

## Metanarratività e interdiscorsività in Isaac Rosa *La mano invisible* (2011) e *La habitación oscura* (2013)

Augusto Guarino  
(Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia)

**Abstract** The paper proposes an interpretation of the two recent novels by Isaac Rosa, focusing mainly the theme of (meta)narration.

**Sommario** 1 Metanarratività e interdiscorsività tra etica ed estetica. – 2 La mano e lo sguardo. – 3 Una generazione all'oscuro. – 4 Il lavoro della scrittura.

**Keywords** Isaac. Rosa. Narration. Meta-narration.

### 1 Metanarratività e interdiscorsività tra etica ed estetica

Con appena cinque romanzi pubblicati, Isaac Rosa (Sevilla, 1974) può essere considerato uno degli scrittori spagnoli che negli ultimi anni ha maggiormente contribuito alla ridefinizione del rapporto tra gli strumenti del raccontare e la materia narrativa.<sup>1</sup> I suoi primi testi hanno suscitato l'attenzione dei lettori e un ampio interesse critico anche per l'intenso atteggiamento metaletterario, orientato polemicamente a mettere in questione alcune delle tendenze principali della narrativa contemporanea. Nel romanzo *El vano ayer* (Rosa 2004), storia di ambientazione universitaria negli anni del tardo franchismo, si tratta di mostrare quanto in Spagna, sia nei media che nella produzione letteraria, il racconto prevalente dell'oppo-

1 Quando il presente contributo era pressoché terminato, è apparsa la raccolta di racconti di Isaac Rosa *Compro oro*. I dodici racconti, pubblicati in precedenza sul mensile *la marea*, non aggiungono molto sul tema qui trattato, ma l'introduzione dell'autore contiene affermazioni che sembrano rafforzare, a posteriori, una certa lettura delle sue opere: «Vivimos rodeados de ficciones. Diría más: asediados por representaciones ficticia de la realidad [...] otras narrativas que hoy detentan la hegemonía de la ficción: la política. La economía. El periodismo de los grandes medios. ¿Qué otra cosa ofrecen todos ellos, sino ficciones? Y por supuesto, la publicidad, como síntesis y modelo de las tres anteriores» (Rosa 2013b, 11). E ancora: «Frente a esa maraña de ficciones precocinadas que nos esconden la realidad, venimos aquí a ofrecer un modesto puñado de ficciones, como piedrecitas, con que integrar algo parecido a esa trama colectiva, humana, que muchos echamos de menos. Piezas con que escribir acaso otro relato, otra ficción, otra representación de la realidad, que discuta con la dominante, que quiera impugnarla, que la emplace desde la conciencia de su debilidad» (13).

sizione al regime e delle conseguenti repressioni fosse stato e continuasse a essere ipotecato da una serie di discorsi parziali e riduttivi, funzionali più a una strategia di evocazione nostalgica che di reale comprensione e di mantenimento della memoria.

Nel successivo *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (Rosa 2007) Isaac Rosa riprende e rielabora il suo romanzo d'esordio, *La malamemoria* (1999), uscito a Badajoz presso un editore minore e passato sostanzialmente inavvertito, interpolando al testo originale una serie di considerazioni (auto)critiche, che investono soprattutto i luoghi comuni e gli automatismi narrativi che nel proprio libro di esordio, come in tanti romanzi contemporanei aventi come oggetto la Guerra Civile e gli anni del franchismo, contribuiscono a dare un'immagine convenzionale e che tende a slittare verso il revisionismo storico.

In *El país del miedo* (Rosa 2008) l'autore porta la critica al carattere ideologico della rappresentazione del reale al cuore della contemporaneità, anche se nell'ambito apparentemente più circoscritto del nucleo familiare. Il romanzo è la storia di una famiglia della media borghesia, che abita in quella che può essere una qualsiasi città spagnola contemporanea, la quale è letteralmente ossessionata dalla presenza inquietante di un adolescente proveniente da un quartiere popolare e dedito a comportamenti devianti. Nel testo, ai capitoli che raccontano il progressivo precipitare della vicenda, fanno da contrappunto riflessioni sui comportamenti dei protagonisti e brani di discorsi tratti dalla comunicazione pubblica (un opuscolo del ministero degli interni, materiali pubblicitari, brani di saggiistica, ecc.). Isaac Rosa rende evidente, mediante l'interazione tra gli elementi narrativi e alcuni dei discorsi che attraversano la cultura di massa, quanto la paura del diverso che muove la storia raccontata venga in buona misura indotta dall'insieme delle *narrazioni* che, nell'odierna comunicazione pubblica, appaiono orientate a rappresentare la realtà in termini di precarietà e di ansia.<sup>2</sup>

In questa occasione mi soffermerò sui due romanzi più recenti di Isaac Rosa, *La mano invisible* (2011) e *La habitación oscura* (2013a), nei quali l'autore continua la sua esplorazione sui modelli di rappresentazione del reale nella cultura contemporanea. Ciò che unisce entrambi i testi, apparentemente molto distanti per tematica e per tecnica narrativa, è l'essere incentrati su una problematica che nei precedenti romanzi restava implicita, che è quella del controllo della *visione*. I due romanzi, fin dai rispettivi titoli, rimandano infatti alla dialettica tra fenomeni esposti e perfino esibiti allo sguardo pubblico e - simmetricamente - realtà che al contrario vengono relegate alla sfera del non rivelabile. In entrambi, viene

2 Mi sono occupato di *El país del miedo* nel mio contributo «Raccontare la paura» (Guarino 2013), al quale rimando per la bibliografia critica corrispondente.

messo in discussione il carattere presuntamente oggettivo dell'immagine percepita, quel valore *testimoniale* che le viene attribuito fin dai tempi antichi e che nella società contemporanea è stato ripreso come marca di presunta validazione del reale.<sup>3</sup>

## 2 La mano e lo sguardo

*La mano invisibile* racconta appunto di un'esperienza esibita fino all'ostentazione, ma la cui interpretazione resta problematica. Un gruppo di lavoratori, uno per ogni tipologia di settore produttivo, viene ingaggiato da un'agenzia di collocamento per svolgere in pubblico, in un capannone industriale riadattato ad auditorium, le proprie ordinarie attività. Un muratore, un macellaio, un'operaia, un meccanico, un'impiegata, una telefonista di un *call center*, una sarta, un informatico, vengono collocati 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.

