

Luoghi, sfondi, cartoline. Spazi contrastivi dell'ipermodernità

di Rosanna Morace*

Lo studio si concentra sull'analisi degli spazi urbani e delle cartografie narrative dagli anni Zero a oggi, proponendo una distinzione tra luoghi, sfondi e cartoline. Le ultime sono gli scenari transnazionali e surrogabili del global-novel, riconoscibili da qualsiasi lettore mondiale, che in essi si identifica. Gli sfondi non sono totalmente surrogabili, l'azione non avrebbe potuto svolgersi altro che lì, ma solo labili tracce narrative permettono una localizzazione abbastanza precisa, comunque tendente al sovranazionale. I luoghi in senso forte, invece, sono uno dei protagonisti del romanzo stesso, sono gli spazi – reali o immaginari – nei quali la storia nasce, vive e respira.

Parole chiave: global novel, sfondi, cartoline, spazi contrastivi, ipermodernità.

Places, backgrounds, postcards: contrasting spaces of hypermodernity

The study analyses urban spaces and narrative cartographies from the Zero Years to today, and proposes a distinction between places, backdrops and postcards. The last are the transnational and surrogate scenarios of the global novel, recognizable by any world reader, who identifies with them. The backdrops are not totally substitutable, the action could be placed only there, but only fragile narrative traces allow a precise localization, although tending towards the supranational. The places in the strong sense, however, are one of the protagonists of the novel, are the spaces – real or imaginary – in which the story is born, lives and breathes.

Keywords: global novel, backgrounds, postcards, contrasting spaces, hypermodernity.

Lo stacco dal paese, dalla sua lingua, la stilizzazione della sua immagine a uso di lettori di altri posti sono una caratteristica di tutto il nuovo romanzo, in cui i luoghi sono spesso un fondale tanto vistoso quanto secondario e surrogabile da altri diversi.

Vittorio Coletti, *Romanzo mondo*

La dimensione-mondo influisce fortemente sulla narrativa italiana ipermoderna¹,

* Sapienza Università di Roma; rosanna.morace@uniroma1.it.

1. Per la definizione di "ipermodernità", anche in relazione al postmoderno, cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014. Per un'a-

che da un lato subisce la pressione del *global novel*² e di una dimensione culturale ed esistenziale sempre più globalizzata, dall'altro ha introiettato un sistema retorico permeato dai linguaggi massmediatici, sovranazionali per definizione, entrando in competizione con essi in modo spesso passivo, senza cioè elaborare proposte che valorizzino le specificità letterarie.

Ma in una letteratura sempre più apolide e massmediatica, gli spazi sono ridotti solo a sfondi e cartoline, o esistono ancora luoghi? Intesi naturalmente non come ambientazione, scenario, ma in senso forte, ovvero come centro propulsore della potenza evocativa del romanzo stesso, che dalla concretezza individuata e insostituibile del microcosmo spaziale entro cui nasce acquista una significazione universale: con "universale" che evidentemente si oppone a globale. Il luogo, in questa accezione forte, porta con sé la lingua, la memoria, la storia, la cultura, la società o una specifica classe sociale, come avviene per le borgate pasoliniane o i romanzi borghesi di Moravia. O viceversa il luogo veicola, determina o rispecchia il mondo interiore dei personaggi, fino ad acquisire una valenza esistenziale, come nell'*Isola di Arturo*. Ma in entrambi i casi, la spazialità è imprescindibile, ed è a tutti gli effetti un attante, o addirittura un protagonista nascosto del romanzo.

È una "cartolina" (seppur da guida culturale, più che turistica) la Parigi del *Pendolo di Foucault* di Umberto Eco (1988), e «non c'è nulla di meno locale di un luogo nella forma in cui una guida lo presenta al turista, tant'è vero che chi lo ha familiare stenta a riconoscerlo», scrive Coletti³. La vicenda, come noto, avvia dal Conservatoire des arts et des métiers, trasformato in luogo di mistero, sfondo di enigmi e intrighi, segreti e complotti internazionali che avrebbero potuto svolgersi ovunque, e in cui «il tratto sovranazionale è dato, ovviamente, non dall'essere ambientati in più paesi, ma dal guardare ai diversi paesi in cui si ambienta l'azione come guarda a essi uno che non vi appartiene»⁴. Caratteristica assorbita e potenziata dal *Codice da Vinci* (2003), dichiaratamente ispirato al secondo romanzo di Eco (seppure «come un OGM al suo equivalente naturale»⁵), che sostituisce il Louvre all'Università parigina per muoversi poi in una cartografia romanzesca da cucina sovranazionale.

