

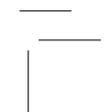
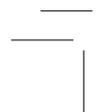
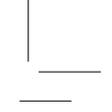
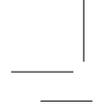


 **MIMESIS / I SENSI DEL TESTO**

N. 24

Collana di critica e storiografia letteraria diretta da *Fausto Curi*





IL ROMANZO DEL NUOVO MILLENNIO

A cura di
Giuseppe Di Giacomo e Ugo Rubeo

Introduzione di
Giuseppe Di Giacomo e Giorgio Patrizi

 **MIMESIS**



Coordinatori d'area
Pier Carlo Bontempelli
Gianfranco Rubino
Claudia Scandura



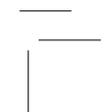
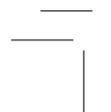
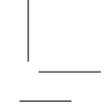
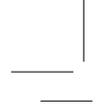
MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *I sensi del testo* n. 24
Isbn: 9788857571324

© 2020 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935



SPAGNA





MARCO OTTAIANO
LA NARRATIVA SPAGNOLA
DEL NUOVO MILLENNIO

Per la narrativa spagnola, volendoci qui limitare alla sola forma romanzo nelle sue tante accezioni, il nuovo millennio si apre con l'attribuzione del più importante premio di letteratura del mondo ispanico, il premio Cervantes, allo scrittore che probabilmente più di ogni altro aveva contribuito, nei decenni precedenti, inclusi gli anni incandescenti dell'ultimo franchismo e della transizione democratica, a scardinare la struttura narrativa tradizionale e a definire una nuova idea di "novela sin estructura". Mi riferisco a Francisco Umbral (1932-2007), uno scrittore che di fatto, dal Duemila all'anno della sua scomparsa, continuerà a ricercare questa forma ibrida del narrare, che si muove intorno all'io autobiografico "riuscendo però sempre a universalizzare il dato esistenziale"¹, secondo le parole di Francisco Rico. Esemplificativo, in tal senso, è *Un ser de lejanías* (Un essere di lontananze)², pubblicato nel 2001 e perfettamente in sintonia con la traiettoria letteraria compiuta fino ad allora da Umbral; Santos Sanz Villanueva giunge a definirlo "un diario lírico y elegíaco de la vejez"³ che sa però confrontarsi col mondo esteriore e i suoi accadimenti senza stabilire alcuna finalità pratica o secondaria della scrittura. "Escribir la escritura" come atto puro e finale di rifiuto del realismo narrativo, come ricerca della scrittura pura attraverso la continua metaforizzazione del mondo. Sono diversi gli autori che iniziano la propria carriera

-
- 1 F. Rico, *Prefazione* a M. Ottaiano, *El tiempo parado. Palimpsesti narrativi e strategie linguistiche in Francisco Umbral (1965-1975)*, Ets, Pisa, 2019, p. 10.
 - 2 Per i titoli dei testi citati saranno indicate, in corsivo, le traduzioni italiane ove queste siano presenti nella nostra editoria. Nel caso di testi tuttora inediti, come nel caso del suddetto volume di Umbral, verrà indicata, in tondo, una "traduzione di servizio" per facilitare la comprensione al lettore.
 - 3 S. Sanz Villanueva, *Prologo* a F. Umbral, *Un ser de lejanías*, Planeta, Barcellona 2015, p. 14.



fra gli anni Cinquanta e Sessanta e che sanno incidere ancora in misura rilevante nel panorama narrativo spagnolo del nuovo millennio. Si pensi, ad esempio, ad uno scrittore distante anni luce, per formazione e concezione letteraria, da Francisco Umbral: mi riferisco a Juan Marsé (1933), insignito anch'egli nell'anno Duemila di ben due importanti riconoscimenti, il Premio Nacional de la Crítica e il Premio Nacional de Narrativa per il romanzo *Rabos de lagartija* (Code di lucertola), uscito in quello stesso anno. Si tratta di un'opera dalla complessa ed efficace architettura narrativa ("novela de estructura poliédrica" secondo Santos Alonso⁴) che si muove, come spesso accade nella scrittura di Marsé, sul sottilissimo confine tra finzione e realtà sviluppando una riflessione sui limiti stessi del realismo narrativo, secondo una linea di tradizione che deriva direttamente da Benito Pérez Galdós e prima ancora dallo stesso Cervantes. L'influenza e il peso specifico assunto da autori delle precedenti generazioni è confermato dalla felice ricezione di pubblico e critica di cui ancora gode, nel nuovo millennio, la narrativa di Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) che fra il 2000 e il 2003, oltre a dare alle stampe gli ultimi due volumi della fortunata serie noir con protagonista il detective Pepe Carvalho, pubblica nel 2002 *Erec y Enide* (Erec ed Enide), un'originale rilettura del primo *roman* scritto da Chrétien de Troyes che testimonia l'eclettismo narrativo dell'autore barcelonense: l'ambizioso romanzo, il cui protagonista è un affermato medievalista che vive con i personaggi di Chrétien un rapporto di vera e propria rappresentazione esistenziale, è incentrato sul conflitto tra religione e scienza e sul fallimento delle utopie novecentesche. Sia Marsé che Vázquez Montalbán sono riconducibili alla cosiddetta "Generación de los '50" (altrimenti detta Escuela de Barcelona per la comune provenienza di molti dei suoi componenti) così come Juan Goytisolo (1931-2017), la cui ampia produzione narrativa, che ha inizio negli anni Cinquanta, comprende anche il nuovo millennio: segnaliamo qui *Telón de boca* del 2003 (*Oltre il sipario*), romanzo interessante per la consueta pluralità di stili espressivi e per la capacità di riflettere sui molteplici significati della vecchiaia e le sue percezioni sul mondo circostante. Di fatto ciascuno degli scrittori fin qui menzionati resta

4 S. Alonso, *Marsé no defrauda* in "Revista de Libros", n. 43, 1. 8. 2000.

coerente alla propria idea di letteratura, e attraversa pertanto il confine del nuovo millennio continuando ad affidarsi ai propri strumenti di decodifica del mondo attraverso la peculiarità della propria scrittura – e pensiamo qui anche ad autori come Manuel Vicent (1936), la cui scrittura subisce persino una vera e propria intensificazione produttiva dal Duemila ad oggi (ventidue romanzi negli ultimi venti anni) ma resta comunque fedele ai temi e alle modalità espressive, profondamente barocche (“una prosa dal sapore quasi carnale” per citare una felice definizione critica di José-Carlos Mainer)⁵, stabilite fin dai primi anni di carriera. Si tratta di un’operazione che compie anche una scrittrice della generazione ancora precedente a questa, Ana María Matute (1925-2014), che si affida, anche nei suoi ultimi lavori – e ci riferiamo qui soprattutto al romanzo *Aranmanoth* (2000) – a una narrativa di romanzi (e racconti brevi) dai tratti surrealisti e fantastici che reinventa la storia e il passato ed è capace di parlare con efficacia al lettore del suo tempo: una traiettoria che è valsa alla scrittrice catalana il premio Cervantes nel 2010.