Teatro, circo, arte, esperimento, broma. Coincide con esas primeras impresiones pero no son suyas, son palabras que le llegan de quienes le rodean [...] hay algo de teatro, mucho de circo, bastante de sensación de estar presenciando una broma, un leve aire de experimento y, en opinión de un profesor que vio anoche en la tele, hay también arte. Pero él, de primera impresión, añade otra: zoológico. (Rosa 2011, 104)

Non vi sono, anzitutto, diretti scopi produttivi, perché tutto ciò che i lavoratori fanno in pubblico o non lascia tracce (come le telefonate della *teleoperadora*) o viene altrettanto pubblicamente distrutto. Potrebbe trattarsi di uno spettacolo, ma non vi sono attori coinvolti e non si paga un biglietto, oppure di un'iniziativa promozionale di un'azienda, ma non viene esplicitato quale sia il prodotto o il servizio che si intenderebbe promuovere. Una lettura possibile potrebbe essere quella di un'azione politica o sindacale dimostrativa, il cui messaggio, tuttavia, non viene mai chiarito né rivendicato. La tipologia più simile, all'interno delle forme di comunicazione contemporanee, potrebbe essere quella di un *reality show* sul mondo produttivo, ma la *performance* quotidiana dei lavoratori, che per

<sup>3</sup> Su questi aspetti si veda il saggio di Umberto Curi *La forza dello sguardo* (2004) e, tra i tanti interventi di Jean Baudrillard, almeno *La società dei consumi* ([1976] 2010) e *Il sistema degli oggetti* (2006).

di più viene riprodotta in un luogo artificiale, non è ripresa da telecamere e appare priva di messaggi pubblicitari o altri elementi commerciali che ne possano giustificare l'organizzazione.

Quale è dunque il senso della peculiare esibizione? Questa è la domanda che condividono i protagonisti della vicenda e coloro che ne sono fruitori diretti o indiretti, e che naturalmente si trasmette anche allo stesso lettore del testo. La risposta, infatti, non viene data da un possibile sviluppo narrativo, il quale nel romanzo si esaurisce nella parabola compresa tra l'allestimento e l'iniziale successo della rappresentazione e, all'altro estremo, la sua progressiva decadenza e la sua fine, dovute a un crescente aumento dei ritmi produttivi imposti dagli organizzatori (che fa entrare in crisi alcuni dei lavoratori) e soprattutto al progressivo disinteresse del pubblico. Con la diserzione degli spettatori, preceduta dall'abbandono da parte di alcuni dei lavoratori, lo spettacolo viene chiuso e il capannone nuovamente abbandonato, senza che venga data una spiegazione definitiva, né si sia saputo qualcosa sui committenti dell'iniziativa.

È abbastanza evidente il bersaglio polemico dell'autore: si tratta di invertire la tendenza prevalente nella comunicazione di massa, che è quella di esibire ed enfatizzare i prodotti lasciando invece occulti gli altri elementi del ciclo produttivo (il lavoro, ma anche il capitale e, all'altro estremo - aggiungerei a margine -, gli esiti finali del consumo, quali i rifiuti ordinari e le scorie di lavorazione). Per una volta, si sceglie invece di esibire la produzione piuttosto che i prodotti. Quello che l'esibizione propone, tuttavia, non è che un'astrazione costruita a tavolino, un simulacro di ciò che il lavoro effettivamente è, una rappresentazione del tutto omogenea a quella che comunemente viene propagandata dei beni e dei servizi destinati al consumo.

La *mano invisibile*, che per Adam Smith era l'agente inconsapevole quanto razionale che muove lo scambio economico (e non a caso copiare *La ricchezza delle nazioni* è uno dei compiti affidati all'impiegata che si esibisce nella rappresentazione), è divenuta più letteralmente la logica occulta che risiede dietro una realtà ostentata ma non per questo interpretabile. Il capitalismo contemporaneo non solo nasconde i suoi veri agenti, ma si rifiuta di esplicitare le sue stesse logiche, proponendosi piuttosto come una realtà compiuta in se stessa, in qualche modo naturale e intangibile.

Se Isaac Rosa non dà per definitiva nessuna delle spiegazioni alternative che vengono di volta in volta fornite è perché esse sono *tutte e simultaneamente* valide. Il lavoro, quando viene rappresentato dai media, è sempre sia spettacolo che (auto)promozione aziendale, e nel contempo esperimento (nel senso di episodio di un'incessante ricerca dell'ottimizzazione produttiva) e azione politica (in quanto proposizione, ideologicamente orientata, di un'immagine accettata). La performance che viene proposta è infatti paradigmatica della visione della produzione che è comunemente veicolata, nel suo esibire un'artificiosa uguaglianza di status tra i vari

lavori, una loro compresenza armonica e sottratta alle leggi del Tempo e della Storia (e, naturalmente, a qualsiasi forma di conflittualità).

Anche la curva che segue la vicenda narrata, che deve evidentemente più di qualcosa a una lettura marxista classica, è esemplificativa della dinamica intrinseca a qualsiasi ordine capitalista: la tendenza non è quella all'equilibrio ma piuttosto alla progressiva intensificazione dei cicli produttivi, anche a costo di innescare meccanismi non sostenibili e autodistruttivi. La rappresentazione, che non a caso è ospitata in un capannone industriale in dismissione, viene avviata e poi lasciata decadere secondo una logica occulta ma del tutto interna; il ciclo delle esibizioni sembra non avere nessun effetto o perfino interazione con il mondo reale (eccettuati i dibattiti televisivi e qualche isolata protesta), e non termina per una pressione esterna (una proibizione o una protesta, ad esempio) ma a causa di una sorta di sua obsolescenza programmata.

