alla costruzione dei significati. Grazie a cosa percepiamo la tazza, il suo colore, contenuto, aroma, peso e consistenza come *uno*, se a questa identità corrispondono processi neuronali differenti ma agenti in parallelo e collocati in aree diverse del cervello? Cosa ci fa dire che la stringa di algoritmi su base 0 e 1 ricevuta via Internet sul nostro computer è l'immagine di un amico lontano?

Queste sofisticatissime costruzioni di senso hanno avuto necessità di evolvere nel cervello della specie per milioni di anni, seguiti da altri anni di apprendimento per ogni singolo cervello individuale; anche solo aprire una porta ed uscire da una stanza (da *qualsiasi* stanza), per noi banale, diventa un problema di elevata complessità se tentiamo di istruire un robot a farlo. Le rigorose e affidabili relazioni tra significato e forma proprie dei linguaggi artificiali non rivelano, come hanno dolorosamente scoperto logici, studiosi di linguistica e semantica, psicologi cognitivi, ingegneri e matematici, le infinite pieghe di complessità concettuale di fenomeni la cui semplicità era solo apparente: ad esempio, il 'primario' e 'immediato' concetto di identità ($A=B$).

In questa luce, alcuni processi mentali che 'il secolo della forma' aveva liquidato come scarsamente affidabili e poco rigorosi hanno riacquisito centralità e importanza: tra questi il pensiero analogico, la metonimia, la metafora, la narratività, le immagini mentali, che studiati più a fondo dispiegano il loro status di «strumenti di pensiero intricati, potenti e fondamentali». ³ Tra questi, gli autori annoverano il *blending*.

Veniamo dunque alla illustrazione del suo funzionamento nella risoluzione del nostro indovinello. La soluzione si presenta immediata se generiamo un *blend* in cui *due* monaci iniziano nello stesso giorno il proprio viaggio rispettivamente di salita e discesa. Il luogo del loro inevitabile incontro è la soluzione.

Lo schema in fig. 1 illustra i vari step per la costruzione di questo *blend*: due input di partenza con elementi di analogia (il soggetto, il frame⁴ *muoversi lungo un sentiero*, il luogo) ed elementi non-analoghi (il verso dello spostamento, il tempo). I due input e lo spazio generico proiettano selettivamente i loro elementi per la costruzione del *blend* in cui vi è struttura conoscitiva emergente: due soggetti, unico percorso con due versi, unico tempo e frame. Tramite procedure di composizione, completamento ed elaborazione degli elementi in rete (*composition, completion, elaboration*) il *blend* attiva dinamicamente uno scenario in cui due monaci si incontrano camminando l'uno verso l'altro, e immaginativamente scopriamo, con un flash di meraviglia e piacere, la soluzione al problema conoscitivo (*Eureka effect*). Da qui in poi possiamo 'vivere nel *blend*' (*live in the blend*), cioè

³ Ivi, p.14.

⁴ Il concetto di *frame* viene definito come «long-term schematic knowledge: walking along a path», evocato nello spazio mentale degli input insieme a «long-term specific knowledge, for ex. the memory of climbing Mount Rainier in 2001» (ivi, p. 40).

considerarlo una nozione acquisita, sufficientemente stabile, ma soprattutto maneggevole: tale cioè da consentire economie nei processi di pensiero e archiviazione.

Siamo alle radici del pensiero, in una delle mille “scatole nere” della mente (di livello gerarchico molto elevato in questo caso) la cui analisi comporta sin dal primo passo un livello di incredibile complessità teorica e metodologica.⁵ Il *blending* è un fenomeno mentale, proprio di ogni individuo a qualsiasi età, che si attiva in ogni singolo momento della nostra vita per donarci spazi di creatività anche nelle azioni più banali. La generazione di nuove reti integrate è quotidiana e continua, e il loro livello di complessità di processo è elevato: l’idea che a *blend* semplice corrisponda costruito semplice risulta fallace.