Più complesso appare questo stesso discorso se riferito alla generazione successiva, quella che nasce fra gli anni Quaranta e Cinquanta e che da un punto di vista letterario inizia un percorso di scrittura negli anni a ridosso della transizione democratica: è il caso ad esempio di uno scrittore come Juan José Millás (1946) la cui produzione subisce una netta intensificazione negli ultimi venti anni fino ad arrivare praticamente alla pubblicazione di un romanzo all’anno dal 2014 ad oggi. Della sua narrativa degli anni Duemila ci pare degno di grande attenzione un testo del 2007, *El mundo (Il mondo, Premio Planeta e Premio Nacional de Narrativa)*,⁶ nel quale lo scrittore, valenziano di nascita e madri-

5 C. Alvar, J.C. Mainer, R. Navarro, *Storia della letteratura spagnola. L'età contemporanea* (Vol. II) [1997], Einaudi, Torino 2000, p. 575 (traduzione di P. Tomasinelli).

6 A questo romanzo ho dedicato nel 2013 uno studio incentrato sulla rappresentazione dello spazio urbano madrilenno, contenuto nella monografia *Madrid, romanzo urbano. Topografie letterarie nella novella spagnola contemporanea*, Tullio Pironti Editore, Napoli, 2013 (pp. 49-58). Questo stesso saggio conteneva riflessioni dello stesso ambito riguardanti anche testi successivamente citati nel presente articolo, come *Romanticismo* di Manuel Longares, *Últimas noticias del paraíso (La meraviglia degli anni imperfetti)* di Clara Sánchez, *Todo está perdonado* (Tutto è perdo-

leno d'adozione, si propone di realizzare una sorta di "autobiografia romanzata" nata inizialmente per soddisfare la richiesta del suo caporedattore del "País semanal", Alex Martínez Roig, di scrivere un reportage su se stesso, un se stesso che è prevalentemente, nelle pagine del libro, un ragazzo di età compresa fra i dieci e quattordici anni, alle prese con la scoperta del mondo, o per meglio dire con il mondo metropolitano della città di Madrid, col suo periplo di strade, quartieri, volti. La capitale spagnola si fa l'unico spazio collettivo in grado di rappresentare l'intero pianeta degli uomini, e la spinta autobiografica si mescola opportunamente al fantastico, all'imponderabile, ricorsi resi efficaci proprio dal tono di confessione personale dell'io narrante *millasiano*, che proprio a partire da *El mundo* comincia a prendere sempre più spazio nei libri dell'autore. Ciò avviene, ad esempio, in un romanzo del 2014, *La mujer loca* (La donna pazza), in cui lo stesso Millás è un personaggio del libro incaricato di svolgere un reportage sul tema dell'eutanasia e prende parte attiva alle vicende narrate. Altrettanto interessante è la piega che prende, negli ultimi anni, la narrativa di Javier Marías (1951) che, pur restando coerente con molti degli strumenti e dei temi tipici della sua narrativa (la digressione, l'intertestualità, la penetrazione psicologica dei personaggi, la riflessione sulla lingua)⁷ tende a espandersi e dilatarsi, soprattutto nell'ambizioso progetto di *Tu rostro mañana* (*Il tuo volto domani*), prima uscito in tre distinti libri fra il 2002 e il 2007 (*Fiebre y lanza*, *Baile y sueño* e *Veneno, sombra y adiós*)⁸, e infine raccolto in un unico volume nel 2009. Si tratta di un romanzo che stabilisce in primo luogo un fitto dialogo coi testi precedenti di Marías, riprendendone personaggi (il protagonista è l'accademico Jaime Deza, lo stesso di *Todas las almas – Tutte le anime* – uscito nel 1989) e ampliando temi precedentemente ac-

nato) di Rafael Reig, *Cuatro amigos* (*Quattro amici*) di David Trueba, tutti romanzi in cui la capitale spagnola svolge un ruolo fondamentale all'interno delle vicende narrate trascendendo il mero spazio entro cui una storia si sviluppa.

7 Cfr. A. Grohmann, *Coming into One's Own: the Novelistic Development of Javier Marías*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2002

8 Le sette parole che compongono i tre titoli dei romanzi diventano poi, in *Tu rostro mañana*, i titoli dei rispettivi sette capitoli di cui il lungo romanzo si compone.



cennati, come lo spionaggio, che qui innerva l'intera saga romanzesca contribuendo a conferirle un intreccio che risulta assai più visibile che nei precedenti lavori dello scrittore madrilenio. Il palinsesto narrativo di *Tu rostro mañana* si fonda su una sorta di ricognizione dei tragici eventi della guerra civile e sulle conseguenze ramificatesi sulla società spagnola fino a dopo la transizione democratica. Elemento, quest'ultimo, che appartiene anche a un altro scrittore di questa generazione: mi riferisco a Rafael Chirbes (1949-2015) che entra nella narrativa degli anni duemila pubblicando altri due romanzi di una trilogia che intende riflettere, con gli strumenti della letteratura, proprio sul lento passaggio della Spagna alla democrazia, attraverso una transizione molto meno fluida di quanto l'opinione pubblica internazionale abbia avuto contezza. Dopo *La larga marcha* (*Una lunga marcia*) del 1996, che si muove negli anni della *posguerra*, lo scrittore valenziano pubblica nel 2000 *La caída de Madrid* (*La caduta di Madrid*), originalissimo e ampio affresco narrativo compresso in sole ventiquattro ore, quelle del 19 novembre del 1975, giorno in cui Francisco Franco agonizza nella sua stanza d'ospedale. Fuori, una Madrid spaventata e stanca si prepara ad affrontarne la morte e ad attendere una sorta di giudizio. La città è descritta attraverso i pensieri di un imprenditore arricchitosi illegalmente, del figlio incapace di accettare i cambiamenti del mondo in cui vive, dei nipoti schierati su opposti fronti politici, dell'operaio a cui sta per mancare quel dittatore oggetto del suo feroce odio, del docente confuso al rientro da un lungo esilio, delle perplessità di un commissario di polizia rispetto alla ridefinizione del potere. Personaggi in preda all'angoscia e allo smarrimento, uno smarrimento che le strade della capitale contribuiscono ad acutizzare grazie alla labirintica topografia, ai rumori sordi del traffico delle auto, agli odori di cibi e bevande provenienti da bar e taverne, al vortice di cartelli e insegne pubblicitarie dei quartieri commerciali, alla desolazione dei palazzi fatiscenti di Lavapiés o delle ancor più remote periferie meridionali della capitale, alle insidie (calunnia, prevaricazione, odio sociale, violenza) che pare si celino dietro ogni angolo: una città giungla, un mondo nel quale i più deboli, come nel sistema naturale, sono destinati all'annientamento. La Madrid di Chirbes è una città descritta nel suo crollo progressivo, nell'annullamento