Se Isaac Rosa si fosse limitato a questo aspetto esteriore, la materia narrativa sarebbe stata appena sufficiente per una breve narrazione di carattere allegorico e dal sapore forse eccessivamente ideologizzato. Senza negare questa volontà di simbolizzazione e il corrispondente impegno socio-politico, che sono peraltro consapevolmente presenti in tutti i testi dell'autore, va al contrario sottolineato lo sforzo, perseguito con i mezzi di una sorta di rinnovato realismo di impegno socio-politico, per riportare l'azione delle grandi dinamiche sociali ed economiche alla dimensione dell'esperienza personale e soggettiva dei vari protagonisti.

All'aspetto ostentato dell'esibizione, infatti, fa da contrappunto l'esperienza di vita che ciascuno dei lavoratori coinvolti nella rappresentazione reca con sé. La domanda circa il senso di quella esperienza viene rivolta, per ciascuno di loro, alla luce del confronto con quella precedentemente vissuta nei vari settori produttivi. Il testo è strutturato attraverso capitoli che riproducono il punto di vista di ciascuno dei personaggi, giungendo a comprendere anche quei lavoratori 'esterni' rispetto alle attività esibite ma inevitabilmente compresi nell'esperimento: la donna delle pulizie, il barista del chiosco delle bevande, il guardiano del capannone.<sup>4</sup>

Lo sguardo retrospettivo di ciascuno dei personaggi - i quali non hanno nome ma vengono identificati, secondo la loro mansione, come *el carnicero*, *el mecánico*, ecc. - è per l'autore l'occasione per riportare l'attenzione sulle dinamiche reali del mondo del lavoro, così come si manifestano nell'età contemporanea. L'ambiente asettico e stranante del palcoscenico e dei riflettori viene di volta in volta comparato con il freddo e i pericoli dei cantieri (per il muratore), con l'odore degli animali e del sangue dei mat-

4 È molto significativo come Isaac Rosa, nel lasciare il dubbio su quali siano i lavoratori effettivamente coinvolti nell'esibizione, sottolinei la differenza tra lavori riconoscibili e convenzionali e altri lavori più atipici e pertanto dotati di un minor prestigio sociale: la donna delle pulizie, il barista e perfino una prostituta.

tatoi (dal macellaio), con i ritmi frenetici della catena di montaggio (per l'operaia). Non meno sofferta è la rappresentazione di forme produttive meno materiali caratteristiche della *new economy*, apparentemente più leggere, e proprio per questo più invasive della sfera psicologica ed esistenziale. Esempio, in questo senso, è il capitolo dedicato all'informatico, nel quale si traccia il quadro di un'attività totalizzante, in cui i concetti stessi di orario di lavoro e di sfera privata sono stati abbattuti, per sfumare l'uno nell'altra, in nome del mito della libera creatività del programmatore. Si veda la descrizione del suo periodo di lavoro in un'impresa che, apparentemente, presenta tutte le caratteristiche di informalità e libertà dei tempi di lavoro che dovrebbero favorire la creatività di giovani lavoratori a contratto, che si vedono tuttavia come dei novelli Bill Gates o Steve Jobs:

un centro de trabajo que correspondía hasta en el último detalle decorativo a la intención de no parecer un centro de trabajo [...] estaba agotado física y mentalmente, dormía poco y no tenía más vida que la programación, si salía a tomar unas cervezas era con compañeros y acababan poniendo sobre la mesa sus portátiles para consultar unos a otros sus dudas y resolver juntos algún problema de desarrollo, estaba agotado y tomaba anfetaminas para mantenerse activo, pero no se quejaba, porque además de estar entre los elegidos, lo suyo no era trabajar, era otra cosa, él no era un albañil ni un conductor de autobús ni nada parecido, aquello no era un trabajo, era otra cosa, una afición, algo que harían incluso sin cobrar. (Rosa 2011, 345 e 347-8)

Più in generale, le storie individuali di ciascuno dei lavoratori mostrano come la forma contemporanea dell'alienazione sia la sostanziale identificazione dell'essere umano con la logica e perfino con gli oggetti del ciclo produttivo al quale partecipa. E così, ad esempio, al muratore capita di «immaginarsi a sí mismo como un ladrillo» (22) e il macellaio pensa che «que no sería mal organizar su vida con un método similar al del matadero» (96).

La divisione del lavoro, fin dalle sue origini, determina una frammentazione della realtà, che nelle varie epoche ha trovato compensazione in un *racconto* che - ideologicamente - ricollegasse le realtà produttive a un senso collettivo (l'epica del progresso della Nazione, l'epopea dei piani quinquennali della Russia sovietica o del 'balzo in avanti' della Cina maoista, ecc.). Oggi, sembra dirci Rosa, l'immagine del lavoro può essere al più spettacolarizzata, in ciascuno dei ruoli interpretabili sulla scena della produzione, come grande spot pubblicitario della possibilità del benessere individuale.