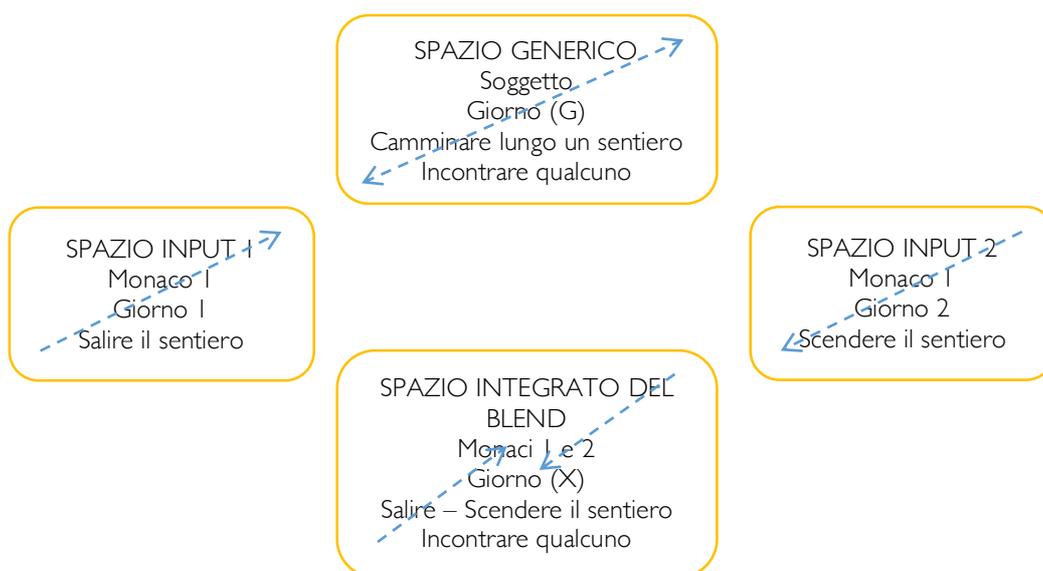


Fig. 1 – Modello di rete per l'esempio *The Buddhist Monk* (Adattato da Fauconnier e Turner, *op. cit.*, p. 45). Nel primo spazio mentale, lo scenario è quello di un monaco (M1) che *sale* il sentiero in un certo giorno (G1), nel secondo lo scenario prevede lo stesso monaco (M1) che *scende* in un giorno differente (G2). Grazie anche allo spazio generico in cui sono contenuti frame e script (connessi alla memoria semantica) relativi alle azioni e gli attanti, è possibile allestire lo scenario integrato con gli elementi più vantaggiosi di ciascuno dei due scenari.

1.2. Le regole di funzionamento del *blending*

La modalità del pensiero umano di cui parliamo è un dono dell’evoluzione della specie, affermano Fauconnier e Turner, che ha iniziato a manifestarsi circa cinquantamila anni fa durante la cosiddetta rivoluzione culturale del paleolitico, il periodo in cui molti studiosi sembrano voler collocare la nascita quasi contemporanea del linguaggio, dell’espressione artistica, del pensiero magico-religioso. Il modello teorico dei due americani è sostan-

⁵ Due paradossi in relazione a questo: un primo paradosso è che il pensiero cosciente, con le sue modalità di approccio per segmentazione ai problemi conoscitivi, più frequentemente *step-by-step*, avrebbe forse l’effetto di rallentare la nostra facoltà di calarci nel *blend*; l’evoluzione ha forse tutelato dei vantaggi adattivi conferendoci questa facoltà di pensiero integrato ‘oscurata’ alla coscienza; un secondo paradosso consiste nel fatto che la scienza della cognizione vive tentando di portare luce su «ciò che le abilità cognitive sono costruite per tenere nascosto» (Fauconnier e Turner, *op. cit.*, p. 34).

zialmente evolucionistico: trattandosi di una facoltà conferente all'umanità vantaggi di tipo adattivo, secondo gli autori il *blending* è governato da regole selettive dello stesso tipo di quelle che reggono la selezione naturale delle specie. Non tutte le proiezioni sono vantaggiose, quindi solo una piccola percentuale dei *blend* che creiamo si attiva, raggiunge la coscienza e diviene parte del nostro vissuto esperienziale.

Il principio della selezione fa sì che molte integrazioni concettuali vengano preparate ed esaminate da ciascuno di noi nello spazio inconsapevole della propria *backstage cognition* o in quelli dell'interscambio culturale con altri membri della specie, e rigettate in quanto non aderenti ai principi 'costitutivi' o a quelli 'strategici' dell'integrazione concettuale. Solo poche di esse divengono basilari per «il linguaggio, i rituali e le innovazioni che vediamo attorno a noi».⁶

La costruzione di una rete concettuale integrata implica operazioni complesse: installazione di spazi mentali, confronto tra elementi degli stessi, proiezione selettiva nel *blend*, reperimento di strutture condivise, retroproiezione dal *blend* agli input, 'reclutamento' di nuove strutture nel *blend* o negli input, e altre. Tutte queste operazioni si verificano a livello inconsapevole, molto velocemente, in qualsiasi momento e/o simultaneamente, e gli esiti successivi dei *blend* che elaboriamo non sono in alcun modo prevedibili; numerosi *blend* possono realizzarsi da input identici, e i *blend* stessi si possono inscrivere durevolmente in una cultura⁷ per essere utilizzati a loro volta come input per ulteriori *blend*: il mondo affascinante dei processi di base del pensiero creativo così descritti non può dar luogo ad alcun determinismo; una scienza del *blending* non sarà forse in grado di produrre risultati prevedibili in termini sperimentali (ne sono forse in grado, del resto, la teoria evolutiva, del caos, della probabilità?), ma sarà più probabilmente una scienza dei processi e delle regole di base che ne determinano il funzionamento. Fauconnier e Turner distinguono tra: 1) i principi costitutivi (*Constitutive Principles*) che valutano l'accettabilità di ogni attività cognitiva, sociale o fisica, e la definiscono come tale in quanto obbediente a un set di norme, e 2) i principi strategici (*Strategic Principles*) che funzionano più nella direzione dell'ottimizzazione dei risultati; non, dunque, norme *aut-aut*, ma condizionanti le strutture emergenti in relazione alle probabilità di successo.