totale della propria traccia storica e sociale, un annullamento che nel romanzo pare quasi necessario per porre le basi a una successiva, urgente ricostruzione identitaria⁹. Una ricostruzione che, nel capitolo conclusivo della trilogia (2003) *Los viejos amigos* (I vecchi amici), continua però a fare i conti con il passato giungendo ad essere, secondo le parole di Santos Alonso, “una crónica devastadora de las ruinas de la utopía y la revolución”¹⁰ e una riflessione sulla possibilità che ha l’essere umano di intervenire sul corso della Storia. La grande Storia è pure presente nei romanzi di Justo Navarro (1953), narratore e poeta andaluso (oltre che traduttore dall’inglese di scrittori quali Scott Fitzgerald e Paul Auster) di cui qui ricordiamo, fra i lavori pubblicati negli anni Duemila, un libro del 2011 come *El espía* (*La spia*), incentrato sugli ultimi giorni di Ezra Pound, uomo simbolo delle ambiguità del suo tempo. Il merito di Justo Navarro fin dal debutto letterario alla fine degli anni Ottanta, e confermato nel nuovo millennio, oltre che da *El espía*, da romanzi precedenti come *El alma del controlador aéreo* (*L’anima del controllore di volo*) del 2000 e *Finalmusik* del 2007 (*id.*), è stato principalmente quello di farsi antesignano della rielaborazione della memoria storica nell’ambito del romanzo spagnolo contemporaneo. Di portata assai più intimista è la narrativa di Julio Llamazares (1955), altro autore di riferimento della generazione a cavallo fra gli anni Cinquanta e Sessanta, capace di muoversi con disinvoltura in narrazioni liriche incentrate sul recupero e la mitizzazione della terra d’origine (la Vecchia Castiglia spopolata della provincia di León) in contrapposizione con la velocità delle grandi metropoli moderne e sul racconto di viaggio, di taglio più cronachistico, ma pur sempre orientato ad uno sguardo assai personale sul mondo circostante. Emblematico, nella sua produzione degli anni Duemila, il romanzo del 2005 *El cielo de Madrid* (*Il cielo di Madrid*), nel quale Llamazares rovescia, suo malgrado, l’opposizione dicotomica campagna-città in favore di quest’ultima, e proprio alla luce di ciò che i suoi precedenti romanzi (e mi riferisco soprattutto a *La llu-*

9 Al riguardo si veda M. Hierro, “Ficción de la memoria en *La larga marcha* y *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes”, “Turia revista cultural”, n. 112, pp. 235-243

10 S. Alonso, *Narrar la contradicción*, “Reseña” n. 217, 2013, p. 4



via amarilla – *La pioggia gialla* – del 1988) avevano inteso tematizzare: l'universo elegiaco della campagna, con il suo tempo sospeso e dilatato, e lo stesso legame che radica l'individuo a quella terra, sono visti come il principale ostacolo alla realizzazione delle proprie ambizioni esistenziali, realizzabili solo entro i confini della realtà metropolitana di Madrid, spazio delle possibilità per il protagonista del romanzo, un giovane artista figurativo, e al tempo stesso strumento generatore di infinite possibilità narrative¹¹ per il suo autore. Significativo il fatto che Llamazares torni poi alla forma romanzo (al suo itinerario narrativo si affianca da sempre una assidua attività poetica intensificatasi proprio negli ultimi anni) otto anni dopo la pubblicazione de *El cielo de Madrid*: è infatti del 2013 *Las lágrimas de San Lorenzo* (*Le lacrime di San Lorenzo*), un testo che riporta idealmente lo scrittore alla sua dimensione più contemplativa e nostalgica, e ricolloca il nucleo centrale della narrazione ad un ambiente rurale (la parte più interna e sconosciuta dell'isola di Ibiza, da sempre il luogo emblematico del più frenetico turismo di massa), entro il quale si sviluppa una toccante vicenda familiare¹². Si fonda in parte su questa stessa contrapposizione degli spazi l'itinerario narrativo di Antonio Muñoz Molina (1956), vincitore per ben due volte, fra gli anni Ottanta e Novanta, del Premio Nacional de Narrativa¹³: il primo lavoro dello scrittore andaluso nel nuovo millennio è *En ausencia de Blanca* (*In assenza di Blanca*) del 2001, nel quale non fanno alcuna comparsa i temi che avevano innervato la sua produzione narrativa precedente (svelamento della "intrahistoria", per utilizzare la ben nota categoria di Miguel de Unamuno, recupero della cultura popolare, opposizione provincia-metropoli). Il breve romanzo si incentra piuttosto su un'analisi minuziosa, a tratti spietata, del sentimento amoroso che pare riprendere la lezione di Milan Kundera, soprattutto per quanto riguarda il lavoro di sottrazione sul linguaggio, che esita in una scrittura scarna ed essen-

11 Cfr. A. Carta, *Letteratura e spazio. Un itinerario a tappe*, Villaggio Maori edizioni, Valverde (Ct), 2009, p. 51

12 Si legga al riguardo J. Reñones Díaz, *El abandono del mundo rural*, "Diario de León", 20 gennaio 2003.

13 Il premio viene insignito all'autore nel 1988 per il romanzo *El invierno en Lisboa* (*L'inverno a Lisbona*) e successivamente nel 1992 per *El jinete polaco* (*Il cavaliere polacco*)



ziale. Nello stesso anno Muñoz Molina pubblica quello che è a tutt'oggi il suo lavoro più ambizioso: mi riferisco a *Sefarad* (*id.*), un ampio romanzo polifonico, o un "romanzo di romanzi", come ha avuto modo di definirlo lo stesso autore, per la sua natura di libro fatto di brevi racconti che si intrecciano e si mescolano fra loro, fondendo il dato reale all'elemento finzionale. *Sefarad* è il nome con cui gli ebrei chiamavano la Spagna al tempo della loro espulsione dal territorio iberico alla fine del Quattrocento, ed è, per i personaggi del libro, reali e immaginari e tutti appartenenti a quel ventesimo secolo che si è appena concluso, il luogo inaccessibile, proibito, a cui ambire. Lo scrittore annulla in tal senso ogni opposizione topografica fra nord e sud, fra città e campagna, per presentare ai suoi lettori l'intera Spagna come la Patria negata, simbolo di una condizione di felicità che trascende i confini geografici e culturali. Anche *Romanticismo* (pure insignito del Premio Nacional de la Crítica nell'anno della sua uscita) dello scrittore madrilenio Manuel Longares (1943) esce nel 2001, un anno dopo *La caída de Madrid*. Almeno da un punto di vista temporale pare essere la naturale continuazione dell'opera di Chirbes in quanto racconta l'evoluzione della borghesia madrilenia dalla fine del 1975, a venti giorni dalla morte di Franco, fino all'inizio del nuovo millennio. Il romanzo ricostruisce le vicende di una famiglia alto-borghese che vive nel quartiere Salamanca. L'analisi della Storia nazionale viene filtrata attraverso le esperienze di tre donne (nonna/madre, figlia/madre e nipote/figlia) appartenenti a quella famiglia e rappresentanti delle tre generazioni descritte nel corso della narrazione. Il romanzo è suddiviso in tre parti, ognuna delle quali corrisponde a un momento esatto nella storia nazionale e in quella familiare, oltre che nella *intrahistoria* di ciascun personaggio. Nelle prime due parti, Longares evidenzia come, nonostante molte cose siano cambiate nel quartiere Salamanca nel giro di pochi anni, questo continui ad essere un *barrio* impenetrabile, inaccessibile a quanti non vi siano nati e, soprattutto, non appartengano alla sua ormai storica borghesia. Nel rappresentare l'evoluzione interna a tale classe sociale, Longares sembra criticare l'immobilità della gerarchia socio-economica della capitale in cui l'agiatezza, la ricchezza e il potere continuano a trovarsi nelle mani delle stesse persone, nonostante i cambi politici e i timidi tentativi di apertura al resto della società. Ma-