### 3 Una generazione all'oscuro

All'esordio del romanzo *La habitación oscura*, un gruppo di amici, ragazzi e ragazze ventenni, decide di allestire una stanza completamente buia e del tutto insonorizzata nel sottoscala di una casa che hanno in affitto. Arrivano a questa decisione progressivamente, seguendo il loro comune bisogno di sperimentare un rapporto interpersonale via via più libero. Nell'oscurità e nel silenzio della stanza buia i ragazzi cominciano a esplorare soprattutto una sessualità sottratta a ogni condizionamento dell'esterno, a ogni consapevolezza che non sia quella sensoriale immediata. Pochi, tra i membri di questa comunità informale, si sottraggono a questa esperienza deliberatamente e gioiosamente orgiastica, di espansione apparentemente illimitata dell'eros. A favorire questo sentire ottimistico è certamente il clima di euforia che si respira negli anni in cui si colloca l'esordio della vicenda, quegli anni '90 del secolo scorso in cui in Spagna vive la propria giovinezza la prima generazione del tutto estranea alle miserie materiali e morali della dittatura franchista, la quale considera illimitato il potenziale di estensione della propria sfera esistenziale.

*La habitación oscura* si configura come modello esemplare, per una comunità dotata di poche regole essenziali e di un livello di coesione variabile ma riconoscibile, della fase storica e personale che si sta vivendo, inizialmente orientata a una ricerca del piacere assoluto, in quanto non mescolato alle altre componenti della vita quotidiana.

En aquellas primeras veces había un arranque violento [...] parecíamos necesitar esa brusquedad, esa energía que con los años fuimos agotando y que seguramente la memoria exagera, pero nosotros lo recordamos así: una mezcla de todos los cuerpos en uno solo monstruoso que se masturbaba con varios brazos y se lamía a sí mismo, un solo cuerpo extenso y tentacular que desplazaba todos sus brazos y piernas arrastrándose como un insecto gigante hacia el fondo de la habitación. (Rosa 2013a, 28-9)

È in questo senso che la stanza, nella sua fase iniziale, è compatibile con la dimensione di pura *commedia* che i giovani possono identificare nella propria esistenza, nel senso di un mosaico di vicende leggibili in modo assolutamente positivo, estraneo alla sofferenza e al senso di morte. Si tratta, tuttavia, di una felicità ingabbiata in una sorta di *format* collettivo che separa artificialmente il godimento da altri aspetti dell'esperienza, una rappresentazione della giovinezza come età spensierata quanto avventurosa, che gli stessi protagonisti leggono come sorta di *sitcom* situata in uno scenario posticcio e circondata da un buon umore artificiale:

la memoria de aquellos años tiene un fondo sonoro de risas, como si la habitación oscura fuese el decorado principal de una sitcom: la telecomedia en que se convirtieron nuestras vidas al acercarnos a la treintena [...] cada uno elegirá un momento en qué detenerse, un capítulo, una secuencia de la que fue protagonista, cuando entró en el decorado y dijo su parte del guión y compuso una escena que la memoria proyecta hoy con iluminación y encuadres de comedia televisiva, esas habitaciones en las que falta una pared porque a este lado están el equipo técnico y el público que con sus risas subraya las aventuras y desventuras de un grupo de jóvenes en tránsito hacia la edad madura. Una de esas comedias con los clichés habituales: pisos compartidos, cambio de pareja, encuentros y desencuentros, alegrías y tristezas, sin perder nunca del todo la sonrisa. Si hoy pensamos en aquel tiempo nos parece oír todavía risas enlatadas en los momentos más afortunados, como si aquella risa nacida de la habitación oscura se hubiese prolongado en eco durante años. (Rosa 2013a, 43, 50)

Con il passare del tempo, tuttavia, la trasformazione dell'esperienza esterna dei protagonisti cambia anche il carattere della loro partecipazione alla stanza buia. Si tratta, in questa seconda fase, della semplice continuazione delle loro vite nell'alveo del ruolo sociale che sembra loro riservato, nel quale alla progressiva apparizione del disagio e del dolore<sup>5</sup> fa comunque da contrappeso una salda fiducia nelle possibilità di espansione del benessere individuale, identificato soprattutto in una prospettiva di sviluppo economico illimitato, tradotta nella capacità individuale di guadagno e di consumo. Il ritmo frenetico non è più tanto quello dell'esplorazione erotica condotta nella stanza buia ma piuttosto quello del dinamismo sociale, in un periodo in cui sembra scontato l'arricchimento personale<sup>6</sup> e la fruizione di una serie apparentemente illimitata di beni e di esperienze.<sup>7</sup> La *sceneggiatura* di una generazione non è più quella della sperimentazione e della trasgressione ma si tramuta in quella dell'entusiastica partecipazione al ciclo produttivo, dove alla promessa di un lavoro sempre più remunerativo

5 «Pequeños dramas, reconozcámoslo: un divorcio que se convirtió en una batalla judicial por la custodia del hijo común; un padre que una mañana no supo volver a casa; la encrucijada en que pudiste escapar pero fuiste cobarde; una ruptura amorosa resuelta en escenas convencionales; una espera en un pasillo de hospital; y otros ni siquiera esa, arañazos menores, que cada uno recuerde cuándo escuchó el chasquido» (Rosa 2013a, 73-4).

6 «Eran años de acumulación, de sumar un patrimonio que exigíamos como una cosecha que estaba ahí, sembrada, a la espera de ser recogida» (Rosa 2013a, 74).

7 «Si pensamos hoy en aquel tiempo lo vemos como un enorme desguace, un vertedero por cuya ladera rodó todo lo acumulado, todo lo adquirido y luego desechado, sustituido por nuevas adquisiciones que no tardarían en rodar ladera abajo» (Rosa 2013a, 74) e ancora, «Un enorme basurero cuya contemplación nos haría caer en convencionalismos sentimentales» (75).

e gratificante si accompagna quella di una felicità incarnata in un consumo dal ritmo inebriante:

Sin consideración fuimos despedidos de nuestra propia telecomedia, sustituidos de mala manera por otros actores más jóvenes, más bellos, más felices, con más vida por delante que nosotros [...]. Si antes fuimos una sitcom, ahora seríamos un largo anuncio, un intermedio sin fin donde se encadenan espacios comerciales de los que éramos protagonistas. (Rosa 2013a, 76)