Regola d'oro dei *blend* è che essi consentano al nostro problema cognitivo di acquisire dimensione umana (*Achieve Human Scale*). Chi insegna le teorie evolutive, ad esempio, ricorre spesso ad un *blend* per significare agli studenti l'immensa dimensione temporale della vita sulla Terra in relazione alla presenza dell'uomo; proiettando i miliardi di anni di storia del pianeta su di un singolo giorno, e dicendo che l'uomo è comparso nell'ultimo minuto di quel giorno, garantiamo la comprensione di un concetto così complesso con una minima perdita di dati. La scala dimensionale era proibitiva: pochi di noi possono maneggiare con facilità i concetti *cinque miliardi* e *due milioni di anni*, ma tutti, dalle prime esperienze infantili, sappiamo cosa siano un giorno e un minuto.

Human beings are evolved and culturally supported to deal with reality at human scale—that is, through direct action and perception inside familiar frames, typically involving few

⁶ Ivi, p. 310

⁷ Il concetto di *blend* da questo punto di vista richiama quello di *mema* e, con maggiore approssimazione, i cosiddetti *qualia*. Tuttavia non ho incontrato, nelle mie letture, alcun reale tentativo di incrociare i campi di indagine relativi a questi termini. Per un'introduzione alla memetica si veda: Pascal Jouxte, *Memetica. Il codice genetico della cultura*, trad. di Chiara Tartarini, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

participants and direct intentionality. [...] Certain ranges of temporal distance, spatial proximity, intentional relation, and direct cause-effect relation are human-friendly.⁸

Grazie all'acquisizione di dimensione umana possiamo, ad esempio, comprimere ciò che è diffuso, ottenere una visione globale, rafforzare le relazioni tra elementi differenti e produrre una narrazione. Si creano nuove topologie grazie alla mappatura incrociata di territori cognitivi distanti, e relazioni tra masse consistenti di dati si comprimono in reti dotate di coerenza e rilevanza.

Il principio dell'ottimizzazione (*optimality*), già riscontrato in altre modalità operative della mente umana, agisce anche nel *blending*: dati i vari principi strategici attivi, è virtualmente impossibile realizzare *blend* in cui tali principi non confliggano almeno parzialmente. Mai o quasi mai avremo, dunque, il *blend* migliore possibile per dotare una situazione o attività di significatività perfetta; ci accontenteremo invece di selezionare e attivare il migliore per lo scopo che ci prefiggiamo *tra quelli che ci si presentano alla coscienza* (decisamente una minoranza). Il principio operativo per *the Bubble Chamber of the Brain* è chiaro: «Good enough is good enough».⁹ Non ogni principio strategico sarà soddisfatto appieno, ma tutti lo saranno sufficientemente.

2. Studi nella prospettiva del *blending* concettuale

Il più che ventennale lavoro di Fauconnier e Turner sul *blending* concettuale, le reti di integrazione e gli spazi mentali solleva sostanziali questioni metodologiche in molti campi della ricerca in ambito umanistico, proprio in virtù della trasversalità del suo oggetto d'indagine. Se infatti i processi di *blending* si attivano ubiquitariamente in ogni modalità creativa del pensiero, da quelle dell'espressione artistica e letteraria alla speculazione scientifica, come i due autori e i più convinti sostenitori della teoria asseriscono, inevitabilmente questa prospettiva teorica si profila come paradigma interpretativo potenzialmente in grado di accomunare fenomeni disparati in campi del sapere anche distanti tra loro. Trattandosi inoltre di un modello teorico scarsamente predittivo (in quanto maggiormente orientato all'analisi di processo piuttosto che alla generazione di risultati) esso è rimasto, negli anni successivi, sufficientemente fluido per prestarsi ad essere integrato con modelli d'analisi già esistenti, o addirittura ripasmato per rispondere a specifiche necessità metodologiche. Numerosi studiosi interessati ad annoverare il *blending* nel ventaglio dei propri strumenti esplorativi si trovano nel settore già ampio delle scienze cognitive, in particolare in linguistica.

Nella multiforme e variata prospettiva di studi di linguistica cognitivista originatasi negli Stati Uniti a partire dalla sintassi generativo-trasformativa di Noam Chomsky, la ricerca sul *blending* in particolare prese le mosse dai lavori di Lakoff e Johnson sulla metafora e gli spazi mentali.¹⁰ I numerosi studi sulla metafora, 'naturale' campo d'applicazione del *blending*, hanno a loro volta innescato sue applicazioni al linguaggio della poesia e del teatro, ma la prosa e in particolare la fiction hanno ricevuto relativa-

⁸ Fauconnier e Turner, *op. cit.*, p. 322.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ George Lakoff e Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

mente poche attenzioni.¹¹ Generalmente accettato e anzi incensato come strumento d'analisi a focus concentrato sul linguaggio, i concetti e le ancore materiali, la complessità che esso rivela risulta spesso scoraggiante per chi intende realizzare analisi *blending-oriented* su, ad esempio, le macro-strutture testuali: trama, tempo e spazio, focalizzazione, livelli diegetici, costruzione dei personaggi.

