

UNITÀ 8

LINEE DI SVILUPPO DELLA NARRATIVA DALLA FINE DELLA GUERRA CIVILE AD OGGI

Senza avere alcuna pretesa di esaustività, questa unità conclusiva si propone di tracciare alcune direttrici particolarmente significative che orientano la produzione narrativa dalla fine della Guerra Civile (1939) ai nostri giorni. Per comodità espositiva, comincerò esaminando gli sviluppi più moderni di caratteristiche innovative già commentate a proposito di Baroja e Unamuno (→ Unità 6).

8.1. IL PREDOMINIO DEL DIALOGO

Il predominio del dialogo significa anche la fine del narratore onnisciente, o comunque la riduzione della sua presenza. Continuano a esplorare questa linea innovativa, pur con cambiamenti significativi, i romanzi di alcuni tra i narratori più importanti del periodo che stiamo esaminando:

La colmena (pubblicato a Buenos Aires nel 1951, dopo che la censura franchista aveva respinto la prima stesura del 1946), di Camilo José Cela;

El Jarama (1956), di Rafael Sánchez Ferlosio;

i primi romanzi di Juan Goytisolo (compresi fra il 1954 e il 1962);

Cinco horas con Mario (1966), di Miguel Delibes.

Il narratore onnisciente non scompare del tutto in queste opere, ma si fa da parte, per lasciare quanto più spazio possibile al discorso dei personaggi. La mimesi ("imitazione") del linguaggio contemporaneo viene praticata come una forma di **testimonianza** dei costumi e delle idiosincrasie dell'epoca, quando non si può raccontare il passato (la Guerra Civile), né denunciare apertamente i guasti del presente. Non a caso, la maggior parte di questi romanzi appartengono al periodo definito "neorealista", che convenzionalmente si fa coincidere con gli **anni Cinquanta**.

Al di là degli elementi comuni, ognuna delle opere citate presenta caratteristiche individuali ben precise. *La colmena* giustappone le vicende di molti personaggi che si muovono nella Madrid (l'"alveare" del titolo) dei primi anni '40: la presenza del narratore è estremamente ridotta, limitandosi a introdurre i dialoghi, a dare qualche spiegazione qua e là sui luoghi e i personaggi. I luoghi nei quali si svolgono quelli che potremmo definire "brandelli di vissuto" di questi personaggi sono tanti ed eterogenei, proprio come i personaggi stessi. Eppure, man mano che procedono i dialoghi, il lettore scopre fra i vari protagonisti una trama di relazioni reciproche in divenire. Una trama che non ha un finale chiuso "classico", ma che rimane aperta, suscettibile di ulteriori sviluppi affidati all'immaginazione del lettore. Nonostante la presenza ridotta del narratore, delle descrizioni e, più ancora, dei commenti affidati alla sua voce, da *La colmena* esce fuori un quadro desolato della Madrid del dopoguerra: fame e povertà, piccole ambizioni ed egoismi,

miserie e meschinità, sentimenti limitati e limitanti... Non meraviglia che la censura franchista rifiutasse la pubblicazione a un romanzo che smentiva clamorosamente (pur senza affidarsi agli strumenti del realismo "classico") l'immagine ottimistica della Spagna contemporanea che il regime voleva divulgare.

Anche ne *El Jarama* (nome di un fiume che scorre alle porte di Madrid) la presenza del narratore è estremamente ridotta, anche se si prende più spazio e libertà di commento nelle descrizioni dei luoghi dove si svolge l'azione: le rive del fiume Jarama, dove un gruppo di ragazzi e ragazze di Madrid vanno a fare una scampagnata in una domenica d'estate. L'azione (se di azione si può parlare) è qui tutta concentrata, a differenza che ne *La colmena*, in un arco di tempo ridottissimo: il tempo, appunto, di questa gita fuori porta, che si conclude tragicamente con la morte per annegamento di una delle ragazze del gruppo. Se il tempo della storia raccontata si riduce al minimo, si dilata al massimo il tempo del racconto, e soprattutto la sua parte mimetica, i dialoghi appunto. Si tratta di una specie di esperimento di "presa diretta" (in cui naturalmente prevale la componente verbale su quella visiva): il racconto è lineare, senza ritorni indietro nel tempo o anticipazioni o sovrapposizioni o lacune (a differenza di quanto accadeva ne *La colmena*). Tutto si esprime attraverso i dialoghi, dalle complesse dinamiche relazionali che legano fra loro i componenti del gruppo, alla loro voglia di divertirsi dopo una settimana di grigio lavoro nella città, al loro blando desiderio di trasgressione (indossare i pantaloni e girare in costume da bagno, per le ragazze; andare in moto; ballare...) che però, in una società controllata e repressiva, appare come un potenziale pericolo, soprattutto agli occhi dell'onnipresente *Guardia Civil*. Il contrasto tra la banalità delle aspirazioni dei ragazzi e la loro potenziale trasgressività nel contesto della dittatura, è in fondo lo stesso contrasto che si stabilisce nel romanzo fra un evento tragico come la morte di una ragazza del gruppo e la banalità delle sue cause.