In questa nuova fase cambia anche l'utilizzo della *habitación oscura*. Il sesso è sempre presente, ma ora quello che interessa i suoi frequentatori è soprattutto la possibilità di isolarsi dai ritmi della società esterna. Ai furori erotici dei primi anni si sostituisce la ricerca di ritmi più lenti, di spazi di tregua dai vincoli e dai conflitti, di compensazione al logoramento e alle sconfitte della vita quotidiana. Se prima la vicenda dei vari personaggi si traduceva soprattutto nell'intento di conciliare l'attività ludica nella *habitación* con il ruolo assunto nella società esterna (ad esempio nel caso di Sergio e Olga e, parallelamente, quella di Víctor e Susana, sul problema di come neutralizzare il potere distruttivo dell'eros oscuro nei confronti di un rapporto di coppia convenzionale) ora quello che si ricerca nel buio e nel silenzio della *habitación* è un rallentamento di ritmi non più sostenibili, un contatto con se stessi o con gli altri che sia più umano, meno ipotecato dagli impegni connaturati al ruolo sociale.

È in questo snodo che, nel testo, cominciano a delinearci, rispetto al *noi* indifferenziato della comunità informale e post-adolescenziale, alcune figure e alcune storie individuali. E così, ad esempio, sia per Andrés, afflitto da un divorzio problematico, che per Lola, assorbita completamente dall'assistenza a un padre malato cronico, come per Pablo, impiegato di banca vittima di attacchi di panico, la *habitación oscura* finisce per essere una tappa di ristoro, in un percorso esistenziale che si sta irrimediabilmente impantanando.

Qualcosa di non atteso, tuttavia, arriva a cambiare ulteriormente la vita dei protagonisti, che è la crisi economica che si abbatte sulle società occidentali a metà della prima decade del nuovo millennio, invertendo quella che a una generazione era sembrata la direzione irreversibile della Storia. Gli scossoni alla finanza mondiale in un primo momento vengono avvertiti come un terremoto terribile ma episodico, da accogliere quasi con eccitazione, sperando che non coinvolga la propria situazione individuale.<sup>8</sup> Ben presto, tuttavia, anche l'equilibrio di vari personaggi viene travolto dalla

8 «En aquellos primeros momentos el temblor no nos produjo miedo, ni siquiera ese aturdimiento. Era otra cosa, llamémosla por su nombre: excitación» (Rosa 2013a, 100).

crisi, con il suo progressivo corollario di perdita di lavoro, di precarietà nella condizione abitativa, di rinuncia ai consumi anche primari, con le prevedibili conseguenze sull'identità degli individui.

La risposta a questa inimmaginabile erosione delle certezze che sembravano più salde è un rinnovato senso di appartenenza a quella sorta di comunità informale raccolta intorno alla *habitación*. Pur senza rinunciare alla dimensione di rifugio e di compensazione offerto dalla stanza buia, il gruppo reagisce con un ritorno alla frequentazione degli altri spazi della casa, dove la socialità torna ad orientarsi verso la realtà esterna:

Entonces regresamos a la habitación oscura. Algunos no habíamos dejado de acudir, pero ahora volvíamos todos, incluso recuperamos las reuniones del sábado en el local [...]. Ahora nos contábamos las novedades del nuevo tiempo: una amenaza de despido, nóminas atrasadas, un cliente que no pagaba, una subvención en que ya no se podía contar, las dificultades de un familiar, el cierre de un comercio conocido, una asamblea de barrio, una carga policial, una decisión del Consejo de Ministros. (Rosa 2013a, 111, 113)

In questa terza fase una delle fondatrici della *habitación*, Silvia, che ha un passato di intensa militanza politica, orienta il gruppo verso la partecipazione a iniziative di protesta (manifestazioni, blocchi stradali, opposizione a sfratti, ecc.), senza peraltro che questo faccia venire meno la frequentazione della stanza buia.<sup>9</sup> L'appartamento, inoltre, per la prima volta ospita degli estranei, divenendo la sede di un gruppo di protesta al quale partecipa la stessa Silvia, che ormai si mostra molto critica verso l'esperienza della *habitación*, nella quale identifica una pura via di fuga dalla realtà circostante. Il gruppo politicizzato sta teorizzando ormai un salto di livello nella lotta al sistema, che prevede il sabotaggio dei meccanismi del potere economico, soprattutto dei suoi sistemi di acquisizione e manipolazione delle informazioni. Attraverso l'uso spregiudicato di mezzi informatici, che permettano l'intrusione nelle banche dati delle entità finanziarie e perfino nella sfera personale dei principali leader politici ed economici, il gruppo aspira a denunciare pubblicamente presso l'opinione pubblica gli aspetti oscuri della manipolazione di tutte le informazioni ottenute sui movimenti economici e sui comportamenti dei singoli.

La mutua tolleranza tra i due gruppi si tramuta in complicità quando arriva un ulteriore evento a minacciare il patto comunitario stabilitosi tra tutti i partecipanti. Uno sconosciuto, dopo una lunga persecuzione a una delle partecipanti, riesce a introdursi nella stanza buia, tentando in un'oc-

9 «por mucho que batiésemos cacerolas en la plaza, seguíamos necesitando ese agujero, ahora más que nunca, y cada acción de protesta se acababa convirtiendo a su término en una visita obligada a la habitación oscura» (Rosa 2013a, 146-7)

casione di violentare la ragazza. L'insieme dei frequentatori della casa decreta per l'aggressore una punizione esemplare, portata a termine con gli stessi strumenti di intrusione informatica e di *denuncia* pubblica che vengono adottati per la lotta politica. Questa e altre azioni simili, oggetto probabilmente anche di una delazione dall'interno, finiscono per attirare l'attenzione della polizia sulle attività della casa. Il previsto intervento delle autorità determina la fine dell'esperienza della *habitación oscura*.