Un altro probabile motivo per cui la teoria del *blending* non è stata applicata in modo sistematico alla narrazione è l'ubiquità di entrambi i concetti: se, come afferma Bruner,¹² le narrazioni sono strumenti di pensiero, praticamente ogni loro aspetto di produzione, comprensione e interpretazione potrebbe essere sostanziato dal grado di competenza con cui la mente umana elabora il pervasivo processo mentale chiamato *blending*. I mondi finzionali sono costruiti su elementi controfattuali, quindi occorre la capacità di produrre e recepire scenari tipicamente *come-se*. Durante la lettura, l'ascolto, o la visione dobbiamo continuamente aggiungere spazi contenenti la nostra conoscenza del mondo reale a quelli evocati dalla fiction. Questi, secondo il principio del minimo scarto (*principle of minimal departure*) formulato da Ryan,¹³ non possono entrare troppo in conflitto con i primi. La mente umana sembra in grado di vivere in questo formidabile *blend*: essere immersi in una storia manipolandone criticamente i frame controfattuali senza sospendere, se non in modo minimo, la presa sulla realtà, cioè il qui e ora, il sé che legge, ascolta o si racconta la storia stessa. Ad un tempo, differenziare e ibridare.

A titolo di esempio, considereremo qui brevemente il lavoro di Michael Sinding, che utilizza la teoria del *blending* concettuale come strumento per l'approfondimento delle macro-strutture del testo narrativo.

2.1. *Blending* e generi letterari: Michael Sinding

Teorico della letteratura con interessi perlopiù nel campo dei generi letterari, Michael Sinding ritiene che lo studio della natura e dei principi del mutamento e della ricombinazione dei generi costituisca oggi un focus d'indagine centrale nel suo campo. In un articolo del 2005,¹⁴ lo studioso olandese si concentra su *Ulysses* di Joyce, nella convinzione che l'articolata e continua ibridazione ivi osservabile lo renda un *case study* privilegiato per l'applicazione di schemi interpretativi ispirati alla teoria degli schemi (frame e script) di E. H. Gombrich e al *blending* concettuale, così come elaborato da Fauconnier e Turner.

Egli identifica nell'approccio di Fauconnier e Turner, che nella teoria degli schemi è fortemente radicata, proprio la base concettuale e metodologica necessaria per condurre analisi più accurate dei molti casi di genere misto. Il permutare funambolico di generi let-

¹¹ Fatte salve alcune eccezioni di tutto rispetto; ricordiamo: Seana Coulson e Todd Oakley, *Blending Basics*, «Cognitive Linguistics», vol. 11, nn. 3/4, 2000, pp. 175-196; Monika Fludernik, *Naturalizing the Innatural: a View from Blending Theory*, «Journal of Literary Semantics», vol. 39, 2010, pp. 1-27; Barbara Dancygier, *The Language of Stories. A Cognitive Approach*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

¹² Jerome Bruner, *The Narrative Construction of Reality*, «Critical Inquiry», vol. 18, n. 1, Autumn 1991, pp. 1-20.

¹³ *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, a cura di David Herman, Manfred Jahn e Marie-Laure Ryan, London-New York, Routledge, 2005.

¹⁴ Michael Sinding, 'Genera Mixta': *Conceptual Blending and Mixed Genres in Ulysses*, «New Literary History», vol. 36, n. 4, 2005, pp. 589-619.

terari che Joyce realizza in *Ulysses* «spalanca quella porta sull'evoluzione e la storia della letteratura esemplificando certi principi pervasivi del pensiero in generale».¹⁵

2.1.1 *Blend* di genere

Genres as mental templates, in short, used by authors and readers alike. (However, those templates are typically acquired through exposure to a set of prototypical examples). It seems clear that many, if not all, genres are significantly defined by schemas for the many possible dimensions of features [...]: rhetorical situation, plot, character, and patterns of rhetoric and form. These schemas are somehow linked together in relatively coherent ways to form relatively stable literary genres.¹⁶

Quali schemi contribuiscono maggiormente a definire il genere e le sue caratteristiche? Soprattutto quelli relativi al plot, afferma l'autore; è la natura e qualità degli eventi narrati ciò che più d'ogni altra cosa ci permette di identificare un genere di primo acchito, distinguendo se l'esempio che abbiamo dinanzi agli occhi è *prototipico* o orbita piuttosto ai margini della sua galassia categoriale; in secondo luogo, la *situazione retorica*, che ci fornisce i *template* necessari alla creazione e interpretazione del discorso. Di qui è possibile creare una tassonomia degli schemi di genere, che includa funzione comunicativa, medium, modalità; codice discorsivo, tipo, sottogenere, registro linguistico; dominio e contenuto dell'argomento. Possono la teoria e gli schemi d'analisi del *blending* concettuale dare ragione della potente commistione di generi in *Ulysses* di Joyce? Innanzitutto occorre dire che proiettare elementi dell'*Odissea* omerica sulla vicenda di dublinesi contemporanei già di per sé costituisce un ardito *blend*; tale mappatura deve essere per forza selettiva, e crea contrasti tra i set di elementi messi in parallelo. Dei tre processi che Faconnier e Turner identificano come chiavi di volta della generazione di significati emergenti, *composition*, *completion* e *elaboration*, Sinding tenta di dare una descrizione funzionale/dinamica nell'episodio di Circe (XV – il bordello):