Cinco horas con Mario ha una struttura ancora diversa, e certamente debitrice di alcune delle più ardite sperimentazioni narrative che caratterizzano gli anni Sessanta. In questo romanzo non troviamo più l'alternarsi dei discorsi di diversi personaggi, ma un'unica voce: quella di Carmen, la moglie di Mario, che veglia per un'intera notte il marito morto rievocando momenti e problemi della loro vita insieme. Il narratore è quasi totalmente assente, tranne all'inizio e alla fine del romanzo. Per il resto, il romanzo è costituito da una serie di capitoli ognuno dei quali rappresenta una tappa nel monologo interiore di Carmen (sarebbe meglio definirlo, come faceva Unamuno in *Niebla*, monodialogo, visto che Carmen si rivolge a Mario anche se questi non può più risponderle). Come in ogni monologo interiore che si rispetti, Carmen salta da un argomento all'altro, da un tempo all'altro del suo passato comune con Mario, ripetendosi spesso, tornando anche più volte sugli stessi temi: il tempo del racconto dunque non è lineare, ma piuttosto frammentario, spezzato, lacunoso, come spesso

succede al discorso del ricordo.

E in effetti questo è anche uno dei romanzi che si colloca sulla linea dello sfruttamento narrativo del tema del ricordo, della memoria. Presenta però la particolarità di un singolare sdoppiamento di punti di vista: l'autore infatti, pur identificandosi con Mario e con i suoi ideali, adotta nella narrazione il punto di vista di Carmen, antagonico a quello del marito. Che la posizione dell'autore (inteso come l'istanza che produce il testo nella realtà extra-testuale) sia più in sintonia con il personaggio di Mario (che noi conosciamo comunque solo attraverso la voce di Carmen) lo si capisce dal registro sempre un po' "sopra le righe" che caratterizza il discorso di Carmen: un po' troppo retrivo, un po' troppo gretto e meschinamente egoista, e soprattutto un po' troppo insistito in queste sue caratteristiche perché il lettore non capisca subito che l'autore non condivide affatto il punto di vista del suo personaggio. È un discorso, insomma, quello di Carmen, che arriva ad essere parodico, quasi come quello dei personaggi degli *esperpentos* di Valle-Inclán (→ Unità 7): e anche la funzione di denuncia è analoga. Una denuncia che, come nella tradizione della migliore letteratura del Novecento (e non solo), non potendo esprimersi in modo del tutto esplicito, utilizza le mille risorse del linguaggio.

8.2. FRAMMENTAZIONE DELL'INTRECCIO; ROTTURA DELLE "REGOLE" DEL GENERE

Si tratta, nel primo caso, della conseguenza estrema dell'assenza di "disegno", di "progetto", rivendicata per il romanzo sia da Baroja sia da Unamuno, nell'intento di riflettere il caos della vita, la casualità del suo svolgersi; nel secondo caso, si prosegue su quella linea di provocazione del lettore, che era presente soprattutto in Unamuno. Anche su queste due linee si continua a sperimentare, via via in modo più radicale. Il primo esempio di romanzo che, dopo la Guerra Civile, persegue dichiaratamente un progetto di sfaldamento dell'intreccio tradizionale, è ancora una volta *La colmena* di Cela, con le sue storie giustapposte, e le lacune causali e temporali che questa giustapposizione necessariamente crea. Lacune causali e temporali che rendono difficile la ricostruzione della *fabula* si hanno anche nel primo importante romanzo di Cela, *La familia de Pascual Duarte* (1942): qui però sono giustificate dalla prospettiva narrativa adottata, quella di un narratore omodiegetico che è anche il protagonista della storia (perciò parleremo di questo romanzo più avanti, tra gli esempi di narrazione che adottano la forma pseudoautobiografica o autobiografica).