#### 4 Il lavoro della scrittura

È evidente, già a una prima rassegna dei due romanzi affrontati, che il loro interesse risiede non solo nell'originalità della situazione di partenza e degli sviluppi narrativi che ne derivano ma, in maniera consistente, dalla rivisitazione operata dall'autore di una serie di meccanismi essenziali dell'arte narrativa. La cifra più notevole della sua scrittura – possiamo anticipare – sta nella sostanziale coerenza tra gli strumenti espressivi adottati e la materia narrativa rappresentata.

Si tratta di un elemento evidente a partire dal peculiare rapporto istituito tra l'istanza che assume la narrazione e l'oggetto narrato. Gli ultimi due romanzi di Isaac Rosa sono infatti anche delle interrogazioni sull'identità del soggetto, nel senso della problematizzazione del rapporto tra ciò che nella realtà è l'individuo e ciò che in letteratura viene identificato come *personaggio*.<sup>10</sup>

In entrambi i romanzi al centro della narrazione c'è un soggetto collettivo che viene definito attraverso una serie di esplicite regole di interazione e che appare inoltre circoscritto entro uno spazio delimitato convenzionalmente (il palcoscenico dove si esibisce il gruppo di lavoratori, nel primo caso, e la stanza buia, nel secondo). Si tratta, all'apparenza, di due comunità di natura molto diversa, perché nel caso di *La mano invisibile* il patto azionale viene stabilito dall'esterno e con delle dinamiche e degli obiettivi che non sono del tutto rivelati; nel caso di *La habitación oscura*, apparentemente, l'aggregazione avviene in base a una volontà condivisa e con un obiettivo comune e relativamente consapevole. La traiettoria del secondo romanzo, tuttavia, è a sua volta orientata a dimostrare quanto dinamiche invisibili, derivanti da meccanismi sociali e da una specifica congiuntura epocale, influenzino e orientino anche quelle che sembrano scelte assolutamente libere.

È solo a partire dal legame con questo soggetto collettivo che può emergere, nel testo, il profilo della soggettività dell'individuo. Ciascuno dei per-

<sup>10</sup> In modo ben più evidente, anche il romanzo precedente, *El país del miedo* (Rosa 2008) è un'indagine sulla soggettività, di carattere più riconoscibilmente psicologico e per di più centrata sull'ambito familiare e parentale. Rimando, anche in questo senso, a Guarino 2013.

sonaggi/lavoratori di *La mano invisibile* è anzitutto l'attore di una rappresentazione di cui resta ambiguo quale sia l'oggetto rappresentato. È però, a sua volta, l'osservatore di coloro che guardano, sia gli spettatori presenti che, in un senso più ampio, dei commentatori esterni della performance. È in questo rispecchiamento, estendibile potenzialmente all'infinito, che si consuma il senso di smarrimento sulla possibile identificazione da dare a questa esperienza collettiva.

Mentre la voce narrante è affidata a un'istanza esterna, un narratore 'in terza persona', il punto di vista è estremamente mobile, oscillante tra la percezione degli spettatori e l'esperienza dall'interno dei singoli personaggi/lavoratori. Rosa, molto opportunamente, non cede alla tentazione di attribuire un'interazione personale tra i vari personaggi (prolungandola, ad esempio, nello spazio esterno al capannone), limitando al minimo lo scambio di informazioni e di sensazioni tra loro. Il loro essere gruppo nasce e si esaurisce nel compito loro assegnato. Anche in presenza di eventi che li riguardano collettivamente, come l'aumento dei ritmi produttivi o la scoperta finale che il compito del collega informatico non è altro che quello di controllare il lavoro del gruppo, non si radica tra loro neanche quell'embrione di solidarietà che sarebbe prevedibile. Si potrebbe dire, in un linguaggio forse ormai desueto, che l'insieme dei lavoratori non fa mai il salto da gruppo *in sé* a gruppo *per sé*.

Anche i racconti retrospettivi che riguardano ciascuno di loro, e che riconducono a storie personali e familiari, partono sempre dalla concreta circostanza del lavoro. Come si è già visto, i tempi e le condizioni del lavoro assumono una connotazione quasi totalizzante nella determinazione della sfera esistenziale dei personaggi.

Nel caso di *La habitación oscura* i personaggi vengono identificati con il nome di battesimo e, rispetto al romanzo precedente, sono caratterizzati da una maggiore interazione sia con gli altri personaggi del gruppo a cui appartengono che con altre figure del mondo esterno. L'esperienza comunitaria della stanza buia, tuttavia, costituisce una sorta di centro della loro esistenza durante tutti i quindici anni della sua durata. Si tratta di una comunità anomala ma del tutto coerente con l'ideologia che sottende a un'epoca e a una generazione, caratterizzata da una struttura orizzontale (non vi appare traccia di gerarchia né di *leadership*) e da una rivendicazione di libertà personale che si traduce in una partecipazione *a geometria variabile*. Lo stesso patto fondativo del silenzio e dell'oscurità intende liberare il soggetto dai condizionamenti derivanti dall'identificabilità, vista come residuo delle ultime inibizioni esercitate dai codici di comportamento esterno. A essere circoscritto e identificato, tuttavia, è il gruppo dei partecipanti, sorta di comunità post-adolescenziale che permette che l'esperienza non degeneri nel senso dell'abuso e della violenza.

Si tratta dell'incarnazione del sogno, evidentemente regressivo, di una sessualità polimorfa, ma al tempo stessa sottratta ai rischi del confronto

con altre soggettività. Ed è ancor più significativo che il ricorso a questo comunitarismo chiuso e parzialmente anestetizzato (almeno per i sensi della vista e dell'udito) permetta, nella fase successiva, il trasferimento di un'analogia pulsione libidica ai meccanismi di accumulazione e di consumo.