1. La composizione proietta selettivamente nel *blend* gli elementi dei due input di partenza: per Leopold Bloom il ruolo di (anti-) eroe; Bella Cohen corrisponde a Circe, Stephen a Telemaco, gli eventi nel postribolo a quelli del X libro dell'*Odissea*, ecc. Una corrispondenza tra due storie che richiama sia multipli livelli concettuali astratti (su basi analogiche) che parallelismi nei dettagli: Bloom, ad esempio, come Odisseo è padre e marito, si sposta e incontra sfide, porta soccorso, sperimenta cadute, infine torna, in un certo senso, vittorioso.

The *Ulysses* blend is not only metaphorical, where Bloom is the Odysseus of Dublin; it is an implied comparison too, where the distance between kinds of worlds and heroes makes it a "mock epic." Both epic and realistic story are used as templates, providing structure at abstract and specific levels, all the way down from large-scale events and themes to details of description. This combination of abstract and specific structure, metaphorical fusion and interactive comparison, seems typical of self-conscious literary uses of myth.¹⁷

La struttura cronocausale di *Ulysses* stravolge quella dell'*Odissea*, dove l'episodio di Circe precede e prepara la discesa all'Ade: a Dublino il funerale/Ade precede di otto se-

¹⁵ Ivi, p. 590.

¹⁶ Ivi, p. 591.

¹⁷ Ivi, p. 595.

zioni l'episodio del postribolo. Joyce sacrifica così un elemento dell'input di partenza a favore di una maggiore coerenza della sequenza cronocausale del *blend*. Gli eventi sono mappati in modo selettivo e metaforico, attraverso strategie di quasi-rovesciamento: Bloom/Ulisse non è sufficientemente protetto dal suo amuleto (una patata!) e si trasforma in animale, Bella stessa subisce una parziale metamorfosi, Stephen/Telemaco è sulla scena e viene 'salvato' da Bloom in vece di una inesistente ciurma di compagni.

2. Il completamento recluta i frame e altri elementi o strutture necessari al funzionamento del *blend* non presenti negli input di partenza. Il frame più evidente evocato per la scena di Circe è quello del sogno o dell'allucinazione (lo svolgimento degli eventi in piena notte rende labile la distinzione tra i due), che crea un contesto possibile per le metamorfosi e contribuisce a radicare i dettagli nella psiche dei personaggi.

3. Dato lo scenario onirico-allucinatorio, l'elaborazione fluisce molto liberamente e conferisce nuovi significati emergenti al *blend*: l'inversione dei ruoli di genere (Bloom diventa la prostituta, Bella un aggressivo *macho*), la relazione umano-animale (Bella minaccia di arrostitire Bloom).

Completion creates new role relations through new framing. For example, the dream frame turns much of the fantasy into subconscious projections from characters. [...] Elaboration creates new actions and events (that bring further relations, inferences, emotions, and so on). For example, running the dream script leads Joyce to bring both Bloom's and Stephen's dead parents into the scene to interact with them.¹⁸

2.1.2. *Blend* di funzione retorica

Strutturalmente *Ulysses* amalgama il poema omerico e il *novel*; dal primo importa la forma di lunga narrazione epica e un serio interesse per le idee di nazione, storia, mitologia, cosmologia, anche se non ne reclama per sé l'elevato profilo sociale dei personaggi, né il frame soprannaturale che fa da sfondo alle vicende. Dal secondo ottiene la molteplicità dei punti vista 'irrisolti' di un gruppo di personaggi 'bassi', il realismo dello stile e la polifonia linguistica. La risultante è una narrazione di notevole complessità cognitiva, che ci ricorderebbe il poema eroicomico (*mock-heroic*) anche in certi suoi risvolti di invenzione linguistica (a volte quasi parodica degli epiteti omerici: da *oakpale hair* a *snotgreen sea*) se non fosse che la serietà e profondità del suo epos nobilitano l'intento narrativo. Anche la modalità ironica scelta è 'alta', nel senso che già Henry Fielding attribuì al suo romanzo *Joseph Andrews*: «a comic epic in prose».¹⁹

Dopo i *blend* riguardanti i personaggi e gli eventi del plot, principali identificatori del genere, Sinding indirizza la sua attenzione verso quelli che definiscono la *Rhetorical Situation*, riprendendo ciò che Northrop Frye²⁰ e altri critici avevano definito *situazione enunciativa*. Il legame tra questa e il testo può sussistere anche solo per convenzione (ad esempio possiamo definire *tragic drama* qualcosa di non necessariamente legato al teatro) oppure essere altamente prescrittiva, come nel caso dell'elegia, che definisce di necessità stile, durata e contenuto. Il poema epico possiede una sua chiara dimensione reto-

¹⁸ Ivi, p. 597.