La tendenza inaugurata da Eco è sempre più ravvisabile nell'ipermodernità, con esiti che hanno perso l'eleganza e la sottigliezza del modello: negli analitici

nalisi scrupolosa della letteratura degli anni Zero, cfr. G. Simonetti, *La letteratura circostante*, il Mulino, Bologna 2018.

2. Con il termine *global novel* (sul cui ampio dibattito cfr. F. Pennacchio, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Biblion, Milano 2018) mi riferisco al romanzo che nasce programmaticamente pensato per un mercato globale, dunque a un prodotto standardizzato, nel quale divengono irriconoscibili una data lingua e cultura, perché è scritto per essere facilmente traducibile, esportabile e assimilabile da lettori di tutto il mondo, e perché risponde a pressioni sovranazionali nei temi e nelle forme; che può essere condito con sapori e spezie locali, ma attenuati per non risultare indigesti ai palati non autoctoni.

3. V. Coletti, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, il Mulino, Bologna 2011, p. 76.

4. Ivi, p. 79.

5. Ivi, p. 78.

«Titoli di coda» di *Timira* (2012), Wu Ming 2 e Antar Mohamed dichiarino apertamente di aver ricostruito Mogadiscio attraverso Google Earth, Wikimapia, You Tube, Flickr, Google immagini; accade, quindi, che le sempre più numerose città in cui si dipana il *global novel* si presentano come panorami stereotipati e surrogabili, le cui sfumature di colore locale sono talmente di superficie da non rendere una metropoli del Sud America sostanzialmente diversa da una europea o asiatica. Naturalmente ciò dipende, in parte, dalla progressiva omogeneizzazione degli spazi urbani globali, che tendono a essere sempre più uguali gli uni agli altri, ma è comunque significativa la tendenza di alcuni narratori a scegliere ambientazioni ad alto tasso di uniformità, piuttosto che rimarcare le differenze.

Non mi addentro nella narrativa di genere: basti forse notare come nel primo Carlotto vi fosse una lettura sociologica del nord-est d'Italia, e come gli ultimi romanzi si svolgano in città internazionali, dalla Marsiglia di *Respiro corto* (2012), all'espandersi dell'azione tra Cagliari, Padova, Croazia e Dubai della *Banda degli amanti* (2015). Un percorso non molto dissimile da quello di De Cataldo, che passa da una Roma che in *Romanzo criminale* (2002) conserva tracce di autenticità, pur essendo prevalentemente fondale, alle vere e proprie cartoline dei *Traditori* (2010). Si legga la IV di copertina:

Da Palermo a Londra, da Roma a Torino, da Venezia alla Transilvania, nelle carceri inglesi e nei boschi di Calabria, tra pittori preraffaelliti e camorristi promossi poliziotti, tra mercanti di carne umana e lord irrequieti, giovani donne e uomini sognano, combattono e amano. E tradiscono⁶.

Nei due risvolti di copertina la lunga serie dei personaggi accosta un'inquieta *lady* discendente dei corsari, guerrieri sardi, rabbini, giudici borboni (tutti d'invenzione) a una serie di personaggi storici, stereotipicamente presentati: «Giuseppe Mazzini, Il Maestro; Camillo Benso Conte di Cavour, Il Ministro; Giuseppe Garibaldi, Il Generale; Massimo d'Azeglio, Il Marchese». Con questa modalità condiscende il romanzo, ambientato nel Risorgimento, di un'aura storica e di quel «realismo dell'irrealtà» che sono due altre caratteristiche della «letteratura circostante» e che stabiliscono un ambiguo rapporto tra *fiction* e *non fiction*, mimesi e realtà⁷.