Madrid nel romanzo è una città che guarda alle novità senza mai dimenticare il passato, in un tentativo costante di convivenza tra il nuovo e il vecchio. Attraverso le vicende familiari degli Arce-Matesanz evidenzia quanto sia difficile stabilire, nella Madrid del tempo, una relazione tra la Storia e l'*Intrahistoria*, tra la politica e la vita quotidiana, tra la collettività e l'individuo. L'alta borghesia madrilenana di cui parla Longares è cosciente del fatto che la gerarchia vada preservata e sembra disposta a tutto pur di difendere le posizioni costruite nel tempo. Quando le trasformazioni sociali non daranno altra scelta, sarà inevitabile aprire le porte del quartiere alla media borghesia arricchita, ma, allo stesso tempo, non si perderà mai occasione per sottolineare ai *parvenu* l'inferiorità e l'inadeguatezza rispetto al *barrio* Salamanca. Il dialogo tra le due classi risulta complesso, almeno quanto il confronto fra i membri della stessa famiglia Arce-Matesanz. La borghesia madrilenana della transizione non sembra cercare mai ponti con l'esterno e il desiderio del quartiere Salamanca sembrerebbe quello di isolarsi il più possibile dal resto del mondo, un mondo che qui risponde al nome della stessa Madrid. Ma, già a partire dalla seconda parte del romanzo, il confronto e lo scontro con altre classi sociali e differenti ideologie politiche sarà inevitabile, favorendo il definitivo superamento di vecchie abitudini e una maggiore libertà nelle relazioni private, sentimentali e sessuali. *Romanticismo* è dunque il romanzo di una classe sociale madrilenana, di un microcosmo urbano e della sua progressiva fagocitazione da parte di una metropoli sulla via della modernità¹⁴. È una modernità del tutto diversa, invece, quella rappresentata in un originalissimo romanzo della prolifica Rosa Montero (1951), che debutta giovanissima alla fine degli anni Settanta e che tiene un ritmo di produzione narrativa assai costante fino ai giorni nostri. Mi limito qui a riferirmi a *Lágrimas en la lluvia* (*Lacrime nella pioggia*), lungo romanzo pubblicato nel 2011 e di curiosa ed esibita matrice fantascientifica (il titolo richiama appunto il monologo finale del celebre film di Ridley Scott, *Blade Runner*) in cui la Spagna, quella stessa nazione che nella storia contemporanea ha svolto un ruolo marginale e periferico sullo scacchiere politico internazionale, diviene, come

14 Doveroso citare qui l'articolo di J.M. Pozuelo Yvancos, *Romanticismo de Manuel Longares, novela de la transición*, "Insula" n. 737, maggio 2008

nell'epoca barocca, il perfetto e naturale centro di tutto il mondo occidentale. I cosiddetti Estados Unidos de la Tierra, nel mondo raccontato da Rosa Montero attingendo a piene mani agli stilemi del genere, hanno infatti per indiscussa capitale una Madrid futuristica (l'ambientazione è situata nell'anno 2109) per la quale risulta assai interessante sottolineare il confronto con la Los Angeles di Philip K. Dick (da un cui romanzo, come è noto, la stessa pellicola *Blade Runner* è tratta)¹⁵ proprio in virtù della capacità che la capitale spagnola qui possiede di assolvere il ruolo di megalopoli per eccellenza di un mondo prossimo, grazie alla sua estesa forma urbana, all'impervio altopiano su cui è posta e alla posizione geografica che, in fondo, non la colloca soltanto al centro della Spagna ma di tutto il mondo occidentale, quegli "Stati Uniti della Terra" a cui il romanzo stesso fa esplicito riferimento. Della stessa generazione di Rosa Montero è Andrés Trapiello (1953), scrittore eclettico e capace di passare con disinvoltura dalla narrativa al saggio letterario alla poesia. Come la Montero sceglie di confrontarsi, in *Lágrimas en la lluvia* con un genere di successo quale il romanzo fantascientifico, sovvertendolo dall'interno, così Trapiello decide di fare, in un'occasione, col genere noir. Tra i suoi lavori narrativi più noti c'è infatti *Los amigos del crimen perfecto* (*Gli amici del delitto perfetto*) del 2003, insignito del premio Nadal nell'anno della sua uscita. La vicenda si svolge nel 1981 e ruota intorno a un gruppo di amici, appassionati di *novela negra*, che si riunisce abitualmente presso il Café Comercial di Glorieta de Bilbao, storico locale fondato nel 1887 e da allora luogo preferito dai madrileni per le loro *tertulias* letterarie. Il gruppo, formato da variopinti personaggi ognuno col proprio piccolo o grande corollario di fallimenti artistici ed esistenziali, ha stabilito che ciascuno assuma uno pseudonimo ricavato dai grandi personaggi della letteratura noir d'ogni tempo (Marlowe, Sherlock Holmes, Miss Marple, Maigret, Padre Brown). Romanzo prevalentemente d'interni, che sa distribuire il proprio peso sull'ampia galleria di personaggi volta a tracciare il ritratto di una società urbana, *Los amigos del crimen perfecto* sembra apparte-

15 Ci riferiamo al romanzo *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (*Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* Fanucci, 2017) che Philip K. Dick pubblica negli Stati Uniti nel 1968.

nera più alla *postguerra* che alla transizione, per le grigie atmosfere in cui si calano i personaggi, per le vite oppressive che conducono, per la ricerca di avventura e di vera felicità che pare risiedere solo nei libri e nel mondo della finzione. Il piccolo mondo urbano degli amici del crimine perfetto, un mondo che ha scelto di recludersi in uno dei luoghi simbolo della Madrid del primo Novecento (la reclusione sarà rotta solo dalla comparsa di un crimine vero e proprio, su cui tutti, ognuno a suo modo, decideranno di indagare), è anche qui il microcosmo di un Paese che non ha ancora realmente cominciato un vero e proprio riscatto nazionale, che è ancora ferita dal franchismo e dalle sue ultime e quasi grottesche rappresentazioni (il fallito colpo di Stato del colonnello Tejero del 23 febbraio espressamente citato nel testo) e che si aggrappa con tutte le forze ad antiche tradizioni sociali per tenersi in vita in attesa di venti di cambiamento. Più rigoroso, e di certo più costante nella sua aderenza al palinsesto del noir è invece Juan Madrid (1947), probabilmente l'autore che, con Vázquez Montalbán, ha contribuito maggiormente alla definizione di un genere poliziesco iberico per temi e stili narrativi¹⁶. Dell'ampissima e fortunata produzione dello scrittore *malagueño* (tradotto in ben sedici lingue ma assai poco conosciuto in Italia) ci pare qui opportuno menzionare, relativamente alla produzione del nuovo millennio, *Los hombres mojados no temen la lluvia* (Gli uomini bagnati non temono la pioggia), uscito nel 2013 e nel quale il personaggio centrale non è l'immane detective Toni Romano, protagonista di numerosi romanzi di Juan Madrid e vero e proprio rivale di Pepe Carvalho nell'immaginario dei lettori spagnoli appassionati di noir, bensì un ordinario avvocato, Liberto Ruano, al contempo donnaiolo e romantico, che si trova costretto, suo malgrado, a dipanare i fili di un enigma (costruito come nei più brillanti polizieschi della tradizione) la cui matassa si rivela fin troppo fitta per il suo modesto acume investigativo: la presa di consapevolezza di Ruano rispetto all'indecifrabilità del reale pare, nel romanzo, farsi cartina di tornasole del narratore stesso nell'atto del racconto. Altrettanto fortunata, soprattutto negli ul-