Dopo la fase del cosiddetto "romanzo sociale" degli anni Cinquanta, la sperimentazione su entrambe le linee sopra ricordate subisce un'intensificazione decisiva negli **anni Sessanta**. Tra gli esempi più rilevanti di questo percorso sperimentale ricordiamo almeno tre opere o gruppi di opere:

Tiempo de silencio (1961) di Luis Martín-Santos;

Volverás a Región (1967) di Juan Benet;

la "trilogia di Álvaro Mendiola" (*Señas de identidad, Reivindicación del conde don Julián, Juan Sin Tierra*, 1966-1975) di Juan Goytisolo.

Tiempo de silencio, ambientato alla fine degli anni '40 in una Madrid misera e sordida, recupera in modi innovativi la presenza del narratore onnisciente. I personaggi ci si rivelano però non tanto attraverso una canonica presentazione del narratore, come nel romanzo realista, quanto attraverso il parlato o il monologo interiore (spesso esplicitamente manipolato e tagliato dal narratore); tuttavia il loro linguaggio non è più coerentemente realistico, nel senso "fotografico" che aveva per esempio ne *El Jarama*, dove i dialoghi tra i personaggi riproducevano il linguaggio della Madrid dell'epoca. L'autore mescola registri diversissimi, dal più colto al più colloquiale, sconvolgendo spesso il precetto classico dell'adeguamento fra linguaggio e tipo di personaggio o "tema": può così arrivare a far parlare personaggi poco colti, che appartengono alle classi sociali più basse, in una complicatissima sintassi che riecheggia quella "colta" di classici del Seicento come Góngora (→ Unità 5). Il tessuto delle frasi ascrivibili alla voce del narratore è denso, complesso, contorto, lontanissimo dai brevi enunciati stilisticamente semplici e diretti che erano caratteristici di Baroja. Tutti questi elementi ne fanno un romanzo di difficile lettura (e va detto che, forse mai come in questi anni Sessanta, si intensifica nella narrativa quella componente di provocazione, che si propone di spiazzare le attese del lettore, di apportare straniamento più che riconoscimento, che era stata già parzialmente intrapresa da Unamuno con la sua *novela*).

Anche *Volverás a Región* infrange i canoni della narrativa realista, con una sfida tanto più ardua in quanto il romanzo è ambientato all'epoca della Guerra Civile. Tuttavia Benet non fa un romanzo storico, non rielabora cioè una serie riconoscibile di eventi effettivamente accaduti, né racconta una serie di eventi verosimili (sarebbe stato peraltro impossibile farlo, in un'epoca ancora marcata dal controllo della censura franchista). Al contrario, ambienta il suo romanzo in un luogo che non ha riscontro nella realtà extratestuale, e lo struttura in modo da non permettere la ricostruzione di una *fabula* coerente, con un suo filo logico e cronologico, in quanto lo compone di frammenti di storie giustapposte, non collegate tra loro tranne che dal tema della guerra e delle lacerazioni che essa provoca.

La narrazione intesa come racconto di una (o più) storie scompare infine praticamente del tutto, nella sua forma pura, nella "trilogia" di Goytisolo. Lo scrittore, esule volontario in Francia dal 1956, viene fortemente influenzato dalle teorie del *nouveau roman*, che predicano tra l'altro la rottura del patto fiduciario tra narratore e narratario basato sulla ricostruibilità dell'ordine cronologico e dei nessi causali, sulla "comprensibilità" del testo. A fronte di una "fine del romanzo" inteso come affabulazione, intreccio, azione, gli scrittori che aderiscono alle teorie del *nouveau roman* focalizzano la loro attenzione sulla scrittura, sulle trame intertestuali (rimandi e citazioni da altri testi), sulla

riflessione metaletteraria (parlare all'interno del testo del testo stesso e del suo farsi). Non si tratta di novità assolute (in gran parte, come abbiamo visto, erano già presenti nella *nivola* di Unamuno): ora appaiono però estremizzate. Nel caso di Goytisolo, il termine "romanzi" appare ormai inadeguato a designare dei testi in cui si mescolano riflessioni saggistiche, letterarie, culturali, resoconti di esperienze personali, meditazioni intime ed esistenziali, in un linguaggio che cerca di rendere il flusso discontinuo e magmatico del pensiero: i periodi sono lunghi, eterogenei per argomento, con scarsissime pause (il punto e a capo brilla per la sua assenza).