Come gli spazi urbani, anche i personaggi divengono loghi, marchi, icone, personaggi-Wikipedia, persino in quei romanzi che vorrebbero o dovrebbero essere «impegnati». E non è privo di effetti che alcuni dei romanzi «neostorici», o ispirati alla Storia (come *I traditori*), decidano di narrarla dal piano prospettico delle grandi figure, marcando la distanza abissale rispetto alla scelta – che da Manzoni arriva alla Morante – di indagare la vita degli umili che hanno fatto la Storia, l'hanno subita, si sono ritrovati travolti. Ciò significa, o può significare, che i personaggi, al pari dei luoghi, si schiacciano sul dato già conosciuto, sulla testimonianza cronachistica, minuta, parcellizzata, e non sulla visione d'insieme o sulla ricostruzione immaginaria, visionaria, interiorizzata, ma emblematica.

6. G. De Cataldo, *I traditori*, Einaudi, Torino 2010, IV copertina.

7. Sul concetto di realismo dell'irrealtà, cfr. Simonetti, *Letteratura circostante*, cit., pp. 89-94.

M. Il figlio del secolo (2018) di Scurati si muove sul crinale di questo schiacciamento, sul quadruplice livello dell'architettura narrativa, dell'appiattimento sul documento storico (che è selezionato dall'autore, e dunque è una prospettiva interpretativa, laddove vorrebbe essere blasone veritativo), della delineazione dei personaggi e del tratteggio dei luoghi, che non sono cartoline ma piuttosto fondali.

Una prima distinzione entro le cartografie degli anni Zero potrebbe essere quella tra "cartoline" e "sfondi" (o fondali). "Cartoline" sono gli scenari ad alta riconoscibilità, che il grande pubblico globale identifica e nei quali si identifica con facilità: immagini scaricate da internet, magari ritoccate con *photoshop*, con colori iperrealisti e innaturali, che divengono un'effimera superficie su cui si staglia l'azione. Gli "sfondi", invece, non sono totalmente surrogabili, e differiscono da una cartolina solo per il fatto che l'azione non avrebbe potuto svolgersi altro che lì, che alcune tracce narrative permettono una localizzazione abbastanza precisa e non completamente sovranazionale. E tuttavia sono ottime riproduzioni hollywoodiane, in cui lo spazio è raffigurato topograficamente, con buona precisione, ma in cui "non vive":

Il Bottonuto è una scheggia di Milano medievale incistata sottopelle alla città del Novecento. Un reticolo di viuzze e botteghe, chiese paleocristiane e postriboli, locande e bettole [...]. È una pozzanghera putrida giusto alle spalle della piazza del Duomo [...]. Per attraversarlo bisogna turarsi il naso. Il sudiciume traspira dalle muraglie, il vicolo delle Quaglie è ridotto a un pisciatoio [...].

Mussolini [...] s'incammina volentieri nella sacca pestilenziale. Le bande di orfani scalzi lo additano eccitati [...], i mendicanti allungano la mano, seduti nella sozzura al bordo delle strade, i magnaccia [...] lo salutano con un cenno rispettoso ma confidenziale della testa. Lui ricambia l'attenzione di tutti. [...] Non si sono, forse, fatte sempre così le rivoluzioni: armando l'intero bassofondo sociale di rivoltelle e di bombe a mano?

L'*odor putredinis* che promana dalla prima descrizione presente in *M.* è il senatore della «sacca pestilenziale» dalla quale Mussolini trae il consenso nella sua fase di ascesa, e la descrizione del Bottonuto è funzionale alla dimostrazione del dato; è una descrizione non totalmente surrogabile perché l'azione si è storicamente svolta lì e perché l'autore inserisce dei particolari geograficamente e storicamente documentati (la topografia, le chiese paleocristiane), e tuttavia il luogo è uno scenario precostituito e già confezionato per una serie TV (difatti già preannunciata). C'è poi un altro elemento. I luoghi di *M.* sono tutti chiusi: stanze di albergo, stazioni, teatri, la sede del "Popolo d'Italia", dell'"Avanti", il Parlamento, i postriboli, le trattorie; viceversa, le città sono il fondale su cui si dipanano i movimenti delle masse e sono non molto diverse le une dalle altre, al punto che la Firenze della prima aggressione socialista ai danni di un Ardito non differisce molto dalla Roma ammaliata da D'Annunzio in Campidoglio, né dalla Napoli che assiste al comizio di Mussolini prima della Marcia su Roma. E la stes-