16 Cfr. J. Sánchez Zapatero, Á. Martín Escribá, *Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto*, "Cuadernos de Estudio Vázquez Montalbán", Vol. 1, n. 1, 2013, pp. 46-62

timi dieci anni, è la produzione di un'altra scrittrice degli anni Cinquanta, la *manchega* Clara Sánchez (1955), autrice che esordisce negli anni Novanta e che, a nostro avviso, raggiunge l'apice delle proprie possibilità espressive con un interessante romanzo pubblicato proprio in apertura del nuovo millennio, *Últimas noticias del paraíso* (*La meraviglia degli anni imperfetti*), premio Alfaguara de novela nell'anno della sua uscita. Lo straordinario successo di pubblico della Sánchez avverrà tardivamente, soprattutto a partire da *Lo que esconde tu nombre* (*Il profumo delle foglie di limone*) del 2010 (premio Nadal), vero e proprio best-seller europeo, ma è con questo originale lavoro di dieci anni prima che l'autrice individua brillantemente una sintesi della sua voce narrativa: romanzo intimista, incentrato sulla figura di un adolescente della buona borghesia della provincia di Madrid, *Últimas noticias del paraíso* nelle forme del romanzo di formazione sa efficacemente riflettere su temi complessi quali la ricerca della felicità dell'uomo nella postmodernità, la realizzazione dei destini individuali e collettivi, le nevrosi e gli sforzi di convivenza negli spazi della metropoli. Tardivo è dopotutto anche il successo commerciale ottenuto da uno scrittore eclettico come Fernando Aramburu (1959), poeta, saggista, romanziere e autore di racconti, che è riuscito a imporsi all'attenzione di un pubblico internazionale solo con il recente *Patria* (2016, Premio de la Crítica, Premio Nacional de Literatura e Premio Francisco Umbral nel 2017), avvincente epopea di una famiglia durante gli anni di piombo dell'Eta che vanno dall'inizio della transizione democratica fino alla cessazione dell'attività terroristica nel 2011 (il libro è stato tradotto in dieci lingue). Lo scrittore basco, tuttavia, era balzato all'attenzione della critica spagnola già tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio (anni in cui aveva scelto di risiedere in Germania) con una narrativa tesa alla riappropriazione identitaria (il tema basco è inevitabilmente presente) e alla necessità di individuare nella stessa lingua spagnola la sua unica possibile "patria" culturale: i romanzi che precedono *Patria* – *El trombettista del Utopía* (2003, *Il trombettista dell'Utopia*), *Años lentos* (2012, *Anni lenti*) e *Ávidas pretensiones* (2014, *Avide pretese*) – vanno esattamente in questa direzione.

Nasce tre anni dopo Aramburu, e ne condivide il percorso artistico, e di consenso di pubblico pur appartenendo anagrafica-

mente agli anni Sessanta, Manuel Vilas (1962), anch'egli raffinato poeta, saggista acuto e infine narratore dal successo internazionale tardivo, grazie soprattutto al romanzo *Ordesa (In tutto c'è stata bellezza)* del 2018: in esso Vilas giunge ad elaborare, con un sorprendente e delicato tono lirico, che ritroviamo nella sua produzione poetica ma non nei suoi precedenti romanzi spesso improntati sulla parodia del reale, una sua personale idea di *autoficción* tesa alla ricerca della verità sulla propria vita e su quella della sua famiglia, e nello specifico sul ruolo di figlio e di padre, attraverso gli strumenti stessi della scrittura narrativa. La spinta alla ricerca di nuove forme dell'autobiografismo, e dei suoi limiti, è del resto piuttosto presente nella generazione di scrittori spagnoli nati negli anni Sessanta (e lo sarà dopotutto anche in quella degli anni Settanta): emblematico il caso di Javier Cercas (1962), autore ormai enormemente apprezzato anche fuori dai confini iberici, e dalla ricca produzione letteraria. Nell'autore *extremeño* è individuabile una naturale predisposizione alla *novela testimonio*, che egli finisce col contaminare d'invenzione narrativa, come accade per *Soldados de Salamina* (2001, *Soldati di Salamina*) e per il più recente *El impostor* (2014, *L'impostore*); ma è a nostro avviso con un romanzo come *La velocidad de la luz* (2005, *La velocità della luce*) che Cercas raggiunge la sua più articolata completezza artistica, nella misura in cui in esso riesce a problematizzare al meglio l'osmosi fra verità e finzione letteraria partendo proprio dal dato autobiografico, che lo scrittore trasfigura e adatta alle proprie necessità espressive, realizzando un suggestivo racconto sul significato del successo artistico, sul rapporto conflittuale con se stessi e la propria coscienza, sull'elaborazione del lutto familiare, sulla funzione catartica della scrittura (e della letteratura) grazie a due storie individuali che si intersecano, "dos historias vinculadas por un común sentido trágico de la existencia" secondo Santos Sanz Villanueva¹⁷. Va in una direzione diversa un libro altrettanto fondamentale per il percorso narrativo dello stesso Cercas e, più in generale, per la narrativa spagnola del nuovo millennio: *Anatomía de un instante* (*Anatomia di un istante*) esce nel

17 Santos Sanz Villanueva, "La velocidad de la luz. Libro de la semana", *El cultural*, 10 marzo 2005, attualmente disponibile al link <https://elcultural.com/La-velocidad-de-la-luz> [ultima consultazione 17 settembre 2019]

2009 e più che riprendere il filo della *novela testimonio*, stavolta non in chiave autobiografica, giunge ad accentuarne le caratteristiche fino alle estreme conseguenze. Il libro si propone di analizzare fin nei suoi più impercettibili dettagli gli storici fotogrammi ricavati dalle riprese del 23 febbraio 1981, a partire dalle ore 18 e 23 minuti, che ritraggono l'ingresso, armi in pugno nel Parlamento di Madrid, del colonnello della Guardia Civil Antonio Tejero, spalleggiato da alcune decine di suoi fedeli soldati; solo il primo ministro Adolfo Suárez, il tenente generale Gutiérrez Mellado e il segretario del partito comunista Santiago Carrillo (tre figure simbolo di valori diversi della Spagna democratica) restano seduti ai loro posti, spingendo la voce narrante a descriverne, immaginarne, intuirne sensazioni, a ricostruirne le storie, a rivivere, attraverso la scrittura, quel momento, che nell'atto stesso in cui si narrativizza finisce col diventare consapevolmente fiction. È proprio su questo sottilissimo crinale che Cercas fonda la legittimità dell'operazione romanzesca di *Anatomía de un instante* e, fondamentalmente, della sua stessa dimensione di scrittore. Su una falsariga assai vicina a quella di Cercas si inserisce una parte significativa della narrativa di un autore come Ignacio Martínez de Pisón (1960): uno dei suoi lavori più noti è senza dubbio *Enterrar a los muertos* (Seppellire i morti) del 2005, una sorta di romanzo documento imperniato sulla complessa figura di José Robles Pazos, appassionato studioso di letteratura angloamericana e traduttore spagnolo di John Dos Passos nonché fervente repubblicano durante gli anni della guerra civile, ucciso nel 1937 dai servizi segreti sovietici per motivi assai poco chiari. Sarà proprio su queste circostanze che lo stesso Dos Passos, anch'egli in Spagna per prendere parte attiva al *Frente popular*, proverà a far luce, ma muovendosi fra le mille difficoltà di un apparato di guerra che preferisce l'occultamento della verità, un atteggiamento che nel libro è incarnato anche da personaggi come Ernest Hemingway e Rafael Alberti, fedeli al principio repubblicano senza riserva alcuna, e pertanto vere e proprie figure antagoniste, nella narrazione, a Robles e Dos Passos. Con il più recente *Filek, el estafador que engañó a Franco* del 2017 (*Il fascista*), Pisón torna a esplorare le potenzialità narrative della *novela testimonio* ma toccando temi di minore impatto tragico. Il romanzo è infatti la storia (vera eppure incredibile nella sua accezione farsesca) di uno scaltro