8.3. LA NARRAZIONE OMODIEGETICA E LA CONFUSIONE TRA AUTORE E NARRATORE

La confusione fra autore e narratore, e di conseguenza tra realtà e finzione, è come si ricorderà una delle caratteristiche della parte finale di *Niebla*, quando il narratore si autonoma e si dichiara autore del racconto, ma al tempo stesso è un personaggio che entra in contatto con altri personaggi.

Nella "trilogia" di Goytisolo esiste un innegabile gioco di rimandi fra il narratore e l'autore, che non arriva tuttavia a condensarsi in un discorso apertamente autobiografico, perché l'autore vuole mantenere ambigui i rapporti fra le due istanze, vuole deliberatamente creare confusione fra realtà e finzione. Un romanzo chiave su questa linea, quasi alla fine degli **anni Settanta**, è senz'altro *El cuarto de atrás* (*La stanza dei giochi*, 1978) di Carmen Martín Gaité. La stanza del titolo è uno spazio dell'infanzia della protagonista, di nome Carmen, che racconta in prima persona, in dialogo con un misterioso visitatore notturno, una storia personale fatta di eventi quotidiani, riflessioni, emozioni, e intrecciata con la storia del Paese. Si tratta dunque sostanzialmente di una scrittura autobiografica, in quanto l'"io" della narratrice coincide, nel nome, nelle circostanze esistenziali e professionali, con l'autrice;¹¹ tuttavia nulla, né nel testo né nel paratesto (titolo, eventuali sottitoli, prefazioni d'autore...), dichiara lo statuto di autobiografia dell'opera. D'altronde l'andamento della narrazione, l'inserimento in essa di elementi fantastici, misteriosamente fiabeschi, contribuiscono ad allontanare l'opera dal modello "classico" dell'autobiografia, rispettosa di un ordine cronologico e causale linearmente coerente, apertamente referenziale (che rimanda cioè senza ambiguità alla realtà fuori dal testo).

Altri autori dopo Carmen Martín Gaité hanno scelto di adottare la prospettiva autodiegetica (per non dire autobiografica) per letterarizzare la memoria individuale; memoria che può avere una portata limitata al singolo e alle sue esperienze di individuo, oppure allargarsi a comprendere momenti significativi della vita del paese. Tra questi autori citerei almeno Julio

¹¹ Condizione prima perché si dia quello che Philippe Lejeune chiama il "patto autobiografico" (→ Bibliografia).

Llamazares, con *Escenas de cine mudo*, Javier Marías, con *Negra espalda del tiempo*, Antonio Muñoz Molina con *Ardor guerrero*.

A questa forma di scrittura dell'“io”, in cui narratore ed autore si sovrappongono, ora più ora meno esplicitamente, si continua poi ad affiancare la più classica finzione autobiografica, ovvero la narrazione condotta da una **prospettiva omodiegetica** (→ Nozioni di base per l'analisi del testo narrativo). Si tratta di una modalità fortunatissima e molto utilizzata soprattutto nella produzione narrativa del periodo postfranchista, ma adottata anche in alcuni importanti romanzi precedenti. La scelta del narratore omodiegetico presenta infatti numerosi vantaggi rispetto a quella di un narratore eterodiegetico: permette di presentare senza mediazioni un punto di vista soggettivo, radicalmente estraneo all'onniscienza tipica del romanzo realista ottocentesco; permette di letterarizzare, proprio grazie a questa soggettività, argomenti e tematiche che sarebbero troppo scottanti o intimi o scabrosi da raccontare nella forma tendenzialmente più oggettiva della “terza persona” (narrazione eterodiegetica).

In particolare, fra le grandi narrazioni omodiegetiche del periodo compreso fra la fine della Guerra Civile e la Transizione, ricorderei:

La familia de Pascual Duarte (1942), di Camilo José Cela;

Nada (1945) di Carmen Laforet;

Primera memoria (1960) di Ana María Matute.