Anche se, nel corso del racconto, dal buio della stanza emergono progressivamente - ma peraltro sempre in maniera discreta - le figure di alcuni di coloro che vi partecipano, è solo la conclusione forzata dell'esperienza che spinge a tentarne una lettura complessiva. L'intera vicenda viene infatti proposta come una sorta di narrazione collettiva, durante un'ultima riunione dell'intero gruppo, che si svolge alla vigilia dell'irruzione delle autorità.

Il narratore si rivolge costantemente a un *tu* che non è identificabile con nessuno dei personaggi nominati ma che in qualche modo li comprende tutti. Al tempo stesso, se il narratore non si identifica mai come *io*, altrettanto frequentemente narra la vicenda da un *noi* che evidentemente aspira a comprendere il punto di vista di tutta la comunità. In altri termini, attraverso la scomposizione delle istanze narrative, Isaac Rosa dà conto dell'ambiguità di un'esperienza che prova ad essere sia racchiusa in sé stessa che in comunicazione con la realtà esterna.

Se nel caso di *La mano invisibile* si trattava della denuncia della trasfigurazione, operata in maniera occulta e ideologica, di una realtà fin troppo esibita per essere vera, in *La habitación oscura* è evidente la rivelazione della volontà di un intero gruppo generazionale di *non voler vedere* i tratti più inquietanti della propria condizione e del proprio tempo. Solo l'interruzione forzata di quello che sembra il cammino inarrestabile della propria parabola sociale induce i singoli partecipanti a recuperare un'interazione che vada oltre le regole della stanza sotterranea, a riappropriarsi del *logos* sia per comunicare con gli altri soggetti del gruppo che all'esterno.

Su questo punto che appare una notevole convergenza e complementarietà tra i due romanzi: avere rinunciato alla riconoscibilità del soggetto non è stato, come sembrava in origine, un gesto trasgressivo, ma piuttosto ha permesso di lasciare campo libero a quella *mano invisibile* che ormai, nella società dell'informazione, attraverso una tracciabilità quasi assoluta dei comportamenti controlla la *visione* dei singoli e dei gruppi. La partita della libertà individuale si gioca non più sulla rottura dei tabù morali o sull'accesso ai beni di consumo, ma sulla possibilità di controllo dell'immagine della realtà che viene fornita, oltre che di mantenimento di una dimensione ancora definibile come personale e privata. Non a caso il gruppo di protesta al quale partecipa Silvia, aspira, in modo del tutto velleitario e semplicistico, ad attaccare il cuore di quel sistema che attraverso l'informazione controlla la finanza e l'economia mondiale. Se i personaggi/lavoratori di *La mano invisibile* si sentono gli attori inconsapevoli di una rappresentazione il cui senso non viene rivelato, i quasi quarantenni di *La habitación oscura* rivendicano di essere le vittime di un meccanismo occulto che sta sospingendo un'intera generazione verso la frustrazione e la marginalità.

L'aspetto più riuscito di questo percorso narrativo, in entrambi i romanzi, è quello di non provare a mantenere l'operazione letteraria *esterna* rispetto a questi processi, ma al contrario di esibirne – in senso metadiscorsivo – tutte le ambivalenze. Se il dominio sulla realtà, anche quella della produzione e del consumo, passa attraverso i meccanismi della sua rappresentazione, c'è almeno da chiedersi in questo contesto quale possa essere lo spazio per forme espressive che aspirino a rendere visibile ciò che in genere non lo è, a provare a rendere palese un senso che ci si è rassegnati a lasciare oscuro.

In *La mano invisibile* Isaac Rosa è sincero ed efficace nel rappresentare l'intrinseca ambivalenza verso il mondo del lavoro che attraversa la società, nella quale accanto alla fatica e al disagio per la ripetizione del gesto produttivo può manifestarsi l'ammirazione per la trasformazione della materia in prodotto consumabile, la libidine dell'*homo faber* per il controllo esercitato sul reale. Anche se nella realtà sono stati superati quasi tutti i codici che nella società del passato ancoravano la produzione a dei linguaggi espressivi e a un'etica tradizionale (paradigmatico, nel testo, è il caso della figura della sarta, trasformata da artigiana a un'operaia tessile costretta a ritmi disumani), è ancora possibile in alcuni lavori manifestare un orgoglio per il ruolo produttivo, come effettivamente si riscontra in alcuni personaggi (il meccanico, innamorato del feticcio-automobile, oppure, come si è visto, nell'informatico, e perfino nel macellaio). Il fatto è che l'attività produttiva, nel suo scomporre il mondo in parti e nel provare a ricomporlo, prima ancora che da una volontà di dominio dell'uomo sui suoi simili, è vertebrata da una pulsione di controllo della realtà che è forse fondativa dell'essere umano. Pulsione che non è lontana dalla vertigine per l'appropriazione, per il dominio totalizzante, che assale i personaggi di *La habitación oscura* e di cui Isaac Rosa non nega il fascino.

Si tratta di una *libido* che permea lo stesso testo, quando in *La mano invisibile* Rosa si trattiene a descrivere con minuzia l'azione del singolo lavoratore, a enumerarne con perizia lessicografica gli arnesi e gli strumenti, a dettagliare le fasi dei singoli cicli produttivi, quasi a volersi collocare a sua volta sotto i riflettori del capannone come ulteriore esempio, dotato di tutte le ambivalenze che abbiamo visto, del *mestiere* dello scrittore. La scrittura, come ogni attività produttiva, è a sua volta la sfida a una scomposizione analitica della realtà, esposta al rischio del fallimento e dell'errore; significativamente, in un suggestivo passaggio in cui accenna all'aumento dei ritmi produttivi, Rosa lascia cadere che «todos comneten errores» [*sic*] (Rosa 2011, 189), facendo intendere, in modo metadiscorsivo, quanto la sua stessa attività di selezione e (ri)combinazione del reale sia aperta all'alea di qualsiasi processo creativo. La sfida della scrittura, come di qualsiasi arte, è ancora possibile se vi è un residuo di fiducia nella possibilità, nei mezzi espressivi, dell'imperfezione (nel senso di ciò che è imprevisto e inatteso), senza la quale non può esservi né verità né bellezza.