faccendiere austriaco che, arrivato in Spagna già nel 1931 e poi finito in una prigione repubblicana durante la guerra civile, riesce a guadagnarsi progressivamente la stima e il sostegno concreto del dittatore in qualità di sedicente chimico capace di ottenere petrolio da derivati vegetali mescolati all'acqua del fiume Jarama. Il personaggio di Filek si fa pertanto la cartina di tornasole della grottesca e fallimentare aspirazione, da parte del regime franchista, di assumere la leadership economica e industriale dell'Europa. Il lavoro sui documenti storici, e la sua successiva rielaborazione in chiave letteraria, con la sua inevitabile portata di ri-creazione finzionale, caratterizza anche l'opera di Clara Usón (1961) che con *La hija del este (La figlia)*, del 2013 indaga sulla vita e sulle circostanze del suicidio di Ana Mladić, figlia del generale serbo, e criminale di guerra, Ratko Mladić. L'abilità della scrittrice catalana è quella di spostare l'attenzione dal dramma della Storia alle vicende private di chi quella stessa Storia può osservarla, suo malgrado, dall'interno di un nucleo familiare. Un altro suicidio di giovane donna è al centro dell'intreccio del più recente (2018) *El asesino tímido (L'assassino timido)*, che si propone di ricostruire i fatti intorno alla morte dell'attrice Sandra Mozarowski, avvenuta in circostanze assai sospette e quasi certamente collegata alle frequentazioni con le più alte sfere del potere spagnolo nei primi anni della Transizione democratica (l'ipotesi più accreditata riguarda una turbolenta frequentazione con Re Juan Carlos). Se questi autori scelgono di partire dai documenti storici, ancorché insoliti quando non addirittura *in-credibili*, per tessere il filo delle loro narrazioni, uno scrittore come Rafael Reig (1963) punta invece a un discorso narrativo opposto. Con *Todo está perdonado (Tutto è perdonato)*, del 2010, l'autore asturiano giunge a ricostruire anch'egli un'epoca (un'ampia porzione della storia di Spagna dagli anni Trenta fino al 2008), ma con i filtri evidenti, e marcatamente esibiti, dell'invenzione letteraria. Il testo, premio Tusquets de Novela, è un singolare romanzo che, parafrasando la motivazione della giuria del premio, presieduta da Juan Marsé, "recupera la recente storia spagnola e la reinterpreta con un focus inedito nella letteratura iberica". *Todo está perdonado* ha una architettura narrativa complessa benché il tema principale sia, almeno dichiaratamente, un'inquietante indagine poliziesca, un'indagine che, via via che il libro procede, lascia il passo

a un ritratto realistico e al contempo ironico della *postguerra*, degli ultimi anni della dittatura, della Transizione e degli anni Duemila. La società che Reig immagina, e che innerva anche il mondo narrativo di alcuni suoi lavori precedenti, come *Sangre a borbotones* (*Grondante sangue*) del 2000 e *Guapa de cara* (Bella di faccia) del 2004 – in cui pure l'asse tematico principale è un caso poliziesco – è una società distopica che vede modificati, resi liquidi, i suoi stessi spazi di riferimento geografico: Madrid è diventata una città completamente navigabile ed è collegata al resto della Spagna attraverso il canale Castellana, le risorse energetiche tradizionali come il petrolio si sono esaurite, e la nazione iberica è una colonia linguistica, culturale e politica degli Stati Uniti d'America. *Todo está perdonado* sancisce, da un lato, il fallimento di ogni tentativo di ricostruzione storica e generazionale, dall'altro la necessità di scriverne¹⁸. La materia incandescente del romanzo tende a tradursi in un'ibridazione di generi, codici e linguaggi (hard-boiled, pulp novel, romanzo erotico, *feuilleton*, saggio filosofico, romanzo storico), generando un vero e proprio pastiche dietro cui mal si cela l'intenzione di indurre il lettore stesso a ripensare il concetto di genere letterario. Il risultato è la creazione di un'opera ambiziosa, dove le vicende di piccoli e grandi personaggi storici e contemporanei si incrociano con quelle di creature nate dalla fantasia dell'autore: Rafael Reig smonta e rimonta, pezzo dopo pezzo, il mosaico identitario della società spagnola per mostrarne il suo stato attuale, friabile e provvisorio, proprio come la modernità entro la quale si situa. Anche la narrativa di Belén Gopegui (1963) si propone di raccontare, con uno stile asciutto ed essenziale, le trasformazioni sociali del proprio Paese: assai significativo in questo senso era stato alla fine degli anni Novanta (1998) un romanzo come *La conquista del aire* (*La conquista dell'aria*) che aveva provato a dare forma alle ambizioni della borghesia urbana spagnola alle soglie del nuovo millennio¹⁹. Tale impulso narrativo è presente anche in un'opera come *Deseo*

18 Si veda al riguardo l'articolo di P.H. Riaño, "La Transición hecha transacción", apparso sul quotidiano Público l'11 marzo 2011, p. 21

19 Per una lettura in chiave posmoderna di questo testo della Gopegui, come per *Últimas noticias del paraíso* di Clara Sánchez, precedentemente citato, si consiglia M. del P. Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, Arco libros, Madrid, 2007



de ser punk (*Voglio essere punk*) del 2009, nella quale è evidente il cambio di prospettiva che qui si sposta sulla generazione degli adolescenti della Spagna contemporanea e sulla loro necessaria, e rinnovata, spinta all'anticonformismo. Essenzialità e asciuttezza di stile contraddistinguono anche un'altra scrittrice spagnola di questi anni, la galega Luisa Castro (1966), che tuttavia si muove nelle pieghe di una scrittura assai più intimista, coerente con l'altra sua apprezzata attività letteraria, quella di poetessa. *La segunda mujer* (*La seconda moglie*) è un romanzo del 2006 dall'evidente taglio autobiografico, quasi feroce nella sua pudicizia, ma è pure l'impietoso confronto fra due generazioni profondamente diverse fra loro, incarnate rispettivamente da una giovane e cinica scrittrice alle prese con le prime consistenti lusinghe del successo e da un maturo, disincantato docente di filosofia.