Il primo romanzo, sulla scia del *Lazarillo de Tormes* (1554; → Nozioni di base per l'analisi del testo narrativo), porta alla ribalta della letteratura un soggetto che non avrebbe nella realtà i mezzi espressivi e la forza contrattuale per farlo, essendo ai margini della società. L'opera si presenta come il resoconto che della propria vita stende il condannato a morte Pascual Duarte, contadino colpevole di una serie di brutali omicidi, fra cui quello della propria madre. Il narratore extradiegetico, che si presenta come il trascrittore del manoscritto (vecchio espediente usato già nel 1722 da Daniel Defoe per la sua *Moll Flanders*, storia di una prostituta di successo) dichiara di averlo censurato e vi aggiunge altre testimonianze presuntamente “di archivio”. Il risultato è una storia cupa, scoordinata e sconnessa (come, si presume, sia la memoria e la coscienza di sé del criminale), priva di riflessioni intime, che racconta al contrario solo eventi esteriori, indulgendo sugli aspetti più violenti, miseri e brutali della sua esperienza (di qui la qualifica di “tremendismo” per la corrente narrativa inaugurata da questo romanzo).

La presenza di una corrente di riflessione intima, la centralità del processo della memoria, e dunque di un sofferto rapporto con il passato, caratterizza invece gli altri due romanzi, scritti da donne e di cui sono protagoniste due giovani donne. Carmen Laforet e Ana María Matute usano la narrazione omodiegetica per parlare del trauma della Guerra Civile quando ancora, in piena dittatura, non sarebbe stato possibile raccontarlo in forme “oggettive”,

realistiche. La soggettività delle protagoniste filtra i ricordi dell'adolescenza mescolando in modo inestricabile eventi personali ed eventi storici; il vissuto delle protagoniste si confronta, in entrambi i romanzi, con torbide dinamiche familiari che sembrano avere origine, o comunque trarre forza, dalla situazione traumatica generata dalla guerra.

Ma, anche una volta finita la dittatura, sembra comunque impossibile affrontare nella narrativa il trauma della Guerra Civile e delle sue conseguenze da una prospettiva che non sia quella individuale, soggettiva. Ne sono un'interessante dimostrazione due romanzi recenti: *Autobiografía del general Franco*, di Manuel Vázquez Montalbán, e *Soldados de Salamina*, di Javier Cercas, che scelgono entrambi di riproporre tematiche tra le più scottanti della storia spagnola recente: la vita e la personalità del dittatore, il primo, la storia di un episodio della Guerra Civile, il secondo.

Nell'*Autobiografía* di Vázquez Montalbán, il giornalista Pombo viene incaricato di scrivere un'autobiografia di Franco immedesimandosi nella persona del dittatore; a questa richiesta, che vive come una violenza alla sua storia di antifranchista perseguitato durante la dittatura, reagisce inserendo brani di autobiografia "vera", costituita dalla sua storia personale e dalla sua percezione dei fatti storici, che fanno da contrappunto all'autobiografia "fittizia" di Franco. Ovviamente anche quella di Pombo è un'autobiografia fittizia ("Pombo non sono io", ha affermato l'autore); e tuttavia i rimandi alla vita del "vero" Vázquez Montalbán (galego, giornalista, perseguitato durante il franchismo, come Pombo) sono sufficientemente numerosi da far pensare al lettore che Pombo sia (come effettivamente è) un portavoce dell'autore.

In *Soldados de Salamina* un giornalista e aspirante scrittore (un *alter ego* di Cercas, anche se forse le sue caratteristiche personali non gli corrispondono del tutto) racconta la sua decisione di scrivere un libro sulla mancata fucilazione dell'ideologo della Falange, Rafael Sánchez Mazas; dopo la presa di Barcellona da parte delle truppe nazionaliste, i repubblicani in fuga portarono con sé i prigionieri del bando opposto e, sulla via per la Francia, li fucilarono. Sánchez Mazas miracolosamente si salvò, ma fu scoperto da un miliziano che, inspiegabilmente, non lo denunciò ai compagni e lo lasciò andare. Il libro in cui l'aspirante scrittore indaga su questo episodio è quello che noi leggiamo; assistiamo, praticamente, al suo farsi, all'insoddisfazione dell'autore-narratore per il suo contenuto e per l'inconsistenza del protagonista (così in contrasto con la funzione decisiva da lui svolta nella formazione della cultura di destra che alimentò il franchismo). Assistiamo alle ricerche sempre più ossessive che intraprende per rintracciare il miliziano che salvò Sánchez Mazas, e che forse potrebbe rivestire quel ruolo di protagonista che manca al suo libro. Alla fine, conosce Miralles, un ex combattente della Guerra Civile esule in Francia da una vita; forse non è lui il miliziano tanto ansiosamente cercato, ma certo l'autore-narratore ha trovato un protagonista in grado di contendere degnamente a Sánchez Mazas, da una prospettiva radicalmente opposta, il palcoscenico del

romanzo. Un protagonista che inaspettatamente reintroduce nell'opera una dimensione etica che l'autore-narratore aveva volontariamente eluso quando si era proposto di scrivere un libro su un ideologo di destra, in barba a tutti i pregiudizi e gli "schieramenti" ideologici.