8. A. Scurati, *M. Il figlio del secolo*, Bompiani, Milano 2018, pp. 17-8.

sa Marcia su Roma, ovvero l'azione più "corale" dell'intero romanzo, è narrata attraverso le camere del potere: la sede del "Popolo d'Italia" a Milano, l'Hotel Brufani a Perugia, la stanza del Presidente del Consiglio a Roma, tra le quali le notizie si propagano a squilli di telefono. Dei 25.000 fascisti in Marcia sono ricostruiti, in maniera topografica, solo gli spostamenti; ma cosa ha rappresentato quello spostamento in cui si è canalizzata l'Italia rimane un vuoto importante. Eppure, l'enigma del consenso delle masse è un tema centrale di *M*, secondo quanto dichiara l'autore.

Un mero sfondo è anche la Ventotene nel romanzo di Wu Ming 1, *La macchina del vento* (2019): una fantastoria sulla reclusione coatta e politica, ambientata tra il 1939 e il 1943; ma nell'isola di Wu Ming non si respira l'aria del confino, né la condizione di isolamento fisico che impone il vivere circondati dal mare, né l'aurea mitica che il romanzo vorrebbe sprigionare, sul quale peraltro il romanzo è impiantato: il promontorio della maga Circe, che si scorge da Ventotene, innescava le suggestioni di un ex studente confinato nell'isola, in virtù delle quali gli Dei *ex machina* intervengono nell'intreccio. Sono Dei pop e un po' naïf, calati dall'ipermodernità negli anni Quaranta, che nulla hanno di quella distanza assiologica che Bachtin⁹ ha dimostrato essere uno dei fulcri dell'epico, a dispetto del fatto che proprio Wu Ming 1 abbia teorizzato e definito il *New Italian Epic* (2008), in un manifesto che ha acceso un ampio dibattito¹⁰. Ventotene è, dunque, un "fondale", benché la geografia sia riprodotta con fedeltà fin dalle prime pagine; infatti, nei «Titoli di coda», l'autore dichiara di aver trascorso una settimana a Ventotene nel maggio 2018 per decidere l'ambientazione delle scene, già fissate a partire dall'anno prima, seguendo una suggestione del 2005. Ma è proprio questa la differenza tra un fondale e un luogo, inteso nel senso forte a cui si alludeva: il luogo, reale o immaginario che sia, detta la storia, che nasce, vive e respira in quel luogo, non viceversa.

Il panorama appena delineato è davvero, solamente, tale, o vi sono delle "resistenze"? Nonostante la predominanza quantitativa dei fondali, più che delle cartoline, i luoghi permangono nella narrativa ipermoderna, come permane una "letteratura in senso forte". È un luogo la Milano del bellissimo *Leggenda privata* di Michele Mari (2017), che introietta molte delle modalità del romanzo ipermoderno per combinarle, criticamente, in un'opera di grande spessore e profondità. Ed è un luogo, anzi è la vera e propria protagonista, la *Collina del vento* di Carmine Abate (2012), con la quale lo scrittore ha vinto il premio Campiello, per poi digradare verso opere e temi che occhieggiano al grande pubblico e in cui la maestria affabulatoria sembra essere divenuta artigianato. Ma la *Collina del vento* vive di vita propria. Non a caso campeggia nel titolo e ha un nome, il Rossarco, per il suo cospargersi in estate del profumo e del color rosso della sùlla. Abate riesce a darle voce, a farne percepire l'odore, il colore mutevole nel variare delle stagioni, i suoni, gli echi e i segreti,

9. M. Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), trad. it., Einaudi, Torino 1979.

10. Per il dibattito sul New Italian Epic cfr. *Roma noir 2010. Scritture nere: narrativa di genere, New Italian Epic o post noir?*, a cura di E. Mondello, Robin, Roma 2010.