Un discorso narrativo sulle generazioni, e sullo scontro fra esse, era stato riscontrabile, negli anni Novanta, in una interessante categoria di scrittori spagnoli, che la critica aveva inteso battezzare come Generación X. Effettivamente molti di questi autori erano riusciti a dare forma e contenuto alle pulsioni, alle speranze e alle frustrazioni di una generazione che si muoveva nella Spagna post-movida del boom economico degli anni Novanta: testi scritti da autori poco più che ventenni come Ray Loriga (1967) con *Lo peor de todo* (1992, *La cosa peggiore*), José Angel Mañas (1971) con *Historias del Kronen* (*Storie del Kronen*, 1994, romanzo spesso accostato a *Less than zero* dell'americano Bret Easton Ellis), David Trueba (1969) con *Abierto toda la noche* (1995, *Aperto tutta la notte*) e soprattutto *Cuatro amigos* (1999, *Quattro amici*) – ma anche la meno giovane Lucía Etxebarria (1966) con *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997, *Amore, prozac e altre curiosità*) – restano ancora oggi la testimonianza letteraria più efficace di quegli anni di cambiamento e conseguente “assestamento” della società spagnola al contesto europeo. Questi stessi scrittori avranno poi, negli anni Duemila, itinerari assai diversi²⁰; dei nomi sopra menzionati il più coerente ai proprio esordi (finanche capace di un progressivo mi-

20 Per un approfondimento sulle evoluzioni narrative di alcuni di questi autori si veda C. de Urioste Azcorra, *Novela y sociedad en la España contemporánea* (1994-2009), Editorial Fundamentos, Madrid, 2009



glioramento tecnico ed espressivo) è probabilmente David Trueba, anche cineasta e sceneggiatore di successo, che con libri come *Saber perder* (*Saper perdere*) del 2008 (premio Nacional de la Crítica) e i successivi *Blitz* del 2015 (*Id.*) e *Tierra de campos* (*La canzone del ritorno*) del 2017, continua a sviluppare un'idea di romanzo polifonico, ricco di personaggi fortemente caratterizzati che ricordano la buona tradizione della commedia europea, e non soltanto di ambito romanzesco²¹. È infatti evidente il tributo che l'autore madrileni rende al cinema (soprattutto quello spagnolo e italiano), anche per la brillantezza dei dialoghi e per la costruzione delle storie narrate, in cui si assiste a una interessante contaminazione con il genere stesso della sceneggiatura filmica. Riconducibile in una certa misura alla Generación X era stato pure uno scrittore iconoclasta e irriverente come Juan Manuel de Prada (1970), il cui libro più significativo della fine degli anni Novanta era stato senza dubbio *Las máscaras del héroe* (*Le maschere dell'eroe*) del 1996, "un imponente e irriverente affresco, in sospeso tra ricostruzione storica e stravolgimento parodico, che prova a restituire l'atmosfera convulsa di una Madrid percorsa dal respiro delle avanguardie e sul punto di trasformarsi in trincea di una guerra fratricida"²². Fra i testi che Prada pubblica nel nuovo millennio occorre qui menzionare soprattutto *La vida invisible* (*La vita invisibile*) del 2003, un romanzo dalla struttura piuttosto tradizionale che, partendo dalla più viva contemporaneità (gli attentati alle Torri Gemelle del 2001 e l'atmosfera di terrore che vive la società nordamericana nei mesi successivi), si spinge poi a investigare, attraverso il suo personaggio centrale, un giovane scrittore madrileni in viaggio negli Stati Uniti, il passato sordido e corrotto del sottomondo statunitense che finirà col contaminare per sempre la tranquilla vita borghese del protagonista. Tracce del terrorismo islamico, e intendiamo riferirci soprattutto a eventuali rappresentazioni dei fatti legati al terribile attentato alla stazione di Atocha a Madrid dell'undici marzo del 2004, sono invece assai

21 Cfr. S. Alonso, *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001*, Mare Nostrum, Madrid, 2003, p. 229

22 S. Cattaneo, *La cultura X. Mercato, pop e tradizione*, Ledizioni, Milano 2016, p. 157

rarefatte nella narrativa spagnola contemporanea. Nonostante i 192 morti e gli oltre duemila feriti (il più grande attentato terroristico mai avvenuto in Europa in tempi di pace) gli scrittori iberici hanno di fatto tematizzato in modo assai singolare, nei pochi casi in cui ciò è avvenuto, quell'evento tragico: uno di questi casi riguarda un romanzo breve dell'asturiano Ricardo Menéndez Salmón (1971), dal titolo *El corrector* (*Il correttore*), dato alle stampe nel 2009 e incentrato sulle riflessioni di un correttore editoriale di bozze che, intento a revisionare nel suo appartamento di Gijón le bozze di una ristampa de *I demoni* di Dostoevskij, segue alla radio il susseguirsi degli avvenimenti di Atocha. È un uomo che vive emendando gli errori altrui, e che si vede affrontare impotente quella funesta giornata dal momento in cui ne riceve notizia attraverso la televisione: la città di Gijón è lo spazio-rifugio da cui osservare il susseguirsi dei tragici eventi di Madrid. Nel testo in cui i fatti di cronaca trovano comunque rilevanti margini di descrizione (alcuni passaggi del romanzo riportano addirittura in ordine cronologico le ben note dichiarazioni mendaci dei vari ministri e portavoce di Aznar via via che le ore passavano), le riflessioni dell'io narrante non si dirigono comunque mai a considerare quello che è di fatto lo sventramento di un tessuto urbano, la distruzione di un luogo chiave della città, né tantomeno si dirige alle ragioni per le quali Madrid e la Spagna siano state scelte dal terrorismo arabo come simboliche vittime per le responsabilità che l'intero occidente europeo condividerebbe. Il nucleo del romanzo è piuttosto incentrato su una più generale e ontologica riflessione sull'orrore, la violenza e la paura e sulla funzione catartica degli affetti (quello della sua compagna Zoe e di un figlio avuto in gioventù e che non vede da anni). Ma, soprattutto, *El corrector* è un libro sulla mistificazione del linguaggio politico in contrapposizione a quello salvifico della letteratura, nel quale il protagonista è quotidianamente immerso. L'itinerario narrativo di Menéndez Salmón, che contiene numerosi altri titoli rilevanti (su tutti, a nostro avviso, *Derrumbe - id.* - pubblicato nel 2006), è in una certa misura contiguo, per stile, impegno etico, necessità tematiche, ad altri autori di questa generazione nata tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà dei Settanta, e che però, a differenza della Generación X, debutta sulla scena lette-

raria in età più matura a partire proprio dagli anni Duemila. Uno di questi autori è sicuramente Marta Sanz (1967), scrittrice che con un'opera quale *La lección de anatomía* (*La lezione di anatomia*) del 2008 intercetta una linea di racconto narrativo autobiografico a metà fra il romanzo di formazione e il *memoir*, in parte ripresa anche nel recente *Clavícula* (*Clavicola*) del 2017. Testo fortemente corporale, femminile, corale pur nella sua voce individuale di racconto in quanto capace di narrare la vita e il ruolo delle donne in Spagna negli anni della rapida trasformazione socioculturale della nazione iberica, *La lección de anatomía* è un libro sofferto e spietato, e assieme alla sua autrice si è convertito in breve tempo in un punto di riferimento per quella stessa generazione di scrittori che hanno inteso rappresentare, in qualche misura, la crisi socio-economica che ha imperversato in Spagna, Europa e intero pianeta nei primi anni del nuovo millennio. Non è improprio, a nostro avviso, definire questa categoria di scrittori come una vera e propria "Generación de la crisis", in quanto generazione capace di dare respiro alle tante coniugazioni espressive di questa nuova condizione tra le persone degli anni Duemila. Se con la sua *Lección* Marta Sanz, che successivamente volgerà a nuove declinazioni del noir la propria cifra letteraria, parte dalla propria realtà individuale per rappresentare un disorientamento più esteso e complesso, altri autori si concentrano su una chiave di racconto apertamente più collettiva: è il caso di Isaac Rosa (1974) che con *La habitación oscura* (*La stanza buia*) del 2013 racconta, attraverso una prosa articolata e ipotattica, quasi priva di dialoghi, di un gruppo di giovani che decide di costruire in un sottoscala, per gioco e desiderio di trasgressione, una sorta di grande camera oscura da utilizzare, almeno inizialmente, per sperimentare nuove forme relazionali e per praticare sesso anonimo senza conseguenze. Nel corso degli anni questi stessi individui troveranno poi nella loro "habitación oscura" l'unica vera condizione di serenità, ancor più che di appagamento: quel luogo diventerà nel romanzo, in un arco di tempo di quindici anni, l'unica dimensione possibile per evitare un brusco risveglio, la presa di consapevolezza delle proprie sconfitte, della distruzione delle proprie aspirazioni giovanili. Quello che a un certo punto si ricerca nel buio e nel silenzio della *habitación* è infatti "un rallentamento di ritmi