Entrambi i romanzi raccontano eventi storici da una molteplicità di punti di vista, che si condensa nel doppio narratore autobiografico (Franco-Pombo) o nel doppio protagonismo (Sánchez Mazas-miliziano); in entrambi il narratore, o uno dei narratori, è un "io" che rappresenta di fatto un *alter-ego* dell'autore; entrambi presentano dosi notevolissime di metanarratività (cioè di discorso sul "farsi" del racconto, sulle scelte narrative, sui condizionamenti cui è sottoposto lo scrittore...). Sono tutte scelte che concorrono a evitare il monolitismo della prospettiva extradiegetica, oggettiva, ideologicamente sicura di sé che caratterizzava il romanzo storico ottocentesco; in questo, sono entrambi, evidentemente, dei prodotti della perdita di certezze ideologiche che caratterizza il postmoderno. Eppure sono anche la testimonianza di una non rinuncia a intraprendere l'avventura del giudizio, storico ed etico, anche se in forme nuove, meno compatte e più aperte.

Ho usato il termine **postmoderno**, pur consapevole di quanto sia complessa e ancora controversa la sua definizione,¹² perché è impossibile non fare riferimento a questa categoria culturale per spiegare alcune caratteristiche della produzione narrativa (e artistica in genere) della Spagna postfranchista. Mi limiterò qui a elencare alcuni aspetti che, ormai unanimemente, vengono riconosciuti come caratteristici delle opere letterarie composte sotto il segno di questo che non è un "movimento", una "corrente", ma piuttosto un atteggiamento epocale che ogni scrittore interpreta, come vedremo, in modo diverso. Caratteristica essenziale del postmodernismo è infatti proprio quella di non presentare una strutturazione in gruppi o *élites* con una forte coscienza di sé, della propria funzione e del proprio ruolo nel rinnovamento culturale, come quella che al contrario ha caratterizzato tutto il periodo che va dal Romanticismo al Modernismo alle avanguardie letterarie della prima metà del Novecento. È per questo che il termine *postmoderno* rimanda esplicitamente a un superamento del "moderno", e delle sue componenti culturali élitarie e fortemente sperimentali, che predicavano una provocazione permanente e una rottura ad oltranza con la tradizione letteraria precedente; atteggiamento questo che implicava (come si è visto nelle unità precedenti) un restringimento dei destinatari e della fruibilità dell'opera d'arte. Una reazione a questo atteggiamento si era già avuta (→ Unità 5), negli anni '30, con Lorca e con la generazione del '36; ma era una reazione che implicava un ritorno all' "impegno", alla fiducia che la letteratura potesse contribuire al miglioramento dell'uomo e della società. Al contrario, l'arte postmoderna è tendenzialmente

¹² Per questa e altre questioni rimando al libro di R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*.

un'arte disimpegnata, ludica, che non si prende troppo sul serio né prende troppo sul serio le sue possibilità di incidere sul mondo extraletterario; ma proprio per questo, proprio perché esclude gli atteggiamenti prescrittivi, non predica neppure l'"arte per l'arte". Dunque, ogni artista può in realtà declinare a modo suo il rapporto fra la sua opera e la realtà che lo circonda, fatte salve comunque alcune costanti:

- il ritorno alla "leggibilità" dell'opera d'arte;
- la ripresa di generi e forme "popolari" (poliziesco, porno, rosa, romanzo storico, *feuilleton*...) che vengono rivisitati e contaminati in modo nuovo e ironico;
- abbandono del monolitismo ideologico che caratterizzava gran parte della letteratura moderna "impegnata"; questo non vuol dire assenza di spirito critico nei confronti dell'esistente, quanto piuttosto abbandono delle certezze, plurivocità dei punti di vista;
- atteggiamento disincantato e ludico nei confronti del patrimonio letterario preesistente; all'atteggiamento reverente (o irriverente!) verso le "autorità", si sostituisce una frequentazione disinvoltata, ironica, tutta imperniata su un uso consapevole dell'intertestualità (→ Bibliografia finale, "Introduzione": Ceserani e Rodler). Si tratta cioè di una letteratura che fa uso frequente di citazioni che strizzano l'occhio al lettore colto ma non escludono quello meno colto; la citazione può assumere forme diverse, di parodia e di *pastiche* (mescolanza di registri e stili diversi); e si apre alla multidimensionalità espressiva dell'arte contemporanea, visiva, musicale, virtuale.