¹⁹ Henry Fielding, *Preface to Joseph Andrews*, 1742; cit. in Sinding, *Ulysses*, cit., p. 598.

²⁰ Northrop Frye, *Anatomia della critica*, trad. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1977.

rico-enunciativa che *Ulysses* selettivamente non utilizza, realizzando invece nella sostanza la situazione tipica del romanzo moderno:

Ulysses does not have a single bardlike narrator or narrating voice that presents human, natural, and divine events from the same omniscient point of view and in the same august and authoritative tone. [...] Rather, it relies heavily on the first-person voice to render the first-person point of view and develops the technique of interior monologue to represent the stream of consciousness of a multiplicity of focalizers. The implied author of *Ulysses* also plays with fictional rhetorical situations in a way licensed by the novel but not by the epic.²¹

Tuttavia, è parere dell'autore che il capitolo di Circe contenga altri successivi *blend* relativi alla situazione retorica. La narrazione sembra ibridare romanzo e *drama* in una nuova forma di *drama-in-novel*, poi procedere alla successiva ibridazione con il frame *pensiero onirico* in quanto situazione enunciativa finzionale (*fictional presentational situation*) che, anche se non propriamente nel novero dei generi letterari, condivide con questi abbastanza elementi strutturali per dare origine a un *blend*.

First, the basic schemas of the rhetorical situations of the genres “drama” and “novel” are blended to create a new form that coherently integrates key elements of each, and the surface symbolic forms used to represent them. Then a “dreaming” frame is connected to the “drama” frame, which in turn allows the reader to see analogies to the rhetorical situation and form of the “interior monologue” technique already developed in the realistic story.²²

Se lo stile di Joyce è una mescolanza di narrazione onnisciente al passato in terza persona e descrizione diretta, al presente, in prima persona, dei pensieri dei personaggi, *Ulysses* è in effetti in gran misura un romanzo tradizionale, con personaggi e una vicenda ben identificati. Il suo funzionamento è garantito dalla posizione di un autore implicito che narra il suo punto di vista onnisciente su eventi del passato ad un lettore implicito, e solo il flusso di coscienza è l'elemento discordante. Nella fase di composizione del *blend*, la narrazione in terza persona delle azioni va a fondersi con le *stage directions* proprie del frame *dramma in scena*, e il monologo interiore (pensieri) con i dialoghi tra gli attori; lo scrittore si contamina col drammaturgo, e il suo narratore col regista; i personaggi divengono i personaggi del dramma, ma anche gli attori, in quanto ‘recitano sé stessi’; il lettore si fa audience. Nessuna di queste inferenze era presente negli input di partenza, ma Joyce si spinge oltre: realizza il successivo *blend* tra la forma *drama-in-novel* e la situazione onirica con lo scopo di poter violare esplicitamente i vincoli naturalistici di entrambi i frame. A partire da questa successiva composizione, completiamo ed elaboriamo un *blend* che al suo interno presenta gli scenari assolutamente iperbolici allestiti col materiale che Joyce ha scavato nella psiche di Bloom e Dedalus, funzionanti secondo le logiche interagenti del sogno e del palcoscenico.

Se sussiste un collegamento tra il monologo interiore (in quanto frutto estremo del realismo) e la qualità della pura rappresentazione onirica, è da sottolineare come sia l'uno che l'altra siano polarità quasi mai visitate dagli scrittori, men che meno insieme. Sinding afferma che l'analisi condotta con gli strumenti del *blending* permette di rilevarne la sostanzialmente possibile ibridazione come mappatura di elementi che vengono ad assumere controparti non con uno ma con molti elementi dell'altro input, con effetti, come in

²¹ Sinding, ‘*Genera Mixta*’: *Conceptual Blending and Mixed Genres in Ulysses*, cit., p. 599.

²² *Ibidem*.

questo caso, di esplorazione del paradosso: la catena di successivi paradossi per cui Dedalus e Bloom sono personaggi di un romanzo, che scrivono e mettono in scena un loro proprio dramma, attraverso cui filtrano, inconsapevolmente, i loro sogni.

2.2. Alle origini del romanzo

In un successivo, più recente²³ studio Sinding applica lo stesso frame d'analisi al *Don Quixote*, vale a dire un testo frequentemente indicato come *il* primo romanzo europeo dell'era moderna. Gli obiettivi dell'autore sono molteplici. Egli intende innanzitutto analizzare la struttura del *Don Quixote* come *template* per il successivo genere romanzesco, ottenuto da Cervantes grazie a un *blend* complesso tra generi preesistenti: il racconto picaresco e il poema cavalleresco, ovviamente, ma anche la commedia dell'arte italiana, utopie e distopie, il genere pastorale, il teatro del *Siglo de Oro*, il *Decameron*, *L'asino d'oro*, *L'elogio della follia*. In secondo luogo, si conferma quanto già asserito nell'articolo del 2005: che il livello narrativo del plot, cioè quello a cui si situano i personaggi e le azioni tipiche, ospiti i *blend* più salienti per il testo nel suo complesso, con ricaduta sugli altri livelli. Ma soprattutto si intende affermare la validità del modello del *blending* concettuale «nel modellare le strutture cognitive e i processi che sottendono il discorso narrativo».²⁴