non più sostenibili, un contatto con se stessi o con gli altri che sia più umano, meno ipotecato dagli impegni connotati al ruolo sociale”²³. Questa capacità di dare voce a un soggetto collettivo e pertanto a un campione generazionale è presente, nella narrativa di Isaac Rosa, anche in un romanzo precedente come *La mano invisible* (La mano invisibile) del 2011, dove la rappresentazione della crisi socioeconomica è ancora più tangibile: nel romanzo, anch’esso caratterizzato da una prosa attenta e con poche concessioni al parlato, e dall’impostazione ipotattica, un gruppo di lavoratori, uno per ogni tipologia di settore produttivo, viene reclutato da un’agenzia di collocamento per svolgere in pubblico, in un capannone industriale trasformato in una sorta di spazio teatrale, le proprie mansioni quotidiane. Un meccanico, un’operaia, un informatico, un macellaio, un muratore, un’impiegata, una telefonista, una sarta, sono posti quotidianamente sotto i riflettori, “uno a poca distanza dall’altro, per riprodurre, davanti agli spettatori seduti sulle gradinate, quello che è il proprio ordinario lavoro. Il pubblico, che entra gratuitamente, accorre in massa, assistendo con curiosità e disorientamento al singolare spettacolo, mentre le notizie che filtrano all’esterno producono nei mezzi di comunicazione un ampio e contrastato dibattito circa il significato e la valutazione da dare all’esibizione”²⁴. Diversa in quanto parte da un’esperienza autobiografica e individuale è la tematizzazione della crisi economica da parte di una scrittrice eclettica e dalla lunga militanza giornalistica come Cristina Fallarás (1968). Nel 2013 la scrittrice aragonese, che vanta romanzi di natura assai diversa fra loro, pubblica un libro dal titolo *A la puta calle. Crónica de un desahucio* (In mezzo a una strada. Cronaca di uno sfratto) che di fatto, prendendo spunto dalla propria odissea personale, sviluppa una feroce denuncia nei confronti del sistema lavorativo in Spagna, della progressiva precarizzazione del lavoro, della spietatezza del mondo bancario e dei suoi meccanismi, dell’assenza e/o complicità dello Stato, della sottrazione dei diritti e

23 A. Guarino, *Metanarratività e interdiscorsività in Isaac Rosa. La mano invisible* (2011) e *La habitación oscura* (2013), “Rassegna Iberistica”, Vol. 41, N. 109, Giugno 2018, Venezia, Università Ca’ Foscari, p. 41

24 Ivi, p. 35.

del futuro anche a chi ha accumulato anni e anni di riconosciute e significative esperienze professionali. Lo stile cronachistico, impietoso e aggressivo, si fa qui cifra letteraria efficace nella misura in cui riesce a rappresentare lucidamente una società, quella spagnola, che pare perpetrare nei confronti del singolo cittadino una sorta di accanimento kafkiano. Inevitabile riferirci pure a un'altra opera capace di tematizzare esplicitamente le difficoltà economiche e lavorative di una generazione di trentenni e quarantenni: *La trabajadora (La lavoratrice)* di Elvira Navarro (1978) esce l'anno successivo (2014) al libro della Falarás e, utilizzando riferimenti più o meno apertamente autobiografici, racconta i fatti in una forma di romanzo che prevede un narratore intradiegetico ma anche una serie di dispositivi metanarrativi. Elisa, voce narrante, e protagonista del libro, è una redattrice editoriale precaria che, anche a causa dei tanti arretrati non pagati dal grande gruppo editoriale per cui lavora, è costretta a condividere l'appartamento con Susana, una donna assai bizzarra e misteriosa e dal forte accento straniero. Fra le due donne si stabilisce una complicità intima e singolare, eppure piena di reticenze, segreti, rielaborazioni della verità sullo sfondo di una patologia mentale che pare oscillare fra l'una e l'altra nel corso del romanzo, e rivelarsi come l'inevitabile destino di chi ora vive l'età che un tempo era quella dell'affermazione professionale e personale come il momento della devastante cognizione di un futuro prossimo condannato all'incertezza. Narra piuttosto di una crisi collettiva non direttamente collegata al mondo del lavoro lo scrittore madrileno Sergio Del Molino (1979): nel 2016 esce infatti il suo *La España vacía (La Spagna vuota)*, un'amara requisitoria a metà fra il saggio, l'inchiesta e la descrizione di gusto narrativo sul disequilibrio città-campagna nell'entroterra iberico, sulla progressiva, irreversibile e quasi totale cancellazione delle realtà non urbane. La letteratura militante e schietta di Del Molino aveva precedentemente avuto una diversa, e più personale, scrittura del disagio, o più precisamente del dolore: con *La hora violeta (Nell'ora violetta)* del 2013 aveva dato voce, attraverso un racconto dai toni lirici e misurati, alla sua devastazione esistenziale conseguente alla morte prematura di suo figlio di appena un anno, con un testo che, come aveva fatto *Mortal y rosa (Rosa e mortale)* di Francisco Umbral

quasi quarant'anni prima (opera con la quale *La hora violeta* stabilisce un fitto, ancorché implicito, dialogo intertestuale), vuole dare testimonianza del breve passaggio del bambino nel mondo, e dare voce all'amore e alla lacerazione più nascosta e profonda di suo padre, che si affida alla letteratura per comprendere le ragioni che aiutano ad aggrapparsi allo stare in vita. In questi stessi anni appare in Spagna un libro che fonde in un'unica narrazione il dolore della Storia e quello del singolo individuo: *El comensal (Il commensale)*, libro d'esordio della scrittrice basca Gabriela Ybarra (1983), esce nell'anno 2015 e nella prima delle due parti in cui si divide racconta, con una prosa scarna ed essenziale, del sequestro del nonno dell'autrice, l'industriale e politico socialista Javier Ybarra, da parte di un comando dell'Eta. La giovane voce narrante confessa di aver ascoltato questa storia per la prima volta da bambina ma che soltanto anni dopo, in seguito all'aggravarsi della malattia di sua madre (su cui si incentra la seconda parte dell'opera), riscopre le tracce di quel crimine, che giace dietro i silenzi e gli interrogativi sulla sua famiglia. Attraverso i ricordi la Ybarra compone, ne *El comensal*, un dialogo con la Storia e con la morte, un mosaico di eventi, immagini, parole che finiscono col formare una mappa della sua identità, e di quella di un Paese chiamato Spagna.