Alcuni elementi postmoderni erano già presenti negli anni Sessanta nella pratica di scrittura del *nouveau roman*: in particolare, l'insistenza sull'intertestualità, e l'abbandono di una concezione "impegnata" dell'arte; ma il *nouveau roman*, come abbiamo visto, predicava anche la morte del romanzo in quanto costruzione di un intreccio, di una storia da raccontare per avvincere il lettore. A questa concezione del romanzo si oppone con forza la grande esplosione letteraria conosciuta come "boom" della narrativa latinoamericana: la *nueva novela latinoamericana* (definizione che, come si vede, ricalca, in implicita opposizione, quella francese di *nouveau roman*). A partire dalla fine degli anni Sessanta, il "fenomeno" García Márquez (*Cien años de soledad* fu acclamato come la prova che il romanzo non era affatto morto come si voleva credere) propizia la riscoperta dei grandi narratori latinoamericani dei venti-trent'anni anteriori, e inaugura un periodo di straordinaria fecondità letteraria del subcontinente americano. La riscoperta della gioia di raccontare, incarnata inizialmente in García Márquez, non è necessariamente un tratto postmoderno; ma certo prelude alla riscoperta, questa sì postmoderna, di quei generi narrativi tradizionalmente considerati "minori", perché molto formalistici, e destinati a un pubblico meno scaltrito, meno colto e raffinato di quello che apprezza la "grande" narrativa; generi tuttavia che, basandosi essenzialmente sull'azione, sull'intreccio, riescono a catturare l'attenzione del lettore, a riproporre il

coinvolgimento della lettura partecipe. Naturalmente, la riscoperta e il riutilizzo di questi generi (poliziesco, rosa, feuilleton...) è fatta in un'ottica assai poco ingenua, molto smaliziata, ma che però, come dicevo più sopra, ha il pregio di riuscire a parlare a destinatari molto eterogenei, a differenza della narrativa sperimentale ed élitaria che ha occupato una buona fetta dell'età moderna.

In Spagna, il genere che forse più di tutti ha goduto e gode di grande fortuna in questa temperie letteraria postmoderna, è il **poliziesco**. Una fortuna dovuta probabilmente alla duttilità della formula poliziesca che, basata com'è su un'indagine, permette di narrare un percorso esplorativo e analitico che, non più limitandosi a mostrare l'abilità deduttiva dell'investigatore, serve al contrario ad allargare lo sguardo, a scoprire il lato oscuro, gli aspetti più segreti e inconfessabili degli individui o di certi settori della società. Vi si può quindi coniugare un intento critico nei confronti del proprio tempo e della propria società: è l'utilizzo che ne fa prevalentemente Manuel Vázquez Montalbán, l'iniziatore di questa riscoperta, seguito, in tempi più recenti, da tanti altri scrittori tra cui ricordiamo almeno Alicia Giménez Bartlett. Ma elementi consistenti di poliziesco ritroviamo anche in alcune delle opere più interessanti di altri narratori del periodo postfranchista: da Eduardo Mendoza (*La verdad sobre el caso Savolta*, 1975), a Antonio Muñoz Molina (*Invierno en Lisboa*, 1987; *Beltenebros*, 1989), a Javier Marías (*Corazón tan blanco*, 1992; *Mañana en la batalla piensa en mí*, 1994).

Fra gli altri generi riesplorati con successo, vanno ricordati almeno il **genere storico-feuilletonesco** alla Dumas, in cui è maestro Arturo Pérez Reverte, e il **romanzo pornografico**, brillantemente riscattato dalla marginalità da Almudena Grandes (*Las edades de Lulú* inaugura un filone narrativo che sarà successivamente sfruttato anche in Francia e in Italia). Per altre informazioni sulla narrativa contemporanea, che qui è stata volutamente e forzatamente ridotta ad alcune opere e tendenze emergenti che mi sembrano particolarmente significative, si vedano le opere citate in Bibliografia finale.