Literary genre blending highlights the potential variability, complexity and depth of 'full meaning construction' in discourse, and the case of *Don Quixote* suggests that it may be unrealistic to expect a simple answer to the question of exactly whose mental processes are being modeled in blending analyses.²⁵

Infatti, se i generi letterari sono *schemata*, cioè strutture cognitive flessibili e condivisibili che collegano creatività e conoscenza, comprensione e responsività nel complesso *interplay* tra autore e lettore, occorre accostarsi alla loro multidimensionalità di tratti e di livelli, da quello 'semplicemente' lessicale (ma già sappiamo che grado di complessità nascondono anche i più consueti costrutti nome-aggettivo) a quello di scena o episodio, di storia, e oltre (la dimensione intertestuale). In questa complessità tuttavia il livello narrativo tende a svolgere un ruolo primario, in quanto la sua struttura agisce da principale «motivatore ed organizzatore degli altri livelli»,²⁶ e dunque da base per le valutazioni di coerenza e *postdictability*.²⁷ Vale a dire, la storia funge solitamente da attrattore per il tipo di narrazione, lo stile, il tono, la forma enunciativa o testuale, e non viceversa. Per esplorare e comprendere il *blend* di genere, dunque, occorrono *schemata* astratti di livello narrativo per gli input di partenza, o almeno per i principali: nel nostro caso, il racconto picaresco e l'epos cavalleresco. Si riporta un riassunto schematico dei due input (tab. 1 e fig. 2), così come analizzati da Sinding:

²³ Michael Sinding, *Blending in a 'bacyelmo': Don Quixote's Genre Blending and the Invention of the Novel*, in *Blending and the Study of Narrative. Approaches and Applications*, a cura di Ralf Schneider e Marcus Hartner, Berlin-Boston, De Gruyter, 2012, pp. 147-171.

²⁴ Ivi, p. 149.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 153.

²⁷ Il termine descrive la nostra ricostituzione retroattiva della narrazione come unità coerentemente articolata e dotata di senso. Si veda: Walter Kintsch, *Learning from text, levels of comprehension, or: Why would anyone read a story anyway*, «Poetics», vol. 9, 1980, pp. 89-98.

Romanzo cavalleresco: schema narrativo	Racconto picaresco: schema narrativo
<p>Personaggi Cavalieri: giovani, nobili, famosi, qualità sovrumane; scudieri come assistenti. Cavalli: forti, leali, intelligenti, di razza. Dame. Regalità. Maghi.</p> <p>Setting Copre il mondo. Campagna: foreste, prati, montagne. Castelli e corti. Meraviglioso: la luna, isole incantate.</p> <p>Eventi della storia Raddrizzare torti, conquistare onore e gloria, vagare tra guerre e avventure, perseguire un amore puro.</p> <p>Forma Punti di vista narrativi multipli, complesso intrecciarsi e includersi delle vicende. Versi, divisi in strofe e canti. Lunghezza considerevole (fino a 1500 pp.).</p> <p>Stile Elevato, ornato, poetico.</p>	<p>Personaggi Picaro: giovane, povero, per metà reietto. I padroni: crudeli, egoisti, astuti. Gli altri: popolino.</p> <p>Setting Scala minore: zone circoscritte della Spagna. I bassifondi della città. Realismo.</p> <p>Eventi della storia Autobiografia di un malandrino: dall'infanzia vaga di padrone in padrone come apprendista, apprende le astuzie che gli valgono vantaggi e posizione.</p> <p>Forma Punto di vista singolo, singola storia lineare. Prosa, divisa in capitoli. Concisione (50-150 pp.).</p> <p>Stile Colloquiale, popolare.</p>
<p>Tab. I – Elementi narrativi a confronto nel <i>Quixote</i> (tradotta e adattata da Sinding, <i>Don Quixote</i>, cit., p. 157).</p>	

Nel *Don Quixote* il *blend* si compone con varie mappature tra gli input di partenza: un *hidalgo* diventa un cavaliere errante e il suo macilento ronzino un destriero da guerra; contadini e prostitute personaggi di alto rango, un barbiere il nemico, la sua bacinella un elmo fatato, un gregge di pecore un'armata. Le locande sono castelli, un povero villaggio un'isola. A livello di *plot* c'è struttura comune: il vagabondare e superare prove, anche se spesso con connotazioni burlesche e parodiche. Dal momento che i due mondi finzionali sono e restano incompatibili, l'ambientazione e i personaggi sono sostanzialmente picareschi mentre il *romance* fornisce la motivazione all'agire del protagonista e l'avvio agli eventi del *plot*. Cervantes completa il *blend* inscrivendo la narrazione all'interno di frame tematici che potremmo definire di *folia* e *conflitto dell'ideale col reale*, e colloca la risoluzione dei conflitti tra elementi di genere all'interno della mente di *Don Quixote*. Il discorso narrativo principale ruota così attorno ad un anziano gentiluomo che immagina di essere un cavaliere errante e traspone gli eventi di un mondo rozzo e triviale sul piano del *romance*, soffrendo umiliazioni e abusi a causa di questo ma conservando un proprio valore di purezza. Questo *blend* narrativo emergente costituisce un *template* in grado di generare una considerevole quantità di episodi, situazioni ed eventi.