È significativo che uno dei personaggi di *La habitación oscura*, l'hacker rabbiosamente politicizzato Jesús, in alcune occasioni utilizzi i mezzi dell'intrusione informatica per una ricerca estetica:

también Jesús tenía sus momentos en que no quería romper nada, en que se asomaba a una puerta buscando otras cosas. Incluso belleza: también era capaz de extraer belleza por algunas de esas grietas [...] había sido el autor de un vídeo reciente que todos habíamos visto [...] su único propósito era capturar varias fotografías de la plaza por minuto, miles de instantáneas al día, que se almacenaban en orden cronológico. No las guardaba todas, sólo las de algunos días seleccionados, el resto las eliminaba. Después, tomó todo los fotogramas de esos días y los montó con un programa de edición. El resultado era ya conocido: una película de cinco minutos en time-lapse que resumía todo un año de tránsito por un mismo espacio. Todos vimos el vídeo, su recuerdo es el que hoy nos invita a acelerar nuestra propia memoria para observarla también con ese trepidar de cielo inestable y figuras fugaces que a su paso dejan un rastro luminoso. (Rosa 2013a, 218-19)

La *forzatura* sul mezzo espressivo, il suo ri-uso creativo, non solo produce verità e bellezza, ma spinge a ritornare, in maniera autoriflessiva, sulla propria vicenda personale e collettiva.

L'importante, sembra suggerire Rosa, è superare l'illusione dell'univocità che si annida nelle rappresentazioni trasmesse dai media. In questo senso Isaac Rosa, accanto ad altri narratori della sua generazione come Marta Sanz, Julia Navarro o Ricardo Menéndez Salmón, si mostra uno dei migliori rivisitatori nella Spagna contemporanea non tanto dell'aspirazione alla *verità* che era stata del *Realismo social* degli anni Cinquanta quanto piuttosto alla sua scomposizione analitica della realtà perseguita, a partire dal decennio successivo, dalle varie voci del cosiddetto *Realismo crítico* (Martín Santos, in primis, ma anche Caballero Bonad, Goytisolo, Espinosa, ecc.).

Si è già accennato al sapiente gioco di oscillazione di punti di vista e di voci narranti operato da Rosa, così come all'attenzione per la plurivocità dei linguaggi che attraversano lo spettro sociale. È altrettanto rilevante che uno degli strumenti privilegiati di Rosa sia quello dell'accumulazione attraverso l'elencazione, quel procedimento che in Luis Martín Santos venne identificato come *enumeración selectiva*, e che tanto contribuì, a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, a una lettura problematica sia del passato storico che dei destini individuali nella contemporaneità.<sup>11</sup> Se è vero che Isaac Rosa, nella scena spagnola attuale, è il rappresentante

<sup>11</sup> Mi riferisco alla fortunata definizione contenuta nel saggio di Alfonso Rey (1977) *Construcción y sentido de Tiempo de Silencio*.

di una letteratura che ha recuperato una sua dimensione di impegno sociale, è più che mai interessante che la sua ricerca vada nella direzione di una maggiore complessità dei mezzi espressivi, con il deliberato obiettivo di favorire nel lettore un arricchimento della coscienza e dell'esperienza.

## Bibliografia

- Arena, Marcelino Aníbal (2008). «Ese perspectivismo indulgente del que somos hijos': representaciones del pasado reciente en *El vano ayer* de Isaac Rosa». *Siglos XX y XIX. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* (La Plata, 1 al 3 de octubre de 2008). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1-13.
- Baudrillard, Jean [1976] (2010). *La società dei consumi*. Bologna: il Mulino.
- Baudrillard, Jean (2006). *Il sistema degli oggetti*. Milano: Bompiani.
- Curi, Umberto (2004). *La forza dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Florenchie, Amélie (2011). «Isaac Rosa o la 'escritura responsable'». Florenchie, Amélie; Touton, Isabella (eds.), *La ejemplaridad en la novela española contemporánea*. Madrid: Vervuert iberoamericana, 131-49.
- Guarino, Augusto (2013). «Raccontare la paura». Spinato Bruschi, Patrizia; Martínez, Jaime José (a cura di), *Cuando quiero hallar las voces, encuentro con los afectos. Studi di iberistica offerti a Giuseppe Bellini*. Roma: CNR Edizioni, 383-90.
- Rosa, Isaac (1999). *La Malamemoria*. Badajoz: Del Oeste Ediciones.
- Rosa, Isaac (2004). *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral.
- Rosa, Isaac (2007). *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral.
- Rosa, Isaac (2008). *El país del miedo*. Barcelona: Seix Barral.
- Rosa, Isaac (2011). *La mano invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Rosa, Isaac (2013a). *La habitación oscura*. Barcelona: Seix Barral.
- Rosa, Isaac (2013b). *Compro oro*. Madrid: la marea Ediciones.
- Rey, Alfonso (1977). *Construcción y sentido de Tiempo de Silencio*. Madrid: José Purrúa Turanzas.
- Valle Detry, Mélanie (2012). «Isaac Rosa y los lectores: narrar y leer el pasado con responsabilidad». *Études Romanes de Brno*, 33(2), 21-31.
- Walsh, Anne L. (2009). «The Inescapable Nature of Memory: The Case of *El lápiz del carpintero* (Manuel Rivas) and *El vano ayer* (Isaac Rosa)». de Menezes, Alison; Roberta Ribeiro; Quance, Ann; Walsh, Anne L. (eds.), *Guerra y memoria en la España contemporánea*. Madrid: Verbum, 229-41.