sfiorandone dapprima la pelle e poi scavando sotto gli strati di roccia dura, fin nelle profondità:

Una città è come una persona, nasce cresce muore, a volte sparisce lasciando labili tracce che solo un occhio attento può scoprire. Una città ha un'anima. Quella non scompare mai. È dentro ogni spicchio di terra, è tra l'erba, nell'aria. Ha voce di vento, diceva mia madre, un odore tutto suo. Non sappiamo di preciso dove si trova Krimisa, ma la sua anima aleggia in questa collina¹¹.

Lo scavo nella profondità della roccia avviene attraverso la figura dell'archeologo Paolo Orsi, che rintraccia nel Rossarco le vestigia dell'antica città magno-greca di Krimisa: l'epopea familiare della famiglia Arcuri, che attraversa tutto il Novecento, si salda così al passato fondativo della Calabria fino al mito di Filotete, in un tempo che si muove sincreticamente entro 2500 anni, di cui la collina è silente testimone e custode. Entro le profondità del promontorio è inscritta tutta la Storia della Calabria e delle sue multiformi radici: greche, bizantine, arbereshe, calabresi, italiane.

Sono luoghi anche quelli tratteggiati da Giuseppe Lupo, che si tratti della geografia fantasmatica dell'*Atlante immaginario* (2014) o della trasmutazione della memoria nell'*Ultima sposa di Palmira* (2011), in cui le macerie di un paese squassato dal terremoto si raggruppano nelle ante dell'armadio che Mastro Gerusalemme sta scolpendo per l'ultima sposa.

Sono luoghi, insomma, le cartografie (reali o immaginarie) di coloro che continuano a narrare partendo dalle proprie radici. Il che non significa, naturalmente, raccontare i propri luoghi, né tantomeno descriverli, anzi: basti ricordare il celebre dialogo tra Marco Polo e Kublai Kan relativo a Venezia, nelle *Città invisibili*. Vi sono luoghi che vivono senza descrizioni: l'impersonalità verghiana fa sì che Acì Trezza sia presupposta, in un certo senso, ma che viva nella comunità; così come vive quasi senza descrizioni la pampa dell'*Idioma di Casilda Moreira* di Adrian Bravi (2019), scrittore italofono di origine argentina. La sua terra d'origine vive dentro di lui, anzi è proprio la migrazione, il distacco, a permettergli di «riportare il lontano verso la luce del presente»¹², perché (come ha scritto in uno splendido libricino, dal titolo *La gelosia delle lingue*):

A chi abita lontano dai luoghi della propria infanzia capita spesso di ricordare il tempo e lo spazio dove è cresciuto. La lontananza è una corda che ci lega a un tempo che è dentro di noi, un tempo che diventa ricordo, immagine, nostalgia. Non è una condizione chiusa nella sfera del rimpianto, è un modo d'intendere la relazione tra sé e il mondo¹³.

Questa lontananza-relazione è messa in moto dalla lingua d'origine, che parla in quella d'adozione, agendo sotterraneamente quasi come un sostrato. Dunque

11. C. Abate, *La collina del vento*, Mondadori, Milano 2012, p. 221.

12. A. Bravi, *La gelosia delle lingue*, EUM, Macerata 2017, p. 17.

13. *Ibid.*

nell'*Idioma di Casilda Moreira* la lingua è la vera protagonista e la pampa è evocata attraverso il tentativo di sottrarre all'oblio un idioma in estinzione: lingua e luogo si saldano così in un connubio inscindibile, perché i luoghi hanno una voce e danno una voce al romanzo.

L'idioma gүнүна iájech non possiede nulla al di fuori di se stesso. Non ha parole per indicare ciò che non conosce, è legato ai misteri della terra e del vento. Forse la stessa parola che indica la lingua, indica anche il vento. Il vento, come le parole, crea ciò che sfiora e poi si perde all'orizzonte¹⁴.

14. A. Bravi, *L'idioma di Casilda Moreira*, Exorma, Roma 2019, p. 73.