3. Conclusioni

L'utilizzo della teoria del *blending* nell'analisi dei generi letterari comporta un marcato allargamento della focale: a questo livello gli *input space* sono interi generi, con la loro complessa stratigrafia di senso, e le reti integrate che ne risultano sono intere narrazioni.

L'«invenzione del romanzo» da parte di Cervantes consiste forse proprio nell'elaborazione di un *blended template* in grado di strutturare i piani narrativi in modo atto a generare episodi, scene e personaggi. Conseguentemente, vista la rilevanza strutturale per il contesto comunicativo che Sinding conferisce al *plot*, è possibile affermare che l'importanza culturale del *Don Quixote* sia motivata in gran parte dal suo essere un *blending* di genere che estende le sue mappature a tutti i livelli cognitivi e di risonanza emotiva, da quello tematico (le visioni del mondo) a quello lessicale (come nel caso di *bacyel-*

mo), attraverso tutti i livelli narratologici: personaggi e focalizzazione, trama, episodi, digressioni e descrizioni.

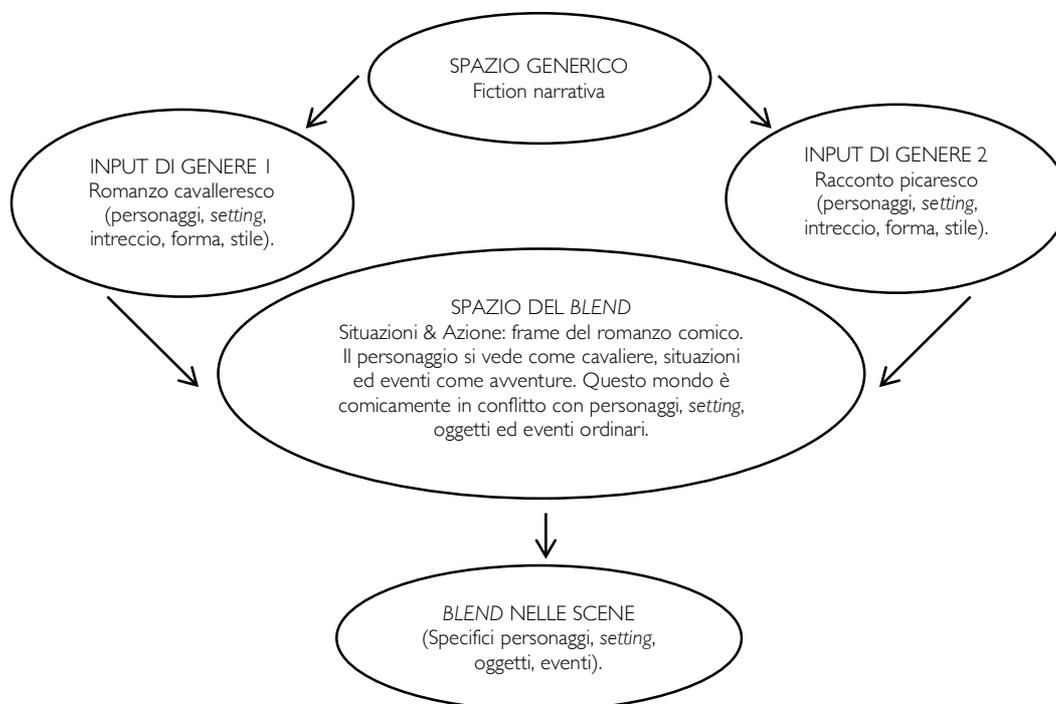


Fig. 2 – *Blend* di genere e funzione retorica nel *Quixote* (tradotto e adattato da Sinding, *Don Quixote*, cit., p. 157).

Le analisi di Sinding sembrano gettare nuova luce sulle dinamiche di giustapposizione o integrazione tra generi letterari nei due casi esaminati, *Don Quixote* e *Ulysses*. Entrambi gli autori diedero a tali dinamiche grande risalto e visibilità: parliamo di due testi che in modi differenti costituirono una svolta di radicale innovazione nella comunicazione letteraria. L'*insight* generato dall'applicazione del modello teorico è in effetti prezioso, e si sarebbe tentati di rileggere la storia delle innovazioni di genere in questa nuova prospettiva.

La differenza nelle interpretazioni e nei responsi allo stesso set di elementi testuali di un'opera, conferiti da diverse epoche, comunità e singoli individui nel corso del tempo, ci induce a vedere la stessa opera come una galassia di senso potenzialmente in grado di attivare un numero elevato di reti concettuali diverse per ciascun lettore. Molte di tali reti avranno molto in comune, oppure molto poco. La teoria del *blending* appare attualmente come un modello sufficientemente coerente per indagare questa dimensione grandemente dinamica, propria della varietà letteraria del discorso, e ha il pregio di evidenziare come nell'universo segnico probabilmente non esista un singolo *locus* per la costruzione del significato.